

Interview 11

J.A. Schmoll gen. Eisenwerth
im Gespräch mit Monika Bugs

Laboratorium

Institut
für aktuelle Kunst
im Saarland
an der
Hochschule
der Bildenden Künste
Saar

Mit dem Interview 11. Monika Bugs im Gespräch mit J.A. Schmoll gen. Eisenwerth setzen wir die inzwischen in unserer Institutsarbeit nicht mehr wegzudenkende Publikationsreihe mit einem Dokument von besonderer Bedeutung fort.

Wie keine andere Persönlichkeit hat J.A. Schmoll gen. Eisenwerth die Geschichte des Saarlandes nach dem Ende des 2. Weltkrieges mit beeinflusst.

Auch die frühe Berufung auf den Lehrstuhl für Kunstgeschichte an der Universität des Saarlandes und die damit verbundene Gründung und Aufbau des Kunsthistorischen Instituts war es Schmoll vergönnt, wenn auch unter schwierigsten Umständen, doch in einer allgemeinen Stimmung des Aufbruches, am Aufbau der Universität mitzuwirken. Von größter Bedeutung dabei war, dass Schmoll gen. Eisenwerth jenen Wissenschaftler und Forscher verkörpert, der vom Beginn seiner Tätigkeit an sich bewusst war, dass die Wissenschaft in das allgemeine kulturelle Geschehen eingebettet sein muss und über die Sicherstellung von Forschungsergebnissen hinaus ein direkter Bezug zum »Leben« herzustellen sei. Ein besonderer Glückfall war es jedoch, dass Schmoll gen. Eisenwerth von Anfang an eine enge Beziehung zur Bildenden Kunst der unmittelbaren Gegenwart und insbesondere zu den Künstlern selbst aufgebaut hat. An dieser Grundhaltung hat sich – wie ja auch das vorliegende Interview beweist – bis auf den heutigen Tag nichts geändert. So weit ich dies erkenne, hat Schmoll gen. Eisenwerth über die langen Jahre den Kontakt zu der Region aufrechterhalten.

Es bleibt mir in bester Erinnerung, dass Schmoll gen. Eisenwerth auch bei der Neugründung der HBKsaar im Gründungsrat mitgewirkt hat.

So war es nur folgerichtig, Schmoll gen. Eisenwerth als mitgestaltenden Zeitzeugen zu befragen. Wir schulden ihm Anerkennung dafür, dass er sich auf dieses arbeitsintensive Verfahren eingelassen hat, das zu einem Dokument von unschätzbarem Wert für die Identitätsfindung dieser Region geworden ist.



**J.A. Schmoll gen. Eisenwerth
im Gespräch mit Monika Bugs**

Herr Professor Schmoll gen. Eisenwerth, Sie sind Kunsthistoriker, eine 'Instanz'. Sie gehören zu den umfassend gebildeten Menschen. Wieland Schmied nennt Sie »Der Vielseitige«. In Ihren Vorträgen erlebt man Sie als Persönlichkeit. Aus Ihren Schriften liest man, dass Sie aus tiefem Wissen schöpfen. Mit Ihrer kunsthistorischen Arbeit haben Sie Neuland betreten, in vielen Gebieten sind Sie Pionier gewesen. Ihr großes Thema: Stilpluralismus, neuer Ansatz in der Betrachtung der Kunstgeschichte, durchzieht Ihre Forschung. In diesem Sinne haben Sie über alle Bereiche der Kunst – Architektur, Plastik, Malerei, Fotografie – gearbeitet und Künstler verschiedener Zeiten und Ausdrucksformen gegenüber gestellt. Wenn Sie über Künstler schreiben, tun Sie es 'nahe am Leben'. – Ungewöhnlich sind schon Ihr Name und: Ihre familiären Wurzeln.

Die Vorfahren meines Namens stammen vom Mittelrhein, aus der Gegend von St. Goar und Boppard, von dort gelangten sie ins Hessische und nach Worms. Seit 1730 war unser Zweig im heutigen Saarland in der damaligen Grafschaft Ottweiler und dem Fürstentum Nassau-Saarbrücken tätig, sowie in der damals dazu gehörenden Grafschaft Saarwerden im Unterelsass. Einige waren Räte im Fürstentum, mein Urur Großvater amtete als Bürgermeister von Ottweiler, dessen Sohn war evangelischer Pfarrer in Niederlinxweiler, sein Enkel wurde Geometer in St. Wendel, wo auch mein Großvater 1834 geboren wurde. Dieser wurde Wasserbauingenieur, und zwar zuerst etwa 15 Jahre lang für eine Pariser Firma als Brückenbauer und Hafenkonstrukteur in Frankreich und Nordafrika, dann in Wien selbstständig, d.h. mit eigener Firma mit österreichischen Kompagnons hauptsächlich Eisenbahnbrücken in Prag, Salzburg, bis in die östlichen Gebiete der K.u.K.-Monarchie bauend. Sein Hauptwerk war die Reichsbrücke in Wien, deren Vollendung 1873 ihm den von Kaiser Franz Joseph persönlich verliehenen Titel eines Ritters des Franz-Joseph-Ordens einbrachte. Er hatte eine Wienerin geheiratet und zog mit ihr, ihren Eltern, ihrer Schwester und seinen sechs in Wien geborenen Kindern in seine Heimat, nach St. Wendel, zurück, wo er sich schon 1875 auf väterlichem Grund ein Haus im Stil der Wiener Ringstraßenpalais gebaut hatte. Mein Vater wuchs zuerst in Wien, dann in St. Wendel auf, besuchte das Gymnasium in Saarbrücken, bis sein Vater Darmstadt als Hauptwohnsitz wählte und mein Vater dort sein Abitur ablegte und an der Technischen Hochschule Ingenieurwissenschaften studierte. In St. Wendel verbrachte man Ferienzeiten.

Zum Namen: Wir führen seit dem ausgehenden Mittelalter den Doppelnamen. Das »Werth« in Eisenwerth bedeutet Insel oder Halbinsel (wie bei Kaiserswerth oder Donauwörth usw.). Es war eine Halbinsel am Rheinufer unterhalb des heute noch »Eisenbolz« mit dem Flurnamen bezeichneten Höhenzugs zwischen St. Goar und Boppard, wo man früher Eisen gegraben hat. Durch Rheinregulierungen ist die Halbinsel verschwunden. Auf ihr soll eine Fährstelle der Trierer Bischöfe bestanden haben für die Verbindung mit den rechtsrheinischen Besitzungen Kurtriers. Meine Vorfahren hätten dieses Fähramt gehabt und wurden nach dem Platz – im Unterschied zu anderen Schmoll-Familien in der Gegend eben als »genannt Eisenwerth« geführt. Sie besaßen auch ein Wappen: ein wilder Mann auf einem Dreiberg, in der einen Hand eine Keule, in der anderen eine Eisenkugel mit drei Flammen, Vorform der neuzeitlichen Handgranate.

Sie haben von Ihrem Großvater, Vater gesprochen, von einem Onkel, der Künstler war, andere waren Amateurfotografen. Ihre Familie war also eine musische Familie.

Ja – in alter Zeit, im 17./18. Jahrhundert waren sie Verwalter und Räte in fürstlichen Diensten. So ist 1730 mein direkter Vorfahr, in Worms ansässig, nach Saarbrücken gekommen, um die Gründe der Bauernunruhen zu erforschen, im Auftrag der Mutter des Fürsten Wilhelm Heinrich, der Fürstin, die noch alle Nassauischen Länder vereinigte. In seinem Bericht (im Koblenzer Staatsarchiv) hat er ungeschminkt dargestellt, dass die Bauern im Fürstentum Nassau-Saarbrücken und in der Grafschaft Saarwerden zu bemitleiden wären unter der Fuchtel der weltlichen und kirchlichen Herren. Sie hätten so viele Abgaben, dass es verständlich sei,

wenn sie sich empörten. Daraufhin hat die Landgräfin, als Wilhelm Heinrich an die Regierung kam, 1740, gemeint: »Nimm Dir den Schmoll als Rat, der hat das richtig untersucht.« Dadurch haben wir an der Saar Wurzeln geschlagen.

»*Abstammung*. – In einem Rodin-Text schrieben Sie von seiner Abstammung und ihrer Wirkung auf seine Biographie und künstlerische Begabung. – Ihre Familie hat verschiedene Wurzeln in Deutschland, u.a. im Saarland, in Schlesien, und in Wien.

Ich finde das wichtig. Oft werden die Mütter, von denen die Begabung ausgeht, unterschlagen. So kommt das Künstlerische bei Rodin wahrscheinlich von der Mutterseite, Verwandte der Mutter waren im Kunsthandwerk tätig. – Meine Mutter stammte aus Berlin. Meine Großeltern kommen aus verschiedenen Gegenden. Meines Namens her aus dem Saarland, mit Verwandtschaften in Lothringen. Eine Urgroßmutter ist eine Thierry gewesen, die aus religiösen Gründen Frankreich verließ. Also, der Großvater aus dem Saarland mit Beziehung nach Lothringen und ins Hugenottische. – Die Großmutter, die mein saarländischer Großvater heiratete, als er in Wien als Brückenbauingenieur tätig war, stammte aus dem großen Hotel Maria Hilf in der Maria-Hilfer Straße, wo mein Großvater am Wiener Westbahnhof logierte. Deren Bruder war Maler. Einige Porträts, Landschaften und Genrebilder kenne ich. Er hat in einem Hotel in Wien Decken- und Wandbilder gemalt. Da kommt das Künstlerische her. Der Malerbruder meiner Wiener Großmutter spielte eine Rolle für den Bruder meines Vaters: Karl Schmoll von Eisenwerth, der das »von« führen durfte aufgrund eines Aktes des Königs von Württemberg und des dortigen Justizministeriums.

In einem Ihrer Texte schreiben Sie von einem Gut in Osternberg/Österreich.

In Österreich gibt es noch einen Zweig unserer Familie, der sich gegen Ende des 18. Jahrhunderts, um 1770, aus dem Saarland abspaltete, dadurch, dass ein saarländischer Schmoll-Eisenwerth, Feldscher, Militärarzt wurde. Erst in der nassauischen Armee, die ein Detachement im Elsaß hatte, dann in der österreichischen Armee. Nach den Feldzügen Napoleons ist er in Graz abgemustert worden und gründete mit seinen Söhnen eine Firma für Lederfette, Schuhpasta, Skiwachs usw., zunächst für die Belieferung des österreichischen Heeres. Die Firma »Schmoll-Pasta« expandierte im ganzen Gebiet der ehemaligen K.u.K.-Monarchie. Vor 30 Jahren wurde sie geschlossen. Die Vorfahren meiner Wiener Großmutter wiederum waren in Österreich, und ein Zweig geht bis Oberitalien zurück.

Ich habe von Hugo von Preen gelesen, der das Gut in Osternberg im Innviertel besaß und eine Künstlerkolonie für Freilichtmalerei gründete.

Richtig. Der Großonkel Hugo, Hugo von Preen war ein interessanter Mann, den ich als Elfjähriger kennenlernte, als ich in den Ferien Gut Osternberg, südlich von Braunau am Inn, besuchen durfte. Ein Onkel dieses Hugo von Preen führte mit Jacob Burckhardt einen intensiven Briefwechsel. Die Familie von Preen stammte aus dem Badischen und hatte in ihrem Wappen drei Pfriemen, wahrscheinlich stammt sie ursprünglich aus Norddeutschland. Hugo von Preen hatte das Gut Osternberg von seinem Vater geerbt. Ein ansehnliches großes Gut, mit Wäldern, Wiesen, Stallungen, einem eigenen Wirtshaus und Forellenteichen. Es war wunderbar. Ich habe dort herrliche Ferienzeiten verlebt.

Das sind ja prägende Eindrücke.

Ja. – Hugo von Preen war Maler, er hatte an der Akademie in München studiert und war eigentlich nicht fähig, das Gut zu führen. Er hat dann seine Malerfreunde um 1880 auf das Gut eingeladen. Die konnten dort bei freier Logis und Verköstigung ihre Naturstudien treiben. Freilichtmalerei war das große neue Ziel, Ende 19. Jahrhundert in Deutschland, parallel zum Impressionismus. Da war auch Franz von Stuck. Die haben viel Gaudi getrieben, einmal haben sie einen Wanderzirkus beschwatzt, auftreten zu dürfen. Da gibt es nette Geschichten. Ich habe darüber einen Beitrag veröffentlicht, in einem Sammelwerk: »Deutsche Künstlerkolonien und Künstlerorte«, und da hat man Osternberg aufgenommen, obwohl es nicht in Deutschland lag, aber im einst bayerischen oberösterreichischen Innviertel. – Ja. Nun hat sich die Familie Preen mit der Familie Schmoll-Eisenwerth verbunden, und mein Maleronkel Karl Schmoll von Eisenwerth hat, als Hugo von Preen nach dem 1. Weltkrieg und der Inflation in finanzielle Schwierigkeiten geriet, auf seine Bitten hin das Gut gekauft und sich dort niedergelassen, Karl Schmoll von Eisenwerth, der »Jugendstilmaler«. Seine zweite Frau war eine Nichte der ersten aus einer hugenottischen Familie. Sie hat Landwirtschaft studiert in Hohenheim bei Stuttgart, um das Gut zu führen, im und nach dem Krieg. Ich habe schöne Erinnerungen an Besuche auf dem Gut. Da war auch eine Ahnengalerie. Mein Maleronkel hat Bilder von Vorfahren, die er nicht erwerben konnte, kopiert. Er war auch ein guter Kopist und hatte verschiedene Patente in Maltechniken und Grafik. Die große Halle im ersten Stock war voller Bilder aller möglichen Vorfahren, der saarländischen, der österreichischen und der hugenottischen: Reynier.

Es haben drei Schmolls drei Reyniers geheiratet. Und die Reyniers hingen wieder mit einer Familie Esser zusammen und mit den Preens. Eine Verwandte Reynier war auch Malerin, Schülerin von Klimt.

Ahnen mütterlicherseits finden sich in Westfalen.

Mein Großvater mütterlicherseits war in Berlin tätig, er stammte aus Ost-Westfalen, aus der Gegend von Herford. Sein Großvater studierte Pädagogik in Breslau und Frankfurt/Oder. Auf seiner Wanderschaft nach Halle in die Frankesche Stiftung, um dort weiter zu studieren, kam er nach Potsdam und ging im Park von Sanssouci spazieren, wo Bürger Zugang hatten, »wenn sie sich anständig betrogen«, da traf er den Alten Fritz, der mit seinen Windhunden hinter einer Hecke vorkam, ihn stellte und sagte: Was macht er? Der Alte Fritz war schon alt und gichtig. Er antwortete, dass er Pädagogik studiere. Und wo geht er hin? Nach Halle, zur Frankeschen Stiftung. – Das ist gut. Solche Leute brauchen wir. Wenn Sie fertig sind, melde er sich, sagte der König. Mein Ururgroßvater kam 1786 zurück, die Glocken läuteten, der Alte Fritz war tot. Dennoch wurde mein Ahn später Prinzenerzieher in Berlin, und bei Gründung der Berliner Universität Professor.

Der Geist des Alten Fritz hat gewirkt...

Dieser Ururgroßvater hatte ein merkwürdiges Lehrangebot an der Berliner Universität. Latein und Griechisch, das haben alle Professoren damals beherrschen müssen, hat er nebenbei unterrichtet, und Ästhetik, das war wohl ein Faible von ihm, Pädagogik war das Hauptgebiet. Und er fing an, sich mit Meteorologie zu befassen und hat als einer der ersten Wettervorhersagen versucht, die in der Vossischen Zeitung gedruckt wurden. Es gab einen Holzschnitt, den Ururgroßvater karikierend, nach einem sehr strengen Wintereinbruch, den er nicht prophezeit hatte, er hatte einen milden Winter vorhergesagt. Er hieß Sigismund Gottfried Dietmar und unter dieser Karikatur war er im Profil mit seinem Zweispitz und einem Eiszapfen an der Nase abgebildet, da stand »Professor Seltsam Gelinde«. Das waren die Anfangsbuchstaben seiner Vornamen ins Ironische umgedeutet.

Andere familiäre Wurzeln weisen nach Schlesien.

Ja. Meine Mutter ist in Berlin geboren. Aber ihre Mutter stammte aus Oberschlesien, aus Tost. Ihr Vater war Kämmerer der Stadt. Also oberschlesisch-deutsches Gebiet, teilweise mit Polen vermischt. Der Name war Laska, da ist zweifellos was Polnisches drin. Sie war streng katholisch. Von meiner schlesischen Großmutter sagte man: die ist polnisch-katholisch. Das würde ja heute zu Wojtyla passen.

Spielt Religion für Sie eine Rolle?

Das ist kompliziert. Wenn ich das kurz entwerfen darf: Meine beiden Großelternpaare waren konfessionell gemischt. Wir haben in unserem Stammbaum gewühlt, wir sind schon im 16. Jahrhundert protestantisch geworden, in Nebenlinien sind protestantische Geistliche gewesen, in Hessen, sogar in der Diaspora in Österreich. Es gab eine protestantische Tradition bis zu meinem Vater, wie meine Mutter mir berichtete, ich kannte meinen Vater ja nicht, er ist vor meiner Geburt gefallen, im August 1914. Meine Mutter war von ihrer Mutter katholisch erzogen, in einer Klosterschule in Schlesien aufgewachsen, einer sehr musischen Schule, sie hat hervorragend Klavier spielen gelernt, auch gemalt. Als meine Eltern heirateten, war mein Vater entschlossen, die Kinder nicht katholisch erziehen zu lassen. Das kam für meine Mutter einer Exkommunizierung gleich. Sie wurde aus der katholischen Kirche ausgestoßen. Das war damals sehr streng. Man durfte einen Evangelischen heiraten, aber die Kinder mussten katholisch erzogen werden.

Meine Eltern waren davon auch 'betroffen', das war noch in den 50er Jahren so.

Vor dem 1. Weltkrieg war es noch strenger. Meine Mutter hat darunter gelitten. Sie ist dann später, als sie in Stuttgart mit eigenen Möbeln in einem Altenheim lebte, in die evangelische Kirche eingetreten. Sie wollte nicht sterben ohne den Segen der Kirche, weil es bei meinem Vater so betont war. Ich habe aus seinem Nachlass Bücher zur protestantischen Anschauung, so von Johannes Müller: »Die Bergpredigt«, das Buch war vor dem ersten Weltkrieg von großer Bedeutung. Die protestantische Kirche nahm sich, man weiß es auch von Naumann, der sozialen Frage an. Das war die Linie, die mein Vater vertrat. Nun war ich bei meiner schlesischen katholischen Großmutter. Deren Bruder Laska war Domherr in Breslau und residierte in einem heute noch auf der Sandinsel beim Dom in Breslau erhaltenen kleinen österreichischen Barockpalais. Er hatte einen großen Leibesumfang und mir hat als Kind wahnsinnig imponiert, dass er in seinem Palais einen Schreibtisch hatte, mit einem kreisrunden Ausschnitt, in den er sich hineinschob, so dass er die Arme aufstützen konnte und der Bauch bequem in dem Halbkreis lag.

Möbel im Dienste des Menschen...

Ja. Da habe ich als Kind gesagt: so einen Schreibtisch möchte ich auch mal haben. Ich habe es aber nie dazu gebracht, weder zu einem solchen Leibesumfang, noch zu einem solchen Schreibtisch. Mein Großvater, der Vater meiner Mutter, Alexander Dietmar, war durch Unglück der Familie nicht in der Lage, was er eigentlich wollte: Botanik zu studieren. Er war botanisch unglaublich gebildet. Ich erinnere mich an Spaziergänge, wo er jede Blume mir erklärte, mit dem deutschen und dem lateinischen Namen.

Also auch das eine wichtige Erfahrung in der Kindheit.

Ja, ganz wichtig. Nun, er war bei der Deutschen Bank, nolens volens, man sagt, er sei ein guter Berater in Wertpapieren gewesen. Er selber hat davon wenig Nutzen gezogen, aber er war ein angesehener Beamter. Und er hatte ein Häuschen in Berlin-Lichterfelde mit einem großen Garten. Das war die ganze Freude der Großeltern, auch der schlesischen Großmutter, die ja halb auf dem Lande aufgewachsen war, in diesem Burgstädtchen Tost, sie war Volksschullehrerin. Wie der 1. Weltkrieg zu immer schwierigeren Verhältnissen führte in der Ernährung, und mein Großvater pensioniert wurde, um 1916, beschloss die Familie, Berlin zu verlassen. Mein Vater, wie schon erwähnt, ist im August 14 gefallen. Er wollte eigentlich Hochschullehrer werden. Er hatte den Dr. Ing. mit Glanz in Darmstadt bestanden und wurde berufen an die Technische Hochschule in Berlin als Oberassistent für Maschinenbau mit Lehrauftrag und wollte sich habilitieren. Da lernte er aber meine Mutter kennen, beim vierhändigen Klavierspielen.

Ein wunderschönes Bild, ganz romantisch.

Ja. Sie spielten beide sehr gut Klavier. Mein Vater hat sogar Kompositionen veröffentlicht. Also, meine Eltern beschlossen zu heiraten, 1908/09. Und mein Vater sagte: wenn ich mich habilitiere, bin ich Privatdozent und verdiene nichts, ich kann mir keine Familie leisten, ich gehe in die Privatwirtschaft. Er stand später noch mit der TH Hannover in Verbindung und wurde Oberingenieur der Maschinenbaufirma Mohr&Federhaff in Mannheim. Dort hat die Familie gewohnt bis August 1914.

Welche Bedeutung hat die Musik in Ihrem Leben?

Ich höre ungemein gerne Musik, besuche Konzerte usw. Ich habe sogar mal einen Versuch gemacht, ein Lied zu komponieren. Ich habe aber verpasst, von meiner Mutter Klavier spielen zu lernen, ich wollte immer malen und zeichnen.

Sie haben auch über die Beziehung von Malerei und Musik geschrieben.

Ja, die Entstehung der abstrakten Malerei aus dem Geist der Musik, um im Nietzscheschen Sinne zu formulieren.

Ihre Beziehung zu Religion -

Ich mache Sprechblasen, kleine Umwege. Ich wollte sagen: meine Mutter, nun so schnell Witwe geworden, mit 24/25 Jahren, ein Sohn war da, mich erwartete sie, ist so-zusagen nach Berlin zu ihren Eltern geflohen, 1914. Und ich bin im Februar 1915 in Berlin geboren. Und was man sich heute nicht vorstellen kann: sie bekam keinen Pfennig. Mein Vater war gefallen. Die Privatwirtschaft zahlte nichts. Auch später hat meine Mutter darunter gelitten, dass die sozialen Netze keineswegs in der Weise bestanden wie heute.

Wie konnte sie dann existieren?

Indem sie erst im Häuschen meiner Großeltern in Berlin-Lichterfelde unterkam, dann eine eigene Wohnung hatte und mein Großvater Schmoll (Darmstadt und St. Wendel) sie bis 1918 unterstützte. Das einzige, was meine Mutter bekam vom Staat, war die unentgeltliche Entbindung als Kriegerwitwe. Ich habe eine sehr merkwürdige Geburtsurkunde, die ich leider im Krieg verloren habe. In meiner Geburtsurkunde steht: »angeblich Sohn des Dr. Ing. Josef Adolf Schmoll genannt Eisenwerth, gefallen«. Viele ledige Mütter gaben damals an, ihr Mann oder »Verlobter« sei gefallen. Sie nutzten die wirren Verhältnisse aus. Dann hat mein Großvater Dietmar, empört über diese Urkunde, Schritte unternommen. Es wurde dann auf der Urkunde eine Berichtigung eingefügt, das »angeblich« sei falsch. Das ist eine seltsame Geburtsurkunde.

Das ist auch ein Stück Zeitgeschichte.

Ja. – Übrigens bin ich in Darmstadt getauft worden, in einer Haustaufe bei meinem Großvater Schmoll-Eisenwerth, der sich dort nach der Saarbrücker Zeit zur Ruhe gesetzt hatte, durch einen verwandten saarländischen Pfarrer. 1917 sind wir wieder weg von Berlin. Die schlesische Großmutter hat durchgesetzt, dass man sich ansiedelte zwischen Berlin und Breslau, in Görlitz. Görlitz war eine wunderschöne Stadt, eine Rentner- und Pensionärs-

stadt mit einer Garnison und einem Theater, da haben wir gelebt bis 1919/20. Danach Rückkehr nach Berlin, weil meine Mutter wieder heiratete, und mein Stiefvater, Literaturwissenschaftler, Bibliothekar, 1920 Direktor der Volks- und Stadtbibliothek in Berlin-Charlottenburg wurde. Er war unglaublich tätig, hat viele Rezensionen geschrieben in den führenden Literaturzeitschriften, ein gelehrter Mann, der eine Geschichte des deutschen Romans mitverfasst hat und eine Doktorarbeit über romantische Literatur, das Manuskript liegt im Marbacher Archiv.

Haben Sie so einen Weg zu Büchern gefunden?

Ja. Mein Stiefvater hat dafür gesorgt, dass mein Bruder und ich »anständige« Jugendbücher bekamen. Und mein Großvater mütterlicherseits schimpfte auf Karl May, der hätte im Gefängnis gesessen, eine Uhr gestohlen und nie die Länder bereist, über die er schwadronierte. Das sei Schundliteratur.- Zurück. Görlitz. Ich habe eine ganz merkwürdige Erinnerung, eine sehr frühe und wehmütiige. In Görlitz nahm mein Großvater, der, wie gesagt, wunderbare Spaziergänge mit uns machte und Blumen erklärte, mich eines Tages an die Hand, das muss Ende 1918 gewesen sein, da war ich noch nicht vier. Er war sehr ernst. Wir gingen zur Neiße-Brücke, die heute die Grenze zu Polen ist, über die Brücke zu den Kasernen der Garnison von Görlitz. Ich habe das erst gar nicht begriffen. Da kam die ganze Garnison von der Westfront zurück, Ende des 1. Weltkrieges. Die Rückführung des deutschen Heeres in die Standorte nach dem Waffenstillstand im November 1918. Viele Bürger waren auf der Straße, es hatte wohl in der Zeitung gestanden. Es kam ein trauriger Zug der Infanteristen, vielleicht Artillerie. Es klapperten die Wagen, davor Pferde, abgemagerte Klepper, Soldaten, die Offiziere auf mageren Pferden reitend, in Uniformen, die zum Teil geflickt waren. Alle sahen elend aus. Und die Bevölkerung an der Straße machte einen tief deprimierten Eindruck. Sie schauten, ob sie irgendeinen erkannten. Dann gab es Zurufe. Das war das erste, was mir auffiel, dass Frauen einen Vornamen riefen, dann wandte ein Bekannter oder Verwandter den Kopf aus den Marschierenden. Und dann kam, was tief in mein Herz fiel: mein Großvater sagte: so ein Soldat wie diese war dein Vater, aber er ist nicht zurück gekommen. [langes Schweigen, Betroffenheit in der Rück Erinnerung.] Mit dem Großvater an der Hand wurde mir als Dreidreivierteljähriger plötzlich bewusst, dass mein Vater ein Soldat war, der im Krieg gefallen ist, vor meiner Geburt. Das hat mich immer begleitet. Es ist phantastisch, wenn man bedenkt, dass ich mich dadurch an das Ende des 1. Weltkrieges noch so tief getroffen erinnere.

Ihre Beziehung zur Religion?

Später lebten wir wieder in Berlin, und mein Bruder und ich kamen in den Ferien zu den Großeltern mütterlicherseits nach Görlitz. Beide waren konfessionell verschieden gebunden. Wie gesagt, die Großmutter streng katholisch. Und die beiden nahmen mich am Sonntag abwechselnd in ihre Kirchen mit. So bin ich mit der Großmutter in die sehr schöne alte, dunkle Frauenkirche, gotischer Bau, in Görlitz gegangen und erlebte dort den katholischen Gottesdienst mit Priestern in langen Gewändern, die Ministranten, Weihrauch, viele Frauen um meine Großmutter herum.

Das waren also ganz sinnliche Bilder.

Ja, aber jetzt kommt noch eine Erkenntnis. Dann am nächsten Sonntag mit dem Großvater in die noch schönere gotische Peterskirche in Görlitz. Beide Kirchen sind erhalten. Ich bin inzwischen zweimal da gewesen. Die Peterskirche groß und hell verglast. Und da saß mein Großvater mit lauter Männern. Von der Kanzel donnerte ein protestantischer Prediger in der Luther-Nachfolge, gewaltig. Das machte Eindruck. Verstanden habe ich wenig. Und wie wir dann beim Mittagessen eines Sonntags zusammen saßen, habe ich meinen Großeltern erklärt: ich weiß jetzt den Unterschied zwischen katholisch und evangelisch. Katholisch ist für die Frauen, evangelisch für die Männer. Dann haben beide gezuckt und ein Lachen unterdrückt, und ich guckte mich erstaunt um. Da war ich vielleicht sieben.

Die Bedeutung der Religion – gibt es eine innere Beziehung zu Gott?

Das ist eine schwierige Frage. Die Beziehung ist bei mir vorhanden, aber nicht konfessionell eingeengt. Wahrscheinlich war es auch der Zwiespalt zwischen den beiden Konfessionen, den ich durchleiden musste.

Ihr Vater – Sie haben von seinem Arbeitszimmer erzählt, was Sie Ihr Leben lang begleitet hat. Wenn Sie darüber sprechen, wird das Fehlen des Vaters spürbar. Sie sprachen von 'Begegnungen' mit Ihrem Vater nach seinem Tod, angefangen mit dem, was Ihr Großvater Ihnen angesichts der heimkehrenden Soldaten des 1. Weltkriegs vermittelte.

Ich bin ja auf die Vornamen meines Vaters, meines gefallenen Vaters getauft, Josef Adolf. Adolf ist das nassauische Adolf. Die Nassauer hatten einen einzigen Kaiser im Mittelalter: Adolf von Nassau. Das hat Gott sei Dank mit Hitler gar nichts zu tun.



J.A. Schmoll gen. Eisenwerth im Hof der Technischen Universität München vor der Stahlplastik von Prof. Fritz Koenig
8. Februar 2002

Es ist Tradition in Familien, die sich dem Hause Nassau verbunden fühlten. Mein St. Wendeler Großvater hieß Anton Adolf. – Ich hatte merkwürdige Erlebnisse, die mich immer in die Nähe meines Vaters brachten, im Verlauf des Krieges. Ich war ja sechs Jahre Soldat, im Herbst 1939, nach dem Polenfeldzug wurde ich eingezogen, ich hätte schon 1937 dienen müssen, aber ich war von der Wehrpflicht beurlaubt, weil ich Grabungen machte an Zisterzienserklöstern in der Mark Brandenburg für meine Doktorarbeit, die nicht unterbrochen werden sollten, auf Weisung der Provinzverwaltung, denn da waren offene Gräben, die so nicht liegen bleiben durften.

Das Arbeitszimmer Ihres Vaters ist nicht nur eine Erinnerung an ihn, sondern stellt auch Bezug zum Jugendstil her – eines Ihrer Themen.

Ja, es war von einem weiteren Bruder meines Vaters, der Bildhauer, Designer und, wie man damals sagte: Kunstgewerbler in München war, an der berühmten Debschitz-Schule, einer sehr progressiven Kunst-Schule. Meine Frau Helga hat darüber gearbeitet und veröffentlicht. Noch immer gibt es keine abschließende Würdigung dieser Schule, die der berühmte Hermann Obrist, einer der Väter der abstrakten Bildhauerei, ein ungemein interessanter Mann, über den jetzt gerade wieder eine Doktorarbeit veröffentlicht worden ist, 1901/02 gegründet hat. Im Geist der neuen Kunstschatzreformideen des Hermann Obrist wurde sie von Wilhelm von Debschitz geführt. Sie hatte durchlässige Klassen. Jeder konnte auf jedem Gebiet Kunst ausüben. Da waren Fachlehrer für Metall, Möbel und Keramik. Sie ist dann durch den 1. Weltkrieg eingegangen. Aber der Gründer des Bauhauses, Gropius, hat die Schule vor dem 1. Weltkrieg besucht, weil er schon damals die Idee einer Kunstschatzreform hatte, woraus das Bauhaus dann entstand. Und er hat mit Obrist und Debschitz konferiert. Das ist in Zeugenaussagen dokumentiert.

Und dieser Stil bestimmt die Wohnung Ihrer Eltern.

Nicht nur das Arbeitszimmer, unsere ganze Wohnung, alle Möbel waren von diesem Bruder meines Vaters, die Bilder waren zum Teil von dem Maler Karl Schmoll von Eisenwerth und von anderen Künstlern aus dem Kreis dieser Schule, auch alles, was man so an Gegenständen hatte: Keramik, Teppiche, Lampen, und und und. Ich bin darin aufgewachsen. Es ist im letzten Krieg leider vieles zerstört worden. Ich habe nur dieses Zimmer gerettet. Reste vom Schlafzimmer sind im Münchener Stadtmuseum im Depot erhalten.

Das Wohnungsumfeld war visuell prägend. In welcher Weise hat Ihre Mutter Sie geprägt? Ihr Vater war ja tot. Was war sie für ein Mensch?

Ja, meine Mutter hat mich im Wesentlichen erzogen. Ich sagte schon: sie spielte sehr gut Klavier und hat später noch im Altenheim in Stuttgart Orgel und Harmonium gespielt. Und sie hatte ungeheuer viel Humor. Das hat sie von ihrem Vater geerbt, der mich damals an die Hand nahm, 1918, als die Soldaten zurückkamen. Er konnte auch sentimental sein, aber er hatte viel Humor und Sprachwitz. Wir haben sehr früh immer Wortwitze, Schüttelreime gemacht. So sagte er: bilde mal einen Satz mit Luther und Sirup. »Sie Rupp'ches Luder«. Oder bilde einen Satz mit Afghanistan. Das ist ja sehr aktuell. »Das geht dich Aff' gar nix an«. Lauter so komische Dinge. Altväterliche, biedermeierliche Witze, Wortverdrehungen, habe ich immer geliebt. Meine Mutter hat auch für Feste gerne Gelegenheitsgedichte gereimt, und hat damit auch mal Geld verdient in der Werbung. Ich glaube, von ihr stammt der Vers »Zucker sparen grundverkehrt, der Körper braucht ihn, Zucker nährt«. Dafür bekam sie ein Service.

Die Sorge Ihrer Mutter im Krieg um Sie – Sie deuteten einmal an, dass Ihnen Dr. Erich Kubach (später Professor für Baugeschichte am Kunsthistorischen Institut der Universität des Saarlandes) in Paris begegnet sei und er Telefongespräche zu Ihrer Mutter nach Berlin vermitteln konnte.

Wir waren befreundet. Ich traf Kubach 1942 zufällig auf der Straße in Paris. Wir haben beide gestutzt. Ich war Leutnant, er Gefreiter. Da sagte er: Ich bin eingezogen als »Fernsprechmensch«. Ich bin in einem Hauptquartier in der Rue de Rivoli im Hôtel Wagram. Das gibt es nicht mehr, aber im Fußboden unter den Arkaden sieht man noch das W mit der Krone, Hôtel Wagram. Die ganzen Hotels waren beschlagnahmt von der Wehrmacht und der Verkehr in der Rue de Rivoli war gesperrt. Auch Ernst Jünger war in einem der dortigen Hotels. Er gehörte ja eine Weile zum Stab in Paris. Ich hatte nach dem Krieg eine kurze Korrespondenz mit ihm wegen eines Buches. Ich fand ihn interessant. Ich hatte die »Marmorklippen« gelesen und gespürt, das ist gegen die Nazis. – Zu Kubach. Ich sagte: in der Fernsprechzentrale, das ist ja interessant. Herr Kubach, wir haben uns noch gesiezt, ich habe ein Privatquartier, ich lade Sie am nächsten Sonntag ein zum Tee. Aber ich habe kein Besteck, das Besteck war geklaut. Sie müssen etwas mitbringen, mindestens einen Teelöffel. Dann kam er an einem Sonntag nach Rueil-Malmaison in das Häuschen. Wohnen Sie schön, und eine Bibliothek

haben Sie! Ja, sagte ich, die habe ich sogar gegen Diebstahl inventarisiert. Und er brachte einen Teelöffel aus seinem Hôtel Wagram mit. Den habe ich heute noch. Der liegt immer neben meinem Essplatz. Das einzige Utensil, das ich aus dem Krieg gerettet habe. Die Fallschirmjäger haben ja Taschen an den Hosenbeinen. Da steckte der drin. Wie mein Knie kaputt ging, hat man die Hose zerschnitten, da kam der Löffel heraus und man hat ihn mir gelassen. Das W mit der Krone von Wagram kann man kaum noch erkennen. Das ist Hotelsilber, nichts wert, aber das Empire-Ornament ist ganz französisch. Dann sagte ich: Herr Kubach, meine Mutter ist sehr ängstlich, beide Söhne im Krieg, beide Männer tot, ich muss versuchen, sie zu beruhigen. Gibt es eine Möglichkeit, sie in Berlin anzurufen? Ja, sagte er, ich gebe Ihnen ein Zeichen auf dem Diensttelefon, wenn ich Nachtdienst habe. Ich habe einen Kollegen, auch Kunsthistoriker, der ist in Lille in der Wehrmachtfernsprechzentrale, der kann direkt nach Berlin schalten. Und der SD hat aufgenommen bis Lille, aber nicht die Berlinschaltung zu meiner Mutter. Es gab ein Verhör des SD in Paris. Ich wurde wie schon in Berlin ab 1937 von der Gestapo beobachtet, auch wegen meiner Bekanntschaft mit Franzosen, mit Diplomaten und dem französischen Germanisten Eugène Susini. Dann meinten die, ich hätte mit Susini an der Uni in Lille telefoniert. Nach dem Krieg war Susini Direktor des Institut d'Etudes Françaises in Wien, später Professor an der Sorbonne, wo er mich als auswärtigen Gutachter zu Soutenances de thèses einlud. – Ich wurde also vom SD in Paris beobachtet. Von da an merkte ich, dass alle vom Offizierscorps meiner Einheit 'geimpft' waren. Da habe ich mich für die Nachtjagd-Fliegertruppe gemeldet. Das war die einzige Möglichkeit wegzukommen. Dann wurde ich beordert nach Göppingen zu einer Nachtjagtauglichkeitsprüfung und dort in einem Simulatorstuhl gedreht. Ich habe als hervorragend abgeschlossen. Ich kam aber nicht zur Ausbildung, weil die mit dem Bau der Jagd-Flugzeuge nicht nachkamen. So kam ich zu den Fallschirmjägern. Leider weg von Paris. Aber das war mir verdorben. Die Nazis konnten ja die sogenannte »Volksgemeinschaft« wunderbar zerstören durch Verdächtigungen.

Vor meiner nächsten Frage würde ich gerne eine kleine Zeitreise machen. Wir haben gesprochen von der Familie als prägendes Umfeld, von der Bindung zu Ihrem Vater, der Ihnen im Krieg wenn auch non-präsent – immer wieder 'begegnet' ist. Ein denkwürdiges Phänomen.

Ich darf zurückblenden. In meinem Beitrag »Meine Erinnerungen: Erste Begegnung mit der Ludwigskirche« in dem Heft, das die evangelische Kirche in Saarbrücken herausgab zur Wiederindienststellung der Ludwigskirche, schrieb ich von meinem ersten Besuch im Saarland, nach der Volksabstimmung 1935. Damals bin ich mit dem Fahrrad von Berlin quer durch Deutschland ins Saarland gefahren, nach St. Wendel – dem Ort, wo mein Großvater herstammte und sein schönes Wiener Haus gebaut hatte, das der Familie nicht mehr gehörte. Und eine Schwester meines Vaters, Witwe des evangelischen Pfarrers von St. Wendel, war dort zu Besuch, weil sie, ehemals im Saarland wohnend, an der Volksabstimmung teilgenommen hatte. Da ging ich in das Pfarrhaus. Und wie ich am Gartentor klingelte, war sie oben im Treppenhaus am Fenster und sagte, das muss der Adi sein, mein Kindergartenname, denn der geht genau wie sein Vater. Sie hat mich erkannt am Gang. Da ging ich noch rhythmisch, unbeschädigt, vor dem Krieg. Das hat mich sehr berührt. Auch im Krieg war mir mein Vater ein paarmal sehr nahe. Einmal wurde unsere Einheit aus dem Vormarsch nach Westen, im zweiten Frankreichfeldzug gegen die Amerikaner, von Lunéville zurückgenommen in die Vogesen, zum Abschirmen, für einen Racheakt der Deutschen. Mit Hilfe einer französischen SS-Formation, die ich zu meinem Erstaunen traf, freiwillige Franzosen, die ein Dorf in den Vogesen besetzten, aus dem Widerstand geleistet worden war. Also ein Résistance-Nest. Wir waren Gott sei Dank an diesem Racheakt nicht weiter beteiligt, wir haben nur großräumig dieses Gebiet mit abgeriegelt, in das dann die SS vordrang, Deutsche und Franzosen. Aber der Nachbarort, durch den wir fuhren, war der Ort, bei dem mein Vater im August 1914 gefallen ist, Celles-sur-Plaine, und es war genau der 30. Todestag meines Vaters, der 24. August 1944, von dem ich später erfuhr, dass an diesem Tag Paris gefallen ist. Das war sehr merkwürdig. Und ich dachte: vielleicht erfüllt sich hier auch dein Leben. Dann eine weitere eigentümliche Begegnung: Unsere Einheit, eine Fallschirmjägerartillerieeinheit, motorisiert, wurde nach den schweren Kämpfen gegen die Amerikaner an der Moselfront in Lothringen eines Tages herausgenommen und nach Holland geworfen, wo die Engländer gelandet waren, in der Nähe der Brücke von Arnhem. Auf dem Weg dorthin hat der Transport, ein Güterzug mit Kanonen, in einem großen Eisenbahngelände nachts halt gemacht. Ich bin ausgestiegen und fand einen alten Mann, der als Bediensteter der Bahn Weichen kontrollierte, den sprach ich an: Wo sind wir denn hier? Er antwortete: In Mannheim. Ach, sagte ich, in Mannheim wäre ich beinahe geboren, wenn der 1. Weltkrieg nicht ausgebrochen wäre. Wieso? Ja, mein Vater war Maschinenbauer bei einer großen Firma und ist von hier aus in den Krieg gezogen. Dann fragte er: Wie heißen Sie denn? Was, Schmoll gen. Eisenwerth! Ich war bei der Firma Mohr&Federhaff als Maschinenbauer in Mannheim tätig und werde nicht vergessen, wie Ihr Vater, der einer der leitenden Ingenieure war,



Monika Bugs und J.A. Schmoll gen. Eisenwerth in der Ausstellung *Subjektive Fotografie. Otto Steinerts Schüler in Saarbrücken 1948-1959* Museum Haus Ludwig Saarlouis, anlässlich seines Vortrags über »Subjektive Fotografie, Otto Steinert und seine Schüler«
1. September 2002

am 1. oder 2. August 1914 als einberufen sich verabschiedet hatte. Er war in seiner Uniform noch mal in die Fabrik gekommen. Wir haben ihm alles Gute gewünscht, und er zog ins Feld. Drei Wochen später erfuhren wir, dass er gefallen ist. – Das war auch eine merkwürdige Begegnung. Ich hatte oft das Gefühl, dass mein Vater mich beschützend, die Hand über mich hielt, unsichtbar. – Es gab auch für meine Mutter traurige Erlebnisse. Sie war dann noch einmal verheiratet. Nach dem 1. Weltkrieg war die Zeit der großen Not. Ich sehe immer noch das Bild. Mein Stiefvater hatte ein Haus gemietet, mit einem schönen Garten und einer großen Veranda. Und im Sommer machte meine Mutter auf der Veranda mit Hilfe einer anderen Frau Handarbeiten. Da war ich sechs Jahre alt. Da holte meine Mutter die wunderbaren grünen Tuche der Uniform meines Vaters, die er nicht mit in den Krieg genommen hatte, weil es wohl die bessere Uniform war. Die hatte meine Mutter aufgehoben, und die wurden zerrennt und verarbeitet zu Höschen und Jäckchen für meinen Bruder und mich. Und über dieser Arbeit hat meine Mutter geweint, das drang tief in mich ein. Das ist der Stoff, das Tuch, das mein Vater trug als Soldat, noch im Frieden. Das war mir dann heilig. Während ich sonst meine Sachen wenig geschont habe. Gehasst habe ich einen Matrosenanzug, mit blauweißem Kragen, weißen Blusen. Ich habe mich gleich in eine Pfütze geworfen. Matrosenanzüge für Kinder waren ein Relikt aus der Kaiserzeit.

In wieweit war Ihr Stiefvater für Sie ein prägender Mensch?

Ja, er war natürlich wichtig, obwohl ich mich mit ihm schlecht verstand. Bei der Hochzeit in Görlitz, wo wir damals lebten, saßen in der Kutsche der Stiefvater, Dr. Joachim Homann mit seinen Lackschuhen, mein Bruder und ich, da war ich fünf. Und ich habe dann absichtlich auf seine Lackschuhe getreten. Er wurde Jochen gerufen, ich nannte ihn nur Onkel Knochen. Ich konnte zu ihm nicht Vater sagen. Ich hatte eine Distanz zu ihm, die nie ganz überbrückt wurde.

Ein sehr früher Widerstand.

Bei mir war manchmal früh ein Widerstand. – Mein Stiefvater war herzleidend, im 1. Weltkrieg nicht frontfähig, migräneleidend, dienstlich überanstrengt. Wenn er vom Dienst kam, hat er sich oft gleich ins Bett gelegt, wo er las. Er hatte eine große Bibliothek, die wir bewunderten, nicht lasen, ich fing aber an, die Titel zu studieren, wodurch sich mir viele Autorennamen einprägten. Aus dem Ruhebedürfnis fand er meinen Bruder und mich oft als störend. Kinder müssen ja toben und sind oft laut, dann fuhr er manchmal dazwischen in einer unschönen Weise. Als ich elf war, hat er Selbstmord in seinem Büro begangen, mit Gas vergiftet. Ein wahnsinniger Schlag für meine Mutter. Sie hat unsäglich gelitten. Aber ich muss nun auch die positiven Seiten erwähnen. Mein Stiefvater hat viel Literatur ins Haus gebracht, die wir erst nach seinem Tod zu goutieren wussten. Er hat dafür gesorgt, dass wir gute Jugendschriften bekamen. Ich habe durch seine Anregung die Tiergeschichten des Amerikaners Ernest Thompson Seaton kennen gelernt und die echten Cooper-Indianer durch die Lederstrumpf-Geschichten, die dann Slevogt illustriert hat, die uns entgegen gehalten wurden gegen Karl May, dem ich ein Jahr lang 'verfallen' war. Wissenschaftlich begabt war ich vielleicht doch schon, weil ich anfing, ein eigenes Lexikon indianischer Worte anzulegen. Alles, was ich aus den Büchern, sei es Karl May, sei es Cooper, an indianischen Worten, Stammesnamen, Ausdrücken fand, habe ich alphabetisch geordnet. Ich dachte, mit der Zeit kann ich die Indianersprache lernen. Das war natürlich nicht der Fall. Sehr komisch.

Hat sich dieses Lexikon erhalten?

Nein. Es ist bei einem der vielen Umzüge untergegangen. Das überlebte nicht mal mein 12. Lebensjahr. Dann wollte ich mal Astronom werden. Die Sternenkunde hat mich gepackt. Das kam durch einen Lehrer, der sehr gebildet war und uns abends versammelte, wenn man die Sterne sah, die Sternbilder erläuterte und auch Astronomisches erklärte. Da hatte man einen Eindruck von der Unendlichkeit des Kosmos. Heute ist die Vorstellung viel weiter ausgedehnt, aber damals war es schon gewaltig, fast unendlich.

Vor allem dürfte es damals geheimnisvoller gewesen sein als heute.

Ja, sicher. Ich habe mir auch Literatur beschafft, über Naturkunde, Astronomie usw. Ich ging auch ins Planetarium in Berlin. Eine wunderbare Einrichtung. Gut, der Lauf der Sterne. Es gab manche Anregungen. Noch etwas: in der Stadt- und Volksbücherei Charlottenburg, hinter dem Rathaus Charlottenburg, in der Eosander-Straße, wo das Büro meines Stiefvaters lag, war ein Vortragssaal, fanden Lesungen für Kinder statt, und wir sahen die Schattenspiele der berühmten Lotte Reiniger, einer Künstlerin, die Schattenspiele filmisch verarbeitete. Und dort war auch der Sohn des Stadtrates Goeritz, der aus Danzig stammte und mit meinem Stiefvater als Direktor der Bibliothek zu tun hatte und befreundet war. Und die bildeten mit anderen Kollegen Hausmusikzirkel, zu denen sie

sich gegenseitig einluden, auch in unser Haus. Da wurde dann Quartett, Quintett gespielt. Ich bin immer eingeschlafen mit herrlicher Musik, mit Chopin, Beethoven bis zu Reger. Wagner wurde nicht so sehr geliebt. Mein Stiefvater und meine Mutter spielten Klavier. Und Goeritz hatte also einen Sohn, mit dem ich mich anfreundete, und den ich wieder traf beim Studium der Kunstgeschichte. Mathias Goeritz machte ein Doppelstudium, sowohl an der Kunstschule in Charlottenburg, die nicht weit vom Rathaus war, als auch an der Akademie, wo er Malerei studierte und nebenbei Kunstgeschichte am Berliner Kunsthistorischen Institut. Seine Doktorarbeit in Kunstgeschichte wurde eine erste wichtige Monographie über Ferdinand von Rayski (1806-1890), den bedeutenden sächsischen Maler des 19. Jahrhunderts, leider wenig bekannt, obwohl es große Ausstellungen gab. Rayski war in Dresden tätig, er hat Portraits usw. gemalt, in einer für damalige deutsche Verhältnisse relativ lockeren Art, vorimpressionistisch könnte man vorsichtig sagen.

Mathias Goeritz wurde nicht zum Militär einberufen. Ich sehe immer noch, wie wir im Berliner Institut 1939 Abschied nahmen. Er ging nach Madrid und hatte die Möglichkeit, als deutscher Lektor in Tanger tätig zu werden, war dann weiter in Nordafrika und hat nach dem Krieg eine Kunstschule in Nordspanien gegründet, in Altamira. Dann wurde er als Professor nach Mexiko berufen und als ehemaliger Berliner Mitglied an der Akademie der Künste in Berlin, im Hansa-Viertel. Nach seinem Tod gab es dort eine große Ausstellung seines Werkes, der Katalog ist ein Standardbuch über Goeritz geworden, der sehr vielseitig war: Maler, Bildhauer, Architekt, er hat auch gedichtet. Ich habe viele seiner Briefe im Katalog veröffentlichten lassen. Wir haben viel korrespondiert, und ich habe auch Beiträge über ihn geschrieben. In der Festschrift für Lorenz Dittmann ist meine Eröffnungsrede zur Berliner Goeritz-Gedächtnisausstellung gedruckt.

Wir sprachen über Begegnungen, Ihre Familie und über Ihre 'Zeitreise': darüber, dass Sie gleichsam 'surreal' die Wege Ihrer Familie nachgelebt haben. Sie sind an vielen Orten gewesen, wo Ihr Vater war, Sie haben in Darmstadt gelehrt, wo Ihr Vater studiert und gearbeitet hat. Und Sie sind ins Saarland berufen worden, Heimat Ihres Großvaters, Ihrer Vorfahren. Was ist Heimat für Sie? In Ihrem Text über Leo Kornbrust haben Sie ausführlich über seine Heimat, seinen Ort, St. Wendel und die Damra geschrieben. Sie nehmen dieses Thema ernst.

Das ist eine schwierige Frage. Ich bin in Berlin geboren, habe drei Jahre in Görlitz gelebt, bin wieder nach Berlin gekommen, ging dort zur Schule, ins Gymnasium, dann bis zum Abitur auf das Landschulheim, die Schulfarm Insel Scharfenberg. In Berlin habe ich mein Studium durchgeführt und abgeschlossen, kurz vor Kriegsausbruch. Meine Mutter blieb in Berlin bis die Frauen aus Berlin evakuiert wurden. Bis dahin ist Berlin meine Heimat. Aber ich hatte schon als junger Mensch die Sehnsucht, die Orte meiner vier Großeltern kennenzulernen. Nach der Volksabstimmung 1935 bin ich mit dem Fahrrad von Berlin in einer groß angelegten Tour, zwei Monate lang, gestrampelt über Westfalen, Heimat meiner mütterlichen Urgroßeltern, Bielefeld, Herford, übers Sauerland nach Köln, Aachen, Trier ins Saarland. Dann war ich auf dem Weg zu meinem Vater in einem übergeordneten Sinne, nach St. Wendel und Saarbrücken. Nahe Neunkirchen ging mein Fahrrad kaputt. Die Gabel brach. Ich stürzte, aber ich habe mich kaum verletzt. Ich hatte einen 'alten Affen' aufgeschnallt, einen Tornister des 1. Weltkrieges, den man billig in Altwarenläden in Berlin kaufen konnte. Da bin ich zu Fuß weiter Richtung Saarbrücken. Ich weiß noch, wie mich ein Pferdefuhrwerk mitnahm von St. Wendel nach Ottweiler, an den Ort, wo mein Ururgroßvater Bürgermeister war.

Sie gehen die Wege der Familie nach.

Ja, der Ahnen. Dann bin ich von Ottweiler nochmal nach Saarbrücken, über Zweibrücken, nach Karlsruhe. Zu meiner Enttäuschung war das Fahrrad noch nicht fertig. Dann bin ich weiter zu Fuß. Auf dem Weg nach Straßburg hat mich ein Tabakhändler in seinem DKW ein Stück mitgenommen und wir haben uns munter unterhalten über die Tabakwirtschaft im Badischen. Dann ging ich weiter nach Kehl in die Jugendherberge. Dort habe ich meinen Tornister abgestellt und bin über die Rheinbrücke nach Straßburg. Da man in der Nazizeit nur 10 Mark über die Grenze nehmen durfte, wurde ich vom deutschen Zoll wahnsinnig gefilzt. Ich musste mich nackt ausziehen in einer Zelle, breitbeinig hinstellen und sie untersuchten, wie sagen die Chinesen: die sieben Öffnungen des Körpers. Und nachdem ich mir Straßburg angesehen habe, bin ich über den Vogesenkamm nach St. Dié gewandert. Weil mein Vater da gefallen ist. Das hatten wir erfahren von einem Bekannten meines Maleronkels Karl Schmoll von Eisenwerth, der auf dem Soldatenfriedhof in Bertroumoutier bei St. Dié in der handschriftlichen Liste der dort Beigesetzten auf einen Namen stieß, der ihm so ähnlich vorkam wie der des Maleronkels: ein Dr. Adolf Schnadel genannt von Eisenwerk. Da das Bataillon und der Todestag übereinstimmten mit dem meines Vaters, war klar, das musste mein Vater sein, der erst, wo er gefallen ist, in



Mathias Goeritz
vor seinen Türmen in Mexico City
vgl. J.A. Schmoll gen. Eisenwerth:
Mathias Goeritz – 1915-1990
ein internationaler Künstler aus Deutschland
in Mexiko. In: Festschrift Lorenz Dittmann.
Herausgegeben von Hans-Caspar Graf von
Bothmer, Klaus Güthlein und Rudolf Kuhn.
Frankfurt am Main u.a. 1994, S. 157-162

Celles-sur-Plaine, beigesetzt war, dann umgebettet wurde, nach dem 1. Weltkrieg. Also bin ich nach St. Dié, und von St. Dié habe ich mich mit einer alten Generalsstabskarte, noch mit Blutflecken meines Vaters, die man meiner Mutter geschickt hatte, nachdem er gefallen war, auf den Weg gemacht. Sie war auf Leinen aufgezogen, in Vierecken, dass man sie falten konnte. Da war der Ort drauf, nicht nur, wo mein Vater gefallen ist, auch wo der Friedhof war, Bertrimoutier, ein kleines Dorf mit einer barocken Kirche. Außerdem vom Ort an einem Hang ist der Soldatenfriedhof, oben der französische, unterhalb der deutsche, mit kargen Holzkreuzen, flachen Latten und Blechschildchen. Dann habe ich in der Kassette des steinernen Denkmal-Sockels das Buch aufgeschlagen und den Namen meines Vaters verbessert. Diese Handschrift habe ich immer wieder gefunden, wenn ich auf dem Friedhof war. Diese Reise war für mich nötig. Ich habe sie so intensiv empfunden, dass ich darüber einen Gedichtzyklus schrieb. – Inzwischen war eine Eisenbahnlinie durchgezogen, die ja vorher durch die alte deutsch-französische Grenze auf dem Vogesenkamm unterbrochen war. Da ich noch ein bisschen Geld übrig hatte, 80 Pfennig, konnte ich mit der Bahn nach Straßburg zurück, bin wieder über die Brücke nach Kehl zu meinem Tornister, habe dort übernachtet, dann zu Fuß weiter bis nach Freiburg im Breisgau und über den Kaiserstuhl und Breisach, wieder mit 10 Mark nach Colmar. Denn das nächste Muss war der Isenheimer Altar von Grünewald im Unterlinden-Museum.

Das war dann schon mit Blick auf die Kunstgeschichte.

Auch. Ich war ja schon Student der Kunstgeschichte. Ich kannte den Altar natürlich als Reproduktion, aber das Studium des Altars war ein unglaubliches Erlebnis, auch für die Generation meines Vaters, das hing mit dem Expressionismus, mit der Stimmung vor dem 1. Weltkrieg zusammen. Ich bin dann zu Fuß zurück, über Freiburg, Tübingen nach Stuttgart und habe den Bruder meines Vaters, Karl Schmoll von Eisenwerth, den Maler, der dort an der Technischen Hochschule in der Architekturfakultät Professor war, besucht. Ich fand kürzlich eine Postkarte dieses Onkels an meine Mutter, ich wäre aufgetaucht und hätte abgelehnt, bei ihm zu wohnen, ich hätte stolz gesagt: ich übernachte in der Jugendherberge. Ich habe diesen Onkel dann nach meinem Vater ausgefragt. Und er hat sehr behutsam berichtet. Dieser Onkel war für die Schmoll-Familie, nachdem mein Vater gefallen war, sozusagen der Seniorchef, der die Interessen der Familie wahrgenommen hat.

Schicksalhafte Begegnungen –

Ja. Ein merkwürdiges Erlebnis: nach dem Krieg traf ich als humpelnder Lazarettentlassener mit »abgewracktem« Militär-Mantel, am Stock gehend, auf der Bahnhofstraße in Gießen einen Professor der Kunstgeschichte, den ich durch seine Gastvorträge in Berlin kannte. Oskar Schürer. Zu wenig bekannt heute. Ein aus einer Augsburger Patrizierfamilie stammender Hüne. Ein wunderbarer Mensch, der expressionistisch gedichtet, ein großartiges Buch über Prag geschrieben hat, mit dem Philosophen Gadamer als Marburger Student befreundet war bis an sein Lebensende, und mit dem Dichter Kasimir Edschmidt. Er war in erster Ehe mit einer tschechischen Ballettkünstlerin verheiratet, beide unterrichteten als Dozenten in Hellerau, dieser berühmten musischen Siedlung bei Dresden, mit den Gebäuden von Tessenow. Doktoriert hatte Schürer bei Hamann in Marburg, dann habilitiert in Halle bei Paul Frankl, der emigrieren musste, dessen großes Werk über die Methode der Kunsthistorik er zum Druck in Brünn/Mähren brachte, das die Nazis einstampften. Schürer wurde Privatdozent in München, A.O.-Professor, später nach Darmstadt berufen. Er erkannte mich. Ein Wunder. Sind Sie Schmoll-Eisenwerth? Ach, Sie leben! Geben Sie mir Ihre Adresse. Vielleicht werden Sie von mir hören. Ich war kurz Hilfsassistent an der TH Hannover. Das Kunsthistorische Institut war halb ausgebombt und verwaist. Ich war gerade einen Monat in Hannover, im November 1945, als ein Telegramm von Oskar Schürer aus Darmstadt eintraf: Nehme Sie als Assistent mit Lehrauftrag für mittelalterliche Architektur an der TH in Darmstadt. Einzige Bedingung: Beginn am 1. Dezember 1945, das Telegramm kam am 28. November. Also ich bin zu Dekan Prof. Uvo Hölscher, aus der berühmten Sippe der Altphilologen, Archäologen usw., der sagte: das können wir Ihnen nicht bieten, das müssen Sie annehmen. Das fand ich fabelhaft. Ich fuhr sofort nach Darmstadt, Schürer hatte Vertrauen zu mir und sagte: die TH in Darmstadt ist zwar weitgehend zerbombt, das Institut ist weggeblasen, wir haben kein Buch, kein Dia, nichts, aber wir müssen anfangen. Als Hörsaal haben wir die Aula. Da müssen die Fenster aber erst zugemauert werden, wir haben kein Glas. Dann ging es im Januar nach Heilig-Drei-König in Darmstadt los. Das war die erste TH, Architekturfakultät, die in Deutschland nach dem Krieg eröffnete, und sie hatte einen großen Ansturm. So war ich in Darmstadt, wo mein Vater Abitur gemacht und studiert hatte und mein Großvater ein Haus besaß, in dem ich als Neunjähriger zu Besuch war. Und naiv wie ich war, wanderte ich zu dem Haus in der Frankfurter Straße und klingelte. »Ja, was wünschen Sie?«, fragten die Besitzer mißtrauisch. Ich bemühte mich vergeblich um ein möbliertes Zimmer...

Ich war in Darmstadt auch auf den Spuren meines Vaters und seiner Freunde von vor dem 1. Weltkrieg. Darunter Prof. Dr. Ing. Adolf Watzinger, der von Darmstadt an die Königlich-Technische Hochschule in Drontheim, Mittelnorwegen berufen wurde. Der lud mich ein, als er mit seinen norwegischen Studenten eine Exkursion nach Berlin machte, ob ich ihn nicht besuchen wollte. (Mein Maler-Onkel Karl Schmoll hatte ihm von mir erzählt, dass ich ein junger Kunsthistoriker sei und meinem Vater ähnlich.) Ich müsste nur nach Oslo kommen. Von da ab würde er alles bezahlen, und ich könnte bei ihm wohnen. Und ich bin gerne der Berliner Olympiade ausgewichen, diesem Nazi-Unternehmen. Das war für mich ein unglaubliches Erlebnis, Norwegen 1936, über zwei Monate lang.

Die Wege Ihrer Familie sind Sie zum Teil bewusst gegangen, zum Teil sind Ihnen Begegnungen mit Orten Ihrer Vorfahren 'zugefallen'.

Als Schüler und Student habe ich auch Breslau besucht und die Verwandten dort kennengelernt. Im Krieg bekam ich einen Marschbefehl nach Russland, als ich Rekonvaleszent in einer ehemals tschechischen Baude im Glatzer Bergland war. Die war für Verwundete zur Erholung reserviert. Ich konnte nicht zurück nach Berlin. Wir hatten in Breslau ein Treffen verabredet. Unter der Verwandtschaft in Breslau war ein Verwandter meiner Mutter aus der westfälischen Sippe ihres Vaters, der Schultze-Rhonhof, da gibt es auch einen General, mehrere Juristen usw., das ist eine große Sippe, die ihren Familienverband sehr pflegt. Ein Arzt, Schultze-Rhonhof war Direktor der Universitätsfrauenklinik in Breslau und organisierte das Treffen mit mir, meiner Mutter und Verwandten im Schweidnitzer Keller des spätgotischen Rathauses von Breslau. Da haben wir Abschied gefeiert, im Spätsommer 1943, denn nach Russland gehen, hieß vielleicht nicht wieder kommen.

Ihre Schule. Sie waren in einer Reformsschule, der Schulfarm Insel Scharfenberg, »ein radikal-demokratisches Freiheitsexperiment«, eine Besonderheit im Berlin vor der NS-Zeit. Dietmar Haubfleisch hat darüber eine Dissertation geschrieben.¹

In der NS-Zeit wurde sie kaputt gemacht.

Man kann lesen, dass ab 1933 Deckengemälde im Speisesaal zerstört, Druckgrafiken abgehängt, Wandfresken als 'entartete' Kunst beschimpft wurden. Aber man kann auch lesen, dass die Schule musiche Anregungen gab. Sie haben gemalt. Man konnte Theater spielen, es gab eine Marionettenbühne, zu der Sie ein Bühnenbild geschaffen haben.

Ich habe Marionetten gemacht, Theaterstücke geschrieben, im Goethe-Jahr 1932 gab es von Polgar, dem Schriftsteller, ein ironisches Buch: »Hier irrt Goethe«. Das habe ich umgeschrieben auf die Verhältnisse der Schule und das Lehrerkollegium mit dem Direktor, den ich auch als Figur vorstellte. Und Goethe als Puppe, der den Direktor korrigierte. Auch Mitschüler traten auf. Das war ein großes, amüsantes Ereignis.

Haubfleisch spricht von einem Widerstandspotential, er schreibt: »So fertigte beispielsweise der künstlerisch hochbegabte Josef Adolf Schmoll gen. Eisenwerth, der auf der Insel gelernt hatte, seine politische Auffassung auch mit den Mitteln der Karikatur auszudrücken, eine glänzende Karikatur von Scholz an, die auf der Insel von Hand zu Hand ging.«

Das war der Nazi-Schulleiter, der uns 1933 hineingesetzt wurde. Ich habe 1934 Abitur gemacht und habe nur das Umstellungsjahr erlebt, das aber bitter für mich war. Dieser Schulleiter ist in SA-Uniform erschienen. Und er wollte sich einen Orden verdienen, indem er alle Schüler in die HJ presste. Er hat mich immer wieder vorgeladen, ich wollte doch studieren, ich würde mir ja alles verbauen, wenn ich nicht in die HJ einträte. Ich habe mich bis zum Abitur geweigert.

Und diese Karikatur hat Sie nicht gefährdet?

Ich habe noch ganz andere Karikaturen gemacht, auch von Hitler. Ja, ich habe mehrere Haussuchungen über mich ergehen lassen müssen, eine auf der Schule, im Jahr 33. Ich verwaltete die Bibliothek der Schule, so konnte ich in dem Bibliotheksraum arbeiten. Und plötzlich erschien ein Kommando der HJ, die die Schule sozusagen »übernahm« und machte bei mir eine Durchsuchung, eine hochnotpeinliche. Aber in den Bücherschränken hatte ich mir eine Schublade konstruiert mit doppeltem Boden. Da hatte ich meine Karikaturen untergebracht. Weil ich ahnte, dass siebrisant waren. Eine größere Karikatur wird heute in der Berlinischen Galerie aufbewahrt.

Von Hitler?

Nicht nur Hitler, die ganze Konstellation vom Frühjahr 1932 habe ich gezeichnet, es ist ein Prospekt, alle Vertreter der Parteien zur Wiederwahl von Hindenburg. Hitler kandidierte gegen Hindenburg als Reichspräsident. Hindenburg wurde noch einmal gewählt. Aber im ersten Wahlgang hatte er nicht genügend Stimmen bekommen. Ich habe den greisen



Die personifizierten Kräfte der politischen Parteien und Tendenzen am Vorabend des zweiten (und entscheidenden) Wahlgangs zur Wiederwahl des Reichspräsidenten (ehem. Generalfeldmarschalls) Paul von Hindenburg am 10.04.1932. Politische Karikatur, Feder und Aquarell, von J.A. Schmoll gen. Eisenwerth (17-jährig) (Berlinische Galerie)

Hindenburg, der uns als schwache Person erschien, als Vogelscheuche dargestellt, Quadratkopf und Orden, die an einer Latte hingen, unten sägten an der Vogelscheuche ein SA-Mann in Uniform und ein Mann von der KPD mit seiner blauen Bluse und rotem Halstuch. Auf der einen Seite standen Leute, die Hindenburg zu stützen versuchten: Brüning, bleich, schwarz gekleidet, mit seinem Federhalter an einem Rechenpult, der hatte nur noch regiert mit Not- und Sparverordnungen, mit seinem Buckel stützte er noch Hindenburg, obwohl er selber ein paar Monate später beseitigt wurde. Und andere Vertreter: Thälmann, der KPD-Führer usw. Hitler stürmt auf den angesägten Vogelscheuchen-Hindenburg, setzt einen Fuß auf dieses schon schräg stehende, ursprünglich senkrechte Gerüst, eine Pistole in der Hand, schreit und streckt die Hand aus. Das hätte keinem in die Hand fallen dürfen. Um 1970 hat mir ein Scharfenberger Lehrer gesagt, der eine Fotografie davon anforderte, er hätte danach den Unterricht gestaltet, über die politischen Verhältnisse im Jahr 32, vor Hitlers Machergreifung, weil alles in Personen dargestellt war, auch der Stahlhelmführer Theodor Duesterberg, der Parteiführer der Deutschnationalen Alfred Hugenberg, usw.

Sie hatten eine Einzelausstellung in der Schule, sicher ohne die Karikaturen.

Ja, zum Abitur. Nach der Haussuchung war ich noch vorsichtiger und habe die politischen Karikaturen mit nach Hause genommen. Aber zu Hause fanden zwei weitere Durchsuchungen statt, die waren viel gefährlicher, durch die Gestapo, aber die Karikaturen wurden Gott sei Dank nicht gefunden. Sie haben den Krieg überstanden, auch die Karikatur von dem Schulleiter Scholz und die Hitler-Karikatur.

Sie waren sich des Wertes der Karikaturen schon bewusst?

Ich war mir bewusst, dass es eine Art Dokument ist, für den Zustand damals. Ich hatte auch eine Karikatur im Stil von George Grosz gemacht, vom Kronprinzen, nach einem Foto, mit seinem Säbel und seiner Uniform. Ich habe ihn mal gesehen, da war ich Student, Unter den Linden, als die Träger des Ordens Pour-le-mérite wie üblich beim Denkmal Friedrichs des Großen an seinem Todestag einen Kranz niederlegten. Da war also der Kronprinz und der alte Generalfeldmarschall von Mackensen, die versammelten sich als kleine Schar ehemals wichtiger Männer, wohl auch Ernst Jünger. Aber man hatte nach Zeitungsfotos natürlich eine Vorstellung von diesem merkwürdigen Menschen, dem Kronprinzen. Und ich habe ihn konfrontiert mit einem Kriegskrüppel, grauenhaft gezeichnet, über Dix hinausgehend, mit halbem Schädel, amputierten Beinen, Streichhölzer verkaufend. Der Kronprinz geht hochnäsig an ihm vorbei. Das ist eine postkartengroße Radierung auf Pressspan. Ich habe aber auch Radierungen auf Metall- und Zinkplatten gemacht, Holzschnitte, Linolschnitte usw.

Welche Arbeiten haben Sie in Ihrer Ausstellung gezeigt?

Portraits, Karikaturen von Mitschülern, Landschaftsbilder von der Schule, vom See, Stilleben. Aquarelle, Deckfarben. Ich habe auch Ölfarbenversuche gemacht. Ich war angeregt durch Noldes religiöse Bilder, diesem Expressionismus, den ich in Berlin im Kronprinzenpalais sah, und habe eine Kreuzabnahme mit Ölfarben versucht mit einem quittgelben Christusleichnam. Das ganze Kollegium meinte: Sie müssen auf die Kunstakademie.
– Nein, ich studiere Kunstgeschichte!

Mit einem Erstaunen habe ich gelesen, dass Sie künstlerisch gearbeitet haben und dass Sie vor der Entscheidung standen: Künstler oder Kunsthistoriker. Es scheint ja ein ungeschriebenes Gesetz zu sein, dass ein Kunsthistoriker selten künstlerisch tätig wird.

Die Entscheidung fiel schon vor dem Abitur. In der Familie war die Malerei ja Tradition. Ich habe schon erzählt von dem Maler-Bruder meiner Wiener Großmutter: Louis Uhl. Er kam aus der Waldmüller-Tradition, hat bei Hans Makart gelernt. Er hat schöne Porträts gemalt, Landschaften und Genre-Bilder. Auch der Bruder Karl meines Vaters war Maler, der im Jugendstil früh Erfolg hatte mit Grafiken, Gemälden, Wandbildern, seinem Nibelungen-Zyklus in Worms, leider im Krieg zerstört. Wir haben aber Farbaufnahmen veröffentlichten können vor gar nicht langer Zeit. Mein Bruder studierte Malerei. Er hat gute Porträts gezeichnet, in Öl gemalt, alle grafischen Techniken, aber seine Entscheidung, Kunsterzieher zu werden, war wohl richtig, bei allem Talent. Als sehr beliebter Kunsterzieher im Raum Stuttgart hat er noch vom Staat den Professor-Titel bekommen, weil er die Kunsterzieherreferendare und Assessoren betreute, mit großer Anerkennung. Er hat auch Glasfenster in Beton für eine Friedhofskapelle im Raum Stuttgart gemacht. Ich wollte sagen, ich hatte bereits hohe Ansprüche an die Kunst.

Ich finde, es ist ein großes Manko im Studium der Kunstgeschichte, dass man keine praktische Ausbildung erhält.

Es ist ganz gut, die Techniken selbst einmal auszuführen. Unsere Schule gab Anregungen. Aber ich habe mir dann die grafischen Techniken selber beigebracht: Holzschnitt, Linolschnitte. Ich hatte die altdeutschen Holzschnittmeister Holbein, Dürer, Cranach,



J.A. Schmoll gen. Eisenwerth, Zeichnungen:
– Selbstkarikatur im Stil Picassos, um 1980
als wiehernder Esel, ein Gruß an das alte
Kunstgeschichtliche Institut der Universität
Saarbrücken, auf der Durchreise von Paris
nach München

– Magnolienzweig. Scharfenberg, 1931/32

Burgkmair usw. immer betrachtet und mir die Materialien, die dazu notwendig sind, ange- schaut, die lagen in Vitrinen vor dem Kupferstichkabinett in Berlin. Ich habe mir dann die Werkzeuge gekauft, Geißfuß usw. und Hartholzplatten, Birnbaum in einer Spezialkunst- handlung in Berlin und die Techniken mühsam erprobt. Ich habe vielleicht zehn solcher Holzschnitte gemacht, unter anderem 1932 ein Selbstbildnis.

Ihr Selbstbildnis strahlt etwas Besonderes aus.

Auch das Portrait eines Lehrers, der aus einer Hugenottenfamilie stammte, ein Dr. Moslé. Das ist auch in der Berlinischen Galerie. Ich habe auch den Kopf unseres Schulleiters, des Gründers dieser reformpädagogischen Schule, Wilhelm Blume, im Profil in Holz geschnitten. Auch ein sehr lustiges Ex-libris für meine Mutter, da sie Eva heißt: eine Eva, die unter einem Baum liest, mein Bruder und ich als Kleinkinder mit Büchern beschäftigt, ganz drollig. Wir haben auf der Schule auch Theater gespielt. Und wir haben uns langsam freieschwommen aus der Regieobhut des Schulleiters, Wilhelm Blume, ein großartiger Pädagoge. Jedes Jahr gab es eine große Freilichtaufführung zum sogenannten Erntefest am ersten Sonntag im September. Er hat zum Beispiel mit den Schülern in Chören die ganze Braut von Messina von Schiller aufgeführt. Ich konnte sie auswendig. Und Wallensteins Lager. 1932 führte ich Regie bei Zuckmays »Schinderhannes«. Es gibt ein Foto von mir als Räuber in dem Scharfenberg-Buch von D. Haubfleisch, da liege ich auf einer Wiese und überlege, wie es weitergehen sollte im schwierigen Krieg, den der Schinderhannes auf eigene Faust führte. Zuckmayr war den Nazis ein Dorn im Auge. Die Aufführung war 1932 noch möglich, 1933 nicht mehr. Für Aufführungen unserer kleinen Bühne habe ich Kulissen entworfen, z. B. für ein Stück von Max Brod, das in einem Café spielt, eine Glaswand mit Seidenpapier und Latten, im Stil der 20er Jahre. Mit Spiegelschrift. Ich war ein Theaternarr. Aber ich wollte nicht Schauspieler werden. Regie hätte mich mehr interessiert. Ich bin viel in die Theater in Berlin gegangen. Ich habe den Aufstieg von Gründgens erlebt, Heinrich George, Werner Krauss und alle großen Schauspieler immer wieder gesehen.

In der Schule sind Sie auch mit der Fotografie in Berührung gekommen. Ein Thema, das Sie Ihr Leben lang begleitet hat.

In der Schule musste man ein Handwerk lernen. Ich entschloss mich für die Gärtnerei. Mein Bruder war Chef der Malerinnung. Da habe ich einen Tag mitgemacht und mich vollkommen bekleckert, dann hatte ich auch die Schurigeleien meines älteren Bruders, der mich immer erziehen wollte, satt. Außerdem hatte ich Interesse an Botanik, das kam wohl vom Großvater mütterlicherseits, der ein großer Privatbotaniker war, und habe sechs Jahre lang gegärtnert. Wir hatten einen großen Gemüse- und Obstbau in der Schule und uns weitgehend autark ernährt. Später konnte ich die Gärtnerei nicht mehr anwenden.

Noch vor dem Abitur entschieden Sie, Kunstgeschichte zu studieren. Was hat zu dieser Lebensentscheidung geführt, was war prägend in Berlin, die Theater, die Museen?

In der Familie war Kunst immer gegenwärtig. Wir sind aufgewachsen in diesem Interieur der Möbel, die ein Bruder meines Vaters, Fritz Schmoll gen. Eisenwerth, der im Kunsthandwerk an der Obrist-Debschitz-Schule in München tätig war, entworfen hatte. Und ich habe schon mit 13 Reproduktionen von Kunstwerken gesammelt, Kalenderblätter und Beilagen von Zeitungen und Zeitschriften. Das war wichtig für das 'Bildgedächtnis', das man nicht hoch genug schätzen kann für einen Kunsthistoriker, dass, wenn er ein Bild sieht, er 10 andere Bilder gleich im Kopf hat, die damit zusammenhängen. Ich hatte Koffer voller Bilder als Schüler mit mir herumgeschleppt. Da war also die Familientradition und mein Trieb, mir einen Bilder- vorrat, ein »musée imaginaire«, wie Malraux das nannte, anzulegen. Meine Mutter unterstützte das, und hat Kunstkalender gekauft. »Kunst und Leben« war ein berühmter Grafikkalender, den schon mein Vater vor dem 1. Weltkrieg abonniert hatte. Da lernte ich Liebermann, Slevogt, Orlík, die Expressionisten, die Brücke-Künstler kennen. Nun kommt noch etwas Merkwürdiges. Eines Tages kam ein Berner Pädagoge, groß, bleich mit seinem komischen Dialekt, vom Schuldepartement der Regierung in Bern beurlaubt, um die reform-pädagogischen Neuheiten in Deutschland zu studieren, auf unsere Inselschule und hospitierte, 1930/31. Er hielt Unterricht in bestimmten Themen. Wir hatten nicht, wie an den Schulen heute noch üblich, einen kurzfristigen Unterricht, eine Dreiviertelstunde, das ist ja Irrsinn, wir hatten Doppelstunden, wenn nicht vier Stunden, nach dem Frühstück bis zur Mittagspause ein Fach. Und ein Gesamtthema wurde für ein Viertel- oder ein halbes Jahr von allen Seiten betrachtet.

Ein wertvoller Same, der für Ihre Forschung gelegt wurde, so in die Tiefe zu gehen.

Ja. Und dieser Pädagoge Dr. Feldmann aus Bern – sein Bruder wurde später Regierungschef in der Schweiz – unterrichtete als Gesamtthema die Schweiz. In diesem Blockunterricht beleuchtete man die Schweiz geographisch, mineralogisch, botanisch, zoologisch, historisch, religionsgeschichtlich, literaturgeschichtlich, kunstgeschichtlich, von allen Seiten.



J.A. Schmoll gen. Eisenwerth, Zeichnung:
Der Maler Karl Kunz beim Mittagsschlaf
Darmstadt, 27. September 1949
vgl. Karl Kunz. Werkverzeichnis der Gemälde
und Skulpturen. Mit einer Einführung von
J.A. Schmoll gen. Eisenwerth. München 1996,
Abb. S. 33

Andere Lehrer, die auf diesem oder jenem Gebiet Spezialisten waren, wurden zeitweilig hinzugezogen. Es wurde wie ein Universitätsseminar aufgezogen, obwohl wir Schüler waren, zwischen 13 und 19. Zu Beginn wurde das Thema bekannt gegeben, die verschiedenen Facetten vorgestellt. Und jeder, der sich für ein Gebiet interessierte, musste ein Referat übernehmen, das er über Wochen vorbereitete. Für die Bildende Kunst habe ich mich gemeldet. Da fragte Herr Feldmann: was kennst du von Schweizer Kunst? Ich nannte Holbein. Er sagte: das ist ein großer Maler, aber er ist von Geburt kein Schweizer. Ich sagte: er ist in Augsburg geboren, aber er war in Basel. Du kennst dich ja schon aus. Dann kennst du vielleicht einen echten Schweizer Künstler? Ja, Urs Graf. Woher kennst Du den? Ich habe ein Büchlein in einem Antiquariat entdeckt, über Schweizer Landsknechtskunst mit Zeichnungen von Holbein, Urs Graf und anderen. Er meinte: es gibt aber noch einen Berner Künstler. Da kam ich auf Niklas Manuel genannt Deutsch, das interessierte mich wegen seines Namens. Niklas Manuel Deutsch oder Niklas Manuel Allemann. Wunderbar, übernimm das Referat. Nun musste ich mich also vorbereiten. Und ich kannte durch meinen Stiefvater die beiden großen Antiquariate für wissenschaftliche Literatur in Berlin, in der Nähe der Universität. Dort habe ich gewühlt, und fand die erste Monographie über Manuel Deutsch von 1837, von einem gewissen Grüneisen, Grundlagenforschung über Manuel Deutsch, ein Buch, das zum ersten Mal viele Urkunden abdruckte und seinen Werdegang entwarf. Er war Stadtschreiber von Bern, nicht nur Maler, Bannerherr, das heißt, in den Feldzügen Berns, auch in Oberitalien, trug er das Banner der Stadt Bern. Er hat auch gedichtet. Und ich fand die neueste Ausgabe seiner drei reformatorischen Dramen. In Schwyz Dutsch, gegenüber in Hochdeutsch. Das hat mich fasziniert. Nun wurden die »Referenten«, wir waren ja Referenten mit kurzen Hosen, einzeln zu Herrn Feldmann vorgeladen, um vorzustellen, was man inzwischen herausbekommen hatte auf dem Gebiet des Referats. Da habe ich ihm die beiden Bücher gezeigt. Die habe ich heute noch, sozusagen die Grundlage meiner kunstwissenschaftlichen Bibliothek. Er sagte, das ist ja phantastisch! Und: hast du Originale von Manuel Deutsch als Maler gesehen? Ich antwortete: ich weiß, die meisten Originale sind im Berner Kunstmuseum, Altäre, Portraits, Allegorien u. a. Darauf er: ja, aber im Kupferstichkabinett Berlin gibt es Grafik und Zeichnungen. Warst du da noch nie? Nein, da habe ich mich nicht hineingewagt. Ich habe nur durch die Glastür rein geschaut. Es ist ein großer getäfelter Saal, dunkelbraun, mit Arbeitstischen, und erhöht wie in einem Gerichtssaal thront der Direktor. Aber im Vorraum sind Vitrinen mit dem Material der grafischen Techniken, die habe ich studiert. Er: du musst Originale von Niklas Manuel Deutsch sehen. Ein befreundeter Landsmann von mir, Kunsthistoriker, macht seine Volontärzeit am Kupferstichkabinett, wir werden ihn treffen und dir die Manuel-Deutsch-Originale zeigen. Also haben wir uns verabredet an einem Samstag, vor der Glastür. Dort führte er mich hinein. Oben thronte der Direktor Winkler. Und da war Dr. Huggler, damals Volontär am Kupferstichkabinett, später Direktor des Berner Kunstmuseums, und Gründer der Paul-Klee-Stiftung. Max Huggler hat das Erbe Klees durch die Klee-Stiftung mit dem Sohn Felix Klee, den ich auch kennenlernte, sinnvoll bewahrt. Feldmann legte mich Dr. Huggler sozusagen an die Brust. Er war auch so ein großer schlanker, bleicher Berner. Komisch, die schienen alle ähnlich. Und der hat dem Personal Anweisungen gegeben, dass man mir die Originale vorlegt. Da wurde ein Pult auf dem Tisch aufgebaut, dann kamen die großen Kästen, die Blätter mit ihren schweren Passe-Partouts. Ich wurde angewiesen: auf keinen Fall Füller, nur Bleistift, und kein Blatt berühren. Ich hatte einen Skizzenblock und habe kopiert. Ich habe Blut geleckt und über Manuel Deutsch hinaus mir samstags und in den Ferien die altdeutschen Meister vorlegen lassen. Im Kupferstichkabinett kannte man mich dann schon und man wusste, ich gehe vorsichtig um mit dem Material. Und wie ich das alles durchgesehen hatte, von Mantegna über Rembrandt bis Goya, wollte ich die Expressionisten, die Meister der Brücke, die ich so schätzte, sehen. Ja, die sind im Kronprinzenpalais. Dann habe ich Heckel, Grosz, Klee, Feininger, Schmidt-Rottluff und Kirchner gesehen. Da war ich 16, 17, in der Zeit, als das Selbstbildnis entstand. Da habe ich mich zur Kunstgeschichte entschlossen. Ich war in Geschichte, Deutsch und Kunst immer der Klassenbeste. Und ich hatte ein phänomenales Gedächtnis für Geschichtszahlen und Geschichtszusammenhänge. Und dies hat sich mit der Kunst vereinigt zur Kunstgeschichte.

Der Sinn für Zusammenhänge ist ein Wesen Ihrer Forschung. Ihr Selbstbildnis, das Sie erwähnten, strahlt nicht nur Stärke aus sondern auch eine große Wachheit.

Ich war durch die Anleitung im Kupferstichkabinett überzeugt, dass ich Kunstgeschichte studieren müsste, nicht Malerei an der Akademie. Die Entscheidung fiel, als ich 17 war.

Hatten Sie später noch das Bedürfnis zu zeichnen?

Ich habe als Student gezeichnet, noch viele Karikaturen, auch während des Krieges. Aber dann peu à peu aufgehört. Manchmal 'juckt' es mich noch. Aber man kommt aus der Übung. Zeichnen ist etwas, das man wie ein Musikinstrument immer üben muss.

Jeden Tag und jeden Tag und jeden Tag.

Das denken viele nicht. Es ist ähnlich mit der Fotografie. Ich habe als Schüler angefangen zu fotografieren, war Mitglied im Schüler-Fotoclub. Dort fing ich an, Experimente zu machen mit meinem Fotoapparat, eine mit Balg ausziehbare Zeiss-Ikon. Einiges ist gelungen, anderes misslungen. Dann habe ich bei meinen Bauuntersuchungen und Grabungen für meine Doktorarbeit hunderte, tausende Aufnahmen gemacht, baugeschichtlicher Art. Die meisten im Krieg zerstört. Dann hatte ich eine Leica, mit der ich vor dem Krieg und noch im Krieg fotografierte. Die habe ich verloren, Kriegsverlust. Wie ich Steinert kennenlernte, diese Art der perfekten Fotografie, habe ich nicht mehr fotografiert. Ich habe auf einer Studienreise nach Amerika 1962 noch ganz interessante Aufnahmen gemacht, aber dann aufgehört.

Ihr Studium. Sie studierten in Berlin von 1934 bis 1939 u.a. bei Brinckmann und Pinder.

Da waren mehrere Professoren. Für die Kunstgeschichte war Pinder prägend.

Was war prägend am Studium? Was haben Ihnen die Lehrer gegeben?

Man fängt als Greenhorn an. Man hat nur eine ungefähre Vorstellung von der Universität. Ich studierte anfangs nicht nur Kunstgeschichte, Archäologie, Geschichte, Philosophie, sondern kaprizierte mich ein wenig auf Literatur, weil ich Dichtung liebte. Aber ich war sehr enttäuscht von der Literaturwissenschaft. Der berühmte Germanist Prof. Petersen hielt Vorlesungen in einer unglaublichen Trockenheit, detailinformierend, aber es ging verloren, was man als naiver Mensch von Poesie erwartete. Die Kunstgeschichte bot sich zunächst mit einem doppelten Gesicht. Da war der Ordinarius, den ich 34 bis Sommersemester 35 'genoss': A. E. Brinckmann. Ein Gentleman, sportlich-elegante Erscheinung, auch von einer großen Portion Eitelkeit geprägt. Seine 'Auffahrt' vor der sogenannten Kommode, dem Gebäude seitlich gegenüber der Berliner Oper, am 'Forum Friederizianum', geschah in einem knallroten offenen Sportwagen, aus dem er langbeinig ausstieg, zu dem sogenannten Crêpe de Chine-Kolleg, das die Damen der höheren Berliner Gesellschaft bevölkerten. Er sprach wunderbar italienisch und hielt Vorlesungen über Michelangelo. Er beschrieb, wie fasziniert er gewesen sei in der Sixtina, der Sixtinischen Kapelle. Er wollte nicht nur das große Frontbild, sondern auch die Deckenbilder studieren. Es war ein Gerüst für Restaurierungsmaßnahmen aufgestellt bis unter die Deckenmalerei Michelangelo. Und er bat den zuständigen Kardinal um Erlaubnis, hinauf steigen zu können. Da habe man ihm gesagt: um Gottes willen, Herr Professor, das Gerüst ist nicht gesichert, oben sind nur schwankende Bretter, diese Höhe ist ungeheuer gefährlich. Da habe er geantwortet: mir macht das nichts aus, ich bin gewöhnt, vom 15m-Brett ins Schwimmbecken zu springen. Er hatte das Goldene Sportabzeichen. Da ging ein Raunen durch den Vortragssaal. Und er hat erläutert, wie er hinaufstieg, und in der selben Lage wie einst Michelangelo seine Bilder ausführte, so konnte er sie betrachten und die Tagesrationen, ihre Nähte – beim Fresko wird ja frisch auf frisch gemalt, daher Fresko – erkennen, was man mit bloßem Auge von unten nicht sehen kann. Dann zitierte er ein Sonett von Michelangelo. Es war hinreichend für die Damen, für mich alten Skeptiker war es weniger erfreulich. Ich fand das schrecklich nach meiner mehr sozial ausgerichteten Anschauung. Nun kam der fürchterlichste Moment der Enttäuschung. Er lud das Seminar zu einer Besprechung einer Italienexkursion ein. Ich kannte Italien nicht, in der Nazizeit konnte man ja nicht reisen. Ich bin mit dem Fahrrad mal nach Frankreich oder zu meinen Verwandten nach Österreich. Italien hatte ich vor mit meinem Schulkameraden Heinz Scheel. Er war später Professor für Neuere Geschichte und hat ein großes Werk über die Mainzer Republik geschrieben; er war im Zuchthaus bei den Nazis und wurde befreit von den Engländern. Er gehörte zur »Roten Kapelle« und wurde als großer Held in der DDR auch Sekretär der Akademie der Wissenschaft. Wir hatten immer etwas Kontakt. Mit ihm wollte ich 1933 mit dem Fahrrad nach Italien fahren. Da kam Hitler und es war aus. Gut. Brinckmann versammelte das Seminar und verkündete: meine Damen, meine Herren, es ist selbstverständlich, dass wir in First-Class-Hotels Quartier nehmen, denn es sind eine Reihe von Empfängen vorgesehen durch die Provinzregierung und den Denkmalpflegepräsidenten in Turin. Eine Grundbedingung ist eine entsprechende Garderobe, die Damen müssen Abendroben mitbringen, Kostüme, die Herren einen Cut. Und das entsprechende Geld. Ich hatte nichts. Damit fiel das für mich aus! So hatte ich mir die Universität nicht vorgestellt! Und so war ich eigentlich erlöst – obwohl ich nicht leugne, dass ich bei ihm auch gelernt habe, ich habe die Werke Michelangelos entfaltet bekommen, Malerei, Plastik, Architektur im Überblick – als dieses berühmte 'Karussell' (wie ein Revirement bei Diplomaten) von den Nazis inszeniert wurde, mit einer Versetzung der Kunsthistoriker an den Lehrstühlen. Da kam von Frankfurt Professor Bauch nach Freiburg, von Freiburg Jantzen nach München, von München Pinder nach Berlin, von Berlin Brinckmann nach Frankfurt, Kauffmann wurde nach Köln berufen. Das gab es vorher nicht, denn die Fakultäten bestimmten, aber die wurden gar nicht gehört, oder nur pro forma. So kam Pinder nach Berlin.

Ich hatte einen Bildhauer-Onkel in München, und war schon halb entschlossen, nach München zu gehen wegen Pinder, dessen Ruf war gewaltig. Sein Handbuch der Deutschen Plastik des Mittelalters war eine große Leistung, er hat die dunklen Seiten zum ersten Mal erhellt und mit treffenden Charakteristika die verschiedenen Bildhauer stilistisch geschieden, konfrontiert oder farbig dargestellt. Das war schon großartig.

Was hat Ihnen Pinder gegeben?

Ich sprach von dem Kontrast Brinckmann und Pinder. Beide waren hervorragende Redner, die ihre Kollegs frei sprechen konnten. Sie beherrschten ihre Themen. Brinckmann war der großbürgerliche, Bremische, sportliche, elegante Beau, Pinder ein unsportlicher, aber dynamischer Typ mit Glatze, flüchtig gesehen: ein Spießer mit seinem rosa Kopf. Aber wenn er anfing zu reden, entpuppte er sich als ein geradezu sprudelnder, aus dem Stehgriß wohl überlegt formulierender Analyseur der Kunstwerke. Er fand poetische oder auch expressionistisch anmutende Ausdrücke zur Charakterisierung der verschiedenen Stilgruppierungen. Er war ganz wichtig. Es gab noch einen Kontrast. Ich habe 1934 auch bei Professor Giese gehört, der über französische Skulpturen der Hochgotik sprach, die große Plastik der französischen Kathedralen Chartres, Notre Dame, Amiens, Reims. Das war eine trockene, zwischen Wölflin und Goldschmidt orientierte Art der Herausmodellierung der Unterschiede jener Methode, die man abschätzig die 'Faltenkunstgeschichte' nannte: man analysierte die Faltenstrukturen der Gewänder, links gerafft oder rechts gerafft, Faltenschüsseln oder -tüten. Ich habe viel im dunklen Hörsaal skizziert und habe viel gelernt, was mir später nützlich war. Leopold Giese, ein rechtschaffener Mann, der sein Metier beherrschte, aber nichts Mitreißendes hatte, und das Spirituelle hinter den mittelalterlichen Figuren nicht nahebringen konnte, verschwand eines Tages, und ich hörte, dass die Nazis ihn aus rassistischen Gründen entlassen hatten. In der Emigrantenliteratur wird man noch etwas von ihm finden. Seine Vorlesungen, auch dank meiner Skizzen, waren mir später oft gegenwärtig. Pinder gab sozusagen Blitzlichter und Farbe in das Ganze, er war ein durch und durch musischer Mensch.

Pinder, der auch das Spirituelle in der Kunst vermittelte.

Ja, er war ein musischer Mensch, der sich in Kunstwerke hineinfühlen konnte, an das Musische im weiteren Sinne heranführend. Seine Einführungen waren glänzend. Er hat auch komponiert. Die Schattenseite war sein, manche sagen: Nationalismus. Das ist übertrieben, er war ein patriotischer Mensch. Ein Trauma-Erlebnis war seine Vertreibung von der Universität Straßburg, wo er als relativ junger Mensch schon seine zweite Professur hatte. Er war in Würzburg Privatdozent, in Darmstadt und Straßburg Professor, neben ihm der viel ältere, von ihm sehr verehrte Georg Dehio, der das Kunsthandsbuch in Gang gebracht und eine große deutsche Kunstgeschichte geschrieben hatte und der eigentliche Initiator der Denkmalpflege war. Beide wurden Ende November 1918 mit anderen deutschen Professoren aus der Universität Straßburg und aus ihren Wohnungen vertrieben und durften nur mit einem Handkoffer die Rheinbrücke überschreiten. Das fand man grausam, unfair und unverständlich, dass so viel Hass angesammelt war und man den an den Professoren ausließ, die Frankreich nichts getan hatten. Und der erste internationale Kunsthistorikerkongress nach dem 1. Weltkrieg, in den 20er Jahren fand in Paris, unter Ausschluss Deutschlands statt. Daraus resultierte eine Verletzlichkeit Pinders gegenüber allen Angriffen auf die deutsche Kunst. Er verstand sich als Verteidiger der deutschen Kunst und hat sich hinreißen lassen, die Reihe »Sonderformen deutscher Kunst« herauszugeben, die noch im letzten Krieg erschien. Das empfand man propagandistisch. In seinem Handbuch »Plastik des Mittelalters« ist davon noch nichts zu spüren. Im Versailler Vertrag, in den Erläuterungen über die Rückgabe von Kunstwerken – die Rückgabe des Genter Altars, der recht-mäßig erworben war, aus dem Berliner Museum nach Gent war vielleicht noch verständlich – wurde auch ein Versuch unternommen, die Naumburger Stifterfiguren auszubauen, weil sie, stilistisch – von französischer Herkunft, in Anspruch genommen wurden, bis eine Kommission feststellte, dass sie mit den Diensten im Inneren des Chores des Naumburger Doms aus einem Stück gemeißelt sind, das man gar nicht abtrennen konnte, ohne das Ganze zum Einsturz zu bringen, worauf man davon Abstand nahm. Aber Pinder empfand auch den »französischen Hochmut« gegenüber deutscher Kunst als kleinlich und ungerecht. Das stachelte ihn an, die besondere Leistung der deutschen Kunst immer wieder herauszu-meißeln. Sei es in der Grafik, sei es in der Spätgotik oder im deutschen Expressionismus. Er geriet dadurch in Konflikt mit den Nazis. Ich habe immer wieder gesagt, kürzlich noch publiziert in einem Einleitungstext für eine Dachauer Ausstellung »Dachauer Malerei«, dass Pinder 1934 (oder 1935 ?) im Dachauer Schloss auf Einladung verschiedener Persönlichkeiten, man sagte auch von Rudolf Hess, der nicht konform ging mit anderen Parteigrößen wie Rosenberg, der sich ja als Hüter des nationalsozialistischen Ideengutes in der gesamten Literatur aufwarf, einen Vortrag hielt, in dem er gegen die beginnende entartete Kunstwelle

der Nazis, sein Wort ergriff zur Verteidigung von Künstlern wie Barlach und Nolde, den Brücke-Leuten, und sie als urdeutsch deklarierte im Sinne der Tradition auch der deutschen Spätgotik usw. Diese Rede wurde hektografiert und unter den Studenten verbreitet. Ich habe mein Exemplar leider verloren. Ich fand es wunderbar, dass er gegen diese Kunstideologie der Nazis Stellung nahm, bis auf diese Schattenseiten einer outierten nationalpatriotischen Darstellung der deutschen Kunst. Ich habe Pinder bewundert. Seine Art des Vortrags hat mich auch mit geprägt, auch seine Art, Kunstwerke zu erfassen, vor allem Skulptur. Ein merkwürdiger Punkt: an einer Stelle griff er die Entwicklung der Impressionisten an als äußerlich, nur Gegenstände abbildend. Netzhautindrücke spielen da eine Rolle. Und schließlich das Malerisch-Werden der Plastik. Damit griff er Rodin an. Er hat gesagt: da löst sich die Plastik auf in den Raum und wird malerisch. Das Malerische hat in der Plastik nichts zu suchen. Dieselbe Auffassung fand ich übrigens später u. a. bei Henri Kahnweiler. Da fing mein Widerspruch an und mein Interesse für Rodin. Ich besuchte die Berliner Museen sehr eifrig, und in der Nationalgalerie waren immerhin drei, vier Werke von Rodin, darunter ein Exemplar des »Denkers«, der ja für die Höllenpforte komponiert ist, aber dann als Einzelfigur in halber Lebensgröße, in Paris auch in Überlebensgröße, ausgeführt wurde. Die Bronze in Berlin habe ich immer wieder umschritten. Das ist doch keine malerische Auflösung, das ist geballte Kraft wie sie kein anderer Bildhauer z. Wege gebracht hat, nicht mal bei Adolf von Hildebrand, der Rodin kritisierte. Da begann sich bei mir etwas zu regen. Im Krieg hatte ich dann das Glück, den Balzac zu sehen, durch einen mir befreundeten Flak-Offizier, der seine Batterie bei dem Landhaus von Rodin in Meudon hatte. Balzac war dort zum Schutz während des Krieges in einem Wäldchen aufgestellt. Dem stand ich gegenüber. Diese ungeheure Masse, nicht nur soundsoviel Kilo Bronze, wie Kritiker gesagt haben, sondern eine Art Menhir mit diesem gewaltigen Kopf, den Krateraugen. Ich war überwältigt und beschloss, über Rodin zu arbeiten.

Aber erst einmal haben Sie promoviert. Das Thema Ihrer Doktorarbeit: das Zisterzienser-Kloster Chorin, Mark Brandenburg.

Chorin, ein slawischer Ortsname, der an dem Kloster haften blieb, das wie alle Zisterzienserklöster und -kirchen Maria geweiht war. Als Pinder nach Berlin kam, wurde er von der brandenburgischen Denkmalpflege gebeten, ob er nicht vom Lehrstuhl aus etwas für die brandenburgische Kunstgeschichte tun könnte, ein vernachlässigtes Gebiet. Es gab alte Inventarbände, die zu erneuern waren. Es wurden Mittel zur Verfügung gestellt für eine Sonderassistenz für brandenburgische Kunstgeschichte am kunsthistorischen Lehrstuhl der Universität Berlin, die wurde mit Dr. Georg Scheja besetzt, der seine Doktorarbeit über die romanischen Kirchenbauten in der Mark Brandenburg verfasst hatte. Der kurbelte nun mit Pinder zusammen an, dass mehr Doktorarbeiten über brandenburgische Monamente gemacht werden sollten. Das Denkmalamt schlug vor, an einem ehemaligen Nonnenkloster der Zisterzienserinnen in Boitzenburg in der Uckermark, nördlich von Berlin, gar nicht so sehr weit von Chorin entfernt, auf dem Riesenareal der Grafen von Arnim-Boitzenburg, zu graben. Studenten wurden aufgefordert, bei einer Grabung zu helfen, unter Anleitung von Fachleuten vom Denkmalamt. Ich habe eine Fachschaft, eine Arbeitsgemeinschaft zusammen gebracht. Wir sind nach Boitzenburg und haben ein Quartier in einem Stall des Grafen Arnim bezogen, es war alles herrlich primitiv, wie ich es von der Schule gewohnt war. Und wir fingen an zu buddeln und wurden angeleitet, das sorgfältig zu machen. Ein Bauingenieur half uns beim Aufnehmen, Zeichnen, Vermessen. Und ich fing an zu fotografieren. Gelegentlich war auch Dr. Erich Kubach von der Denkmalbehörde anwesend. Und über dieser Arbeit entschied ich mich, meine Dissertation über Chorin und die mit Chorin zusammenhängenden Backsteinbauten der Frühgotik in der Mark Brandenburg zu schreiben. Boitzenburg war sozusagen eine Tochter von Chorin, dieselbe Bauhütte, was ich nachweisen konnte an Formsteinen, Ornamenten usw. Ich habe also weiter gegraben, wir haben den Grundriss vollständig veröffentlicht im Inventarband, da wird auch mein Name genannt, und dann in meiner Doktorarbeit. Im Jahre 1938 wurde es kitzlig. Ich hatte gerade eine große Grabung in Gramzow, auf der Strecke nach Stettin, beim Prämonstratenserkloster, die Kirche war eine Ruine. Mit Tagelöhnnern habe ich dort gegraben, dann kam die Sudetenkrise und die Arbeiter wurden mobilisiert. Der Krieg drohte. Nach dem Münchner Abkommen konnte die Grabung abgeschlossen werden. Auch habe ich noch eine Grabung im Winter gemacht an einem Zisterzienserkloster, nördlich von Berlin nach Mecklenburg hin, Himmelpfort, eigentümlicher Bau mit romanischen Erinnerungen, um 1300, ein Archaismus. Das habe ich in die Doktorarbeit noch aufgenommen. Ich schloss sie an meinem 24. Geburtstag (Februar 1939) ab. 1952 fand in Dijon ein internationaler Zisterzienserkongress zu Ehren des Heiligen Bernhard von Clairvaux statt – da war ich schon Professor in Saarbrücken – und habe dort auf französisch ein Referat über dieses eigentümliche Kloster gehalten. Dann kam Wörschweiler, 1954. Das war der nächste Zisterzienserbau, der mich im Saarland fesselte.



Chorin, Westfassade der Klosterkirche
vgl. J.A. Schmoll gen. Eisenwerth. Das Kloster
Chorin und die askanische Architektur in der
Mark Brandenburg 1260-1320. Berlin 1961



J.A. Schmoll gen. Eisenwerth als Flaksoldat beim Fotografieren mit der Leica
Winter 1939/40

Gleich nach dem Studium und der Doktorarbeit kam die Einberufung zur Wehrmacht.

Ja, mit einer Zwischenphase. Ich hatte noch vor Kriegsausbruch den Gestellungsbefehl, meinen Wehrdienst anzutreten. Das Konservatoramt der brandenburgischen Denkmalpflege hat aber beantragt, mich zwei Jahre, von 1937 bis 1939 zurückzustellen, weil die Grabungen nicht unterbrochen werden könnten. Die Gräben mussten zum Schutz geschlossen werden. Man musste auch die Bauaufnahmen abschließen. Und ich ahnte, was kommt und habe mich sehr beeilt mit meiner Doktorarbeit, und an einem 13., es war ein Freitag (!) im Juli, die mündliche Prüfung abgelegt. Summa cum laude. Das zweite Hauptfach war nach Berliner Status Archäologie. Bei dem berühmten Prof. Rodenwaldt, damals auch Präsident des archäologischen Reichsinstituts, und 'Herr aller Grabungen', die Deutsche in Griechenland unternahmen. Der war so beeindruckt von meiner Doktorarbeit und Grabungen, dass er fragte, nachdem ich meine mündliche Prüfung über archaische Plastik usw. abgelegt hatte, ob ich nicht Interesse hätte an einer archäologischen Grabung. Er könnte vermitteln, dass ich in Olympia teilnehme als freiwilliger Volontär. Unterkunft und Verpflegung würden sich finden. Das interessierte mich. Meine Einberufung war terminiert auf den 1. November 1939, was ja nach Kriegsausbruch lag, was keiner wusste. Und ich musste Auslandsurlaub beantragen beim Wehrkommando. Er wurde mir genehmigt. Und ich bin über Rumänien, Bessarabien, Schwarzes Meer gereist und wollte über Konstantinopel, Athen nach Olympia, mit dem Brief von Rodenwaldt. Und hätte furchtbar gerne ein paar Wochen in Olympia mitgegraben, wo das deutsche Team unentwegt tätig war. Aber der Krieg brach aus wie ich am Schwarzen Meer war. Und ich wurde krank mit einer verdeckten Mittelohrvereiterung, die dort nicht behandelt werden konnte. Da musste ich zurück nach Siebenbürgen, nach Kronstadt, in ein Privatkrankenhaus. Der Arzt war ein wunderbarer Mensch, der mich rührend pflegte, mit dem herrlichen alten moselfränkischen Namen Pildner von Steinburg. Er hatte eine perfekte, 'deutsch-akkurate' Privatklinik für Hals, Nasen, Ohren. Seine Söhne studierten bei Sauerbruch in Berlin. Da brach bei mir noch Flecktyphus aus, den ich mir durch Ungeziefer in der ehemals russischen Salzwageneisenbahn geholt hatte auf der langen Fahrt vom Schwarzen Meer nach Kronstadt. Ich habe das alles überwunden. Dann kam ich schließlich zurück. Aber mein Ohr war noch nicht in Ordnung, und ich hörte auf dem Wehrkommando, ich könnte meinen Dienst nicht sofort antreten. So wurde ich Hilfsassistent bei Pinder, höchstens vier Wochen, keine echte Anstellung, ich bekam nicht einmal Geld. Das habe ich freiwillig gemacht. Dann wurde ich Rekrut.

Sechs Jahre Wehrdienst. Das ist eine lange Zeit in einem Leben. Und ich frage mich bei allen Menschen, die den Krieg überlebt haben: wie schafft man es, solche Schrecknisse, Krieg, NS-Zeit unbeschadet an der Seele zu überleben? Half die Kunst Ihnen dabei?

Wo soll ich anfangen? Also, ich bin nicht freiwillig in den Krieg gegangen. Wie ich in Rumänien, am Schwarzen Meer war, brach der Krieg aus. Und ich wusste, dass mein Bruder zum Polenfeldzug einrücken musste, wenn auch als Nachrichtensoldat nicht so gefährdet. So bin ich aus dem Pflichtgefühl heraus, nicht nur aus Angst, dass ich als Fahnenflüchtiger mein Leben riskieren würde, zurückgegangen. Ich war auch mittellos, durch meine Krankheit abgebrannt, ich bin mit zwei Mark in Wien angekommen. Eine ehemalige Assistentin von Prof. Sedlmayr, die ich kannte, half mir, dass ich die Eisenbahn nach Berlin bezahlen konnte. Wie hätte ich als fahnenflüchtiger Emigrant existieren können? Auch sah ich mit Erstaunen, dass überall, wo Volksdeutsche lebten, Nazis waren, die einen sofort ans Messer lieferten hätten. Das macht sich kaum einer klar, wie gefährlich das war. Dann fühlte ich mich auch meinem gefallenen Vater verpflichtet. Also bin ich zurück nach Deutschland.

Wie haben Sie Gewalt, Tod, die Gesichter des Krieges erlebt?

Ich muss sagen, ich bin noch preußisch pflichtbewusst erzogen worden, aber kritisch, antikriegsmäßig, nicht im Sinne eines Hurra-Patriotismus. Auch war ich eher linksliberal eingestellt. Schon 1930, wie wir zum ersten Mal in Weimar SA sahen – seit 1925 war ja in Thüringen schon eine Regierung in Koalition mit den Nazis – sagte meine Mutter: wenn dieser Hitler an die Regierung kommt, wird es Krieg geben. 1932 hatte man in Berlin schon das Gefühl, es steht auf Messers Schneide, da stehen sich Rote Front und Nazis gegenüber. Wie soll das enden? In einem Bürgerkrieg? Es war gar nicht entschieden, dass die Nazis die Oberhand hätten. Hitler hielt man in Berlin für eine österreichisch-bayerische Figur, mit seinem Schreihals Goebbels aus dem Rheinland. Den hat man natürlich unterschätzt. Ich hatte einen jüdischen Schulfreund, der war in der Klasse meines drei Jahre älteren Bruders. Der hatte eine jüdische Braut, Tänzerin, Schülerin von Mary Wygman, Ballettratte an der Charlottenburger Oper, eine zauberhafte Person. Wie eine orientalische Prinzessin. Die beiden nahmen wir in unsere Berliner Wohnung in Charlottenburg auf. Die Nazi-Blockwarte heizten meiner Mutter ein, was sie da für Gesindel in der Wohnung

hätte. Unser Freund, Willi Jelski, ein Neffe von Klemperer, kommt in dem großen Tagebuchwerk von Klemperer vor, er war auch sehr musikalisch. Und ich habe Will versucht beizubringen, dass er emigrieren soll, dass er sein Leben riskiert, wenn er in Deutschland bleibt. Das war mir ziemlich klar, schon 1935/36. Er konnte es nicht fassen. Er fühlte kulturell-deutsch. Sein Vater war Oberrabbiner in Berlin. Die ganze Familie ist bis auf ihn und eine Schwester, die nach Montevideo entkommen war, ausgelöscht worden. Und er hat gemeint, wie viele, das kann man lesen bei Emigranten: diese Witzfigur Hitler, dieser extreme Nationalismus kann sich doch gar nicht halten in einem Deutschland –

..., einem zivilisierten Land.

Ja, dieser primitive Schreihals. Also Will wollte und wollte nicht weg. Eines Tages hat er sich verabschiedet. Wir haben aufgeatmet. Dann kam er zurück. Er hatte seine Braut in London untergebracht, sie bekam sofort eine Anstellung als Ballerina an einem Theater. Sie haben nicht geheiratet. Dann ist er 37 nach Wien. Und wie Hitler 38 nach Wien kam, nach Prag. Und wie Hitler 39 nach Prag kam, ist er noch mit einem der letzten Flugzeuge nach Zürich, in der Schweiz konnte er nicht bleiben. Er ist zu seiner Schwester nach Montevideo. Und von Montevideo aus ist er dann nach Nordamerika, und hat mitgewirkt, er hat sehr gut Klarinette gespielt, in diesem Emigrantensymphonieorchester, das Klemperer leitete. Sie machten Konzerte zu Gunsten der Emigranten in Amerika. Also, der gute Will hat überlebt. Und wie ich meine erste Amerikastudienreise mit Otto Steinert 1962 machte, hatte ich einen Gastvortrag an der Uni in St. Louis zu halten. Ich bekam durch meinen früheren Schuldirektor die Adresse und Telefonnummer von Jelski in Oregon und habe ihn angerufen. Ach, hat er gesagt, du lebst. Ich habe ja so ein schlechtes Gewissen gehabt. Als ich mich verabschiedete damals, da haben wir in eurer Küche alles abgesperrt und die Wasserleitung laufen lassen als Geräuschkulisse, damit uns keiner hört. Und als ich wegging, habe ich dich gemeldet für eine kommunistische Widerstandsgruppe, weil ich Ersatz melden musste. Und ich habe immer Sorge gehabt, dass ich dich damit ans Messer geliefert habe. Alle Kommunisten, auch von unserer Schule in der Roten Kapelle, wurden ja inhaftiert oder hingerichtet. Ich weiß nicht, ob in den Akten des Nazisicherheitsdienstes etwas davon stand. Von meiner Schule stand natürlich was drin, als ich 1938 von der Gestapo verhaftet und verhört wurde. – Nein, den Krieg habe ich innerlich distanziert erlebt, wie der Reiter, der bei Eis über den Bodensee geritten ist und nicht um die Tiefe wusste. Natürlich hat man viele Momente der tödlichen Angst und auch des Grauens vor den Toten, Zerfetzten erlebt. Nach dem Krieg – ich lag in Holland in einem Lazarett, das die deutsche Marine beschlagnahmt hatte, mit einem sehr guten deutschen Ärzteam, wie ein Denkmal in Gips eingehüllt, Bein kaputt, Hand kaputt – habe ich immer gedacht: du hast überlebt. Warum du? Wo Millionen gestorben sind. [sehr leise] Ich konnte es nicht begreifen.

Allein mit Ihren Gedanken.

Dann bekam ich Kopfschusspatienten ins Zimmer gelegt, damit ich die Klingel in der Not bedienen könnte. Es waren schwierige Monate, so gefesselt da zu liegen und über das Schicksal nachzudenken. Man hatte den deutschen Offizieren die Pistolen gelassen. Es war eine große Versuchung. Die lag immer unter meinem Kissen. Das ist eine alte Regel bei der Kriegsführung, dass die eigenen Offiziere in Gefangenschaft noch für Ordnung sorgen können, falls unter den Mannschaften Unruhen, Plünderungen vorkämen. Bei diesen Massen, 350.000 Mann! der deutschen Armee, unter General von Blaskowitz, der in Nürnberg später Selbstmord beging, die nach der Kapitulation in der Festung Holland auf einen Schlag dem Feind übergeben wurden. Ja, da lag ich in Gips und habe die Schicksale der Kopfschusspatienten erlebt, von denen einige irre wurden. Es war eine schwere Zeit.

Wie verkraftet man das?

Ich habe auf einem der frühen deutschen Kunsthistorikerkongresse über »Das Todesbewusstsein in Holbeins Werken« gesprochen.² Da habe ich die Uhr als Vergänglichkeits-Symbol ausgemacht und stärker beschrieben als das bisher geschah. Zum Beispiel in dem Gemälde der Familie des Thomas Morus, des großen Humanisten, der hingerichtet wurde, was man nicht wissen konnte, als Holbein das Bild malte. – Davon ist nur eine Kopie erhalten in einem englischen Schloss. – Und hinter Morus steht eine Standuhr. Ablauf der Zeit, auch der irdischen. Es gibt viele andere Symbole bei Holbein, die ich komprimiert zusammen brachte. Ich las Ernst Jüngers »Sanduhrbuch«. Es ist eine Geschichte der Zeitmessung mit philosophischem Hintergrund. Daraufhin habe ich Jünger meinen Aufsatz über Holbeins Todesbewusstsein geschickt. Ich schrieb ihm, ich wäre in seiner Nähe in Paris gewesen und hätte überlegt, ob ich ihn aufsuchen könnte, es aber als kleiner Leutnant nicht gewagt. Dann schreibt er: schade, hätten Sie es doch getan. Ich bin kein Jünger-Jünger, aber einige seiner Werke haben mich beschäftigt. Ich habe als Schüler schon den

»Arbeiter« gelesen. Das ist eine merkwürdige Analyse des kommenden Arbeitertyps, der nicht mehr der Proletarier des 19. Jahrhunderts ist, er ist mehr der Angestellte. Natürlich habe ich auch Jüngers Kriegsbücher gelesen. Daran musste man im Krieg denken. Die einen haben dadurch den Rücken gestärkt bekommen, die anderen, wie ich, haben gedacht: so kann man das Erlebnis des Krieges literarisch verarbeiten, leicht heroisierend, auch sehr nüchtern. Es ist sehr schwer, diese Dinge zu beschreiben, die man erlebt hat. Das ist wirklich sehr sehr schwer. Ich dachte erst, ich bin ein Wrack, wie ich da in Holland monate lang lag und dann doch rauskam. Als ich in das Lazarett in Amsterdam, in Bloemendaal eingeliefert wurde, wollte man mich gar nicht in ein Zimmer legen. Ich hörte, wie eine deutsche Schwester zur anderen im Vorbeigehen in einem zugigen Flur mit offenen Arkaden sagte: den Moribundus müssen wir abstellen. Dann habe ich sie mit dem linken Arm am Rock einfach festgehalten. Sie schrie auf. Kurz vor dem Transport wurden mir noch die Mandeln herausoperiert, da sie immer vereitert waren, und ich hatte im Mund Blutblasen. Und ich war von der Hüfte an in Gips und die Hand hing kraftlos runter. Ich hatte nur die Linke und machte die Andeutung: ich möchte schreiben. Da brachten sie mir eine Tafel mit Papier, worauf ich kritzelle: mir fehlt eigentlich gar nichts, nur Hunger, Mandeloperation, bitte flüssige Nahrung und ein Bett. Daraufhin kam ich in ein Zimmer, in dem ein Oberleutnant mit Beinverletzung lag, er hatte ein Auge verloren. Ihm schrieb ich mit der noch intakten Linken, was mit mir los war. Ich war ja als Kleinkind Linkshänder. In der Schule hat man mir das ausgetrieben, leider. Die Amerikaner pflegen das ja. Sie sehen im Fernsehen, wie viele links schreiben, bis zum Präsidenten. Es gibt Neurologen, die sagen, es sei schädlich, das auszutreiben. In meiner Dozentenzeit an der Hochschule in Darmstadt, im Januar 46, gab es noch keine Diapositive, die Aula, notdürftig mit zugesmauerten Fenstern, rußgeschwärzt, war voller Studenten, die meisten in abgewrackten Uniformen, ehemalige Soldaten und Offiziere. Da habe ich Baugeschichte gelehrt und musste immer eine Stunde vor der Vorlesung die Doppeltafel mit Grundrissen und Schnitten der Bauten vollzeichnen. Das machte ich, wenn symmetrisch, beidhändig. Das ist ein innerer Rhythmus. Das hat mir Spaß gemacht. – Also, das Thema »Todesbewusstsein bei Holbein« war ein Nachklang auch vom Krieg. In Pinders letztem unvollendetem Buch über die Fürstenzeit gibt es das große Kapitel über Holbein. Da ging mir auf, dass ich dieses Spezialmotiv behandeln müsste. Es wurde mein erster Vortrag bei einem Kongress, um 1952.



Otto Steinert:
Die im Krieg beschädigte Kathedrale
von Toul, 1940

Ein denkwürdiges Ereignis: Sie hatten den Befehl, die Türme der Kathedrale von Toul zu beschießen. Sie haben sich dem – ganz Kunsthistoriker – widersetzt.

Das war eine schwierige Sache. Ich war im letzten Kriegsjahr als Artillerist bei einer Fallschirmjägerdivision eingesetzt gegen die Amerikaner in Frankreich, vor Toul. Die Amerikaner kamen von Westen und erreichten Toul, in das wir gerade einrücken wollten. Dann wurde ich vorgeschnitten in eine Niederung östlich von Toul, wo man einen guten Blick hatte auf Stadt und Kathedrale von Toul. Unter Maschinengewehrbeschuss. Man musste robben wie ein Krokodil. Mein Funker trug das Funkgerät als Tornister und gab die Schießbefehle, die ich erarbeiten musste, zurück. Das war ein Himmelfahrtskommando, denn wir waren weit vor der Infanterielinie. Er kriete einen Schuss durch den oberen Oberschenkel, der sehr gefährlich war, weil da Hauptadern liegen. Er blutete fürchterlich. Und immer pfiffen uns Schüsse um die Ohren. Ich habe auf einen kleinen Stecken meine Mütze, die ich im Koppel trug, hochgehoben, um zu sehen, ob die Amerikaner uns noch beschießen. Und in dieser Lage habe ich versucht, ihn abzubinden. Erst nachts konnte er von den Sanitätern abgeholt werden. Dann erhielt ich den Befehl von meinem Kommandeur, die Türme der Kathedrale von Toul zu beschießen. Da seien zweifelsohne Beobachter, die in die deutschen Linien sähen. Ich habe mich geweigert. Ich hatte gelesen, nicht nur bei Binding in der Novelle »Wir fordern Reims zur Übergabe auf«, dass die Beschießung der Kathedrale im 1. Weltkrieg durch die deutschen Truppen für die Deutschen sehr negativ war. Und ich kannte folgendes: Rodin sollte den Papst porträtieren, und er ist nach Rom gereist, 1915, im 1. Weltkrieg, nach seinem Schlaganfall 1912. Diese Sitzungen waren für ihn quälend, weil der Papst, Benedikt XV, keine Lust hatte, Porträt zu sitzen. Und Rodin war zwar ein schneller Modelleur, aber ein langsam ein Werk Fertigstellender. Er hat also das Portrait des Papstes in Ton modelliert, ein wunderbares Porträt, das oft als unvollendet galt. Es ist in einer skizzierenden rauen Art der Oberflächenmodellierung. Und den Papst ärgerte, dass Rodin ihn bei diesen Sitzungen 'bequatschte', er müsse für Frieden sorgen. Benedikt XV hat ja Aufrufe erlassen. Die Beschießung der Kathedrale von Reims war publik geworden und hat international furchtbare Aufsehen erregt, in Frankreich gingen die Wogen hoch. Als Rodin den Vatikan verließ, haben Journalisten ihn abgefangen und befragt. Er hatte über die französischen Kathedralen 1914 ein Buch veröffentlicht, ein Hymnus mit Hilfe eines Schriftstellers, des Symbolisten Meurice. Dann sagte Rodin, das war sein alter Tenor, die französischen Kathedralen habe ja schon Viollet-le-Duc und die Denkmalpfleger Frankreichs zerstört, durch ihre beckmesserische Art der neugoti-

schen Ergänzungen und Renovierungen. Darüber ärgerte er sich maßlos. Das haben die Journalisten als Sensation aufgegriffen. Empörung in Frankreich! Rodin verurteilt nicht die Deutschen, sondern nennt die Franzosen Barbaren. Was zur Folge hatte, dass die Propaganda gegen Deutschland verstärkt wurde und man andererseits das Angebot Rodins, seinen ganzen Besitz, seine Werke, auch die Villa in Meudon, seine Sammlung, Antike, Mittelalter usw., dem Staat zu vermachen, unter der Voraussetzung, dass das Hôtel Biron Musée Rodin wird, nicht annehmen wollte. Es gab wüste Beschimpfungen in der Presse, sogar im Parlament in Paris. Das Projekt einer staatlichen Pflege des Nachlasses, Rodins Gesamtwerk war gefährdet. Schließlich hat man kurz vor seinem Tod doch noch einen Vertrag geschlossen, mit Kuratorium usw. Aber den Deutschen hat die Beschießung der Kathedrale von Reims wahnsinnig geschadet. Nun, weil ich mich weigerte, die Kathedrale von Toul zu beschießen, wollte mein Kommandeur mich sprechen. Eine Fernsprechleitung wurde in dieses Schussfeld gelegt, und ich habe ihm die Sache mit Reims erläutert. Ich sagte: Ich kann diesen Schießbefehl nicht ausführen. Ich will nicht in die Geschichte eingehen wie die, die Reims beschossen haben im 1. Weltkrieg. In der Lage fühle ich mich als Kunsthistoriker. Dann sagte er: Ihr Berufsethos in allen Ehren, aber das Militärische hat Vorrang. Es wurde kritischer, man drohte mit dem Kriegsgericht. Dann sagte ich, es gibt lohnendere militärische Ziele. Ich habe durch mein Scherenfernrohr gesehen, dass amerikanische Lastwagen in einen Wald fuhren. Ich schätze, dass die Amerikaner dort ein Munitionsdepot für den nächsten Vormarsch anlegen. Bis der oberste Artilleriekommandeur sagte: wenn es stimmt, dass die Amerikaner ein Munitionslager anlegen, sollte ich Probeschüsse auf den Wald abgeben. Das hat die Kathedrale gerettet. Wir hatten selber Munitionsmangel inzwischen, und man konnte nicht blind schießen. Ich habe nach alter Artilleristenregel interpoliert, nach der Karte. Man muss die Schiebwerte über Fernsprecher durchgeben, Winkelbruchteile entscheiden die Treffsicherheit. Da habe ich einen Schuss vom Leitgeschütz abgeben lassen, der war zu weit rechts, der zweite Schuss war besser, der dritte ging in die Mitte, ein Feuerwerk ging los. Daraufhin der Befehl: mit allen Geschützen unserer Abteilung in den Wald schießen. Daraufhin ging ein wahnsinniges Feuerwerk los, die ganze Nacht, ein wahnsinniges Feuerwerk! Die müssen Tonnen von Artilleriemunition dorthin gebracht haben. Auch hinter uns lag ein Wald, ein altes Jagdgebiet der Karolinger. Es war völlig vermint. Ich bekam den 'ehrenvollen' Auftrag, dort das Nachkommando zu leiten. Und es kam Gott sei Dank der Befehl: Nancy wird nicht verteidigt, die schöne Stadt. So war Toul gerettet und Nancy gerettet. Dann haben wir uns abgesetzt auf den Höhenrücken östlich von Nancy. Eine neue Verteidigungslinie für einige Wochen.

Was Sie nicht retten konnten, waren Bauten in Leipzig. Das tut einem Kunsthistoriker weh.

Es tut weh. Man hat viele Zerstörungen von wertvollen Bausubstanzen im Krieg gesehen. Nach einem Lazaretaufenthalt war ich an einer Heimatfront. Ich habe den Großangriff auf Leipzig erlebt in einem Flakschwerpunkt. Später bekam ich einen Anruf vom Vater von Professor Volkelt, es müsse etwas getan werden, die Barockfassaden der großen Kaufmannshäuser zu retten, aus der Goethe-Zeit und davor, 17., 18. Jahrhundert. Als kleiner Leutnant konnte ich nichts tun, der Stadtcommandant befahl, die Fassaden zu sprengen, die Straßen sollten frei geräumt werden, damit Lastwagen durchfahren können. Danach hat die DDR noch die wunderbare spätgotische ganz erhaltene Universitätskirche gesprengt, verbrecherisch.

Das war eine andere Verblendung.

Eine ganz andere, eine ideologische Verblendung.

Erstaunlicherweise hatten Sie im Krieg in Paris die Chance, Rodin in seinen Werken zu 'begegnen'.

Ja. Der Widerspruch gegen Pinders pejorative Bemerkungen über Rodin, die ich angesichts des »penseur«, des Denkers, nicht mitvollziehen konnte – da war nichts von malerischer Auflösung, es war geballte Kraft – trieb mich, wie ich nach Paris kommandiert wurde, in freier Zeit ins Rodin-Museum. Das war halb ausgeräumt. Man hatte Bronzen und Marmorwerke weggebracht, es waren hauptsächlich Gipse da. Direktor Grappe, ein tüchtiger Mann, später als Kollaborateur leider in den Selbstmord getrieben, Verfasser des ersten Museumskatalogs des Rodin-Museums, führte. An den Führungen habe ich nicht teilgenommen. Ich fand das blöde mit den deutschen Kameraden, die an der Kunst kein Interesse hatten, höchstens an erotischen Anblicken. Dann konnte ich nach Meudon, was hermetisch verschlossen war, durch den Freund, der die Flak-Stellung am Rand des Gartens der Villa von Rodin leitete, wo nur ein Concierge-Ehepaar hauste. Mit dem Concierge hatte er ein gutes Verhältnis mittlerweile und mich dann vorgestellt als Kunsthistoriker, der sich für Rodin interessiert. Die waren erst misstrauisch, dann haben sie mich im Park



Die Kathedrale von Reims während des Brandes am 19. September 1914

herum gehen lassen, dann denke ich, ich sehe nicht recht, da war im Park eine Art Wäldchen auf einem engen Platz und mittendrin stand der große Balzac, die Original-bronze. (vgl. S. 24) Der ist ja 3 m hoch und ich stand davor als Gartenzwerg. Diesen Balzac hatte der Auftraggeber nicht angenommen, den fand man brutal, nicht naturalistisch genug, dabei war es das kühnste Denkmalwerk der Zeit überhaupt. Das haben wenige erkannt. So hat Rodin den Balzac zu sich nach Meudon genommen, Ende der 90er Jahre des vorletzten Jahrhunderts, das war der Gips, an Bronze war noch nicht zu denken. Er ist ja wunderbar fotografiert worden von dem amerikanischen Fotografen Edvard Steichen, den ich später kennenlernte und darüber befragte, der hat im Mondlicht die berühmten Aufnahmen gemacht, wo man sich fragt, ob es wirklich Mondlicht war, egal, es sind herrliche Aufnahmen. Steichen, der Gründer der Fotoabteilung des Museum of Modern Art in New York, der später die große »Family of Men«-Ausstellung organisiert hat. Erst nach Rodins Tode nach dem 1. Weltkrieg konnte die Bronze ausgeführt werden, auf Grund des Antrags der Stadt Antwerpen, die einen Bronzeguss des Balzac wollte. Das Direktorium und Komitee des Museums beschlossen, sie können ihn abgießen, wenn sie einen zweiten Guss für Paris bezahlen. Dadurch ist er gegossen worden und kam auf den Sockel an der Kreuzung Boulevard Raspail und Montparnasse. Den leeren Sockel sah ich 1942. Die Bronze hatte man erst 1939 aufgestellt und bei Kriegsausbruch gleich wieder abgenommen und nach Meudon gebracht, um sie zu schützen. Die Mitarbeiter im jetzigen Pariser Rodin-Museum haben mich wie einen Märchenerzähler angehört, als ich davon berichtete.

Sie sprachen von einem 'Menhir', ein schönes Bild.

Ja, wie ein Menhir, von hinten, wo man das Gesicht nicht sieht. Unglaublich. So weit ich konnte, habe ich ihn durch das Gesträuch krabbelnd umschritten, immer wieder. Dann haben die Concierges Vertrauen gewonnen, und ich durfte in die Villa und alles anschauen. Ich war im Sterbezimmer von Rodin. Eine einfache Kammer, wo sein Bett stand, über dem Bett ein großes Kruzifix aus Holz, ein schlichtes Werk des 15. Jahrhunderts. Das brachte mich auf die Idee, was ich später bei der Wiener Rodin-Ausstellung in meinem Katalog-Beitrag geschrieben habe, dass Rodin nicht immer ein areligiöser Mensch gewesen sei. Er war ja mal Mönch, Novize. Als junger Mann ist er in einen Orden eingetreten, nachdem seine Schwester als Novizin in einem Kloster gestorben ist. Die Mutter Rodins war Lothringerin. Eine geborene Schaeffer, Schäfer eigentlich, aus einer wahrscheinlich ursprünglich deutschsprachigen Familie in der Nähe der Sprachgrenze in Lothringen. Sie ist mit Geschwistern nach Paris gezogen. Hat dort den Vater Rodins getroffen, der Sekretär bei der Pariser Polizei war, ein nüchterner Mann, der nichts mit Kunst zu tun hatte. Nach dem Tod der Schwester war Rodin so ergriffen, dass er in einen Orden eintrat, allerdings nur für kurze Zeit.

Ihre 'Begegnung' mit Rodin in seinem Sterbezimmer muss bewegend gewesen sein.

Er hat sich in der Kutte begraben lassen. Es gibt also Hinweise, dass er kein Atheist im gewöhnlichen Sinne war. Wenn auch distanziert und nicht mehr praktizierender Katholik, mit pantheistischen Anmutungen, hatte er doch nicht gebrochen mit der Kirche. – Ich wollte noch etwas zum Tod sagen. Ich habe den Krieg so erlebt, dass man den Tod als zum Leben gehörig und nicht mehr als so schrecklich empfindet. Wo Millionen gestorben sind. Ich weiß, ich muss auch sterben, früher oder später. Wie ich da im Gips lag, diese vielen Wochen in Holland, von Ende März bis September, Knie zersplittet, Hand zersplittet, ein Gipsdenkmal, da hat man sich gewundert, dass man überhaupt überlebt hat. Ich erzählte von der Pistole unter meinem Keilkissen. Und wie ich in das andere Lazarett kam, hatte ich sie immer noch. Und der Zimmergenosse mit der Minenverletzung, der zuerst beleidigt war, dass ihm noch jemand ins Zimmer gelegt wurde, er dachte, als Oberleutnant ein Zimmer allein beanspruchen zu können, ein Hirngespinst, am Kriegsende, sah mit Entsetzen, dass ich noch eine Pistole hatte: um Gottes Willen, die sind uns doch von den Kanadiern und Engländern abgenommen worden, unter Androhung schwerster Strafen. Und mit ihm machte ich meinen ersten Spaziergang mit Krücken, sehr schwer, in dem kleinen Park dieses Lazaretts in Bloemendaal bei Amsterdam, der führte zu Dünen, da gab es ein Flüsschen und eine Brücke, und da haben wir feierlich meine Pistole und meine Patronen versenkt. Damit war ich endgültig entwaffnet. Und das war gut. Und mit dieser Pistole, eine belgische 7,5, die man als Offizier hatte, also zierlicher als die schweren Armeepistolen der Unteroffiziere, Wachtmeister und Feldwebel, habe ich im Krieg eine Taube über dem Dach der Kaserne in Paris abgeschossen, in der man eine Brieftaube vermutete. Dann bat mich eine Familie, ob ich nicht ihrem schwerkranken Kater das Leben beenden könnte. Ja, was soll man da tun? Die waren dankbar, dass ich den Kater erlöste. Das sind die einzigen Lebewesen, die ich mit meiner Pistole niedergestreckt habe. Das klingt so feierlich. Sonst habe ich von der Pistole nie Gebrauch machen müssen, Gott sei Dank.



August Rodin »Höllentor« (Porte de l'Enfer) (1880-1916), Exemplar des Bronzegusses in der Sammlung der Stanford University of California
vgl. J.A. Schmoll gen. Eisenwerth:
Zur Deutung von Rodins »Höllentor«.
In: Katalog zur Rodin-Ausstellung der Kunsthalle Mannheim (1992) und des Kunsthistorischen Museums Wien im Palais Harrach 1996

Einmal habe ich meinen Bruder in Warschau besucht, auf der Reise nach Russland, wo er in einem Lazarett war, mit Gelbsucht, das hatte ich von meiner Mutter erfahren. Da mahnte mich ein Feldjäger zur Vorsicht: nehmen Sie die Pistole, die man ja am Gürtel halb hinten hat, nach vorne, dann haben Sie mehr Kontrolle. Das war das einzige, was mit der Pistole zusammenhing. Mein Bruder hat den Krieg als Nachrichtenmann einigermaßen überstanden. Andere in der Familie haben dran glauben müssen. Der Tod begleitet einen unentwegt. Man gewöhnt sich natürlich auch an dieses erschreckende Ansehen von Gefallenen und Zerfetzten. Ich sah, wie einem die Schädelsschale abgesprengt war, das Gehirn bloßgelegt. Dann denkt man als Kunsthistoriker an das Kriegstriptychon von Dix, das ich 1932 in Berlin in der Ausstellung der Akademie sah. Aber es gibt eine stoische Einstellung, die einen schützt vor zu großen Emotionen. Man nimmt den Tod hin, und wenn es einen, wie die Soldaten sagen, erwischt, macht man Galgenhumorwitze und sagt: das Leben ist überhaupt sehr gefährlich, es endet meist tödlich. Man besteht manche Gefahr mit Galgenhumor und einem gewissen Trott. Bei mir war immer das Bewusstsein: das Ganze ist ein Wahnsinn. Ich habe gewusst, dass es zum Krieg kommt, als Hitler das Münchner Abkommen brach, als er in die Tschechei, in Prag eindrang.

27

Sie sprachen über Tod, dass man im Krieg eine stoische Haltung entwickelt oder Witze macht. Das passt zu Ihrer Agilität und Lebenskraft. Wie haben Sie das Kriegsende erlebt?

Na ja, als Gipsdenkmal. Wie der Gips abgenommen wurde, in den Niederlanden, noch in Heilo, dem großen Marinelaazarett, ein katholisches Schwesternkrankenhaus, war der Chirurg selig, dass es nicht geeitert hatte. Das Bein war gerettet. Die Kanadier ließen das deutsche ÄrzteTeam arbeiten bis der letzte Mann wegtransportiert wurde. Mein Bein war völlig versteift und wie ein Besenstiel abgemagert. Der Masseur hatte Ehrgeiz, hat mein Bein hochgestemmt, und meine ganze Kniescheibe noch einmal gebrochen. Dann kam ich wieder in Gips. Von Heilo transportierten mich die Kanadier nach Bloemendaal, davon habe ich erzählt, dann nach Oldenburg in ein dortiges Krankenhauslazarett, und da hat man mir einen sogenannten Gehgips verpasst. Der Chirurg, der mein Knie gerettet hatte, hat einen Beutel aus meiner eigenen Knorpelmasse gemacht – es war kein Silberdraht mehr da, mit dem man normalerweise die Splitter einer Kniescheibe zusammen montiert. Also, wenn det man jut jeht! Es ging gut. Die ist größer geworden als eine normale Kniescheibe durch die Callusbildung. Von Oldenburg wurde ich in ein Offizierslager der Engländer transportiert. Das war sehr unangenehm. Es war Herbst, man war in Zelten auf einer nassen Wiese. Danach wurde ich nach Friesland transportiert, in eine Backstein-kastenvolksschule als Vernehmungsgefängnis für deutsche Offiziere, von Engländern um-funktioniert, mit Stacheldraht umgeben. In einem Nebengebäude fanden die Vernehmungen einzeln statt. Da war ein junger Vernehmungsoffizier vom Geheimdienst der Engländer, aus einer Emigrantenfamilie aus Berlin, er hatte als junger Mann dort studiert, kannte sich aus im Lehrkörper der Universität und fragte mich nach Pinder und Rodenwaldt, dann: Sie haben auch Kriegsgeschichte studiert, warum? Das ist einfach zu erklären, ein gewisser Herr Eltze, Honorarprofessor für Kriegsgeschichte, kulturell sehr interessiert, hatte während meiner Studienzeit ein zweisemestriges Seminar mit Vorlesungen über Prinz Eugen von Savoyen und suchte einen Studenten der Kunstgeschichte, der ein Referat übernehmen könnte zur Ergänzung: über Prinz Eugen als Kunstmäzen. Das habe ich ausgearbeitet, weil es mich interessierte. Prinz Eugen hat nämlich hervorragende Architekten und Bildhauer beschäftigt, die für die Stilwandlung in der österreichischen Barockarchitektur entscheidend waren. Sein unteres Stadtpalais hat Prinz Eugen von Fischer von Erlach bauen lassen, das Obere Belvedere von Lukas von Hildebrandt, das war die entscheidende neue Etappe in der österreichischen Barockarchitektur, und Permoser hat die Apotheose auf Prinz Eugen gemeißelt. Ich fand das faszinierend und Eltze war glücklich, dass ich sein sonst nur mit Kriegsdingen gefülltes Seminar ergänzen konnte. Dann fragte der Vernehmungsoffizier: was ist Ihnen an Herrn Eltze aufgefallen? An der Kleidung. Er ging meistens in einem dunklen Anzug. Und: er trug immer weiße Socken. Wissen Sie auch, warum? Ja, sagte ich, ein Vorfahr von ihm hat so geschickt mit den Schweden verhandelt, dass die Stadt Magdeburg nicht noch einmal geplündert wurde, und daraufhin hat der Rat der Stadt beschlossen, dass Herr Eltze die nur dem Rat zustehenden weißen Strümpfe erblich tragen darf. Ist das nicht schön?

Wie endet der Krieg für Sie?

Na ja, der Krieg war damit zu Ende. Im Lazarett erlebte ich die Kapitulation. Nach der Vernehmung gab es noch ein Detailproblem. Ich hatte meinen Rasierapparat, mein ganzes Gepäck eingebüßt, bis auf den Löffel aus Paris. Und seit der Kapitulation war den holländischen Friseuren verboten, Deutsche zu bedienen. So wuchs mir ein Bart, der immer länger wurde, blond, etwas rötlich meliert. Ich sah aus wie einer aus Wallensteins Lager. Der Vernehmungsoffizier sagte zum Schluss: das ist ja ein merkwürdiger Bart, haben Sie etwas zu

verbergen? Ich erklärte meine Lage, und er sagte: dürfen wir Ihnen einen Barbier schicken? Der kam am nächsten Morgen. Danach musste ich mich vorstellen. Jetzt gefallen Sie mir noch besser. Wohin wollen Sie entlassen werden? Das fand ich toll. Ein Kurier brachte mich nach Bielefeld zu einer Tante, deren Adresse ich im Kopf hatte. Meine Tante stieß einen Schrei aus als ich humpelnd auf ihrer Treppe erschien: jetzt kommst du auch noch, hier sind schon dein Onkel mit Tante und Neffe. Sie war gutmütig und hat mich aufgenommen. Sie war beim Roten Kreuz tätig und hat mir den ersten Schwerbeschädigungsausweis besorgt. Das war hilfreich. Dann haben wir überlegt: wie kann ich meine Mutter, die inzwischen bei Arzberg, bei meiner Nenntante untergekrochen war, benachrichtigen, und meine erste Frau. Ich habe 42 geheiratet und hatte einen Sohn. Man durfte die Zonengrenzen nicht ohne weiteres überqueren. Meine Mutter und meine Frau waren in der amerikanischen Zone, ich in der englischen. Nach vielen Mühen bekam ich einen Passport, womit ich reisen konnte. Dann habe ich eine erste Tour gemacht. Ich musste aber nach Bielefeld zurück, es war alles unter Kontrolle. Ich habe meine Frau besucht, die im Evakuierungsquartier in Oberhessen war. Dann bin ich mit einem Kohlenzug nach Hof und mit der Regionalbahn nach Arzberg, dann durch den Wald gehumpelt, zwei Kilometer, in das Haus, wo meine Mutter und meine Schwägerin untergeschlüpft waren. Und ich war vom offenen Kohlenzug schwarz wie ein gefleckter Neger. Dann zurück nach Bielefeld, zwischendurch in Darmstadt. Bei der Regierung bin ich vorgehumpelt und habe bei dem ersten Regierungspräsidenten, Bergsträsser, alter Reichstagsabgeordneter, von den Amis eingesetzt (dessen Tochter war Leiterin des Kupferstichkabinetts im Museum in Darmstadt) vorgesprochen, ob ich nicht Volksschullehrer werden könnte. Es war ja keine kunsthistorische Stelle in Sicht. Es hieß: was haben Sie für eine Ausbildung? Ich bin Dr. Phil., summa cum laude. Das sagt gar nichts, Sie müssen eine Volksschullehrerausbildung haben. Um Gottes Willen, ich war 30. Dann fand ich eine Annonce, ein Bahnwärterhäuschen mit Garten an einer Weichenstelle sei frei, ich meldete mein Interesse an, aber man suchte einen Bahnbeamten. Das war alles kurios. Eines Tages traf ich zufällig in Gießen Professor Oskar Schürer, Ordinarius für Kunstgeschichte an der Technischen Hochschule in Darmstadt, den ich als Doktorand, bei seinen Gastvorträgen in Berlin kennengelernt hatte, er erinnerte sich meiner: Schmoll, sind Sie's. Sie leben! Vielleicht werden Sie von mir hören. Dann kam im November ein Telegramm, ob ich bei ihm Assistent sein wollte, mit Lehrauftrag für mittelalterliche Architektur. Prof. Schürers Angebot, als wissenschaftlicher Assistent mit Lehrauftrag für Baugeschichte nach Darmstadt zu kommen, habe ich angenommen und nebenbei Architektur studiert, gleichzeitig mit meinem Lehrauftrag. Bald wurde die Vertretung des erkrankten Professors Schürer sehr ernst, ich habe das ganze Ordinariat wahrnehmen müssen, ohne habilitiert zu sein und damit ohne in der Fakultätssitzung eine Stimme zu haben. Es war nicht einfach, die Interessen des Instituts wahrzunehmen.

Wie würden Sie die Zeit nach dem Krieg in Darmstadt beschreiben? Die Atmosphäre an der Hochschule oder Technischen Universität.

Die Stadt war nach einem Massenangriff zu 90 Prozent zerstört. Die Technische Hochschule mit ihrer Architekturfakultät hat als eine der ersten nach dem Krieg wieder eröffnet, im Januar 46, nach Heilig Dreikönig. Das Institut war völlig zerstört. Man hat die Fenster zugemauert, um einen Raum für Vorlesungen zu haben. Es gab kein Glas. Wir hatten keine Diapositive, keine Bücher, es war alles verbrannt. Ich habe die Grundrisse und Schnitte an die Tafel gezeichnet, wenn sie symmetrisch waren, mit beiden Händen gleichzeitig. Die Studenten, viele ehemalige Soldaten noch in ihren abgewetzten Soldatenmänteln, mit Feldstechern saßen in der ausgebrannten Aula. Und Prof. Schürer bat mich anzufangen mit den wenigen Mitteln, die man hatte, ein paar Bücher zu kaufen für eine neue Institutsbibliothek. Ich hatte ein möbiliertes Zimmer von einer Witwe gemietet, ihr ehemaliges Wohnzimmer mit Balkon, auf dem sie aber dauernd Wäsche trocknete. Der Bücherschrank war halbleer und ich bat, ihn benutzen zu dürfen, um die gekauften Bücher, wir hatten noch keinen Institutsraum, aufzubewahren. Aber, nein. Auf dem Schrank war der Helm ihres inzwischen verstorbenen Mannes aufgebaut, in der Mitte, wie ein kleines Denkmal, mit der Pickelhaube, aus dem 1. Weltkrieg. Schließlich konnte ich sie überzeugen, den Helm hinter Glas zu stellen. Damit fing diese erste Reihe Bücher auf dem Schrank an. Das ging auf Dauer nicht. Und ein Arzt, den ich konsultierte, riet: Sie sind abgemagert, und mit den Markenrationen kommen Sie nie über die Runden, Sie müssen etwas tun. Essen Sie ruhig Pferdefleisch, das gibt es frei, zwei Restaurants bieten das an. Es schmeckte gar nicht so schlecht. Ein wenig süßlich, ein bisschen wie Wild. Und: haben Sie eine Möglichkeit, Lebertran zu besorgen? Da dachte ich an meinen väterlichen Freund in Drontheim. Dem habe ich zum ersten Mal wieder geschrieben und ihm von dem Rat des Arztes erzählt. Er antwortete: »Wir haben den reinsten Lebertran, den schicke ich Dir im Paket, in einer verloteten Aluminiumdose. Es stinkt furchtbarlich nach Fisch. Aber das ist das gesündeste. Wir wissen das von den Eskimos. Das musst Du benutzen zum Braten.« Dann suchte ich eine Wohnung mit Küchenbenutzung.

Die fand ich in einem Haus, das etwas moderner war. Der Lebertran stank fürchterlich. Und Prof. Schürer, bevor das Krebsleiden bei ihm ausbrach, brachte mir aus seinem Notquartier in Aschaffenburg, wo er Verbindungen mit Landleuten hatte, rucksackweise Kartoffeln und Karotten mit. Rührend! Nachher konnte ich auch Pfannkuchen machen. Zum Gaudi der Wirtin habe ich die Pfannkuchen in der Luft gedreht und wieder aufgefangen. Abends kamen Studenten zu mir, ob ich nicht Brot hätte. Standen unten auf der Straße: Brot! Ja, so hat man geteilt. Und alle waren bereit zu helfen. Das wäre mit heutigen Studenten kaum mehr denkbar. Wenn man das erzählt, sagen die: Ihr seid ja Romantiker gewesen.

Welche Bedeutung hatte Prof. Schürer für Sie?

Meine Zeit mit Schürer wurde leider durchbrochen durch seine Krankheit. Ich besuchte ihn öfter, in Aschaffenburg, wo er eine Wohnung hatte oder in den Kliniken, im Odenwald oder in Heidelberg. Und ich hatte das Bedürfnis, mich über Rodin, über die Begegnung mit dem Balzac, dem Rodin-Museum, der Villa usw. zu äußern. Ich schrieb einen Essay von 15, 20 Schreibmaschinenseiten und gab ihn Schürer zu lesen, ob das geeignet sei zu veröffentlichen. Er las es und sagte: da sind viele interessante Gedanken enthalten, erweitern Sie den Text zu einer Habilitationsschrift. Daran hatte ich nicht gedacht. Ich hatte gar nicht den Ehrgeiz. Ich war ja auch in die Lehre 'gestolpert' durch die Krankheit von Schürer. Ich hatte einen Lehrauftrag, gut, aber ich studierte nebenbei Architektur und dachte: ich beginne ein zweites Studium und werde vielleicht sogar Architekt. Das hat mich immer interessiert. Aber, ich musste dann voll in die Lehre einsteigen. Dazu kam der Auftrag in Saarbrücken. In Darmstadt lehrte der Architekturprofessor Ernst Neufert. Er hatte am Bauhaus gearbeitet und ein wichtiges Lehrbuch geschrieben über industriell genormtes Bauen. Das war etwas völlig Neues. Das wuchs ein wenig aus den Ideen des späten Bauhauses; Gropius, Meyer, der vorletzte Bauhaus-Direktor, der auch kommunistische Ideen hatte und nach Moskau ging. Sein Lehrbuch machte Neufert berühmt. Die Amerikaner haben ihn aus der Gegend von Halle nach Westen mitgenommen, er wurde an die Technische Hochschule Darmstadt berufen und hatte großen Zulauf mit seinen Ideen über das industriell genormte Bauen. Dass man ein Haus aus lauter vorgefertigten Teilen zusammensetzt, das gab es ja bis dahin so noch nicht. Vielleicht im Industriebau. Neufert wurde zu Gastvorträgen an die Kunstscole in Saarbrücken eingeladen, die hatten ja eine Architekturabteilung. Sie holten öfter berühmte Leute. Ich sprach schon von diesem armenischen Perser in Paris, Guevrekan, der hatte Interesse an Neufert und hat ihn wohl eingeladen. Und in Saarbrücken kam Gowa, der Direktor der Kunstscole auf Neufert zu, auch das Kultusministerium, die Staatssekretärin Frau Kies – eine alte Kollegin, Bekannte von Dr. Emil Strauss, dem Kultusminister, die lange Zeit im Kultusministerium das Ressort für die Kunstscole leitete – es fehlte ihnen Kunstgeschichte, sie hätten das vorgesehen im Lehrplan, aber nur durch örtliche Vortragende. Sie brauchten einen jüngeren Kunsthistoriker, sie hätten aber keine volle Stelle, der einen Lehrauftrag vielleicht von auswärts übernimmt. Da sagte Neufert: ich kann Ihnen Dr. Schmoll-Eisenwerth empfehlen. Und Minister Emil Strauss: den Namen kenne ich. Das ist doch eine Saarbrücker Familie. Nun war das Delikat: Ich hatte von Schürer eine Hauptvorlesung in Darmstadt für die Architekten übernommen, die im Fakultätsplan festgelegt war. Sie lag aber dem Lehrprogramm von Neufert quer. Neufert hatte eine Doppelstunde und nach einer Stunde gingen die Studenten raus. Ja, wo gehen die hin? Zu Schmoll. Da hatte er einen Wutanfall. Wir sagten: wie ein brasiliischer Preisboxer sieht er aus, große sportliche Gestalt, furchterregend, wenn er wütend wurde. Er machte mir eine Szene. Einige behaupteten, dass er mich empfohlen hätte, um mich wegzuholen aus Darmstadt. Wenn es so wäre, wäre es delikat, denn er wusste, ich war kritisch gegenüber einigen seiner Bauten, die ich künstlerisch nicht so bedeutend fand. Daraufhin bekam ich eine Einladung zu drei Vorträgen. Es waren Vorstellungsvorträge. Ich ahnte noch nicht, dass sich das ausweiten könnte.

Das war also Ihr Weg von Darmstadt nach Saarbrücken.

Ja. Da kam also ein Brief vom Kultusministerium, von Frau Kies unterschrieben, im Auftrag des Kultusministers, auch ein Passe-partout für den Zoll, es war ja eine ganz strenge Zollgrenze damals, das könnt ihr euch gar nicht mehr vorstellen, wie man da gefilzt wurde und Aufenthalt hatte, Wahnsinn. Ich hatte kein Auto, ich musste mit der Bahn fahren. Homburg/Saar war immer eine Falle. Ich kam also nach Saarbrücken. Im Dezember 1947 hielt ich meinen ersten Vortrag, über die klassische Moderne, den nächsten Vortrag im Januar 1948, im Februar den dritte Vortrag. Einmal war der ganze St. Johanner Markt überschwemmt. Man ging über Brückchen. Aber ich sah doch Saarbrücken wieder, die Stadt meines Großvaters. Und nach dem Februarvortrag wurde ich eingeladen ins Kultusministerium. Da hieß es: wir hätten Interesse, dass Sie einen Lehrauftrag übernehmen. Wir haben keine volle Stelle, aber sind Sie einverstanden, dass Sie vierzehntägig von Darmstadt zwei bis drei Tage herkommen und zweimal eine Vorlesung und vielleicht

zwei, drei Seminarstunden abhalten? Wir würden Ihnen Ihr Honorar in französischen Franken zahlen und die Reisekosten erstatten. Da dachte ich: das ist interessant, da bekomme ich Franken, um nach Paris reisen zu können, ich war ja an der Rodin-Arbeit. Ich habe gefragt: wenn ich hier tätig bin, ist es schwierig, nach Paris zu reisen? Nein, Sie bekommen einen grünen Leporello-Pass für Halbsaarländer. So haben wir immer Spaß gemacht: Das ist für Halb-Sale-Boches, Halb-Sarrois. Im April 1948 fing ich an.

In unserem ersten Gespräch haben Sie erzählt von Wegen Ihrer Familie und Ihren eigenen Lebenswegen, die Sie an Orte Ihrer Familie geführt haben, an Orte, an denen Ihr Vater gewirkt hat, wo er gefallen ist. Es sind gleichsam 'zeitversetzte Begegnungen' mit Ihrem Vater, Ihr Vater wird gegenwärtig im Krieg. Sie setzen Ihre Handverletzung mit dem Wurfgeschoss des wilden Mannes auf Ihrem Familienwappen in Beziehung. Die Ludwigskirche haben Sie mehrfach besichtigt, schon als Student, später haben Sie sich für ihren Wiederaufbau eingesetzt. Jugendstil – ein wesentliches Thema Ihrer Forschungsarbeit, zu dem ein Same gelegt worden ist mit der Einrichtung Ihrer elterlichen Wohnung. Sie treffen mehrfach auf Werke von Rodin, auch im Krieg. Es gab immer wieder Vernetzungen in Ihrem Leben, 'Zufälle', im Sinne von etwas, das einem zu fällt, die zu einem kohärenten Geflecht führen.

Eben keine Zufälle. Äußerlich sind es Zufälle, innerlich ist es viel mehr. Es fällt einem Schicksalhaftes zu. Sie sind immer schicksalhaft für mich gewesen, die Orte, an die ich gerufen wurde, ohne mein Zutun, ob Darmstadt oder Saarbrücken, abgesehen von den Begegnungen, ich könnte sagen: mit dem Geist meines Vaters im Kriege, [Pause], den ich als schützend empfand.

Da ist schon auch der Glaube an Bestimmung spürbar, an eine übergeordnete Kraft.

Durchaus. Das ist ein weites Feld, um mit Fontane zu reden. Darüber könnte man philosophieren, wie diese Dinge an einen herankommen. Es kommt ja immer wieder vor, dass man Wege anderer kreuzt, mit denen man irgendetwas zu tun hat, was sich zunächst nicht so klar zu erkennen gibt, aber hinterher bedeutsam erscheint.

Was ein Lebensbild auch zusammenfügt.

Ja. Meine Wiener Gastprofessur gehört dazu. Da war mein Großvater tätig, von Saarbrücken aus dorthin gehend, heiratend, dort ist mein Vater geboren. Und dass ich plötzlich in Wien auch tätig sein konnte, hatte für mich eine große Bedeutung. Dann natürlich Saarbrücken, das Saarland, besonders auch Lothringen.



Begegnungen – Menschen. Welche Menschen waren lebensweisend, für Ihre Arbeit wegweisend? Ich denke an Künstler wie Otto Steinert.

Auch Künstler, mit denen ich befreundet bin, gehören zu meinem Lebensweg. Sehr früh bin ich Bernard Schultze begegnet, als Student in Berlin. Er war bei uns auch zu Gast, er studierte mit meinem Bruder, trennte sich dann aus dieser Akademie-Klasse und ging seinen eigenen Weg. Wir sind uns nach dem Krieg in Darmstadt wieder begegnet, er war in Frankfurt. Er nahm an dem Darmstädter Gespräch 1950 teil: Das Menschenbild in unserer Zeit. Bernard Schultze. Bernard! Er hat die französische Schreibweise, das hat sein Vater ihm in die Wiege gelegt. Er gehörte zu der Quadriga-Gruppe, dieser vier Künstler (Karl Otto Götz, Otto Greis, Heinz Kreutz, Bernard Schultze), die in Frankfurt in der Zimmer-Galerie Franck ausstellten, die ich schon in den 40er Jahren besuchte. Seitdem haben wir Kontakt gepflegt. Er ist mein Jahrgang, Bernard Schultze. – Und für mich war wichtig die Freundschaft mit dem Bildhauer Wilhelm Loth. Wir waren beide Assistenten an der Technischen Hochschule in Darmstadt, er hat den Professor in der Klasse für Plastisches Gestalten vertreten, ich habe meinen Professor vertreten, wir waren beide auf einem ähnlichen Status dort lehrend. Er wurde später in Darmstadt sehr bekannt, und wurde dann nach Karlsruhe an die Akademie berufen als Professor für eine Bildhauerklasse. Ich habe viel über ihn geschrieben, einen ersten großen Werkkatalog mit aufgestellt und getextet. Wilhelm Loth ist ja leider an Krebs schon in den 90er Jahren gestorben, obwohl jünger als ich. Im Moment ist eine große Ausstellung im Kolbe-Museum in Berlin. Wilhelm Loth gehört meiner Meinung nach zu den vernachlässigten bedeutenden Bildhauern der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Er hat im Kontrast zu Giacometti ausgezehrten Gestalten die Fülle des Lebens darstellen wollen, die Sinnlichkeit in seinen Frauen-Torsi. – Künstlerpersönlichkeiten unter den Zeitgenossen haben mich immer interessiert, doch habe ich sie nie systematisch aufgesucht, d. h. mich ihnen nie aufgedrängt. Es ergab sich in Berlin, dass ich als sehr junger Mensch ehrfürchtig noch Max Liebermann und Max Slevogt bei Akademie-Ausstellungen sah und nach dem Krieg Karl Hofer, Max Pechstein und öfter Bernhard Heiliger. Wie erwähnt, habe ich noch Käthe Kollwitz unter jungen Bildhauern erlebt, sowie Lyonel Feininger bei der Hängung seiner letzten großen Ausstellung 1932 im Kronprinzenpalais beobachtet und skizzieren können. Auch kam ich als Student um 1936 mit den Bildhauern Richard Scheibe und

Bernard Schultze, Ursula Bluhm,
J.A. Schmoll gen. Eisenwerth
Galerie Gunzenhauser München, 90er Jahre

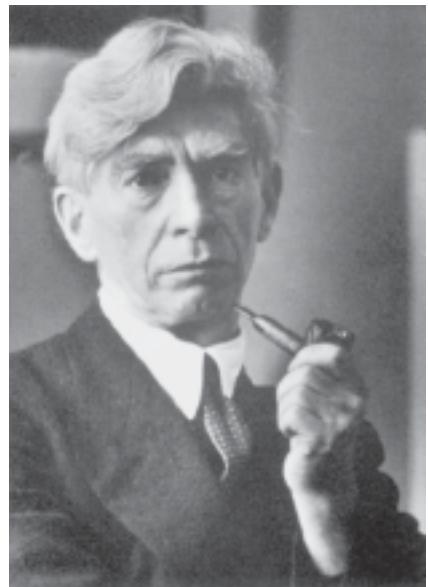
J.A. Schmoll gen. Eisenwerth mit dem surrealistischen Maler Prof. Mac Zimmermann und dessen Frau Renate in deren oberbayrischen Haus 1992 (Vorbereitung des Katalogs der Ausstellung in der Bayerischen Akademie der Schönen Künste München, zum 80. Geburtstag Mac Zimmermanns)



Georg Kolbe in Kontakt und führte mit ihnen kurze Gespräche. Wie auch schon bemerkt, erneuerte sich nach 1946 die Freundschaft mit Bernhard Schultze und später mit Mathias Goeritz. Auch gelegentlich mit Georg Meistermann. Mit Willi Baumeister, damals Haupt der abstrakten Maler in Deutschland, hatte ich mehrere gute Begegnungen nach dem von Wilhelm Loth und mir angeregten Ersten Darmstädter Gespräch »Das Menschenbild in unserer Zeit« 1950, auch in seinem Atelier in Stuttgart. Bei dieser damals aufsehenerregenden Veranstaltung in Darmstadt wurde ich auch mit Johannes Itten bekannt, den ich später noch in Zürich traf und ferner mit den abstrakten Malern Alo Altripp und Otto Ritschel (Wiesbaden) aus dem Kreis um Jawlensky; Rolf Cavael, den ich auch in Darmstadt 1950 kennenlernte, traf ich später noch in München. – In Darmstadt lernte ich den Bildhauer Hermann Geibel näher kennen und seinen Stellvertreter im Lehramt an der Technischen Hochschule Wilhelm Loth, mit dem mich eine dauerhafte engere Freundschaft verband (†1994). Mit ihm besuchte ich um 1948-52 in Paris mehrfach die Bildhauer Germaine Richier und Ossip Zadkine, der gerade sein Denkmal für die zerstörte Stadt Rotterdam in Gipsform fertiggestellt hatte und von dem wir eine erste Werkübersicht in Deutschland, im Rahmen der Darmstädter Sezession (deren Mitglied ich heute noch bin) 1958 organisieren konnten. Um 1970 trafen meine Frau Helga und ich in Paris den baskisch-lothringischen Bildhauer Jean Robert Ipoustéguy, dessen monumentale Bronzeplastik »Ekbatana« vor dem internationalen Congress-Center in West-Berlin Aufstellung fand und über den ich in München einen Aufsatz veröffentlichte.

Sie haben die erste Zadkine-Ausstellung in Deutschland gemacht.

Richtig. Mit Loth haben wir sie organisiert. Loth war im Vorstand der Darmstädter Sezession, und wir haben gemeinsam Zadkine geworben für diese erste wirklich große Ausstellung in Deutschland, die in den Ausstellungshallen auf der Mathildenhöhe durch die Darmstädter Sezession stattfand. Im Katalog habe ich einen kleinen Aufsatz über Zadkine geschrieben, einen der ersten Texte über ihn in Deutschland. Wir hatten später noch Kontakt. – Es mag noch erwähnt werden, dass ich nach 1945 Begegnungen mit HAP Grieshaber auf der Achalm bei Reutlingen, mit Ernst Wilhelm Nay in München (in den Galerien Günther Francke und bei Wolfgang Ketterer) hatte, mit Gerhard Richter, dessen Gemälde unter Anwendung von Fotografien wir schon 1970 in unserer Ausstellung »Malerei nach Fotografie« im Münchner Stadtmuseum zeigten, und den wir in seinem Düsseldorfer Atelier besuchten, mit Heinz Kreutz, der wie Bernard Schultze zur frühen »Quadriga«-Gruppe der von mir 1949-52 öfter besuchten legendären »Zimmergalerie Franck« in Frankfurt am Main zählte und der jetzt in Antdorf unweit vom Starnberger See lebt; mit Ernst Weil (ehem. Prof. der Kunstakademie Nürnberg und wie ich mehrere Jahre lang Jury-Mitglied für die Ausstellungen der sogenannten Biennale Fränkischer Künstler im Schloß Pommersfelden), mit Werner Knaupp (Akademie Nürnberg) und Raimund Girke. Durch W. Loth lernte ich den mit ihm befreundeten Karlsruher Akademie-Kollegen Horst Antes kennen, den ich seit etlichen Jahren bei den Sitzungen des Kuratoriums der Wilhelm-Loth-Stiftung in Karlsruhe treffe, so wie ich Max Bill früher bei Kuratoriumssitzungen des Berliner Bauhaus-Museums für Gestaltung gelegentlich wiedersah, wie schon in Zürich während meiner dortigen Gastprofessuren an der Universität 1974-76. – Im Kreis der Erker-Presse und -Galerie in St. Gallen, wohin wir 1972 eine Rudolf-Belling-Ausstellung vermittelten (mit Taschenbuch-Monographie) trafen wir wiederholt die dort vertretenen Maler Giuseppe Santomaso, Piero Dorazio und Robert Motherwell und den Bildhauer Lynn Chadwick. Während meiner Gastprofessur an der Universität Wien besuchten wir 1988 in ihren Ateliers die Bildhauer Alfred Hrdlicka und Karl Prantl, die beide auch gelegentlich in meine Rodin-Vorlesung kamen und mit denen wir auch andernorts intensive Gespräche führten. Mit Wiener Studenten kam es auch zu einem Treffen mit Arnulf Rainer und mit Chr. L. Attersee in der Kunstabademie. – Mit Joseph Beuys hatte ich zwei Begegnungen. Wir diskutierten über zwei Themen: während der Dokumenta in Kassel (in seinem Besucherbüro) über Reformpädagogische Probleme, erstaunlich eingehend; und später im Rahmen der Kontroversen, um den Erwerb seiner Werkgruppe »Zeige Deine Wunde« – bei dem ich am öffentlichen Podiumsgespräch in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus in München mit ihm teilnahm –. In einem privaten Gespräch ging es dabei um seine Kenntnis der Ideen von Rudolf Steiner in bezug auf dessen didaktische Wandtafel-Zeichnungen und um dessen Gedanken zur »Sozialen Dreigliederung«. – Aus meiner besonderen Beziehung zur Plastik resultieren Bekanntschaften und Freundschaften vornehmlich mit Bildhauern. Unter den Münchner Künstlern in und außerhalb der Bayerischen Akademie der Schönen Künste (zu deren ordentlichem Mitglied ich berufen wurde) lernte ich Rupprecht Geiger, Anton Hiller, Fritz Koenig, Herbert Peters, Ernst Hermanns, Michael Croissant, Lothar Fischer, Alf Lechner, Nikolaus Lang, Eduardo Paolozzi, Mac Zimmermann u. v. kennen. Den befreundeten Fritz Koenig erlebten wir öfter in seinem Atelier und Hof auf dem Gansberg bei Landshut und beim Ausbau seines Museums im Hofberg in Landshut sowie die Entstehung seiner monumentalen Kugelplastik, deren



Otto Steinert: Portrait en face Ossip Zadkine vor 1952, vgl. J.A. Schmoll gen. Eisenwerth: Der Bildhauer Ossip Zadkine. In: Ausstellungskatalog Zadkine der Neuen Darmstädter Sezession. Darmstadt 1953 (z.T. Fotos von Otto Steinert)



Joseph Beuys und Andy Warhol vor dem Selbstporträt mit Familie von Franz von Lenbach Städtische Galerie im Lenbachhaus J.A. Schmoll gen. Eisenwerth war beteiligt am kontroversen Podiumsgespräch über den Ankauf »Zeige Deine Wunde« von J. Beuys

Aufstellung zwischen den Türmen des World Trade Centers in New York wir besichtigen und die nach dem 11. September 2001 schwer beschädigt als Mahnmal in Manhattan bleibt.



J.A. Schmoll gen. Eisenwerth mit Leo Grawenig an dessen 85. Geburtstag im Juni 1983 in Bensheim/Bergstraße
vgl. J.A. Schmoll gen. Eisenwerth:
Leo Grawenig. Hrsg. von M. Steiner und
P. Platzbecher. Bad Rappenau/Heidelberg
o. J. (1983)

*Der Austausch mit Künstlern zieht sich wie ein roter Faden durch Ihr ganzes Schaffen.
Den haben Sie sicher bewusst gesucht.*

Ich habe ihn gesucht, oder ich habe ihn gefunden, um mit Picasso zu reden. Ja. Zu denen, die mich interessieren, habe ich öfter ein freundschaftliches Verhältnis entwickeln können. So auch mit Otto Herbert Hajek, der jetzt eine Festschrift bekommt, an der ich mich beteilige, der ein großes einprägsames Werk geschaffen hat, als Bildhauer, auch als Mitarbeiter von Architekten, wie am Studentenhaus der Universität Saarbrücken. Hajek gehört zu diesem Kreis. Mit Hajek hat mich viel verbunden. So waren wir bei seinem 50. Geburtstag, den er drei Tage lang feierte. Dort erlebten wir illustre Besucher wie den Ministerpräsidenten von Südaustralien, da Hajek in Adelaide den großen Platz gestaltet hatte. Ferner Willi Brandts erste Frau Rut, Horst Ehmke u.a. Es war einmalig und ich sagte: Hajek ist 'böhmisch-barock' in seiner Lebensweise und in seinen expansiven Unternehmungen. Zurückhaltender in seiner Art war dagegen der saarländische Maler Leo Grawenig, zu dem mich eine Freundschaft geführt hat, ich habe auch über ihn geschrieben, mehrfach in Katalogen, so für die große Ausstellung der Mannheimer Kunsthalle etwa. Er war ein Stiller im Lande, der dann nicht mehr im Saarland lebte, sondern in Bensheim an der Bergstraße. Wir hatten bis zu seinem Tod Kontakt und noch 1990 eine Ausstellung im Städtischen Museum Jena organisiert, die er gerade noch erlebt hat, Freund Leo Grawenig. Und mit Karl Kunz war ich sehr befreundet. Natürlich mit Otto Steinert. Und ich trauere um die, die vor mir haben gehen müssen.

Was war das Wichtigste an der Freundschaft mit Karl Kunz?

Karl Kunz war ein großartiger Mensch. Seine Schüler in der Kunstschule waren von ihm fasziniert. Er war ein ungeheuer lebendiger, auch impulsiver Charakter, eigentlich eine Art Bergsteigertyp aus Augsburg, der kein Blatt vor den Mund nahm und deswegen auch stolperte in Auseinandersetzungen im Kollegium der Kunstschule in den 50er Jahren, was ich sehr bedauert habe. Man entließ ihn. Steinert hat es gut zu machen versucht und ihn später noch semesterweise in Saarbrücken arbeiten lassen. Die Familie hatte es schwer. Kunz hatte in der Nazi-Zeit Malverbot. Er gehörte zu den sogenannten Entarteten, als Surrealist vertrat er eine eigenartige Spielart des Surrealismus, die sehr persönlich ist, stark vom Zeichnerischen, auch Kalligraphischen her, er liebte das Ausschwingen der Zeichenfeder oder des Bleistiftes, manchmal ins Dekorative oder Überdekorativ-Ornamentale, das die Figuren durchdrang. Es sind eigentümliche Bilder, die sich in der Zeit der Herrschaft der ungeständlichen Malerei nicht durchsetzen konnten. Trotz mancher Versuche und bedeutender Ausstellungen: in Darmstadt, Kaiserslautern, Mannheim, München. Kunz hat eine gewisse Anerkennung gefunden, aber nicht den Durchbruch, den er verdient hätte. Als Mensch war er eine wunderbare Persönlichkeit, die herrlich erzählen konnte aus einem erlebnisreichen Leben. Er kannte Künstler in vielen Ländern, Italien, Spanien, Frankreich. Gleichzeitig war er naturverwurzelt, das ist ja nicht selbstverständlich, er liebte die Berge, die knorriigen Bäume und Wurzeln. Er hatte davon Studien gemacht, die er auch übersetzte in seinen Bildern. Als er Malverbot hatte, musste er die Möbeltischlerei mit Furnierhandel seines Vaters in Augsburg leiten. In seinen Bildern treten immer wieder Details aus Möbeln auf, gedrechselte Beine, ganz eigentümlich. Das ist Karl Kunz. – Auch Boris Kleint gehört zu denen, die als Kollegen wie Steinert oder Karl Kunz, zu dem engeren Kreis zählten, mit dem man Umgang pflegte. Ich habe über Kleint ein, zwei kleinere Texte geschrieben. Ich fand ihn durchaus wichtig und bedeutend. Und im Rahmen der Kunstschule und der Lehrer, die dort bildend tätig waren, war er ein fester Bezugspunkt mit seiner aus Ittens Kunstpädagogik entwickelten Bildlehre, er hat ja ein Buch dieses Titels geschrieben.

»Bildlehre. Der sehende Mensch«

Ja. Grundsätze der Pädagogik. Er war ja bei Itten an dessen Privatschule in Berlin, nicht am Bauhaus, auch Ittens Assistent, und als Itten wegging, sogar stellvertretender Leiter dieser Privatschule, bis sie die Tore schließen mussten in der Nazi-Zeit. Und er hat die Ittensche Lehre weiterentwickelt für die künstlerische Grundlehre an der Kunstschule in Saarbrücken. Sein Meister-Schüler Oskar Holweck war bedeutend in der Weiterentwicklung, in Varianten, mit eigenen Wegen, die er beschritt in der Kunstpädagogik und in seiner eigenen Arbeit. »White in White« war ein Stichwort, Weiß in Weiß, Dinge aus Papier zu gestalten usw. Ich bedauerte, dass man, als die Hochschule der Bildenden Künste gegründet wurde, Holweck nicht mehr arbeiten lassen wollte. Die Zeit war irgendwie darüber hinweggegangen, andere Ideen fand man inzwischen wichtiger. Das war für Holweck bitter, dass er in seiner Kunstschule nicht mehr so gewürdigt wurde wie früher.

Sie haben Belling genannt.

Ja. Rudolf Belling hatte für mich als Student schon einen Namen. In Berlin beheimatet, war er früh in Ausstellungen und Museen vertreten. Ich glaube, er hatte 1925 seine erste große Ausstellung in der Nationalgalerie, als relativ junger Mann. Er gehört zu den Bildhauern, die das Figürliche in die Abstraktion überführten. Sein »Dreiklang« ist ja ein berühmtes Werk, das in Museen der ganzen Welt vertreten ist. Belling musste emigrieren, die Nazis haben ihn als Entarteten aus den Museen geworfen und Werke vernichtet. Er war dann in der Türkei, durch den Architekten Hans Poelzig, und hat nach Kriegsschluss wieder Kontakt gesucht mit Berlin, nach Deutschland. Man sagt, es wurde verhindert durch neidische Kollegen, dass er eine Professur in Berlin an der Akademie bekommen hat. Da hat er sich so durchgeschlagen, denn aus seiner Tätigkeit an der Kunstakademie in Istanbul konnte er keine Pension mehr beziehen, das sind die schwierigen türkischen Verhältnisse. Er war genötigt, bis zu seinem 79. Lebensjahr dort zu arbeiten. Dann ging er nach München. Und da hat Bornschein mit ihm den Kontakt erneuert, um für die Moderne Galerie des Saarland Museums einige Werke zu kaufen. Rudolf Bornschein war einer der ersten, er hat eine tolle Spürnase gehabt. Und Belling war glücklich, dass er noch lebend anerkannt wurde. Viele meinten, er wäre verschollen. Dann haben wir ihn besucht. Bornschein und ich. Ich habe mit dem Saarländischen Fernsehen auch einen kleinen Film über Belling gedreht. Und wie ich nach München berufen wurde, haben meine Frau Helga und ich uns intensiv um ihn gekümmert und das erste Werkverzeichnis erstellt, merkwürdigerweise gab es noch keines. Es war schwierig, die Erinnerung heraufzuholen an Werke, die zerstört waren. Er hat viel für den Gewerkschaftsbund gearbeitet, in der Nazi-Zeit war er deswegen verpönt, und er hat oft mit großen Architekten zusammen gearbeitet. Das haben wir gesammelt für den Katalog. Es gab eine erste Ausstellung in der Galerie Ketterer in München damals, dazu einen ersten Katalog. Dann gelang es, die Erker Galerie in St. Gallen für ihn zu interessieren, da fand eine große Ausstellung statt, die konnte er aus gesundheitlichen Gründen 1971 nicht mehr besuchen. Einen großen Auftrag konnten wir noch vermitteln, die sogenannte »Schuttblume«, ein Symbol des aus den Ruinen Münchens aufwachsenden neuen Lebens, eine Großbronze, die spiralig sich entwickelt wie ein Blütenkelch. Sie kam zur Aufstellung beim Olympia-Gelände, leider nicht an dem Punkt, der ursprünglich vorgesehen war. Ja. Belling. Also, wir hatten eine intensive Freundschaft. Es bleibt zu bemerken, dass Bornschein im Lauf dieser Jahre in Saarbrücken die größte Sammlung von Arbeiten Bellings in einem deutschen oder überhaupt in einem Museum versammelt hat, also nicht in Berlin, sondern in Saarbrücken.

Bornschein. Sie haben für die Saarbrücker Zeitung eine Würdigung verfasst, an denen es leider mangelt im Saarland. Man würdigt Bornschein nicht. Man vergisst ihn.

Ich verstehe das nicht, aber das kenne ich auch von anderen verdienstvollen Persönlichkeiten, dass man sie gerne vergisst. Bornschein hat das Hauptverdienst für den Aufbau der Modernen Galerie. Er hat großes Wissen über die Nazi-Zeit hinüber gerettet von der Kunst der Klassischen Moderne, er hat sehr klug die Ankäufe mit relativ geringen Mitteln getätigt. Wunderbar. Und ich durfte ihm als Mitglied der Ankaufskommission bei seinen Ankäufen helfen, durch viele Jahre. Es gab manchmal Kritik, Widerstände oder Unverständnis, das wir gemeinsam versuchten zu eliminieren.

Welche Begegnungen, Menschen haben etwas in Ihnen bewirkt, Impulse gesetzt. Sie sind auch Man Ray und Edward Steichen begegnet.

Ja, das war wegen meines Interesses an der Fotografie, an der gestalterischen, wie wir mit Steinert betonten, d.h. nicht das wilde Knipsen und nicht der Fotojournalismus, so wichtig er ist, sondern die künstlerische Fotografie, die gestalterischen Tendenzen, nicht nur Bildtechnik. Mit Steinert bin ich öfter in Paris gewesen, die längste Zeit im Sommer 52³. Steinert suchte Kontakt zu den französischen fotografischen Vereinigungen, er wurde Mitglied der ältesten fotografischen Gesellschaft der Welt, der Société française de la Photographie und als Gast aufgenommen in andere Zirkel, die elitärer waren wie die Groupe des Vingt, die immer nur 20 Mitglieder hatten. Dann diese berühmte Geschichte: Ich wohnte in einem kleinen Hotel, während Steinert in einem Bildhaueratelier in der rue Daguerre sein Labor eingerichtet hatte. Und ich hatte den kleinen Renault, den Quatre Chevaux, das 'Crèmeschnitten' und war begeisterter Autofahrer in Paris. Ich sagte immer, wenn alle Stricke reißen, werde ich dort Taxi-Chauffeur, Steinert fuhr nie Auto. Er hatte auf einem Auge keine volle Sehschärfe, das räumliche Sehen war eingeschränkt, fürs Autofahren nicht günstig. Und wir machten gemeinsam Fahrten kreuz und quer durch Paris und besuchten Ausstellungen, und wir sind tief eingetaucht in die intellektuelle und künstlerische Atmosphäre von Paris. Dann bekamen wir beide je ein Telegramm von Edward Steichen aus New York, der kam nach Paris und wollte uns beide sprechen. Steichen war in Vorbereitung seiner Ausstellung »The family of man«, dieser riesigen ersten Weltausstellung der Fotografie, die er mit spendablen Geldern



Otto Steinert: *Adi Schmoll-Eisenwerth mit Laternen der Place de la Concorde, 1949-52*

aus Amerika aufbaute. Er bereiste die ganze Welt, um Fotografien zu sammeln. Und er hatte den ersten Bildband: *Subjekte Fotografie*, von 1951 in die Hand bekommen. Daraufhin hat er sich erkundigt nach den Adressen von Steinert als dem Herausgeber des Bandes und Mitor von einigen Fotografien und von mir als dem Verfasser des begleitenden Essays »Vom Sinn der Photographie«. Jedenfalls bat er uns während seines Aufenthaltes in Paris um ein Treffen, das fand dann auch statt. Wir haben ihn zweimal getroffen, und beim zweiten Mal brachte er Man Ray mit, mit dem er befreundet war. Wir haben mit Man Ray weiter Kontakt gepflegt, er hat uns eingeladen zu sich in seine Wohnung und hat uns gezeigt in den zwei Stockwerken, was er nur zeigen konnte. Gemälde, seine ulkigen surrealen Geräte, Bügeleisen mit Nägeln... Und wir waren begierig, seine Fotos zu sehen, seine Rayogramme, Montagen und andere experimentelle Arbeiten. Naja, dann kommt der Punkt, über den ich immer berichte, dass er sagte: Wenn ich richtig verstanden habe, sind Sie Kunsthistoriker, und Sie interessieren sich für meine Fotografien, zu meiner Malerei haben Sie bisher kaum etwas gesagt. Ich antwortete: Herr Man Ray, entschuldigen Sie, ich finde Ihre Fotografien so bedeutend, dass ich glaube, dass Sie mit den Fotografien in den Louvre kommen. Er hatte immer einen schwermütigen Ausdruck, der kleine, manchmal tiefsinnde Man Ray, eine interessante Figur. Wir haben ihn als Jury-Mitglied gewonnen für die Ausstellung »Subjektive Fotografie«. Und Steinert konnte von ihm Fotos zeigen, Leihgaben. Das war eine wichtige Begegnung. Wir sind in Paris auch der französischen Fotografin Florence Henri begegnet, die am Bauhaus war. Eine reizende Dame, die eine schöne Wohnung in Paris hatte. Sie zeigte uns ihre Fotos aus der Bauhauszeit und spätere Arbeiten, und sie sprach von der deutschen Besatzung in Paris, und dass sie Ernst Jünger, der eine große Rolle in den Intellektuellenkreisen in Paris spielte, gebeten hätte, ihn fotografieren zu dürfen. Das hat er erlaubt, er kam zu ihr ins Atelier, hat aber zur Bedingung gestellt, sie müsste ihn aus der Untersicht aufnehmen. Er war klein von Gestalt. Das hat sie schmunzelnd erzählt, es wäre ja bekannt, wenn man jemand in Untersicht aufnimmt, wirkt er größer. – In Paris haben wir auch den noch in Köln hochbetagten lebenden L. Fritz Gruber kennen gelernt. Er war der bedeutende Arrangeur dieser großen Bilderschauen der Photokina-Messen in Köln, die Avantgardistisches aus aller Welt zeigten, er hat es 30 Jahre lang gemacht, von 1950 bis 1980. Er war eine aktive Figur in der Fotoszene, the grand old man. Seine Sammlung ist ans Museum in Köln gegangen, eine großartige Sammlung von Fotografien berühmter Fotografen aus aller Welt.

Sie sprachen von Künstlern. Welche Kunsthistoriker-Kollegen oder Lehrer waren wichtig?

Ja, als ich anfing zu studieren an der Universität Berlin war der Ordinarius, der Direktor des dortigen schon ehrwürdigen Kunsthistorischen Instituts, Professor A. E. Brinckmann, ein Hanseate, sportlicher Gentleman, dessen Eitelkeit und gesellschaftliche Ambitionen mich störten. Als er wegberufen wurde, kam an seine Stelle Pinder aus München, der ein ganz anderes Wesen hatte, musisch, impulsiv, wunderbar verbal vermitteln konnte, freisprechend die großen Vorlesungen, unvergessen, und einem die Augen öffnete für neue Gebiete, mittelalterliche Architektur, Skulptur und Graphik der Dürer-Zeit, Barock, bis zu den Expressionisten. Pinder hat in den Anfängen der 'entarteten' Kunstbewegung (dieser blödsinnigen Kampagne besessener Leute, Kunstwerke aus öffentlichen Sammlungen heraus zu nehmen) in einem Vortrag im Schloß Dachau bei München versucht, die deutschen Expressionisten zu verteidigen. Die Rede wurde unter Studenten in hektografierten Kopien verbreitet, meine ist leider im Krieg verloren, das wäre ein wichtiges Dokument. Er hat Barlach, Nolde usw. dargestellt als echt-deutsche Künstler in der Tradition der Romantik, der Dürer-Zeit und der Spätgotik, um sie den Nazis schmackhaft zu machen. Aber die entartete Welle lief. Schrecklich. Als Lehrer war Pinder für mich sehr wichtig, ich habe bei ihm promoviert. Neben Pinder gab es andere Lehrer, einige unvergessen, Hans Kauffmann, Privatdozent, später Ordinarius in Köln, Eckhard von Sydow, der über Expressionisten sprach und über Kunst der naiven oder primitiven Völker. Das war ganz ungewöhnlich. Der wurde von den Nazis dann eliminiert. – Nach dem Krieg an der Technischen Hochschule in Darmstadt habe ich als ganz wichtigen Freund den Bildhauer Wilhelm Loth getroffen. Wir haben vieles gemeinsam organisiert, bis zum ersten Darmstädter Gespräch der großen Ausstellung »Das Menschenbild in unserer Zeit«⁴, 1950. Das überlappte sich schon mit meinem Lehrauftrag ab Frühjahr 48 an der Kunsthochschule in Saarbrücken. Dann schließlich nach meiner Habilitation in Darmstadt das Angebot, einen Lehrstuhl für Kunstgeschichte an der Universität in Saarbrücken zu gründen.

Das Saarland – ein großes Kapitel Ihrer Lebensgeschichte, in der viele Begegnungen, gerade auch mit Künstlern, Impulse gesetzt haben.

Ja, ich hatte schon, als ich jung war, immer gestaunt über die Gegensätze gleichzeitig lebender Künstler, wie verschieden nicht nur die Persönlichkeiten, auch die Werke, Linien und Tendenzen waren. Unvergessen sind mir zwei Ausstellungen in Berlin. Ich sah die letzte große Ausstellung von Lyonel Feininger in der Nationalgalerie im Kronprinzenpalais,

die wohl Justi und Hanfstaengl organisiert hatten. Und ich hatte mir als Internatsschüler der Schulinsel im Tegeler See, mit kurzen Hosen noch, 32, ich war 17, Zutritt zu den Ausstellungen verschafft, die ich am Wochenende eifrig besuchte. Und kam also an einem Samstag in das Kronprinzenpalais, da sagte ein Wärter, der mich kannte: Vorsicht, Feininger ist selber da. Dann bin ich herum geschlichen und sah Feininger im Gespräch mit einem der Kuratoren seiner Ausstellung, wie sie Bilder gehängt haben, ganz behutsam war er, das passte ja zu seiner Art der Bilder, er war auch Violinspieler und hatte etwas ungemein Feinnerviges, und es beeindruckte mich, die Person handelnd zwischen seinen Werken zu sehen, den Architekturbildern, Segelmotiven usw. Wunderbar, diese feine Art, wie zwischen Glasscheiben sich diese prismatischen Bilder entwickelten, mit gebrochenem Licht gleichsam und in leichter Geometrisierung der ganzen Bildorganisation, das hat mich sehr beeindruckt. Im gleichen Jahr war in der Preußischen Akademie der Künste am Pariser Platz, in der Nähe vom Brandenburger Tor, eine der großen Jahresausstellungen der Akademie, dort wurde das Kriegs-Triptychon von Otto Dix gezeigt. Es war eine Sensation, Trauben von Menschen standen da. Ein Isenheimer Altar des ersten Weltkriegs, aufgebaut wie ein Retabel, mit Predella, unter der Zeltbahn lagen die Leichen der gefallenen Soldaten, halb verwest, wie bei Grünewald. Da gab es Empörung unter den Besuchern, die eine Verhöhnung des Heldentums der deutschen Soldaten darin sahen. Da waren ja diese Worte: im Felde unbesiegt. Meine Mutter zog mich am Ärmel, ich war gar nicht weg zu kriegen von dem Bild: Komm lieber, das gibt hier noch 'ne Keilerei. Da waren erregte Diskussionen, bedrohlich, da war schon der Geist der Nazis spürbar, 32. Und aus dem Kontrast, hier Feininger, dort Dix, natürlich wären andere Beispiele einer polaren künstlerischen Äußerung zu nennen, entwickelte sich bei mir die Überzeugung, dass es gar nicht diese Stileinheiten gibt, in denen man getrimmt wurde. Nein, es gibt gleichzeitig Gegensätzliches und Polares und alles hat seine Berechtigung, ohne billige Relativierung.

In Ihren Schriften haben Sie Künstler gegensätzlicher Art, verschiedener Zeiten gegenübergestellt. Josef Albers haben Sie über Franz von Stuck sprechen lassen.

Ja. Richtig.

Ich denke an die Stuttgarter Ausstellung im Februar, mit Werken von Duane Hanson und Otto Dix, also von Künstlern verschiedener Positionen. In diesem Ausstellungskonzept findet sich Ihr kunsthistorischer Ansatz. Das Thema: Wirklichkeit oder 'Überwirklichkeit'. Ein Bild von Dix hat mich sehr berührt: ein neugeborenes Kind in der Hand der Mutter.

Ja. Toll ist das. Auch die alten Eltern auf dem Canapé. Ich habe in Berlin viel von Dix gesehen, auch eine seiner letzten Ausstellungen in der Galerie von Flechtheim. Da hat Dix Landschaften gezeigt, in der Nazi-Zeit. Und da munkelte man: ah, der dreht sich auch nach dem Wind, macht jetzt auf alte Meister. Das ist natürlich ganz falsch. Auch denke man an seine verborgenen kritischen Darstellungen wie die Landschaft mit dem Judenfriedhof oder »Die sieben Todsünden«.

Sie haben geschrieben, dass man auf einem Bild einen Judenfriedhof entdecken konnte.

Ja, das habe ich geschrieben. Dix hat sich ja an den Bodensee zurückgezogen. Aber er hat noch eine Volte gemacht, ganz zum Schluss, eine expressive. Er hat ja, aus dem Zweiten Weltkrieg kommend, religiöse, eckige Figuren gemacht, anknüpfend an den Expressionismus seiner Frühzeit, bevor er diesen Überrealismus ausgearbeitet hat, auch mit Hilfe altmeisterlicher Techniken. Altdorfer, Dürer, Burgkmair, Grünewald hatte er studiert, die Donauschule. Ja, aus dem Kontrast des ungleichen Gleichzeitigen hat sich bei mir die Idee des Stilpluralismus entwickelt. Das ist heute allgemein verbreitet, damals war es neu.

Sie erzählten vom 90. Geburtstag Picassos, den Sie eindrucksvoll erlebt haben.

Es war die Zeit, in der Picasso 90 Jahre alt wurde, 1971. Als Verehrer von Picassos Kunst setzte ich einem Galeristen, der bei Hajek war, mit seinem Mercedes, den Floh ins Ohr: wir fahren nach Vallauris, dort soll Picasso mit einem Volksfest gefeiert werden. Das haben wir gemacht, am selben Abend noch. Wir haben uns am Steuer abgelöst und sind die Nacht durchgefahren von Stuttgart durch Burgund nach Vallauris, meine Frau, der Galerist und ich. Und in Vallauris entwickelte sich am nächsten Tag dieses wunderbare Fest zum 90. Geburtstag eines Künstlers, wie es die Welt noch nicht gesehen hatte. In Vallauris war ein riesiger Messeplatz, bestückt mit Gartenstühlen und Bänken. Platz für Tausende, nicht nur Kunstimkerierte und Insider – Kahnweiler war da, Freunde, Berühmtheiten aus dem französischen Intellektuellen-Leben und aus dem Ausland – sondern einheimische Bevölkerung mit Kind und Kegel. Wir haben versucht, uns vorzustellen, wieviel Leute das waren. Wir kamen auf 10.000. Es war unermesslich. Das Erstaunlichste: es gab ein richtiges Programm, über fünf Stunden. Zur Ehre von Picasso. Und das ganze Volk blieb andächtig still. Wunderbar. Nun stellen Sie sich vor, wie das Fest sich in seinen Programm punkten entwickelte.



Otto Steinert: J.A. Schmoll gen. Eisenwerth betrachtet Picassos »Guernica« im Museum of Modern Art/New York, rechts sitzend als Rückenfigur, März 1962

Es trat auf Theodorakis mit seiner Kapelle und spielte schmissige Weisen. Dann ein berühmter katalanischer Dichter, eine ehrwürdige Erscheinung, er trug auf katalanisch ein Gedicht vor, über die Augen von Picasso. Das ganze Volk lauschte. Dann hat er das Gedicht in seiner französischen Übersetzung vorgetragen. »Die Augen des kleinen Stiers«. Picasso. Ganz toll! Dann traten auf: Seiltänzer, wie die »Saltimbanques« aus den Bildern der Periode von 1905 in den Tricots, rosa und blau, die hatten ein Drahtseil gespannt über die ganze Menge und jonglierten. Es war atemberaubend. Dann legten sich die Seiltänzer auf die Seile zum scheinbaren Schlaf. Während ein anderer Dichter auftrat, auch Kommunist und Surrealist, ein bekannter Mann, Louis Aragon. Der hat eine Art Seminarstunde abgehalten. Die Leute waren fasziniert. Erst hat er sein Gedicht auf französisch vorgetragen und dann die Elemente dieses Gedichtes erklärt und erläutert. Das Gedicht beinhaltet seinen Besuch als junger Mann 1916 in einem Pariser Souterrain, in der Kellerwohnung des Dichters Apollinaire, der eine Kopfverletzung hatte, er ist ja auch von Picasso mit dem Kopfverband gezeichnet und öfter fotografiert worden. Apollinaire galt als großer avantgardistischer Poet, Denker und Begleiter der Künstler. Also, er hat ihn besucht. Dann beschreibt Aragon, wie er an seinem Bett saß, und an der Wand hinter dem Bett in dieser kümmerlichen Wohnung hing ein Bild, das erste Ölbild von Picasso, das er, der Schreiber des Gedichtes, gesehen hat, ein Frauenbild. Und mit einem Mal gab es einen wahnsinnigen Donnerschlag – ein Einschlag des deutschen Riesengeschützes der sogenannten Dicken Berta, die in Lothringen auf einem Spezialfundament durch Krupp installiert war und bis nach Paris schießen konnte. Sie hat es Gott sei Dank nicht oft gemacht. Aber damals gerade während des Besuchs fiel eine dieser Riesen-Granaten in ein Viertel nicht allzu weit von der Wohnung Apollinaires. Und das alles komprimiert in dem Gedicht. Dann hat er gesagt: so, jetzt verstehen Sie's, jetzt trage ich Ihnen das Gedicht noch einmal vor. Die Leute waren hingerissen. Unglaublich war's!

Mit welchem Verstand und mit welcher Liebe man dieses Fest organisiert hat!

Ja. Auf hohen Masten, wie man Fahnen hochzieht an einem Segelmast rechts und links vom Podium hingen Kinderbilder aus allen Schulen der Umgebung: Motive nach Picasso, von Kindern gemalt. Dann trat das Bolschoi-Ballett aus Moskau auf, eine Verbeugung vor Picasso, der ja Mitglied der Kommunistischen Partei war. Leider wurde verkündet, dass der Arzt Picasso verboten hätte zu kommen. Aber es gab Frei-Wein, aus allen Brunnen von Vallauris, die ganze Nacht. Es wurde getanzt, Musik gemacht. Es war unglaublich! Ich kann mir das nicht für einen deutschen Künstler vorstellen. Ja, es war schön, dass wir's erleben durften. [erinnernde Pause] Es war eine spontane Idee. Leider konnte Hajek nicht mit. Kennengelernt habe ich ihn bei der documenta 3. Da hatte er seine begehbar Plastik mit Farbwegen ausgestellt.

Auf der documenta 1964.

Da haben wir uns zufällig kennengelernt, unverabredet. Ich bin da herumgestolpert durch die »Begehbar Plastik« und habe mir das interessiert angeschaut. Auf einmal sprach mich ein größerer Herr an, den ich nicht kannte – Hajek: Interessiert Sie das? Dann haben wir uns bekannt gemacht. Da war noch nicht die Rede von der Mensa, wir trafen uns erst wieder in der Universität in Saarbrücken, als Schrempp mit ihm zusammenarbeitete. Dann kam der Ruf nach München und ich war entschlossen, nach München zu gehen, es bot eine Fülle von Kollegen, Museen und Möglichkeiten. Zuvor wurde dieser Entwurf von Schrempp-Hajek mir vorgeführt. Ich begeisterte mich für diesen Entwurf, er wurde aber abgelehnt.

Hier zeigt sich die für Ihr Leben so charakteristische Verflechtung von Themen und Begegnungen. – Welche Orte haben Ihnen Impulse gegeben in Ihrem Leben, für Ihre Arbeit?

Da gibt es eine ganze Menge. In erster Linie natürlich Berlin, wo ich aufgewachsen bin. Auch Görlitz, wo ich als Kind bei den Großeltern war. Dann auch kleine Orte in der Mark Brandenburg oder Danzig. Mit dem Fahrrad habe ich enorm viel besucht. Auch Ostpreußen, Königsberg, Allenstein, Marienwerder, Marienburg, Danzig. Wir waren vor Jahren mit einer Reisegruppe in Polen, auch in Marienburg, aber nicht in Marienwerder. Dabei ist diese Bischofsburg so großartig. Das Tollste ist der architektonisch-monumentale Lokus, mit Brückenbogen auf riesigen Pfeilern gebaut, aus Ziegeln hergestellt, unglaublich. Ein sogenannter Danzker. Das haben die Ordensritter wahrscheinlich, weil sie mit Danzig immer Streit hatten, Danzker genannt. Eigentlich nur ein Lokus, aber gleichzeitig ist es ein Außenwerk der Befestigung, zur Verteidigung der Marienwerder-Burg über dem Fluss. – Wir haben auch die Wolfsschanze gesehen, wahnsinnig zertrümmert, das ist ja ein finsterer Ort, die Riesenbunker von Hitlers Hauptquartier während des Rußland-Feldzugs. Aber in meiner Jugend war davon Gott sei Dank noch keine Rede. Wir haben Breslau und Görlitz, weil ich eine schlesische Großmutter hatte, kennengelernt. Ich habe an Görlitz eine sehr schöne Erinnerung. Eine wunderbare Stadt. Leider ziehen so viele Leute weg. im Mittelalter kannte man die nationalen Grenzen nicht. Am Renaissance-Rathaus der Stadt befindet sich ein riesi-



O. H. Hajek: Farbwege

ges Wappen von Matthias Corvinus, ungarischer König, einst Herr in Görlitz und in Böhmen.
– Andererseits ist Wien, wo meine andere Großmutter herstammt, immer wichtig gewesen.
Da hatte ich eine komische Begegnung. Wir machten eine Exkursion nach Österreich, nach dem sogenannten Anschluss Österreichs durch Hitler im März 38 war es erst wieder möglich, Österreich zu bereisen. Die Deutschen, das hatte Hitler verfügt, bekamen nur 10 Mark für einen Grenzübertritt. Damit konnte man keine Reise machen. Das war Absicht. Die Österreicher sollten gestraft werden, indem die deutschen Touristen gehindert wurden, dorthin zu reisen. Nach dem Anschluss konnte man reisen. Vom Berliner Institut wurde eine große Exkursion nach Österreich geplant, an der ich teilnahm. Wir fuhren mit dem Donaudampfer von Linz aus die Donau abwärts bis Wien, mit Besichtigung in Melk. In Wien waren wir in Studentenheimen untergebracht. Dort erhielt ich einen Brief, von einem mir unbekannten Mann, darin ein Brief meiner Mutter. Dieser Mann hieß Schmoll von Mottusz, und er schrieb, der Brief sei fehlgeleitet, er hoffe, dass der Brief nun in die richtigen Hände käme, und wenn ich ein Schmoll-Eisenwerth wäre, so wären wir weitläufig verwandt, er würde mich gerne kennenlernen, wenn ich Interesse hätte, könnte ich ihn besuchen. Wir haben uns für den Sonntag verabredet, da war kein offizielles Exkursionsprogramm. Ich fuhr mit der Stadtbahn zum Bahnhof Schönbrunn. Und er stand da mit einem Fiaker und einer großen Nelke im Knopfloch. Ich hatte eine Berliner Zeitung in der Hand. So fanden wir uns. Ich stieg zu ihm in den Fiaker. Er war ein sehr beweglicher älterer Herr mit Kavaliersschnurrbart, so an die 70. Und zu meinem Erstaunen lenkte er den Kutscher in das Schloß Schönbrunn, seitlich durch den Nebenflügel, da war eine Durchfahrt in den Park. Er hielt vor einem barocken Häuschen, einem kleinen Palais, im Park, nicht weit vom Schloß entfernt. Er schmunzelte: ja, wir wohnen hier. Meine Frau ist die Tochter des letzten Hofmarschalls, des ungarischen Generals von Mottusz. Der hatte eine Dienstwohnung im Schloß Schönbrunn. 1918, als alles zu Ende war, hat die Republik die Vornehmheit besessen, ihn mit seiner Familie auf Lebenszeit eine Dienstwohnung in dem alten Gärtnerpalais aus der Zeit der Erbauung Schönbrunn's beziehen zu lassen. Wir sind kinderlos, wir sind also die letzten, die hier noch wohnen dürfen. Und er hatte einen Weinkeller mit Tokayer, ganz toll. Aber wie wir hineinkamen in das Treppenhaus, dachte ich, mich trifft der Schlag: alles voller Gemälde von Enthäuteten.

Von Enthäuteten?

Enthäuteten! Blutige Bilder von Muskelmännern usf. Er war nämlich Lehrer an der Akademie, beamteter akademischer Maler für Künstler-Anatomie. Das ist noch im Stil des 18. und 19. Jahrhunderts gewesen, dass man Skelette, Sehnen, Muskeln, das Geäder genau studierte und immer wieder Enthäutete. Das ganze Treppenhaus war voll. Na gut, der Herr Schmoll von Mottusz. Dann haben wir getafelt und herrlichen Wein getrunken, den besten ungarischen Tokayer. Die Frau glutäugig, Tochter des Generals. Eine amüsante Geschichte. Wir haben versucht, genealogisch festzustellen, wo unsere Stammbäume zusammen kommen, irgendwo im 18. Jahrhundert war ein Zweig, der aus dem Saarland (!) nach Österreich kam. Bei diesem Besuch lernte ich einen weiteren wichtigeren Zweig unserer Familie in Österreich kennen: ein Dr. Karl Schmoll von oder genannt Eisenwerth lud mich ein. Er war der Chef der großen Firma »Schmoll Pasta«, Schuhcreme, Skiwachs, Lederfette usw. Die hatten vor dem ersten Weltkrieg eine Art Monopol im ganzen Balkan, große Niederlassungen in Budapest und Sofia, und brachten mit eigenen Flotten und Lastwagen ihre Waren überall hin. Die Firma schrumpfte dann, sie existierte bis in die 60er Jahre. Das Firmenarchiv gehört zur Stadtgeschichte des Viertels in Wien, in dem die Firma ihren Sitz hatte. Das sind Geschichten aus der »Heimat« Wien, Österreich. Mein Großvater ging ja von Saarbrücken dorthin, für eine Pariser Firma, um eine Brücke zu bauen, in der Nähe von Wien, was sehr schwierig war wegen der morastigen Ufer. Als er das gelöst hatte, bekam er den Auftrag von der KuK-Regierung in Wien, er könnte das größte Brückenbau-Unternehmen, das sie planten, ausführen, wenn er eine eigene Firma in Wien mit österreichischen Kompagnons gründete. Das hat mein Großvater getan. Er hat zwei Kompagnons gewonnen, einen böhmischen Industriellen, der eine eigene Eisenproduktion besaß und einen österreichischen Ingenieur. Sie haben an 60 Brücken gebaut, für die KuK-Monarchie, in Jugoslawien, Ungarn, über die Donau, in Salzburg, Prag. Eisenbahnbrücken hauptsächlich. Das ist Wien. – Andere Städte sind natürlich auch wichtig gewesen. Ich habe ja einen Großvater mit westfälischen Wurzeln in Bielefeld, Herford. Das sind mir lieb gewordene Orte gewesen, an denen ich als Kind und Heranwachsender zu Besuch war. Bielefeld war mir später wichtig wegen der Universität. Ich war dort in zwei interdisziplinären Wissenschaftskreisen. Vor allen Dingen mit dem Historiker Prof. Koselleck intensiv gearbeitet an Fragen der Totenmale und Kriegerdenkmäler, das war ein interdisziplinäres Thema. Ich war auch an der Werkausgabe des Soziologen Georg Simmel, die an der Uni Bielefeld läuft, beteiligt, weil Rodin und Simmel Kontakte hatten und ich darüber geschrieben habe. – Dann natürlich Darmstadt, wo mein Großvater sich vom Saarland aus niederließ, wegen der technischen Hochschule, an der mein Vater studierte und zum Dr. Ing. promovierte.

Ich denke auch an Orte wie Dresden, wo die Kultur Ihnen Impulse gab.

Dresden habe ich als Student öfter besucht, ich hatte auch Freunde dort. Es gab einmal eine große Exkursion, von Berlin nach Dresden. Und ein Schüler von Pinder hatte seine Doktorarbeit über George Bähr, den Zimmermann und Architekten der Frauenkirche verfasst. Das ist ein schmales Heft, aber Grundlage der Forschung über die Frauenkirche. Das Heft habe ich noch. Er führte uns in der Frauenkirche, wir konnten in die zweischalige Kuppel steigen, es war atemberaubend, von dort aus durch Luken in die Tiefe des Innenraum zu schauen. Da musste man schwindelfrei sein. Ich habe die zerstörte Kirche bald nach dem Krieg gesehen, weil ich Bücher nach Dresden ausgelagert hatte, die ich holen wollte, viele waren geklaut, von Deutschen und Russen. Da habe ich mit Füllfederhalter eine Skizze gemacht von einem Fragment des hohen Fensters an einer der Flanken der Frauenkirche. Ein sehr beeindruckendes Fragment, auch als Sinnbild der Zerstörung des Krieges.

Haben sich andere Zeichnungen von Ihnen erhalten?

Vieles ist weggekommen, aber es gibt eine Reihe aus meiner Schulzeit, auch Karikaturen auf Hitler. Die sind in der Berlinischen Galerie in einem Konvolut. Im Moment ist die Berlinische Galerie aus ihrem angestammten Quartier im Gropius-Bau ausquartiert worden, jetzt hat sie ein Notquartier und soll neue Räume bekommen, aber das Archiv existiert. [mit freudig erhobener Stimme:] Die Berlinische Galerie hat Eberhard Roters gegründet. Wir waren befreundet gewesen.

Ich habe ihn noch in Saarbrücken kennengelernt, als er die Jeanne Mammen-Ausstellung eröffnet hat. Er hat sehr eindrucksvoll gesprochen und das Werk Jeanne Mammens nah an ihrem Leben dargestellt. Ein sympathischer Mensch, der sich auch für verkannte Künstler einsetzte, er schrieb auch über den Berliner Maler Georg Fritzsche.

Ja. Eberhard Roters, ein lieber Freund. Wir haben unsere Geburtstage in den letzten Jahren seines Lebens immer zusammen gefeiert. Mal in München, mal in Berlin. Meinen 75. an meinem alten »Tatort« Kloster Chorin. Seine Frau Hanna hatte aus Hefegebäck eine große 75 gebacken, die wir auf der Klostermauer picknickend verspeist haben. – Eberhard Roters war ein äußerst geistreicher Mann, einer der für mich interessantesten Kunsthistoriker. Wir haben Roters kennengelernt, wie er noch in Nürnberg war. Er war mit Mahlow im Kunstverein und richtete die großen Ausstellungen und Veranstaltungen im Dürer-Jahr 1972 mit aus. Ich wurde von Roters aufgefordert, am großen Katalog der Dürer-Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg mitzuarbeiten, »Künstler und Theorie« war das Thema, anknüpfend an den Satz von Dürer: »Und was die Schönheit sei, das weiß ich nicht.«, altdeutscher Text. Es war eine wunderbare Dürer-Ausstellung, die Peter Strieder, mit dem wir auch befreundet sind, Direktor am Germanischen Nationalmuseum, gestaltet hatte. Seitdem haben wir Freundschaft mit Roters geschlossen. Er ist leider zu früh gestorben. Er hat ja noch ein großes Werk über die Malerei des 19. Jahrhunderts begonnen. Es war auf drei oder vier Bände angelegt. Die beiden ersten sind erschienen. In einem meinte er, es gäbe drei Säulen, auf denen neue Erkenntnisse über die Malerei des 19. Jahrhunderts beruhten; zu den dreien zählte er auch mich (zu große Ehre).

Ins Saarland führten Sie zunächst familiäre Beziehungen. In St. Wendel steht noch das Haus, das Ihr Großvater nach dem Vorbild der Wiener Ringstraßenpalais bauen ließ. 1948 bekamen Sie von Darmstadt aus einen Lehrauftrag an der Schule für Kunst und Handwerk.

Damals: Staatliche Schule für Kunst und Handwerk, Centre sarrois d'Art et Métiers.

Danach waren Sie Gründungsdirektor des Kunstgeschichtlichen Instituts an der Universität des Saarlandes, 1951. In den 60er Jahren wirkten Sie ein, dass die von Walter Schrempp geplante Mensa nach Entwürfen von Hajek gestaltet wird, was zu scheitern drohte. Sie haben über saarländische Künstler, den Saarländischen Künstlerbund geschrieben. Und ganz wichtig: die Begegnung mit Otto Steinert, mit der Fotografie.

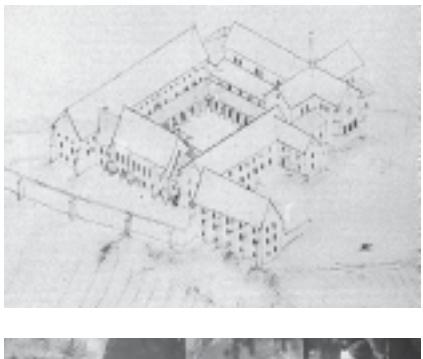
Ich habe auch eine Verbindung hergestellt zwischen der Darmstädter Sezession und dem Saarländischen Künstlerbund, dass die sich gegenseitig ausstellen konnten.

Sie haben Ausgrabungen in Wörschweiler vorgenommen und über lothringische Kunst, die Skulptur des 14. Jahrhunderts gearbeitet.

Lothringische Skulptur, mit Schwerpunkt Madonnen. Das liegt an der großen Welle der Madonnen-Verehrung im späteren Mittelalter.

Sie haben auch über die Geschichte saarländischer Kultur geschrieben, Fundament für das sehr lebendige kulturelle Leben in den 50er Jahren im Saarland.

Richtig. Ferdi Welter nicht zu vergessen. Er war ein sehr populärer Schauspieler in Saarbrücken. Er bekam zeitweise am Saarländischen Rundfunk eine halbe Stunde Sende-



Wörschweiler, ehemalige Zisterzienser-Abtei, Rekonstruktionsskizze, Vogelschau
vgl. Kloster Wörschweiler 1131-1981.
Homburger Hefte 1981. Homburg 1982

Harald Boockmann:
J.A. Schmoll gen. Eisenwerth mit Arbeitern
der Grabung an der Ruine des Zisterzienser-
klosters Wörschweiler/Saarland
(rechts Student Dolibois), 1958

zeit, wo er seine Anekdoten losließ. Wir trafen uns mit ihm im »Fürst Ludwig« am Ludwigsplatz. Wir tauften das Lokal um in: Zum feuchten Ludwig.

In Ihrem Text über saarländische Kultur schrieben Sie vom landschaftsgebundenen Kulturladen, von gotischen Fresken, von der Barockzeit, der Bildnismalerei, von Weisgerber. Marksteine, die das spätere Kulturleben ausmachen. Ein interessanter Aspekt: dass der erste Weltkrieg die Grenzen sehr eng zog, und daher ein Zwang bestand zur selbständigen Kultur- oder Kunstdpflege. Und es gab die Kunstgewerbeschule.

Die Kunstgewerbeschule war vor der Nazi-Zeit nicht unbedeutend.

Ebenfalls vor der Nazi-Zeit: das Heimatmuseum. Kultur im Saarland – »Der Zwang zur selbständigen Kunstdpflege«, bedingt durch die Grenzen, ohne den Austausch mit anderen Ländern, was sich später unter dem französischen Kulturpatronat ändern wird – was ist das für Sie? Die Provinz als Thema.

Ein großes Thema.

Sie schrieben darüber in der FAZ.

»Die Gefahr provinzieller Enge wird erkannt.«⁵

»Kulturelles Leben an der Saar«, der Untertitel. Sie schrieben 1958 in einem offenen Brief auch über die Gefährdung der Kunstschule, der Modernen Galerie, der Universität. Und an anderer Stelle haben Sie geschrieben, dass in der Großstadt kulturelle Kräfte aufblühen, aber auch eher verwelken, und dass die provinziellen Begabungen es schwer hätten, sich in der Großstadt zu behaupten. Was glauben Sie: Ist es möglich, in der Provinz große Kunst zu schaffen, oder braucht man die Großstadt?

Man braucht beides. Im Austausch erneuern sich die Kräfte.

Sie haben auch von dem künstlerischen Potential gesprochen, das aus der Schule für Kunst und Handwerk hervorgegangen ist.

Ja, es war erstaunlich, wieviele Begabungen da waren. Die Musik, Hausmusik, Volksmusik war sehr gepflegt im Saarland und wichtiger als Malerei. Zunächst gab es einzelne wie Fritz Zolnhofer oder Leo Grawenig, die ich beide gut kannte, später ganze Gruppen.

Wie haben Sie sich gefühlt im Saarland? Man bemüht so oft die Lebensart der Saarländer.

Ja, ein gutmütiges Völkchen. Und der Betrieb an der Uni, soweit Saarländer in der Verwaltung waren, war immer recht erfreulich. Man kam gut zurecht, sie saßen nicht auf hohem Ross, das war immer nett. Hier in Bayern ist ja ein oft nicht so schöner Umgangston in den Ämtern. Oder in Preußen kann das hochnäsig sein. Unsere Wünsche und Nöte wurden in Saarbrücken beachtet, ventiliert und durchgehäkelt, immer bemüht, wie man Abhilfe schaffen kann.

Wie haben Sie diese Mélange empfunden, einerseits die Enge der Provinz, andererseits dieses künstlerische Potential, das Aufbrechen vieler Kräfte, in der Schule und Universität.

Natürlich bedarf es, um ein Potential sichtbar und fruchtbare zu machen, der Pflege und Anleitung, sowohl pädagogisch wie auch organisatorisch. An der Kunstschule gab es erstaunliche Begabungen, wenn auch nicht alle großen Künstler geworden sind, die sich durchgesetzt haben. Eine Zeit lang habe ich überlegt, ob das saarländischen Potential nicht stärker ist als das der Darmstädter Sezession oder der Pfälzischen Sezession, mit der ich auch Kontakte hatte, besonders mit dem Maler Rolf Müller-Landau. Ich habe mal angefangen, Erstankäufe von noch nicht arrivieren Künstlern zu machen. Ich habe früh ein sehr schönes Bild von Max Mertz gekauft, die »Sainte Chapelle«, ein bisschen zwischen Feininger und den Expressionisten, ein geometrischer glassplitterhafter Aufbau, Blau, Grün und Gelb. Dann habe ich ein Bild von Kleint gekauft, ein Kind mit seinen Spielsachen, von denen es träumt, in der Itten-Nachfolge; mein jüngerer Sohn identifizierte sich als kleiner Mann damit, ganz ulzig. Auch kaufte ich ein großes Bild von Karl Kunz, die »Römische Familie«. Dann von Jürgen Schmidt aus Kaiserslautern, der mit Saarbrücken in Verbindung stand, eine Monotypie, »Segelboote«.

Haben Sie auch ein Werk von Edgar Jené?

Jené habe ich nicht. Da war ich dran, aber irgendwie kam es nicht zustande. Ein wichtiges Bild hängt immer noch über meinem Schreibtisch, von Willi Kirchen, einer der begabten Kunstschüler, der ein Stipendium für Paris bekam, zum Abschluss seines Studiums. Er hat den Blick aus einem Dachfenster seiner Kemenate in Paris, Pariser Dächer, in sehr schönen Grau- und gebrochenen Rottönen gemalt. Dieser arme Mensch ist sehr jung gestorben, weil der Arzt einen Blinddarmdurchbruch nicht erkannte, eine Tragödie.



Maria mit Kind, Lothringen, um 1330
vgl. J.A. Schmoll gen. Eisenwerth: Die hochgotische lothringische Madonna aus dem Schleswiger Museum, eine Neuerwerbung des Saarland-Museums. In: Saarbrücker Hefte. Heft 19. Saarbrücken 1964, S. 39-45



Leo Kornbrust
Nürnberger Stein. Variante III, 1972
Bronze, 29,5 x 14 x 14,5 cm
Sammlung Schmoll gen. Eisenwerth

Ich denke immer, das Bild gehört einmal ins Saarland Museum. Von Hans Dahlem hatte ich auch etwas, von Jean Schuler und Edvard Frank, mit dem ich befreundet war.

Mit welcher Kunst wollten Sie sich umgeben?

Ja, dazu gehörten die Bilder von Max Mertz, Boris Kleint, Karl Kunz, Leo Grawenig, Edvard Frank, Bernard Schultze, die Plastik von Wilhelm Loth und eine Bronze von Leo Kornbrust, eine sehr strenge.

Die Schule für Kunst und Handwerk in Saarbrücken. Sie hatten 1948 von Darmstadt aus dort einen Lehrauftrag inne. Wie würden Sie die Atmosphäre beschreiben? In Ihrem Vortrag zum 50jährigen Bestehen des Kunsthistorischen Instituts der Universität des Saarlandes haben Sie schmunzelnd über Ihre Unterkunft gesprochen, in den Anfängen kampierten Sie auf einer Luftmatratze. Boris Kleint erzählte, dass es in die Schule hinein geregnet hat, dass man in Trümmern gearbeitet hat.

Ganz abenteuerlich war die Behausung von Karl Kunz an Korns Eck. In einer Ruine hat er gehaust, da war ein großes Zimmer im ersten Stock, hinten eine Tür. Man hat sich manchmal den makabren Spaß erlaubt zu sagen: da geht's weiter, aber vorsichtig, da ist irgendwas. Wenn man die Tür aufmachte, war nichts, nur ein tiefer Trümmerabgrund, wie ein Bombentrichter, erschreckend.

Ganz surreal.

Ja völlig surreal.

Wie würden Sie Ihre Erinnerungen an die Schule für Kunst und Handwerk fassen? Es war ein Schulexperiment, mit einer Lehre in der Bauhaus-Tradition, einem vielfältigen Lehrkörper, einer Atmosphäre, die auch durch die Beziehung zu Paris geprägt war, den lebendigen Austausch mit Frankreich, unter dem französischen 'Kulturpatronat'. Was sich viele Menschen heute kaum mehr vorstellen können, ist die politische Situation, dass man einen Leporello-Pass hatte und dass die Mondrian-Dias, die Sie über die Grenze mitnahmen, für geheime Pläne gehalten wurden...

1948 bot man mir einen Lehrauftrag in Saarbrücken an. Er wurde im Kultusministerium ausgehandelt. Und ich bat, ihn 14tätig wahrnehmen zu dürfen, um nicht zuviel Zeit durch das Hin- und Her-Reisen zu verlieren, das beschwerlich war damals, an ein Auto war noch nicht zu denken, mit der Eisenbahn hatte man elende Grenzaufenthalte durch Zollkontrollen, eh man nach Homburg und Saarbrücken kam. So erteilte man mir den Lehrauftrag, 14tätig für jeweils drei Tage war ich dann in Saarbrücken. Zu Beginn des Sommersemesters 48 war das damalige Quartier der Kunstschule, das alte Krankenkassengebäude der Knappschaft, in der Nähe der Hauptpost, Trierer Straße, ausgebombt, ausgebrannt, dann durch die Architekten der Kunstschule Hans Koellmann usw. in Beton brut, Sichtbeton, provisorisch hergerichtet, primitiv, man sah überall die Bretter, mit denen die Verschalung gemacht war, in Abdrücken; das war aber interessant, man sah die Maserungen, das hat manche angeregt, danach zu zeichnen. Dort waren also die Ateliers eingerichtet, notdürftig, ein Hörsaal usw. Es war große Raumnot. Ein echtes Provisorium. Unterm Dach hat es manchmal rein geregnet. Im Dachgeschoss waren ein paar kleinere Räume, da wurde die gleichzeitig mit mir beginnende neue Klasse für Fotografie mit ihrem Direktor untergebracht, Dr. Otto Steinert, dem Mediziner, der Fotograf war. Das war ja eine erstaunliche Berufung.

Als Fotograf war Steinert Autodidakt.

Ja. Erstaunlich. Dagegen hat sich die Handwerkskammer irgendwann quer gelegt, weil er keine richtige handwerkliche Lehre absolviert hatte. Aber er konnte mit seinen Fotos alle an die Wand spielen. Nun, da war ein Zimmer für Masereel, der Star der Kunstschule, eine Art Galionsfigur, der berühmte Mann des sozialistisch-kritischen expressionistischen Holzschnitts, seit dem 1. Weltkrieg bekannt durch seine Illustrationen u.a. französischer und belgischer Literatur. Mir als Schüler schon sehr vertraut mit seinen Blockbüchern: »Die Sonne« / »Die Großstadt« / »Mein Tagebuch«. Das waren kleinformatige Bücher, die nur aus Holzschnitten bestanden. Ich habe noch ein altes Original. Wir waren als Schüler hingerissen von diesen Bildern in den 20er Jahren. Also, der Name war mir vertraut. Und ich erfuhr vom Direktor Henry Gowa, dass Masereel einverstanden sei, dass ich das ihm zugewiesene Zimmer in der Kunstschule mitbenutzte. Ich war auch überzeugt von der Persönlichkeit Masereels, den ich bald kennenlernte, diesen großen schlanken, sehr gut aussehenden – flämischen Typ, man kannte ihn ja aus den Selbstbildnissen der Holzschnitte. Wir haben uns also geeinigt auf die Benutzung des Zimmers. Und es stellte sich heraus, dass er immer weniger nach Saarbrücken kam, worunter natürlich seine Klasse und die ganze Schule litt, darüber wurde auch Kritik laut, die später explodierte. Und in dem Zimmer konnte ich – knapp bei Kasse – auch übernachten, auf einer aufblasbaren Gummimattratze, ich hatte

einen kleinen Blasebalg dabei. Während Masereel im Hotel Excelsior wohnte, damals das Nobelhotel, nicht weit vom Bahnhof. Das Zimmer hatte noch eine Eigentümlichkeit, es war karg, da war ein Tisch, ein Stuhl, ein Schrank, oder nur ein Regal?, ein Dachfenster. Ge- genüber das Zimmer von Dr. Otto Steinert, dem Leiter der Fotoklasse. Neben seinem Büro- zimmerchen war noch ein Tagesarbeitsraum und zwei oder drei Dunkelkammern. Wir sind uns noch am Tag, an dem ich meine erste Vorlesung hielt, begegnet, und er lud mich gleich in sein Zimmer ein: ja, er hätte von mir schon gehört. Und wir stellten fest: wir sind jahrgangsgleich, beide 1915 geboren, infolgedessen beide in Uniform gewesen, im Krieg. Und ich sah staunend an der Wand zwei große, etwas silhouettenhaft, auf Schwarz-weiß- Kontrast gestellte Fotografien von den Türmen der Kathedrale von Toul, und murmelte das vor mich hin. Da sagte er: woher kennen Sie das? Noch haben wir uns gesiezt, dann bald geduzt. Ja, ich sollte die Türme beschießen. Aber ich habe mich geweigert. Da habe ich eine böse Zeit durchgemacht, mit Kriegsgerichtsdrohung, beim 2. Frankreich-Feldzug, wie die Amerikaner überraschend bis Toul kamen. Wir bauten eine neue Front auf, ich war bei der Artillerie vorgeschoßener Beobachter, lag gegenüber Toul, die Türme der Kathedrale vor mir und weigerte mich zu schießen, ich habe dem Kommandeur mitgeteilt: die Be- schießung der Kathedrale von Reims im ersten Weltkrieg durch die deutsche Artillerie hätte uns wahnsinnig geschadet, das hätte ich gelesen und mir vorgenommen, so etwas nie zu tun. Und Steinert sagte: das ist ja toll, ich habe die Aufnahmen gemacht im ersten Frank- reich-Feldzug. Da war ich mit meiner Einheit, als Sanitätsoffizier. Gleich nach der kämpfen- den Truppe kamen wir nach Toul. Da war ein Stop, ich sah die Kathedrale, die war leicht beschossen, das habe ich aufgenommen. – Als ich vor einigen Jahren in Toul war und dort im Museum Skulpturen studierte, fotografierte, war ein älterer Wärter dort, mit dem ich über diese Ereignisse in Toul sprach, die Beschießung der Kathedrale, dann sagte er unter halb vorgehaltener Hand: Wissen Sie, 1940, das haben gar nicht die Deutschen gemacht, das waren die Franzosen, die gesagt haben: die Deutschen stehen auf den Kathedraltür- men, wir müssen sie runterfegen. – So war die erste Verbindung mit Steinert geknüpft. Dann hat er gefragt, was ich von Fotografie wüsste und hielte. Er baute eine private Biblio- thek auf. Und wir stellten fest, dass wir beide die bedeutende Literatur der Vornazi-Zeit kannten: Moholy-Nagy, das »Bauhaus-Buch« und Franz Roh, »Foto-Auge« und diese Dinge, Kataloge und die Namen der Fotografen aus den Zeitschriften Querschnitt, auch Renger-Patsch: »Die Welt ist schön« und andere Bildbände. Das war alles in der Schulzeit schon präsent und Steinert war darüber auch orientiert. Ich habe als Schüler viel fotogra- fiert, die Leica habe ich im Krieg leider verloren. Ich war in einem Fotoclub. Und ich habe tausende Sachaufnahmen gemacht für meine Ausgrabungen für die Doktorarbeit, von Mauerstücken, Fundamenten, Gräben usw. Vieles davon ist später in Berlin durch Bomben kaputt gegangen. Leider. Aber die Fotografie interessiert mich sehr. Und dann hat Steinert seine erste Ausstellung im Saarland gemacht, zusammen mit Boris Kleint und Theo Siegle, dem Bildhauer. Es gibt ein schmales Faltpapier, in dem die drei vorgestellt werden mit Kurztexten von mir. Und seitdem fing ich an, für ihn oder die Fotografie zu schreiben. Dar- aus entwickelte sich die lange Zusammenarbeit mit Steinert, die gemeinsamen Beratungen, auch über die Titel, die Namen *fotoform* und *Subjektive Fotografie*, die Begleitung und das Organisieren solcher Ausstellungen. Ich habe angeregt, dass *fotoform* 1950 in Darmstadt ausstellen konnte, im Amerika-Haus, mit Franz Roh als Redner.

Fotoform – ‘Abtrünnige’ der konventionellen Fotografie.

Eine Art Sezession der sieben zornigen Männer der westdeutschen Fotografie: Wolfgang Reisewitz, Otto Steinert, Siegfried Lauterwasser, Peter Keetman, Toni Schneiders, Ludwig Windstoßer, Heinz Hajek-Halke und ein Schwede: Krister Christian, der bürgerlich anders hieß. Das war auch der Kern der späteren Subjektiven Fotografie, ein organisatorisches Werk von Steinert. Steinert war für mich, ich wohl für ihn auch, in diesen wichtigen Jahren eine Bezugsperson. Daraus ergaben sich auch größere Texte über Steinert. Wir planten noch eine Monographie über ihn, die nicht mehr zustande kam, er ist ja 1978 gestorben.

*Steinert ist eine zentrale ‘Figur’ in dieser Zeit, in der Schule für Kunst und Handwerk.
Sie haben sicher Erkenntnisse dieses Austausches mitgenommen in Ihre Arbeit.*

Vor allen Dingen die Erkenntnis, dass Fotografie Kunst sein kann.

Das war damals nicht selbstverständlich.

Nein, das war umstritten.

Inzwischen setzt man die Fotografie in Ausstellungen nicht selten gleich mit Malerei.

Da ist schon ein Durchbruch erreicht. Es gibt kaum eine Zeitschrift, in der nicht über Fotografie berichtet wird. Mir ist es beinahe zuviel. Damals war es eigentlich abwegig. Ich werde nie vergessen, dass wohlmeinende ältere Kollegen sagten: Herr Schmoll, wenn



Monika von Boch
Fotografie
Buchen im Schnee, 1960



Die Gruppe fotoform junger avantgardistischer Fotografen in der Sonder-Ausstellung im Rahmen der Photokina in Köln 1951.
Von rechts: Otto Steinert, dahinter:
Ludwig Windstosser, neben Steinert sitzend
Toni Schneiders, dahinter Lauterwasser,
links: Peter Keetman (Pressefoto)

Sie was werden wollen, hören Sie auf, über Fotografie zu schreiben, das schadet Ihnen, das ist kein Thema für einen Kunsthistoriker. Ich hab's trotzdem gemacht. Ja, das war der eine Bezugspunkt, der von bleibender Wirkung war, die Freundschaft und Zusammenarbeit mit Otto Steinert, auch noch als er nach Essen an die Folkwang-Schule ging.

Dieses Experimentelle und Neue, das in der Provinz entstehen konnte, ist auch ein Spiegel der Schule und der Nachkriegszeit.

Ja. Es war der Versuch dieser Kunstscole, sie in der Nachfolge des Bauhauses zu organisieren und nicht im Sinne einer alten Akademie oder alten Kunstgewerbeschule.

Und das ging von Gowa, dem Direktor der Schule aus?

Ja, es war besprochen zwischen Gowa, dem Kultusminister Strauss und einigen Franzosen. Gowa hatte die richtige Wegleitung, die richtige Idee, wenn er auch nicht immer alles durchdachte und selber im Künstlerischen keine Leitfigur war.

Mitgetragen hat das wesentlich Boris Kleint, der ja aus der Tradition des Bauhauses kam.

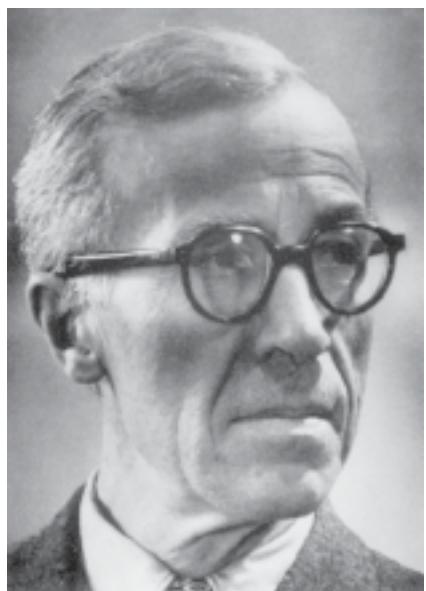
..., der aus der Tradition des Bauhauses kam. Nun kam dazu, dass Karl Kunz bei allem Kontrast zu Kleint, mit seiner surrealistischen, kalligraphischen Art, auch nicht fern vom Bauhaus gewesen ist, in Burg Giebichenstein war innerhalb des Stadtbezirks von Halle an der Saale eine der führenden Kunstscole, in den 20er und 30er Jahren, die dann von den Nazis eingeschränkt wurde. Es gibt ein Buch über Giebichenstein. Giebichenstein stand mit dem Bauhaus in Dessau in Kontakt, es gab gemeinsame Lehrer und einen Austausch, Gäste, Einladungen usw. Giebichenstein hatte eine Malklasse, und bei dem Professor für Malerei war Karl Kunz Assistent. Sie beschäftigten sich auch mit Wandmalerei und und und. Karl Kunz hatte schon vor der Nazi-Zeit ausgestellt. Dann aber wurden dieser Lehrer und Kunz entlassen, beide bekamen Malverbot. So ging Kunz zurück in seine Heimatstadt Augsburg und fand bei seinem Vater, der einen Furnierhandel hatte, erstmal sein Unterkommen und hat heimlich gemalt. Dann fielen die Bomben auf Augsburg, auch auf dieses Anwesen, und er hat viel verloren. Aber ihm war das Bauhaus ein Begriff. Er hatte Neigungen zu Schlemmer, weniger zu Kandinsky und Klee. Und mit seinem Surrealismus stand er natürlich einsam da. In Saarbrücken sowieso, aber auch sonst in Deutschland gibt es ja nur eine Handvoll aktiver Surrealisten. Kunz war befreundet mit Edgar Ende, surrealistischer Maler, und wir haben ihn gemeinsam in München besucht. Daher hat sein Sohn Michael Ende, Schriftsteller, diese märchenhaften Visionen. Wir waren in der Wohnung Edgar Endes, er hatte einen alten bayrischen Bauernschrank neu bemalt, mit surrealistischen Motiven. Wunderschön. Kunz und Ende sprachen darüber, dass sie an die Wand gedrückt würden durch die Welle der ungegenständlichen Maler, die die ersten documenta-Ausstellungen beherrschten, und dass sie darunter litten. Das war eine unangenehme Situation, die man sich heute nicht mehr richtig klar machen kann. Man versuchte, sie überall auszujurieren. In Saarbrücken hat Kunz sich entfalten können und hat noch große Wandbilder auf Platten gemalt, für das neugotische Schloß der Stumms auf dem Halberg, das war ja konfisziert für den französischen Hochkommissar Grandval. Leider ist das verloren. Schade, das waren große zeichnerische Entwürfe, die dekorative Bilder begleiteten. Ja, das war Kunz, diese Gegensätze Masereel, Kleint, Kunz waren für mich ganz lebendige Beispiele für einen Stilpluralismus.

Wichtig war sicher auch der Austausch mit diesen verschiedenen Menschen.

Ja, wenn man Masereel sah, eine historische Figur, eigentlich schon überlebt, aber mit großen Leistungen in der Vergangenheit. Seine Malerei wurde in den Figuren später etwas weich, kraftloser.

Er ist vom Wesen her Holzschnieder, weniger Maler.

Nein. Leider hat er dann 'Holzschnitte' auf dem Papier mit schwarzer Tusche gemacht. Das hat mich enttäuscht. Er hat gar nicht mehr Holz geschnitten, sondern gezeichnet, als ob es Holzschnitte wären, dann konnte man die so drucken. Und als Maler war er für unsere Begriffe ziemlich unbedeutend. Aber die Gegensätze waren nicht nur die von Generationen, Masereel war zwar eine andere Generation wie Kleint und Kunz. Da war aber auch der Kontrast zwischen Kleint und Kunz. Auch Hannes Neuner war eine wichtige Figur an der Kunstscole. Er kam vom Bauhaus, war Assistent von Herbert Bayer, der nach Amerika emigrierte. Hannes Neuner hat mit Bayer noch zusammen gearbeitet, nachdem das Bauhaus geschlossen war, an der Zeitschrift »Die neue Linie«. Das war eine moderne Zeitschrift, beeinflusst durch das Bauhaus-Design, von den Nazis in den ersten Jahren noch zugelassen. Neuner hatte lebhaften Kontakt mit Bauhaus-Meistern. Wie Kleint, mit dem ich Nina Kandinsky in Paris besuchte, so hat Neuner die Verbindung geschlagen, auch für Steinerts Ausstellungen, zu Moholy-Nagy und zu Herbert Bayer, der auch Leihgaben gab. Neuner war ein wichtiger Lehrer, dass die Schule sich im Bauhaus-Sinn entwickelte.



Otto Steinert: Bildnis Frans Masereel, 1948

Er hat die Typografie mit Steinert entworfen für die ganzen Ausstellungen, im Bauhaus-Stil, klein gedruckt, diese ersten Faltblätter. Wichtig war in der Schule anfangs auch die Architekturabteilung, da war Guevrekian, ein Armenier aus Persien, der in Paris Architekt war, bedeutende Dinge konstruiert hatte und später nach Amerika ging.

Auch die politische bzw. wirtschaftliche Situation dieser Zeit ist interessant: dass Sie aus Darmstadt mit einem Leporello-Pass als 'Halb-Saarländer' kamen und mit französischen Francs bezahlt wurden. Und dass Sie mit Mondrian-Dias am Zoll Probleme hatten, eine interessante und charakteristische Geschichte für diese Zeit.

Bekanntlich war das Saarland abgetrennt, nach dem Waffenstillstand 1945. Wobei die Franzosen es noch vergrößert haben gegenüber dem alten Saargebiet, das zwischen 1920 bis zur Volksabstimmung 1935 bestand. 45 wurde das Saarland, um es als eigenstaatliches Gebilde lebensfähig zu machen, erweitert um Landstriche aus der Bayerischen Pfalz, mit St. Ingbert, zur Mosel hin, aus dem alten Regierungsbezirk Preußisches Trier, und gegenüber Deutschland abgeschottet. Der französische Zoll zog an den Grenzen auf und war gefürchtet. Es war gar nicht einfach, ihn zu passieren, man wurde oft durchsucht. So hatte man mit der Eisenbahn lange Aufenthalte an den Grenzbahnhöfen, etwa in Homburg. Später mit den Autos gab es viele Wagenkontrollen. Wie ich dann meinen Vertrag bekam, bat ich darum, einen Ausweis zu bekommen, der es mir ermöglicht, etwas ungehindert einzureisen. Und da man feststellte, dass meine Familie aus dem Saarland stammte, väterlicherseits jedenfalls, ich also ein Viertel- oder Halb-Saarländer wäre, bekam ich einen sogenannten grünen Leporello-Pass. Das war ein grüner Karton, etwas kleiner als eine Postkarte, und aus vier oder fünf Abteilungen bestehend, zusammenfaltbar, wo hineingestempelt wurde, der erlaubte mir, ungehindert nicht nur ins Saarland, sondern auch nach Frankreich einzureisen. So konnte ich nach meinen drei Tagen Kunstschulunterricht in Saarbrücken mit dem Nachtzug nach Paris fahren und dort für meine Rodin-Arbeit recherchieren. Es war alles umständlich und schwierig. Die Grenz-Aufenthalte haben einen zermürbt. Ich weiß noch, wie ich einmal von Saarbrücken nach Paris fuhr. Da kam die Grenzkontrolle, wo der französische Staat begann, und mir wurde der Leporello und alles abgenommen. In meinem Coupé saß ein mächtiger schwarzer amerikanischer Sergeant, er sah freundlich und gemütlich aus, und als die Zöllner mit meinen Papieren weggingen, gab er mir seine Hand, so groß wie eine Bratpfanne, und sagte: You are German, I am negro, take it easy. Also auch 'underdog'. Das war lange vor den Kämpfen in Amerika um die Anerkennung der vollen Rechte der Schwarzen. Ja. Und peinlich bei den Zollkontrollen war, dass ich alle Diapositive aus Darmstadt mitbringen musste, weil es zu wenige in Saarbrücken gab, es gab ja noch kein Kunsthistorisches Institut und an der Kunstscole kein Bildmaterial, und so hatte ich einen Pappkarton in meinem Rucksack mit großformatigen Dias, achteinhalb mal zehn Zentimeter, damals das Standardformat, also beinahe Postkartengröße. Die waren wunderschön klar, aber schwer. Und ich ging am Stock mit meinem kriegskaputten Knie. Es war also mühsam. Aber man nahm alles auf sich. Einmal bin ich am Zoll in Homburg aufgehalten worden. Da hat man meine Dias untersucht, und in dem ersten Karton lagen Dias von abstrakter Malerei, von Mondrian, Kandinsky, Klee usw. Die Zöllner hielten die immer gegen's Licht und stießen sich an. Dann wurde ich quasi verhaftet, aus dem Zug gebeten, in eine Untersuchungskabine der Zollhalle. Dort hieß es: Das sind ja Pläne für Abschussrampen! Es hat lange gedauert, eh sie mich telefonieren ließen, dann habe ich die Kunstscole angerufen, Gova hat mit dem Kultusministerium gesprochen, bis irgend eine für den französischen Zoll glaubwürdige Person ihm klar machte, dass das moderne Kunst wäre und ich Kunsthistoriker, der darüber Vorträge hielt an der Kunstscole. Dann ließen sie mich gehen, aber ich hatte einen irren Aufenthalt. Danach habe ich mir Bescheinigungen ausstellen lassen durch die Kunstscole und durchs Kultusministerium, dass ich eben solche 'Ware' mit mir führte, die harmlos wäre.

Sie sprachen einmal von der Schule als Schulexperiment, »ehrgeizig, aber utopisch«.

Naja, das Modell Bauhaus war ja nicht ganz originell. Nach der Schließung des originalen Bauhauses in Weimar 1925, als die Nazis dort zur Mitregierung in Thüringen kamen: dann in Dessau, Schluss 1933; zuletzt in Berlin, das Bauhaus wurde nach ein paar Monaten dort auch geschlossen. Dann gab es den Versuch in Amerika, die Bauhaus-Tradition neu zu installieren, auch mit Hilfe ehemaliger Bauhaus-Meister: Josef Albers, anfangs noch Moholy-Nagy und andere haben ja in Amerika dahin gewirkt, dass man die Lehre des Bauhauses nun in Variation weiterführte. In Deutschland, wo man nach 45 daran ging, einige der bestehenden Kunstscoles wieder zu aktivieren, geisterte auch das Vorbild Bauhaus, das durch die Nazis in Misskredit geraten war, nun aber gleichsam nobilitiert wurde. Es nachzuahmen, das ist nirgends ganz gelungen. Interessanterweise. Man hat in Kassel Versuche gemacht. Der interessanteste Versuch war in Ulm, mit Max Bill.



Zwei Ausschnitte aus der Installation der ersten Ausstellung *subjektive Fotografie* in der Saarbrücker Kunstscole (moderner Ausbau im barocken Waisenhaus), 1951.



Otto Steinert: Fotografie, 50er Jahre
handsigniert

Persiflage auf eine frühe Radierung von Paul Klee: Zwei Herren einander in höheren Stellungen vermutend, begrüßen sich
vermutlich: J.A. Schmoll gen. Eisenwerth (rechts) und Otto Steinert (links)
Glückwunschkarte zu Neujahr 1956 (?)

Das dort eingerichtete Institut, die Hochschule für Gestaltung, existierte auch nur 13 Jahre, es wurde aus ökonomischen Gründen geschlossen. Aber es gibt dort ein interessantes Archiv, da kann man die Geschichte studieren. Und es gibt in Berlin das Bauhaus-Museum mit Archiv, wo die Tradition des Bauhauses gepflegt wird, da bin ich im Kuratorium. Saarbrücken war nun ein ganz lebendiger Versuch, mit Hilfe von ehemaligen Bauhäuslern oder Halbbauhäuslern wie Neuner und Kleint, dem Itten-Schüler, die Dinge ernsthaft zu realisieren. Steinert passte sich in diese Linie ein mit seinen Foto-Experimenten, die anknüpften an die Experimente des Bauhauses und anderer Meister der 20er Jahre.

Wie war es möglich, dass Steinert, der kein ausgebildeter Fotograf war, Professor an der Schule wurde?

Das war eine eigentümliche Geschichte. Steinert hat schon als Schüler hervorragend fotografiert und hat sich Lochkameras gebaut, also Apparate aus der Frühzeit der Fotografie, um zu experimentieren. Er hat sich an Fotoausstellungen beteiligt und Preise bekommen. Auch als er Medizin studierte, hat er das Fotografieren weiter betrieben. Es gibt ja ein paar ganz schöne Aufnahmen vom ersten Paris-Besuch von Steinerts Abitur-Klasse. Und als Mediziner hat er die Fotografie natürlich einbezogen in seine Dokumentationen und hat auch angefangen, Dokumentarfilme zu drehen. Gesehen habe ich davon nie etwas. Er war ja Schüler von dem berühmten Prof. Sauerbruch in Berlin und promovierte auf einem Gebiet aus Sauerbruchs Spezialarbeit, über Lungenbehandlungen nach Durchschuss der Lunge. Steinert hat weiter fotografiert, auch während des Krieges. Nach dem Krieg war er in Kiel, hat das Studentenwerk dort aufgebaut, war Studentenarzt, hat fotografiert und kleine Fotoausstellungen organisiert. Dann ging er mit seiner jungen Frau Marlis in seine Heimatstadt Saarbrücken zurück, wo seine Mutter weiterhin lebte, und bewarb sich um eine Assistentenstelle an der Klinik in Homburg. Die wurde aber nicht frei. Die Zeit überbrückend, hat er in einem Fotogeschäft, das wir später noch für Fotoaufträge benutzten, gearbeitet. Kaum für eine Bezahlung, sondern um das Labor benutzen zu können. Und der Inhaber des Fotogeschäfts war an Steinert interessiert, der eine hervorragende Arbeit machte, er war ja ein naturwissenschaftlich-pingeliger Labormensch, da musste alles stimmen, da gabs keine Flecken, alles war clean. Steinert konnte nach Geschäftsschluss im Labor weiterarbeiten. Da fing er mit seinen ersten experimentellen Fotos an, mit Fotogrammen usw. Er dachte an künstlerische Fotografie, wandte sich an das Kultusministerium, und fragte nach Möglichkeiten, ein Atelier für künstlerische Fotografie zu eröffnen. Er war ja Autodidakt, er hatte keine Lehre, Gesellenprüfung oder Meisterprüfung. Das erzählte mir Frau Kies, damals Staatssekretärin unter Kultusminister Strauss, eine mütterliche Frau, sie betreute die Kunstschule, ihr ist viel zu danken.

Das war sehr visionär von Steinert.

Ja. Künstlerische Fotografie. Da hat man ihm im Kultusministerium geraten, er solle in die neue Kunstschule gehen, dort könnte man ihm eine Bescheinigung ausstellen darüber, dass er künstlerisch fotografiere. Und dort hat Gowa gesagt: Herr Dr. Steinert, das gefällt mir sehr gut. Wir haben den Gedanken, eine Foto-Klasse zu gründen. Die gehörte zur Bauhaus-Idee. Gowa bat Steinert um Beratung und um ein Gutachten für eine Foto-Klasse. Das war im Dezember 1947, Januar 48. Und aufgrund von Steinerts Gutachten hat das Kollegium beraten mit dem französischen Kulturreferenten Wölfflin, der eine große Rolle spielte, er war Studienprofessor für Deutsch, stammte aus dem Elsaß, war bilingue [zweisprachig], und war in Besançon am Gymnasium, man hatte ihn ins Hochkommissariat in die Abteilung Kultur berufen. Er war ein sehr jovialer netter Mann. Wölfflin geschrieben, alemannisch. Und da hat man beraten: ja, das hat Hand und Fuß, der Mann ist Doktor der Medizin, aber er kann was. Fragen wir ihn, ob er die Klasse leiten könnte. Ein Vertrag kam zustande, und wir haben am selben Tag angefangen. Anfang April 1948. Und er hat mit großer Energie und Phantasie, zügig, exakt und schroff, wie er war, seine Foto-Klasse aufgebaut. Daneben gab es die Architekturklasse, die spielte anfangs eine ziemliche Rolle. Hans Koellmann, der von dem großen Kölner Architekten Rudolf Schwarz kam, erst Assistent von Guevrekian, übernahm nach dessen Weggang die Architekturklasse als Leiter, sie wurde dann »Innenarchitektur« genannt, weil man nicht konkurrieren wollte mit der Fachschule für Technik und Bauen. Man hatte auch eine Tischlerei mit einem Tischlermeister. Koellmann war ein guter Architekt, er hat die Kunstschule in dem alten Militär-Waisenhaus am Ludwigsplatz ausgebaut, mit diesem fabelhaften Foyer, dem Treppenaufgang der 50er Jahre, der ja ein typisches Beispiel ist für die Architektur dieser Stilrichtung, filigran und schwungvoll. Das war also die Architekturklasse. Die Bildhauerei spielte keine sehr große Rolle. Theo Siegle war ein etwas biederer, nicht unbegabter, liebenswürdiger Kollege, lange Zeit auch stellvertretender Direktor, aber keine sehr durchsetzungsfähige Persönlichkeit. Als Kollege beliebt, man vertraute ihm manchmal an, etwas auszuglätteten, wenn die Dinge aufeinander prallten, was bei den Charakteren ja zu erwarten war. Er hat leicht abstrahierende Bildnisköpfe von Steinert und Max Mertz modelliert.



Otto Steinert
Fotografie, 1953, signiert und datiert
Sammlung Landeszentralbank
in Rheinland-Pfalz und im Saarland

Wie würden Sie die Atmosphäre der Schule schildern?

Ich konnte teilweise an den Sitzungen des Kollegiums teilnehmen. Im allgemeinen war die Atmosphäre gut und fruchtbar, man hat ernsthaft diskutiert. Mit Kleint war es ein wenig schwierig. Er hatte eine leicht nörgelnde, zugleich philosophische Art, Sie kennen ja seine Vorbildung als Philosoph und Psychologe. Schlimm wurde es, 49/50, als die Kritik und Verärgerung über Masereels Stardasein sich Luft machte, vor allem durch Kunz: Man halste ihm die Grundlehre auf!... Die künstlerische Grundlehre à la Bauhaus haben sich Kleint und Kunz geteilt, bei Kleint à la Itten, bei Kunz im Sinne von Giebichenstein. Auf dem Papier stand wohl auch: Grundlehre bei Masereel, aber der hatte dafür keinen Sinn. Masereel hat sich dann beschwert über Kunz bei Gowa, Gowa beim Hochkommissar. Dann wurde Kunz 1950 entlassen. Das war ein Einschnitt, der uns alle schmerzte.

Edgar Jené war doch auch im Gespräch.

Ja, aber nicht so ernsthaft. Vielleicht ist Jené nach dem Weggang von Kunz für die Nachfolge im Gespräch gewesen. Aber man wollte die Stelle einsparen. Und Kleint, der mit Kunz ein äußerlich freundschaftliches Verhältnis hatte, aber sich doch als Platzhirsch fühlte, qua Bauhaus-Tradition, hat wohl nicht ungern gesehen, dass Kunz ging. Es war eine Tragödie für Kunz, weil seine Frau, Historikerin, Dr. phil., Studienrätin, von den Nazis, weil andersdenkend, entlassen worden war, unter Adenauer wieder eine Studienratsstelle in Augsburg bekam, aufgrund eines Sonderparagraphen, nun im selben Moment wie ihr Mann, Karl Kunz, abermals entlassen wurde, weil man die Nazis wieder einstellte, die minderbelastet waren. Die Familie war plötzlich ohne jede Einnahme. Das war ein hartes Schicksal.

Mich hat immer erstaunt, und ich habe die Frage einer Reihe von Künstlern gestellt: wie ist es möglich, dass Menschen – Deutschland lag in Trümmern – sich der 'brotlosen Kunst' zuwenden, einem unsicheren Boden. Boris Kleint hat erzählt, dass man in Ruinen gearbeitet hat. Und man hat das Gefühl, dass der Hunger nach Kultur etwas zum Blühen brachte.

Die Frage ist nicht so einfach zu beantworten. Es ist der Tod der Kunst x-mal vorausgesagt worden, und nie eingetreten, weil die Menschen Spieler sind, ich meine nicht Spieler im materiellen Sinne.

Spieler im Sinne von homo ludens.

Ja. Homo ludens, auch homo faber. Der Mensch experimentiert, das gehört zu seiner Natur. Soweit er irgendwie begabt ist, wird er das versuchen. Und wenn's ein Bauer ist, der schnitzt. Man sieht das an den Volkshochschulen, wo viele ihre Seidenmalerei oder Keramik machen. Das ist niedere Stufe, aber: hohe Kunst, Gipfelleistungen entstehen nur, wie im Gebirge, aufgrund von Mittelgebirgen und Vorgebirgen. Selten, dass ein Gipfel aus der Ebene herausragt. Es gibt eine breite Schicht von Künstlern, die nicht zu den Genies gehören, dann Künstler, die talentierter sind, aber auch keine Genies, dann gibt es einzelne, die herausragen mit großen Leistungen. Die große Leistung setzt ein gehobenes Niveau, ein Interesse voraus. Es ist ein Problem, auch für den Kunsthistoriker, wenn er Museumsmann ist: was hängt man in den Museen auf? Wenn man in der Gegenwart ist, ist die Entscheidung am schwierigsten, weil die Orientierung unter dem, was gerade geschieht, schwierig ist. Da hat sogar Goethe geirrt, er hat Caspar David Friedrich verdammt, obwohl er ein Bild von ihm gekauft hatte, eine kleine Landschaft mit Abendstern, die hängt in Weimar in seinem Haus. Goethe hat einmal bekannt, dass er vor Wut Bilder, wie von Caspar David Friedrich, an der Tischkante zerbrochen hätte, weil man nicht oben und unten unterscheiden konnte. Er kam eben aus der späten barocken Malerei und aus der großen Liebe zu Claude Lorrain, den er nachahmte in seinen lavierten Federzeichnungen. Dann kam die große Welle des Klassizismus. Mit der Romantik stand Goethe sozusagen auf Kriegsfuß.

*Nach dem Krieg haben viele Menschen sich entschieden, an die Kunstschule zu gehen.
In einem Trümmerfeld.*

Ja, in einem Trümmerfeld. Das geschah nicht nur in Saarbrücken, woanders auch, z. B. in Darmstadt.

Die Menschen mögen auch eine Hoffnung in der Kunst gesehen haben oder Freiheit.

Ja. Und Selbstverwirklichung, eine Selbsttherapie ist es ja auch.

Ein Wiener Künstler, Kurt Regscheck, sagte mir: »In den Jahren nach dem Krieg habe ich in meiner Malerei verarbeitet, was ich im Krieg erleben musste.«

Das zu verarbeiten ist sehr schwer. Das ist sehr sehr schwer. Ich denke oft daran.

Da haben Künstler das Glück, sich ausdrücken zu können.

Ja. Dasselbe gilt für die, die anfangen zu schreiben.



Edith Buch:

J.A. Schmoll gen. Eisenwerth mit Drahtpuppe als improvisierender »Grotesktänzer«,
Hanne Garthe und Otto Steinert, 50er Jahre
Archiv subjektive fotografie – Sammlung
Ann und Jürgen Wilde, Zülpich

Nicht selten entstehen bedeutende Werke der Kunst oder Literatur aus großem Leid.

Auch aus Konkurrenz, das überzeugende Werk eines anderen stachelt an. Das lernen wir aus den Renaissance-Biographien von Vasari oder Cellini, wie die Künstler sich reiben und zu übertreffen versuchen, da kommt Hochkultur heraus. – Ich habe den Gedanken nicht zu Ende gesagt: die Kunsthistoriker, die Museumsleute, die sich schwer tun, zeitgenössische Kunst richtig auszuwählen. Das ist schwierig, wenn wir ehrlich sind, und die, denen es gelingt, können sich ein hohes Lob verdienen, manche sind deswegen auch sehr eingebildet... Aber dann sehen wir in einer Pinakothek, im Louvre, in den bedeutendsten Museen aus vergangener Zeit Werke, die wahrscheinlich keine Spitzenwerke sind, die wir doch schätzen. Das hat mich oft beschäftigt, wie ein Kleinmeister des 17., 16. oder 15. Jahrhunderts doch eine wichtige Größe im Gesamten ist, natürlich auch angesichts der Tatsache, dass Vieles verloren ist.

Weil seine Kunst ein Spiegel der Zeit ist.

Nicht nur ein Spiegel der Zeit. In seiner Weise kann er auch etwas. Er ist deswegen kein Dürer, Grünewald, Altdorfer, Baldung-Grien. Aber da gibt es beachtliche Meister, auch sogenannte Kleinmeister.



Peter Raacke: papp-faltnmöbel
Karte 4 aus einer Musterkartenserie
Text auf der Rückseite:

*papp-
aussteuer*
ziehen Sie ruhig schon mal ein.
auch wenn die bude noch
leer ist, denn bald bekommen
Sie von uns – zur
überbrückung oder als dauer-
zustand, je nach gemütslage –
einen pappschrank, ein
pappbett (lachen Sie nicht)
mit schaumstoffmatratze,
einen papptisch, einen papp-
hocker, alles passend zu Ihrem
pappsessel, der papp-
keimzelle, und alles sieht aus,
wie aus einem stamm
geschnitzt (o verzeihung).

Zurück zur Schule für Kunst und Handwerk. Wie sah der Alltag aus? Man erzählte mir, dass z. B. Oskar Holweck den ganzen Tag dort war, bisweilen übernachtet hat, dass es eine fast schulische Disziplin gab und die Studenten Tag für Tag anwesend waren.

Ja, die Saarbrücker Staatliche Schule für Kunst und Handwerk⁶. Nach dem Kriege 45 sprossen in verschiedenen deutschen Städten Schulen für Kunst und Handwerk aus dem Boden, womit man den etwas anrüchig gewordenen Namen Kunstgewerbeschuleersetzen wollte. – Ich meine, der Ansatz, dem Bauhaus nachschaffend eine solche Schule aufzubauen, bedingte, dass man die künstlerische Grundlehre zur Basis für alle Schüler machte. Das gibt es heute nicht mehr. Damals war es ein hohes Ideal, ich finde es heute noch gut, obwohl man damit almodisch erscheint. Es zwang alle neu eintretenden Studierenden, sich auseinanderzusetzen mit elementaren Dingen des Gestaltens, sei es mit dem Bleistift auf einem weißen Bogen Papier oder in anderer Weise, es gab ja eine Fülle von Varianten. Und Kleint hat die Lehren von Itten, der ja mit Grundlehre vor dem Weimarer Bauhaus in Wien seine Erfahrungen aufgebaut hatte, sie dann am Bauhaus weiter pflegte und an seiner privaten Schule in Berlin vertieft hat, wiederum variiert. Die Variationsbreite für künstlerische Grundlehre ist enorm. Das sah man dann auch an dem früheren Assistenten von Kleint, Oskar Holweck, der das seinerseits sehr intensivierte und damit viel Anerkennung fand, abgesehen von seinen eigenen Arbeiten in Papier. Das war das eine, diese Grundlage, sie war nicht ganz einheitlich, glücklicherweise, so konnte die Klasse Kleint plus Holweck ihre Bahn verfolgen. Und Kunz hat seine Art der Grundlehre gemacht, die er, Giebichenstein und Bauhaus verarbeitend, in einer sehr persönlichen Weise ausgebaut hat, mit zeichnerischen Studien, z. B. nach zerschlagenen Gips-Hohlformen der Bildhauerklasse, das war ein Material, das sich anbot, verfremdet, kein reiner Naturalismus, oder nach Funden aus der Natur, Holzknorren usw. Das war die Grundlehre. Dann ging es in die verschiedenen Klassen, wobei bei den handwerklichen das Manuelle wichtig war, die Handarbeit bei Keramik, bei der Tischlerei für die Innenarchitektur, später bei Raacke, einem hervorragenden Lehrer für Arbeiten in Metall, aber auch Pappe, er hat ja Pappmöbel erfunden, leider ist er dann wegberufen worden nach Hamburg. Dann wurden die Dinge mit Hilfe von Meistern auf handwerklichem Gebiet vertieft und in den Grundlagen erarbeitet, über die man in das künstlerische Gestalten ging. Auch Typographie und das, was man heute Design nennt, also Entwürfe für alle möglichen praktischen Dinge, was Hannes Neuner, vom Bauhaus kommend, aufbaute. In den 50er Jahren hatte die Schule ein 'Gesicht', es war eine gewisse Harmonie erreicht, eine Einheit trotz der Gegensätze der Lehrer und auch der verschiedenen Niveaus, in denen sie und ihre Schüler arbeiteten. Das betrifft auch andere Klassen, die Modeklasse war sehr aktiv. Eine Zeit lang gab es auch für Paramente, Textilarbeiten für kirchliche Zwecke, eine Klasse von Frau Brösch, die eine Werkstatt in Bonn unterhielt und in Saarbrücken pendelnd arbeitete. Dies alles fand große Anerkennung. Und es gab einen Austausch mit Schweizer Instituten, mit den Kunstgewerbeschulen in Basel und Zürich. Ich habe an einer Exkursion der Kunstschule nach Basel teilgenommen, wo man eben mit der dortigen Kunstschule und den Lehrern und Leitern im Gespräch war und deren Ausstellungen besuchte und umgekehrt. Und Johannes Itten, der inzwischen in Zürich wirkte, stand da im Hintergrund. Aus der Schweiz kam als Nachfolger von Neuner, der an die Kunstabakademie Stuttgart berufen wurde, als Grafiker-Designer Robert Sessler, auch ein guter, kreativer Mann. Auf der anderen Seite gab es die durch das Hochkommissariat und die Kulturabteilung der französischen Verwaltung geförderten Verbindungen zu Frankreich.

Das muss ein paradiesischer Zustand für das Saarland gewesen sein, einerseits ein in sich gefestigtes Gebilde, andererseits diese Öffnung nach Frankreich und in die Schweiz.

Ja. Nun, was damals kritisch vermerkt wurde, jede Medaille hat zwei Seiten, war die Absicht der französischen Verwaltungsstellen, die man immer wieder merkte, und die ein wenig verstimmte, der Gedanke, das Saarland näher an Frankreich heranzuziehen, es vielleicht einmal wie das Elsaß anzugliedern an Frankreich. Auf der anderen Seite bot diese Kulturpolitik von französischer Seite ungeheure Vorteile, weil man Zugang bekam vom Saarland aus zu vielen kulturellen Einrichtungen in Frankreich, bis hin nach Paris.

Bis hin zu Ausstellungsmöglichkeiten saarländischer Künstler in Paris.

Ja. Das Großartigste war die Einladung 1949 im Louvre, d. h. im Trakt des Musée des Arts Décoratifs, also Kunstgewerbemuseum, eine Sonder-Ausstellung der Kunstscole von Saarbrücken mit Lehrer- und Schüler-Arbeiten einzurichten. Das war ein großes Unternehmen, das Aufsehen erregte, natürlich auch eine 'Propaganda-Aktion' Frankreichs, die von Seiten der Kunstscole-Direktion und von der Kulturverwaltung im Saarland gerne ergriffen wurde. Der Direktor selber, Gowa, war ja bilingue, also sprach fließend französisch, und hatte ein diplomatisches Talent, die Dinge zu regeln, einzuleiten und zu vermitteln. So war die Eröffnung ein großer Akt, bei dem viele der Lehrer der Kunstscole anwesend waren, auch Schüler, soweit sie wollten und konnten. Zur Eröffnung sprach sogar Robert Schuman, der große Europa-Politiker, damals Außenminister der französischen Republik. Und anschließend an die Vernissage führte er mit einigen Lehrern, darunter auch ich, ein privates Gespräch, das Schicksal des Saarlandes offen ansprechend, und er, der Typ eines weisen Politikers, der nicht auf Konfrontation, sondern auf Ausgleich und Versöhnung setzte, hat sich dahin gehend geäußert, dass das Schicksal des Saarlandes letzten Endes in der Hand der Saarländer läge, wenn es denn, wie international abgemacht, zur Abstimmung käme. Diese Abstimmung war ja dann 1955 und führte zur Rückgliederung des Saarlandes an Deutschland, die Bundesrepublik. Das war Robert Schuman. Es waren erhebende Tage bei der Eröffnung in Paris, im Musée des Arts Décoratifs, und entsprechende Pressenotizen. Einen speziellen großen Erfolg hatte Steinert mit seiner Fotoabteilung. Das schlug wie eine Bombe ein, wurde sehr beachtet, und er wurde direkt hofiert von den französischen Vertretern der verschiedenen Fotografen-Verbände und -Clubs, wie der Groupe des Vingt und der Société française de la Photographie, dieser ehrwürdigen fotografischen Gesellschaft. Da hat Steinert mit seinem Erfolg gleich anknüpfen können an weitere Verbindungen mit französischen Stellen und künstlerischen Fotografen, die heute als bedeutend anerkannt sind, wie Doisneau, Boubat usw., die er in seiner Ausstellung »Subjektive Fotografie« einzubauen sich bemühte, was z. T. gelang. Während andere Klassen, die Modeabteilung oder Keramik nicht so beachtet wurden, das französische Publikum ist ja sehr kritisch, mit Recht. Aber im Ganzen war es eine großartige Sache, dass die Schule sich in Paris präsentierte, 1949. Und darauf aufbauend hat die Schule für Kunst und Handwerk in den 50er Jahren bis zur Volksabstimmung ihre Blütezeit erlebt, das war die Zeit zwischen 46 und 55, danach beginnt der Abbau und die Amputation durch die neue saarländische Regierung, mit Ney als Ministerpräsidenten, Kultusminister war dann bald Röder. Davor hatten wir noch mit anderen Herren zu tun. Einige waren durchaus gutwillig, unsere Bedenken anzuhören. Andere waren leider kleinkariert und haben eine billige Kritik an der Kunstscole zum Anlass genommen, darauf zu drängen, dass man sie nicht weiter so fördern und die Gelder beschneiden sollte. Schließlich wurde beschlossen: wenn ein Lehrer ging, keinen neuen zu berufen. Das war eine Amputation nach der Salami-Taktik. Daher nahm Steinert das Angebot von Essen an. Obwohl man ihm im Saarland noch den Professoren-Titel verlieh. Er war ja seit 51 Direktor der Kunstscole. Übrigens, dass ein Fotograf Direktor einer Kunstscole ist, war ja auch etwas Neues und Ungewöhnliches. Ja, dann kam leider das Ende der Kunstscole. Man kennt die weitere Entwicklung, dass das Fragment, das von ihr übrig war, in die Fachhochschule eingegliedert wurde. Das ist eine gute Schule, aber die Kunst, das Kunsthandwerk hatten dort keine echte Heimat, keine Zukunft.

Eine Erscheinung aus der Blütezeit der Kunstscole ist die auf internationale Kunst ausgerichtete neue gruppe saar. Da wirkten interessante künstlerische Kräfte, unter Kleint, Holweck.

Ja. Ich darf vielleicht noch sagen: gegenüber dem Schwerpunkt der Beziehungen mit Frankreich, was erfreuliche Dinge brachte, die Gründung der Kunstscole und ihre Förderung, die Gründung der Musikhochschule und der Universität, das kam ja alles unter französischem Protektorat oder Schirmherrschaft, wenn man es gütiger sagen will, zustande.

Man spricht auch vom Kulturpatronat.

Ja. Das ist natürlich ein Begriff, der mit kritischem Akzent verbunden ist. Aber einige Lehrer der Kunstscole und ich spürten, dass die Nabelschnur nach Deutschland nicht ganz abgeschnitten werden sollte. Denn die Gefahr bestand.



J.A. Schmoll gen. Eisenwerth im Archiv des ehemaligen fotoform-Mitglieds und Kamerakünstlers Siegfried Lauterwasser in Überlingen/Bodensee in Vorbereitung der Ausstellung »subjektive fotografie – der deutsche Beitrag 1948-1963« für Inter Nationes – Institut für Auslandsbeziehungen Stuttgart 1989, Auslandstournee

Die Grenze war da, mit scharfen Kontrollen, so war alles sehr erschwert, was man mit deutschen Orten oder Künstlerbünden machen wollte. Da bin ich auch sehr aktiv gewesen und habe als Mitglied der Darmstädter Sezession 1950 dieses Darmstädter Gespräch »Das Menschenbild in unserer Zeit« mit aus der Taufe gehoben. Und da ich mit dem Vorstand der Sezession befreundet war, ist es mir gelungen, eine Verbindung zu schaffen zwischen dem Saarländischen Künstlerbund und der Darmstädter Sezession. Da kamen erste Schwierigkeiten, was die Qualität betrifft: der Saarländische Künstlerbund war ein sehr allgemeiner, der verschiedenartige künstlerische Qualitäten in sich barg und auch keine Jury hatte, die eine strenge Auslese traf. Das wurde dann in Darmstadt kritisiert. Nach einem allgemeinen Austausch, es gab eine Ausstellung der Darmstädter Sezession in Saarbrücken, eine Ausstellung der Saarländischen Künstler in Darmstadt, danach gab es einzelne Einladungen, das ging bis zum Anbieten einer Mitgliedschaft in der Darmstädter Sezession. Steinert wurde Mitglied der Darmstädter Sezession. Er wurde eingeladen, bei den alljährlichen Ausstellungen dort mit auszustellen, Fotografie im Kreis der Darmstädter Sezession, zwischen Malern, Grafikern, Bildhauern. In Darmstadt gab es einen ganz aktiven Fotografen: Pit Ludwig, der später Vorsitzender der Darmstädter Sezession wurde. Über diese Verbindungen konnte auch die Gruppe *fotoform* in Darmstadt ausstellen, schon 1950. Dann bildete sich die *neue gruppe saar*, ein wenig wie eine Sezession, indem sie sich trennte von dem Saarländischen Künstlerbund, der zu allgemein war und nicht in allen Werken ihrer Mitglieder dem Niveau entsprach, das man sich von einer künstlerisch qualitätvollen Aktion versprach. Diese *neue gruppe saar* war wirklich eine aktive Gruppe. Mit Kleint sozusagen als Seniorchef und als ehemaliger Lehrer, Holweck, Jo Enzweiler und einige andere, die dort im Sinne eines, man könnte sagen: Neo-Konstruktivismus, eine strengere künstlerische Gestaltungslinie verfolgten. Neo-konstruktivistisch war eine neue Linie innerhalb der ungegenständlichen Kunst, der nicht an die Darstellung von Natur-Objekten gebundenen künstlerischen Gestaltung. Diese Richtung lag zunächst einmal in der großen Strömung der ungegenständlichen Kunst, die mit den ersten drei documenta-Ausstellungen in Kassel und andernorts, Paris und Amerika, en vogue war und viel Anklang fand. Und im Saarland war die *neue gruppe saar* eine starke Konzentration einer kleineren Gruppe.

Neuer Kräfte auch.

Auch neuer Kräfte, die Aufsehen erregte und Anerkennung auch außerhalb des Saarlandes fand, und infolgedessen auch Einladungen zu auswärtigen Ausstellungen bekam.

Sie sprachen eben von Typographie. Eindrucksvoll sind auch die Ausstellungskataloge der Gruppe, u.a. von Jo Enzweiler durch und durch gestaltet in diesem Geist.

Ja, richtig. Das war etwas Besonderes. Man durfte nur Sorge tragen, dass sie sich nicht gerierte als einzige mögliche moderne Kunstrichtung. Das schwelt als Gefahr mit in solchen programmativen Erscheinungen, dass sie alles andere verachten, was zu Einseitigkeit führt, aber auch zu einer Konzentration, einem Zusammenpressen der Kräfte. Man konnte aber nicht sagen, dass alle, die nicht hinein passten, nicht auch etwas leisteten. Aber die Gruppen haben ja ihren Sinn, eine Sache zu fördern, vorwärts zu treiben und sichtbar zu machen. In Frankreich, nicht ganz im Sinne der neuen gruppe saar, war Hans Hartung, der auf Steinert großen Eindruck machte. Wir haben seine Ausstellungen in Paris gesehen. In München war Fruhtrunk mit der Hard Edge-Malerei. Aber die *neue gruppe saar* war eine Besonderheit im Saarland, die erst in den 60er und 70er Jahren richtig zur Blüte kam. In den 50ern gab's schon Hinweise darauf, sie wurde ja erst um 1958 gegründet.

Ein wichtiges Phänomen. – Ihre Lehre: Was war Ihnen wichtig zu vermitteln in dieser Zeit?

Ja – ich kam nach Saarbrücken und fand vor, erst in der Kunstschule ab 48, dann in der Universität ab 50/51, grob gesagt: eine große Unwissenheit auf dem Gebiet der Kunstgeschichte.

Wobei es ein Unterschied sein dürfte, ob Sie an einer Akademie lehren, wo Künstler ausgebildet werden oder an einer Universität mit Kunstgeschichtsstudenten.

Der Unterschied ist da. An einer Kunstschule, Kunstakademie oder an Architekturfakultäten der Technischen Hochschulen unterrichtet man für werdende Bildende Künstler und Architekten, die nur eine Ahnung haben sollen von Malerei, Plastik und Baugeschichte. An den Kunstschulen kann man die Dinge nicht ins Wissenschaftliche vertiefen. Ich kann nicht ein Seminar abhalten, in dem man sich mit Fragen der Ikonographie oder mit speziellen Problemen vertiefend befasst. Es muss vermittelt werden eine allgemeine Kenntnis der verschiedenen künstlerischen Äußerungen, wie sie im Verlauf der Geschichte sich realisiert haben. Man muss aufschließen den Sinn solcher Werke. Man muss versuchen, die in Malerei, Plastik oder Architektur wirkenden Kräfte spürbar und sichtbar zu machen. Das war mein Anliegen. Ich habe von dem verpönten Begriff der Bildbeschreibung ausgehend im Unterricht



Rektoratsübergabe an Prof. Hübner
rechts: J.A. Schmoll gen. Eisenwerth
als Dekan der Philosophischen Fakultät
November 1956



Bundespräsident Prof. Theodor Heuss
mit H. Ney und J.A. Schmoll gen. Eisenwerth
beim Durchgang durch die Universität
Saarbrücken, 25. Januar 1957

der Kunstschule versucht, die Studierenden zu zwingen, sich zu konzentrieren und nicht nur mit einem oberflächlichen Blick über ein Bild wegzuhuschen, sondern hineinzukriechen in die Strukturen eines Werkes. An der Universität, auch zusammen mit den historischen Wissenschaften, mussten die Dinge anders aufgezogen werden. Auch an der Universität musste aufgebaut werden ein Wissen über künstlerische Entwicklungen der verschiedenen historischen Strömungen. Und wie bei den Kunstschülern, in einer vertieften Weise: von der Bildbeschreibung hineingehend in die Analyse von Kunstwerken. Das Wort ist von der Hans Sedlmayr-Schule stark in Anspruch genommen worden, auch von Panofsky oder von Paul Frankl, den ich auf seinem Europa-Besuch kennenlernte durch meinen Darmstädter Chef, Professor Oskar Schürer, Schüler von Frankl. Frankls Lehre machte auf mich großen Eindruck. Frankl war ja nach Amerika emigriert, wie viele der jüdischen Kunsthistoriker. Seine »Methode der Kunsthistorik« – ein schwieriges umfangreiches Werk, das wenige gründlich gelesen haben. Mich freute es, von Lorenz Dittmann zu hören, er habe es gelesen. Bei dem Festvortrag aus Anlass des 50jährigen Geburtstages des Kunsthistorischen Instituts November 2001 habe ich Frankls Definition, was Kunst sei, zitiert. Und ich bin darauf zurück gekommen, als ich das Symposium: »Über Symbole in der Kunst«, das Frau Prof. Christa Lichtenstern in der Modernen Galerie veranstaltete, mit moderierte: «Kunst ist Form als Symbol ihres Sinnes.«

Ein Schlusswort zur Schule für Kunst und Handwerk. Sie haben die Schule einmal ein Schulexperiment genannt, »ehrgeizig, aber utopisch«.

Ich greife immer zurück, das muss man mir nachsehen, auf Dinge, die ich schon mal gesagt habe. So bin ich aufgefordert worden vom Bauhaus-Archiv, wo ich seit langer Zeit im Kuratorium bin, für eine Broschüre über Bauhaus und Nachfolge zu schreiben. Ich war sehr gut bekannt mit Hans Maria Wingler, dem Gründer des Bauhaus-Museums und -Archivs, der auch Bücher über das Bauhaus geschrieben hat. Es wurde die Frage aufgeworfen, warum es keine dauerhafte Bauhaus-Nachfolge gegeben hat. Und ich stellte fest, auch in Gesprächen mit Max Bill – Mitgründer der Ulmer Schule für Gestaltung und erster Rektor, der am Bauhaus war und in Zürich eine große Rolle spielte für die Konkrete Kunst, wie er es nannte, die ungegenständliche konkrete Malerei und Plastik, Architekt, Allround-Künstler, zuletzt Vorsitzender des Bauhaus-Vereins Berlin – dass alle diese Kunstschatz-Experimente im Allgemeinen nicht länger existierten als 13 Jahre, 13 ist so eine seltsame Glückszahl. Womit das nun zusammen hängt? In jedem Fall spielen andere Gründe eine Rolle. Bei dem einen politische, bei dem anderen ökonomische, auch personelle: es gibt Auseinandersetzungen im Lehrkörper, die bis zu Zerreißproben gingen. So ist leider für ein solches Experiment, das sich außerhalb der Konventionen und Traditionen bewegt, nur eine gewisse begrenzte Dauer der Wirksamkeit festzustellen. Merkwürdig. Die Saarbrücker Kunstschule hat eigentlich auch nur 13 Jahre geblüht und ist dann 'eingegangen worden', auch aus Dummheit der Kulturpolitiker.

Die Hochschule der Bildenden Künste Saar. Auch für ihre Gründung haben Sie sich eingesetzt.

Ich war 1986-88 mit im Gründungsausschuss und im Berufungsausschuss, eine Zeit lang auch Vorsitzender der Ausschüsse.

Was würden Sie sich für die Hochschule wünschen? Ich denke dabei auch an die deutsch-französische 'Mélange', an der es, bei allen offiziellen Beteuerungen, hapert.

Das ist schwer anzureißen. Da kann man nur hoffen, dass in Zukunft das Korsett der National-Staaten aufgeschnürt wird und Durchlässigkeiten möglich werden, dass über die Grenzen hinaus engere Verbindungen mit Frankreich möglich werden. Es ist bedauerlich, wir haben an der Universität des Saarlandes gekämpft, dass nach der Umstellung auf die deutsche Tradition, die Dinge, die wir mit Frankreich abgemacht hatten, erhalten blieben, gegenseitig anerkannte Prüfungen usw. Auch das Stipendien-Wesen, in der Zeit vor der Volksabstimmung gab es Stipendien für Künstler, erfolgreiche Kunststudenten und Universitätsabsolventen, für Frankreich und Paris.

Wir kennen eine Reihe von Künstlern, die in Paris waren. Karl Michaely, Hans Dahlem, Willi Kirchen.

Ja. Die frühen Studenten waren fast alle in Paris, auch wenn sie kein Stipendium bekamen. Wir fuhren alle unentwegt nach Paris. Das war sehr fruchtbar. Wenn ich einen Witz erzählen darf, der in den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts an der Münchener Akademie bei den werdenden Malern kolportiert wurde: Ein jüngerer Maler kommt aus Paris und erzählt seinen Malerkollegen über Paris: ja, es ist toll, was die Neues machen, wir sitzen ja hinterm Ofen hier. (Nebenbei: Courbet war mal eingeladen in München, mit Leibl und anderen Künstlern hatte er Verbindung.) Sie trinken und das ganze versumpft in einem melancholischen Atelier-Gemauschel. Dann sagt der aus Paris Zurückgekommene als Resümee, halb besoffen: um erfolgreich zu sein, müsste man Franzose sein, degeneriert, und eigentlich schon tot, jaja, man müsste ein toter degenerierter Franzose sein.



Monika Bugs, Hans-Jürgen Koebnick, J.A. Schmoll gen. Eisenwerth im Gespräch nach dem Festvortrag aus Anlass des 50jährigen Bestehens des Kunsthistorischen Instituts, November 2001
Festvortrag von J.A. Schmoll gen. Eisenwerth in: Annales Universitatis Saraviensis, Philosophische Fakultät (in Druckvorbereitung)

Schon im 19. Jahrhundert, der Zeit des Empire, des Klassizismus und des Biedermeier, gingen deutsche Künstler nach Paris. Es gibt in der verdienstvollen Reihe »Kunst des 19. Jahrhunderts« der Thyssen-Stiftung, 100 Bände, im Prestl-Verlag erschienen, ich war 12 Jahre lang ehrenamtlicher Lektor, einen Band über Deutsche Künstler in Paris, im frühen 19. Jahrhundert. Es ist nicht neu, dass Künstler nach Paris gingen, aber es war für das Saarland eine Möglichkeit, dies zu forcieren in der Zeit vor der Volksabstimmung. Albert Weisgerber, Saarländer, hat sich nicht als Saarländer verstanden, denn Ingbert gehörte zur Bayerischen Pfalz, und er hat als Bayer in München an der Akademie studiert, dann ging er nach Paris. Und der ganze Kreis um Purmann und Matisse bildete sich im Café de l'Homme, Lehmbruck als Bildhauer oder Brancusi aus Rumänien, Archipenko, Zadkine. Sie bekamen ihren avantgardistischen Stachel in Paris. Das wünschte man sich für die Zukunft. Wobei die Frage ist: Ist Paris noch führend? Amerika hat ihm zeitweise den Rang abgelaufen. Aber man muss sehen, dass jede große Kunstmetropole immer wieder Kräfte anzieht, Kräfte bildet und Intuition vermittelt.

Das Kunstgeschichtliche Institut der Universität des Saarlandes. Sie haben im November letzten Jahres einen Vortrag gehalten zu seinem 50jährigen Bestehen. Sie haben es gegründet. 1951 bekamen Sie den Ruf.

Ich hatte schon 1950 einen Lehrauftrag an der Uni.

Und Sie waren bis 66 in Saarbrücken. Eine lange Zeit und ich denke auch: wichtige Zeit.

Ja, die ist ganz wichtig. Das fängt schon 1948 an, mit dem Lehrauftrag an der Kunstschule, 14-tägig pendelnd, dazwischen immer Paris.



Exkursion des Kunsthistorischen Instituts der Universität des Saarlandes 1954 in die Provence, Badepause, auf einem Floß am Strand bei Martigues
J.A. Schmoll gen. Eisenwerth in der Mitte mit erhobenen Armen, unter seinem rechten Arm: Prof. Dr. Olaf Deutschmann (Romanist, Universität des Saarlandes), daneben links Frau Klewitz sowie Studierende

Ich stelle Ihnen dieselben Fragen wie zur Schule für Kunst und Handwerk. Wie würden Sie die Atmosphäre am Kunstgeschichtlichen Institut beschreiben, den Alltag, die Studenten, die Art der Lehre. Die Universität war ja deutsch-französisch geprägt, erfreulicherweise stehen die Namen der Fakultäten noch in zwei Sprachen an den Türen.

Ich kam im Wintersemester 1950/51 an die Uni und habe meine erste Vorlesung gehalten. Da war alles primitiv, gemessen an alten deutschen Universitäten, ich habe ja in Berlin studiert und promoviert und auch andere Universitäten besucht. Die saarländische Universität war zunächst, tja, wir haben gerne das Wort aufgenommen, das man in der Bevölkerung des Saarlandes hörte: die 'Dudweiler Waldschule'. In dieser alten Infanteriekaserne regte sich ein merkwürdiges universitäres Leben, wobei die Franzosen es aus der Taufe gehoben haben. Die Keimzelle der Universität war die medizinische Fakultät in Homburg, in der Klinik des Landeskrankenhauses, das war der erste Schritt zur Universität. Dann wurde eine juristische Fakultät gegründet. Bald sah man ein: das ist alles zu eng, die Mediziner brauchen das Gelände für sich allein. Daher später der Ausbau der Universitätsklinik Homburg/Saar. Für die übrigen Fakultäten kam man auf das Kasernengelände. Die Universität ist sozusagen aus dem Nichts gegründet worden. Ich erinnere mich: der Dekan der Juristischen Fakultät, mit dem ich öfter in der Mensa zusammen gegessen habe, ein ehemaliger Rektor der Universität Nancy, trug in seinen Vorlesungen einen Talar mit Zobelschwänzen, Requisit aus der Napoleon-Zeit. Er erzählte: er ging eines Tages, wie die Juristische Fakultät noch im Landeskrankenhaus Homburg war, über die mittlere Wiese, um den Weg in den Hörsaal abzukürzen, mit einem Mal rutschte auf Knien eine ältere Frau hinterher und haschte immer nach dem Talarsaum und führte den ans Gesicht. Dann kam ein Wärter und sagte: die ist aus der Nervenheilanstalt und hält Sie für einen Bischof oder einen Heiligen. Das gehört zu den Anfängen der Uni. Die Philosophische Fakultät war eine jüngere Fakultät, man fand sie wichtig in erster Linie für die Lehrer-Ausbildung. Man wollte verhindern, dass alle Studenten nach Deutschland an die Universitäten gingen. Es wurden Geschichtswissenschaften und Philologie, die alten und neuen Sprachen, Alte und Neuere Geschichte, zunächst also diese Blöcke aufgebaut und mit wenigen Professoren besetzt, hervorragend beteiligt war der Mittelalter-Historiker Eugen Meyer, der später eine Weile Direktor des Kultusministeriums war, nach der Volksabstimmung eine Art Kultusminister. Er selbst war Saarländer, der im Archivdienst in Münster und in Berlin zunächst gewirkt hatte und einen sehr guten Ruf als exakter Dokumentenforscher des Mittelalters hatte und die Mittelalter-Geschichte an der Philosophischen Fakultät vertrat. Er hatte eine Reihe Schüler, die später Professoren wurden, wie Prof. Dr. Hans-Walter Herrmann. Gut. Man hatte das Glück, in der Mischung französisch- und deutschsprachiger Professoren eine gewisse Internationalität und ein intereuropäisches Klima an der Philosophischen Fakultät zu schaffen, mehr als an anderen Fakultäten. Und einer der früheren Dekane war der Belgier Prof. Dr. Jacques Moreau, ein Althistoriker, späte Antike, frühes Christentum waren seine Spezialgebiete. Er hatte in Brüssel studiert und doktoriert und war Schüler eines hohen Akademiewissenschaftlers, Prof. Gregoire, bei dem er die Entzifferung von

Texten und Inschriften, griechisch, römisch, gelernt hatte. Er wurde zu Ausgrabungen eingeladen. Er ist leider bei einem Flugzeugunglück ums Leben gekommen. Er war also Dekan, und ich wurde ihm zur Seite gestellt als Prodekan, als deutschsprachiger Vertreter, er war als Belgier französischsprachig und sprach auch flämisch, die alten Sprachen sprach er fließend, er konnte Reden in Latein halten. Er hat die ersten Ehrenpromotionsskunden in Latein verfasst. Es war eine Freude, mit ihm zusammenzuarbeiten. Es war ein glückliches Klima unter Moreau. Auch ausgleichend, wenn es in der wachsenden Universität, im Professorenkollegium Gegensätze gab, persönlicher, auch sachlicher Art. Ich habe das in glücklicher Erinnerung, die Jahre der wachsenden Philosophischen Fakultät und habe die Kunstgeschichte nicht nur vertreten für die Nebenfächler, zum Beispiel die Historiker, die die Kunstgeschichte als Dokumentation ansehen, sondern wir haben sie ausgeweitet, als Steinert Direktor der Kunsthochschule wurde, dahingehend, dass die Kunsterzieher, was man früher Zeichenlehrer nannte, Kunstgeschichte bei uns an der Universität hören und absolvieren mussten. Natürlich in einem abgestuften Sinne, nicht wie für Kunsthistoriker, die Hauptfächler sind und promovieren wollen.

51

Umgekehrt: für mich ist ein großes Manko im Studium der Kunstgeschichte, dass man keine praktische Ausbildung erfährt.

Ja, das ist richtig. Das ist schade. Da und dort versucht man, dem entgegen zu steuern durch Lehraufträge, und dass man an Museen tätig ist oder in der Denkmalpflege. Das hat alles auch seine zwei schwierigen Seiten.

Ich meine die praktische Ausbildung in der Bildenden Kunst.

Das hört man oft. Ich bin immer gefragt worden, ob ich ein großer Fotograf wäre, weil ich so viel über Fotografie geschrieben habe. In der Musikwissenschaft ist es üblich oder notwendig, dass man ein oder mehrere Instrumente beherrscht, ohne die Fähigkeiten eines Komponisten oder eines Dirigenten zu haben. Ich habe alle graphischen Techniken selber ausgeübt, habe mich kundig gemacht schon als Schüler, wie man Holzschnitt und Radierungen macht und habe auch mit »Essig und Öl gemalt« [lachend], nicht nur Aquarell. Das wäre natürlich wünschenswert für Kunsthistoriker. Aber: um z. B. die Maltechnik alter Meister, eines Dürer, eines Grünewald wirklich zu verstehen, braucht man eine spezielle Ausbildung, ein solches spezielles Wissen und Können ist gar nicht zu verlangen. Restauratoren machen eine solche Spezialausbildung durch. Immerhin richtete ich an der Philosophischen Fakultät die Stelle eines »Akademischen Zeichenlehrers« – nach alter Tradition – ein, Wolfram Huschens wurde dafür gewonnen.

Wie würden Sie die Atmosphäre am Institut schildern?

Naja, wir fingen kümmерlich an. Zunächst waren nur ein paar Interessenten für Kunstgeschichte da, die das als Nebenfach betrieben oder als Gasthörer. Dann meldeten sich die ersten wenigen für die Kunstgeschichte als Hauptfach. Am Kunsthistorischen Institut war das Klima, soweit ich es aus der Perspektive des Leitenden beurteilen kann, ganz gut, ohne Ranküne und ohne – Hierarchieabstufungen. Wir haben viele Ausstellungen besucht, Exkursionen gemacht, um Denkmäler vor Ort zu analysieren. Schließlich kam uns der große Architekturhistoriker Erich Kubach zugute, der über den Speyerer Dom lange geforscht hat und über andere romanische Bauten, einer der ganz großen Kenner der romanischen Architektur in Europa.

Die Wahl des Lehrkörpers –

Das ist Fakultätssache. Ich konnte nur Vorschläge machen. Ich war am Anfang alleine. Erst nach ein paar Jahren gelang es mir, Kubach als Honorarprofessor heranzuziehen, mit Lehrauftrag, d. h., dass er für die Lehre bezahlt wurde. (Honorarprofessor ist nur ein Titel.) Wir machten auch Exkursionen zusammen. Dann hatte ich einen Assistenten, von Beginn an, Dr. Volkelt, der sich, kurz bevor ich nach München ging, bei mir habilitierte, dann Professor wurde, und übrigens an der Kunsthochschule einen Teil des Unterrichts übernahm, das hieß Stilkunde. Obwohl der Begriff mich grauste, weil ich ja für den Stilpluralismus eintrat. Noch vor Volkelts Habilitation hatte ich einen weiteren Mitarbeiter gewonnen, Wolfgang Götz, der erst Assistent war, dann Akademischer Rat aufgrund einer Sonderverfügung für Flüchtlinge aus der DDR, er kam aus Leipzig über Freiburg, später, nachdem er einen Ruf an eine andere Universität abgelehnt hatte, Vollprofessor wurde. So waren wir eine Zeit lang drei oder vier, die die Lehre vertraten. Aber das musste aufgebaut werden. Und mein Assistent Volkelt hatte keine Lehrbefugnis, die Erlaubnis zu lehren vergibt die Fakultät nur, wenn man sich habilitiert hat. Die Habilitation ist schon eine wichtige Stufe. – Ich habe das amerikanische Hochschul-, Universitätssystem auch kennen gelernt, ich war Gastprofessor in der Pennsylvania State University, 1970.



Harald Boockmann (Institutsfotograf Universität des Saarlandes):
J.A. Schmoll gen. Eisenwerth mit Tauben auf der Hand auf dem Markusplatz, Venedig-Exkursion des Kunsthistorischen Instituts der Universität des Saarlandes 1959 von links: Edith Götz und die Studierenden Grete Heisler, Willi Scherf, Franz-Josef Reichert und Heinz Schubert

Haben Sie in Englisch gelehrt?

Ja. Leider in Schul-Englisch beginnend. Da hat mir ein älterer Student röhrenderweise Amerikanisch-Englisch beigebracht. Das habe ich gerne über mich ergehen lassen. Inzwischen habe ich viel verlernt. Ich wollte sagen, ich habe das amerikanische Universitätsystem dadurch sehr genau kennen gelernt, da ich eingespannt war in eine Fakultät mit 10 Professoren für Kunstgeschichte, und das ist nicht einmal eine der großen Universitäten, die sind viel besser ausgestattet als die deutschen Institute, wo es schon viel ist, wenn fünf Professoren da sind, wie etwa in Heidelberg. Aber ich habe Positives und Negatives erfahren in Amerika. Positiv fand ich, ich war später nochmal als Gast zu Vorträgen an einer anderen amerikanischen Universität, im Nordwesten, nicht weit von Kanada, da sah ich, dass integriert war, das, was wir Kunsthochschule nennen als eine Fakultät oder Abteilung innerhalb der Universität. Ein Kunstgeschichts-Student konnte einen Malkurs mitnehmen oder einen Modellierkurs. In der Theaterwissenschaft war eine Bühne und jeder, der wollte, konnte mal mitspielen, Dramen aufzuführen, Shakespeare oder Modernes. Das fehlt uns eigentlich. Man hat jetzt an der Universität Essen die alte Folkwangschule für Gestaltung, die Kunsthochschule, wo Steinert mit seiner Fotoklasse und auch als stellvertretender Direktor eine Zeit lang noch wirkte, integriert. Aber doch nicht in der Weise, dass die Leute da wirklich rein gehen. Sondern das ist eine Abteilung, die für sich abgeschlossen ihre Lehre vermittelt. Die Durchlässigkeit ist in Deutschland noch nicht richtig gelungen.



Helga Schmoll gen. Eisenwerth
im Garten des Musée Antoine Bourdelle, Paris
mit einem Bronze-Widder von Bourdelle
(Widder: ihr Sternzeichen), Dezember 2002

Was war anders in der Frühzeit der Kunstgeschichte? Die Atmosphäre, die Studenten.

Das ist schwer zu sagen. Die ersten, die das als Hauptfach studierten und das Studium bis zur Promotion durchführten, waren wie trockene Schwämme, wahnsinnig interessiert. Ein Theologe wurde mir durch das Bischofliche Ordinariat in Trier an die Brust gelegt so-zusagen. Er ist heute Professor in Trier, Professor Ronig. Er war Kaplan in Köln. Ich habe bewundert, wie die Kirche Wege weise voraussehend bestimmt. Und ich hörte, dass in Maria Laach ein Archiv aufgebaut war für christlich-mittelalterliche Kunst von dem Mönch Frowin Oslander, der auch eine große Kunstdokumentation anlegen ließ, und Kenner der Miniaturmalerei war. Kaplan Franz Ronig interessierte sich als Theologe dafür. Da bekam ich aus Trier einen Brief von dem Domherrn Dr. Thomas, den ich kennengelernt, weil er Mitglied in unserer historischen Kommission des Saarlandes war, ob ich den Kaplan als Schüler annehmen könnte, Ikonographie, Bilddeutungen in der christlichen Kunst wüsste er, aber die stilistischen Unterschiede könnte er bei mir lernen. Da habe ich gesagt: Sie wissen, dass ich nicht katholisch bin. Das macht nichts. Gut. Franz Ronig hat dann bei mir promoviert, über eine Malerschule des hohen Mittelalters in Verdun, Perikopenbücher, Stundenbücher usw., mit Miniaturen versehene Handschriften, die er zum ersten Mal in seiner Doktorarbeit veröffentlicht hat. Später wurde er Nachfolger von Thomas als Domherr und Diözesandenkmalfleger in Trier, dann Professor sowohl an der Universität Trier als auch Honorarprofessor an der Universität Saarbrücken. – Ich wollte sagen, es gab dann einige sehr intensive Schüler, mit denen man aufbauen konnte. Ich hatte den Gedanken, soweit Interesse an Themen für Doktorarbeiten bestünde, Lothringen systematisch zu bearbeiten, das Saarland grenzt ja an Lothringen. Und die Franzosen haben es weitgehend vernachlässigt, es gab zwar eine Persönlichkeit aus Nancy, Marot, Mitglied der Akademie der Unsterblichen in Paris, der ab und an über lothringische Kunst geschrieben hat, aber das war mal Barock oder ein wenig gestreift das Mittelalter, nie systematisch. Wir fingen an, systematisch zu arbeiten. Ich habe die Skulptur des 14. Jahrhunderts bis heute, 50 Jahre lang mit meiner zweiten Frau Helga bearbeitet, jetzt ist der Katalog abgeschlossen. Ja. Mit einem Mitarbeiter von der Universität in Bochum haben wir ihn in den letzten 10 Jahren druckreif gemacht. Die Unternehmung musste immer unterbrochen werden, weil der Mitarbeiter als Universitätsdozent in Bochum tätig ist, Dr. Andreas Köstler. Wir haben für die Lothringen-Forschung viele Fahrten unternommen, auch mit Fotografen. Die deutsche Forschungsgemeinschaft hat meine Arbeit dreimal finanziell unterstützt. Und ich hoffe, dass sie jetzt auch gedruckt werden kann. Das sind ungefähr 550 Skulpturen, die jede einzeln beschrieben, analysiert, eingordnet wird, wir haben zum ersten Mal Werkstattkreise festgestellt für das 14. Jahrhundert, und sozusagen weiße Flecken beseitigt, die bisher auf der Landkarte der Mittelalter-Skulptur in Südchampagne und Lothringen bestanden. Denn die Südchampagne war wahrscheinlich, das ist meine Theorie, die für die lothringischen Bildhauer-Schulen auslösende Kraft, da war eine bedeutende Werkstatt, die die Franzosen bis vor kurzem gar nicht gesehen haben. Erst durch die Veröffentlichungen auch von mir, sind sie darauf gekommen, in Pariser Ausstellungen der letzten Jahre, ist das auch zitiert worden. Und wir haben systematisch mehrere Doktorarbeiten ausführen lassen, so dass das Gebiet der Skulptur in Lothringen vom 12./13./14./15. und 16. Jahrhundert bearbeitet wurde. Also, dieses halbe Jahrtausend ist jetzt erschlossen. Und Kubach hat auf meine Anregung hin einige Doktorarbeiten über Kirchenarchitektur in Lothringen

betreut. Es schlossen sich andere Arbeiten an, über elsässische Probleme usw. Ja, das lag vor der Tür. Natürlich wurden manchmal sehr nationalistisch denkende Franzosen aufgescheucht, was wir da wollten, als ob wir eine neue Annexion Lothringens vorbereiteten. Aber die lothringische Skulptur hatte einen immensen Einfluss nach Westdeutschland. Nach Köln, bis Marburg. Und es gab sowohl Export wie wandernde Bildhauer, die dorthin gingen. Lothringische Spuren lassen sich nachweisen im ganzen Rheinland, Westfalen und teilweise in Hessen. Das alles kommt in der Arbeit zusammengefasst zur Sprache.

Das ist wunderschön, dass sich durch diese Publikation Ihr Lebenswerk schließt.

Ja. Ich hoffe, ich erlebe noch den Druck, das ist immer eine harte Nuss, das Geld zu sammeln, das Drucken zu beaufsichtigen.

Ein Gedankensprung: Sie sagten, dass die lothringische Skulptur von der Südchampagne aus angeregt wurde.

In der Südchampagne, von Troyes ab bis an die Burgundische Grenze war eine hervorragende Bildhauerwerkstatt Ende des 13. Jahrhunderts bis ins frühe 14., sie wirkte auf lothringische Bildhauer, die z. T. dort auch gelernt hatten, so dass in Metz eine große Bildhauerschule entstand. Die Franzosen reden von Schulen, wir von Kunstlandschaften.

Meine Frage zielt auf Folgendes ab: es gibt Orte für geistige, künstlerische Strömungen. So liegt der Ursprung der Renaissance in Italien, in der Toskana, der Gotik in Frankreich, der Surrealismus hat seine Heimat in Paris, abgesehen davon, dass er als Phänomen immer existierte. Wie erklären Sie sich, warum die Kultur der Renaissance in der Toskana entsteht? Warum entwickeln sich bestimmte Kunst-Strömungen an bestimmten Orten?

Man muss Florenz sagen. Florenz war eine Stadt mit einem beträchtlichen Reichtum, da waren Auftraggeber für Kunst. Kunstsinnige Leute, die etwas verstanden von Kunst, und dadurch vom Künstler Werke von hohem Niveau forderten, das gehört zusammen. In Rom waren der Papst und die Kardinäle Auftraggeber, die etwas bezahlen konnten. Höfe wie Madrid konnten Künstler anziehen und fördern. Es braucht ein bestimmtes Klima. Dazu gehört, dass eine gewisse Tradition da ist, dass schon Kunstwerke geschaffen wurden, denen man nacheifern konnte, so dass eine Tradition von Meistern, Schülern, Enkel-schülern entstehen kann. Dazu gehört, dass Kirchen oder Fürsten Aufträge geben können, ob Monarchen, Päpste, Kardinäle oder wie die Medici: große reiche Kaufleute und auch geistig aristokratische Persönlichkeiten, die Qualitäten differenzieren können, bis in Feinheiten. Man weiß, dass durch die Medici die erste Akademie in Florenz entstand, eine Akademie der Gelehrten und eine Akademie für Künstler. Man hatte Interesse, dass ein künstlerisches Niveau weiter gereicht, geschult wurde.

Ich denke auch an die 'Ortsgebundenheit' der Renaissance.

Sprechen wir weniger von Renaissance, sprechen wir lieber von den Medici. Warum konnten die Medici in Florenz zu einem Herrschergeschlecht werden? Aus bürgerlichem Stand aufsteigend, im 16. Jh. Herzöge, später sogar Großherzöge. Auch die Kaiser des Mittelalters oder die Könige von Frankreich waren hervorragende Auftraggeber, die etwas verstanden von Kunst, die sich auch austauschten, nicht nur mit ihren Räten, sondern auch mit anderen Höfen über Künstler und deren Rang. So kommt es zu Aufträgen an Giotto, später an Masaccio und an Michelangelo, die von Florenz oder Rom angezogen werden. Venedig spielt eine solche Rolle, da ist auch Macht und Geld und Verständnis für Kunst, ein ganz besonderes Klima. Der Unterschied zwischen Venedig und Florenz liegt im Atmosphärischen, Venedig förderte eine bestimmte Art der atmosphärischen Malerei.

Venedig-Liebhaber schwärmen von der Atmosphäre der Stadt, von den Nebeln oder dem ganz besonderen Licht.

Was Turner dann auch im 19. Jahrhundert gemalt hat.

Auch Paris hat ein besonderes Licht.

Hat es auch. Vom Atlantik her kommen frische Winde durchs Seine-Tal. Man schnuppert Atlantik-Luft.

Es gibt den unvergleichlichen grau-blauen Pariser Himmel. Und, ich glaube, dieses Lied: Sous le ciel de Paris kommt nicht von ungefähr, der Himmel erscheint oft wie eine Decke. Ich habe das nirgendwo sonst erlebt. Ein Bild von Jené materialisiert dieses Pariser Grau. Auch das Monetsche Violett, oder wie immer man es nennen will, sieht man in Paris.

Jaja, das stimmt. Die Impressionisten sind ohne die Pariser Atmosphäre, das Licht nicht denkbar. Das kommt mit dem Wasser, der Seine und durch die Nähe des Atlantiks.



München, Adalbert-Stifter-Verein: Feier des 70. Geburtstags von Otto Herbert Hajek, 1997 von links: der böhmische Schriftsteller Ota Filip, O.H. Hajek, J.A. Schmoll gen. Eisenwerth

Gedankensprünge. Ich würde gerne an den Ort Saarbrücken zurück. Sie haben über die Begegnung mit Otto Herbert Hajek auf der documenta gesprochen. Die Mensa der Universität des Saarlandes ist ein wichtiger architektonisch-künstlerischer Bestandteil auf dem Campus. Sie hat ihre eigene Geschichte. Beinahe wäre der Plan, die Mensa zu bauen, gescheitert. Sie waren wesentlich beteiligt, dieses Projekt durchzusetzen.

Ja, wir hatten uns kennen gelernt auf der documenta. Sie meinten 1964. Jedenfalls war ich noch in Saarbrücken. Ich habe alle documenta-Ausstellungen, die ersten jedenfalls, besucht. Und ich war fasziniert von dem Gedanken der begehbarer Plastik, den Farbwegen und diesem Aufbruch. Man muss wissen, dass die Architektur des Bauhauses ohne Plastik und ohne Farben auskam, vor allen Dingen in der Nachfolge des Bauhauses fand eine Art Ausnützung der Architektur statt. Es gab keine Bauplastik mehr, keine Farbigkeit. Das hat sich nach dem Krieg in der flach werdenden Bauhaus-Nachfolge der allgemeinen Architektur, als man Skelettbauten und die 'Schuhkartons' oder 'Käfige' baute, fortgesetzt. Dagegen war mit Hajeks Eingriff mit Plastik, die zur Architektur tendierte, ein neuer Weg gewiesen. Hajek machte Farbe und bewegte Form. – Herrn Schrempf kannte ich schon länger. Er war im Büro der Universitätsbaubehörde tätig. Er hatte Interesse an der Kunstgeschichte, und ich an seinen Bauten. So kam es, dass er mich eines Tages einlud, in seine Werkstatt zu kommen, wo sie gerade an den Entwürfen, am Modell der Mensa mit Hajek arbeiteten. Ich war fasziniert. Nicht wie auf der documenta eine einzelne Plastik, in die man hineingehen konnte, Farbwege dazu, sondern nun in einer strengen Architektur Schrempfs ein Durchdringen mit Farben und Formen, das sogar ausläuft in den sogenannten Rosen-Garten, in die Landschaft hinein. Das fand ich sehr gut. Aber ich war nicht mehr in den Ausschüssen. Ich war eine Zeit lang im Bauausschuss, im Senat und habe den ersten Neubau der Philosophischen Fakultät mit auf den Weg gebracht, von dem französischen Architekten Remondet, der den 2. Preis für die Universitätsbibliothek bekam, aber nicht den ersten und nicht die Ausführung, die bekam der Stuttgarter Architekt Döcker. Dann hat man Remondet sozusagen als Trostpreis das Projekt der Philosophischen Fakultät gegeben, die bis dato kümmerlich in Kasernenräumen ihr Dasein fristete und keine Ausdehnungsmöglichkeiten, keine Verwaltung und nichts hatte. Da durfte ich als Vertreter der Philosophischen Fakultät, ich war längere Zeit Prodekan, auch Dekan, mit Remondet zusammen den Plan dieses ersten Neubaus für die Philosophische Fakultät, später gab es einen zweiten viel größeren, mit ausarbeiten. Das hat viel Freude gemacht, und wir haben auch einige Aufträge verteilen können, an Wandgestaltungen innerhalb des Hauses, die heute noch zu sehen sind.

Es gibt vom Institut für aktuelle Kunst herausgegeben ein Buch: Kunst im öffentlichen Raum, das sich der Kunst auf dem Campus widmet.⁷

Das habe ich bekommen. Das hat mich sehr gefreut. Wolfram Huschens bekam einen Auftrag, Max Mertz, da war ich beteiligt, da ist auch die Kachelwand in dem offenen Gang vor dem Hörsaal. – Zurück zur Mensa. Nun habe ich Schrempf und Hajek Mut gemacht, diesen Entwurf zu vertreten, konnte aber nicht mitwirken in den Gremien und habe mit Betroffenheit gehört, dass er von drei Gremien abgelehnt wurde, vom Bauausschuss des Senats, von der Staatlichen Baubehörde und noch einem Gremium. Und, wie gesagt, ich hatte schon den Ruf nach München, noch nicht publik, aber angenommen, das war Februar 66. Da rief mich der damalige Rektor Prof. Krings an, der dann nach München berufen worden ist. Er hatte einen Lehrstuhl für Philosophie. Prof. Krings sagte: Ich habe gehört, dass Sie das Projekt von Hajek und Schrempf für interessant und gut finden. Wären Sie bereit, dafür zu plädieren, sich zu äußern, wenn ich Sie einlade, ich habe einen Formfehler entdeckt, ich kann die drei Gremien, die sich negativ geäußert haben, noch einmal einladen zu einer Beratung, dazu Herrn Schrempf und Herrn Hajek. Ja, sagte ich, das tue ich gerne.

Von diesem Projekt Frankfurter Frühling ausgehend, ist die Mensa ja entstanden.

Richtig. Es gab natürlich Zwischenstufen, in Kaufbeuren das Bürohaus Dobler, an dem Hajek die Eingangsfront gestaltet hat. Gut, dann fand die Sitzung statt, wie gesagt, im Februar 66. Späťig war: der mir gut bekannte Internist der Medizinischen Fakultät und Vertreter dieser Fakultät in den Ausschüssen, Prof. Dönecke, kam aus dem Saal heraus, und sagte: ich verlasse die Versammlung, Herr Schmoll, weil ich für das Projekt nicht stimmen kann, aber ich will nicht dagegen stimmen, ich enthalte mich, indem ich den Saal verlasse. Das fand ich fair. Dann erläuterte Schrempf das Modell, das sich im Saarland Museum befindet.

Das Modell ist entsorgt worden. Wegen Hochwasserschäden, so die Begründung.

Wie? Entsort?! [entsetzt, leise] Das ist ja unerhört. Schrecklich. – Gut. Dann habe ich gesprochen. Hajek sagte mir später, es wäre für ihn interessant gewesen, ich hätte wie beiläufig 'gemüpfelt', nicht pathetisch, gesagt: eine Universität wie die des Saarlandes,

die ja stolz darauf ist, dass sie eine junge Universität mit neuen Ideen und Visionen ist, der steht ein solches Studentenhaus doch sehr gut an. Wo, wenn nicht hier, könnte so etwas gewagt werden? Daraufhin haben es alle angenommen.

Was waren Ihre Argumente, aus kunsthistorischer Sicht?

Dies war das Hauptargument, dass man diese Verödung einer falsch verstandenen Bauhaus-Nachfolge durchbricht. Und dass Hajek einer der großen Neuerer ist, diesen Durchbruch zu schaffen, phantasiereich, dadurch, dass er nicht nur Farben hineinzieht, sondern auch Formen herauswachsen lässt aus dem en bloc, dass er diese Käfig-Architektur aufbricht oder ausstrahlen lässt. Danach haben die drei Gremien einstimmig zugestimmt, das war sehr komisch. [Lachen] Dann ging ich nach München und hinterließ dieses Ei zum Ausbrüten. Die Mensa ist dann gebaut worden. Walter Schrempf erzählte mir, dass die Studenten damals sich sehr damit identifizierten. Sie sagten: das ist unsere Universität, das ist unsere Mensa. Und die Bauarbeiter: das habe ich gebaut. Ich habe den Satz noch im Ohr. Schrempf erzählte das ganz gerührt.

Und Hajek ist ein vitaler, ein 'barocker' Mensch, der die Menschen mit sich zog.

Ja. Böhmisch-barock. Er konnte begeistern, mitreißen. Er war dann ja auch Präsident des Künstlerbundes, ich habe öfter über ihn geschrieben, auch einen der Beiträge, die der Künstlerbund herausgab.

Was betroffen macht, sind die jüngsten Veränderungen, Eingriffe an der Mensa. Die Außenfassade, der Beton musste restauriert werden, was, wenn auch nicht authentisch, noch mit Zustimmung von Schrempf und Hajek geschah. Aber unverständlich ist die Zerstörung der Cafeteria der Mensa, ein Gesamtkunstwerk des Architekten.

Ja, von Schrempf möbliert.

Möbliert, aber auch nach den Maßen der Architektur gestaltet, alles hatte ein festes Gefüge, die Decken, die Möbel. Im Zuge der Renovierung sind die Möbel, die Tische und Bänke, ohne auch nur ein Exemplar zu erhalten, noch vor Ort vernichtet worden. Es kommt einem Schildbürgerstreich gleich, dass das trotz Denkmalamt möglich war.

Ich hörte davon. Es ist nicht das einzige Beispiel eines Aktes der barbarischen Zerstörung, aus Dummheit und Nicht-Wissen und Nicht-Kennen, aus Unkenntnis und Beschränktheit.

Auch aus Respektlosigkeit.

Ja natürlich, das gehört zusammen. Das ist traurig. – Für Hajek war die Mensa ein Durchbruch, die Innenraumaufnahmen gingen durch Architekturzeitschriften und waren mit die Grundlage für weitere große Arbeiten für ihn. Er hat ja viele Kirchen und Rathausplätze und alles mögliche gestaltet, bis in Adelaide in Australien, diese riesige Platzanlage. Ja, das ist eine Phase der modernen Architektur, jetzt eine historische, für die die Saarbrücker Mensa ein wichtiger erster Meilenstein war.

Interessanterweise wird sie von Studenten nicht immer angenommen, so wie sie früher nur sehr schwer zu vermitteln war.

Naja, es ist eine neue Phase der Ernüchterung. Ich finde, die Deutschen machen da so eine Amerikanisierung mit, im ökonomischen, also: Handy, banking, das ist groß geschrieben, alles andere interessiert nicht, das ist entsetzlich.

Wie beurteilen Sie diesen Eingriff in die Mensa?

Ich kann es nur mit Betroffenheit zur Kenntnis nehmen, das ist ein Jammer. Ich bekam noch einen Brief von Schrempf, konnte aber nicht reagieren. Dann erreichte mich einige Zeit danach die Todesnachricht. Ich habe diese Entwicklung sehr bedauert. Man kann aber nicht überall sein und Feuerwehr spielen. Es ist manches in die Binsen gegangen, ich habe in meinem Vortrag über die Frühzeit des Kunsthistorischen Instituts an der Philosophischen Fakultät ja erwähnt, dass ich von Zadkine einen großen Bronze-Orpheus vorgeschlagen hatte für das Außenfeld der musikwissenschaftlichen Abteilung, das Gebäude ist ja ein Kubus, geschlossen, wegen der Musik, innen sind Kupferreliefs. Ich schlug einen Bronze-Orpheus vor, als Symbol der Musik. Ossip Zadkine hatte eine Reihe von Orpheus-Figuren gemacht, und ich fand zunächst in der Fakultät auch Anklang mit der Idee. Zadkine war ein Star, drei Jahre vor seinem Tod. Wegen des Preises haben wir verhandelt, er kam uns sogar entgegen. Dann ist das abgelehnt worden. Man wollte das Geld lieber für heimische Künstler verstreut ausgeben, Gießkannenprinzip, statt mit einem solchen Objekt einen Akzent zu setzen. Mit der Stahlplastik von Serra ist so etwas gelungen. Aber mit dem Orpheus von Zadkine wäre ein anderes Denkmal, einer anderen Generation



Mensa, Studentenhaus der Universität des Saarlandes, Saarbrücken, Speisesaal
Walter Schrempf (Architektur)
Otto Herbert Hajek (Bau- und Raumplastik, Farbbege)

gesetzt worden. Etwas Surreales. Der Orpheus spielt auf den Saiten der Leier, die Saiten sind zugleich Rippen, seine Brust. Also, man kann nicht alles erwarten und durchsetzen.

Ein anderer Ort in Saarbrücken, eine andere Architektur, für die Sie sich eingesetzt haben, ist die Ludwigskirche, die Sie in verschiedenen Lebensphasen erlebt haben.

Ja. Ich war 1935 mit dem Fahrrad von Berlin auf großer Tour durch Deutschland, bis ins Elsaß, und auch nach der Volksabstimmung in Saarbrücken. Da habe ich mir die Ludwigskirche angeschaut, wo mein Ururgroßvater, der evangelischer Pfarrer war, als Vikar seine zweite öffentliche Predigt gehalten hat, 1789, im Jahr der französischen Revolution. Die erste hatte er in Ottweiler gehalten. Er war dann später Pfarrer in Niederlinxweiler, im St. Wendeler Gebiet. Die Ludwigskirche war mir vorher persönlich nicht bekannt, aber aus der Literatur. Es gab die sogenannten Blauen Bücher, vom Langewiesche Verlag, da war ein Band: Deutscher Barock, darin ein großes Bild der Ludwigskirche, mit einem Text von Pinder, als Pinder-Schüler hat man sich den Band sehr genau angesehen, und ich freute mich immer, dass die Ludwigskirche von Stengel darin vertreten war unter den hervorragenden barocken Denkmälern Deutschlands.

Auch der Ludwigsplatz, er ist einer der schönsten Plätze, die man sich vorstellen kann.

Die Kirche und der Platz, wunderbar. Darum fand ich besonders erfreulich, nachdem ich die Kirche noch qualmen gesehen habe gegen Ende des Krieges, als ich einen Kurierauftrag hatte zur Reichsbahnstelle in Saarbrücken, für Transporte unserer Division, dass sie wieder aufgebaut wurde. Und dann kam der Punkt, dass die evangelische Gemeinde vor Ort, mit Unterstützung der evangelischen Kirche des Rheinlandes (zuständig für die evangelischen Baugenehmigungen im Saarland) den Wiederaufbau im alten Sinne ablehnte. Man beschloss eine Modernisierung des Innenraums. Herr Krüger, prominenter Architekt im Saarland, hat statt der Wölbung eine flache Holzdecke hineingebracht, mit einem gitterartigen Muster, 50er-Jahre-Verschnitt. Es gelang dann doch, Kräfte zu mobilisieren, die gegen eine solche Verhunzung des Innenraums waren. Und wir haben gewonnen. Dieter Heinz hat dafür gekämpft, er war ja eine Art Schüler noch von Karl Lohmeyer und hat sorgfältig alles registriert, aufgehoben, nachgezeichnet und Modelle gemacht von den Stengel-Bauten, in erster Linie von der Ludwigskirche. Wir gewannen auch den früheren Innenminister Dr. Heinrich Schneider, mit dem ich politisch gar nicht auf einer Linie war, für diese Sache. Wir haben dann gemeinsam die »Vereinigung Ludwigskirche zum Schutze saarländischer Denkmäler«, oder so ähnlich, gegründet. Das ist eine der ersten Bürgerinitiativen zur Wiederherstellung eines Baudenkmals in Deutschland gewesen.



Beginn des Wiederaufbaus der Ludwigskirche, Saarbrücken 1947
vgl. J.A. Schmoll gen. Eisenwerth:
Erinnerungen an erste Begegnungen
mit der Saarbrücker Ludwigskirche.
In: Festschrift zur Wiederindienstnahme der
Ludwigskirche, Saarbrücken, 1982.
Hrsg. von Pfr. H. Heydt, S. 209-224

Auch in dieser Bürgerinitiative waren Sie also Pionier.

Und ich habe einen wütenden Vortrag gehalten gegen die modische Modernisierung. Man wußte ja, dass ich sonst für moderne Kunst eintrat. Der Vortrag ist gedruckt worden, bei Dr. Karl August Schleiden, im Verlag die Mitte, als Broschüre über die Ludwigskirche und die Probleme ihrer Wiederherstellung. Mit Hilfe des Vereins haben wir auch Gäste eingeladen. Ich habe mobilisiert den Chefdenkmalpfleger Bayerns, Dr. Heinrich Kreissel, für einen Gastvortrag über Wiederherstellung z. B. der Residenz in München, die man ja aus Trümmern völlig wiederaufgebaut hat. Dann hat der Chefdenkmalpfleger der DDR, Prof. Schubert, den ich flüchtig kannte, einen Vortrag gehalten, so gab es Gastvorträge von großen Vertretern der Denkmalpflege. Und das alles hat überzeugt, so dass die evangelische Kirche nachgab, um dieses wertvolle Denkmal im Stengelschen Sinne wiederherzustellen, soweit es möglich ist. Alles nicht, es fehlen die Logen, der Fürstenstuhl, es bleiben einzelne Fragen, aber im Ganzen ist es gelungen. Das freut mich. Also, das sind polare Dinge, ich habe gekämpft für die Mensa von Hajek als einen avantgardistischen Bau und ich habe gekämpft für die Wiederherstellung der Ludwigskirche. Auch das ist – wenn Sie so wollen – Stilpluralismus.

Sie haben gekämpft, wo es Sinn macht.

Ja natürlich, man muss entscheiden, wo es sinnvoll ist, eine Sache zu erhalten, oder wo es sinnvoll ist, etwas Modernes zu wagen.

Die Darmstädter Sezession – es gab einen Austausch mit dem Saarländischen Künstlerbund. Sie haben an einem Jubiläumsband mitgewirkt und über die Darmstädter Sezession geschrieben. Was war Ihnen wichtig daran?

Ich bin noch heute Mitglied der Darmstädter Sezession. Nach dem Krieg war sie ungeheuer lebendig, mit den Mitgliedern und ihrem Vorstand, dem Bildhauer Wilhelm Loth, dem Grafiker Helmut Lortz, der Professor in Berlin an der Kunsthakademie wurde für Design, Zeichnung, Werbung, Eberhard Schlotter, Surrealist, der in Spanien lebte, sein Bruder war Tierbildhauer, die Bildhauer von Kovacz, Lander, Schwarzbeck u. a.

Das war eine Gruppe nicht unbedeutender Künstler, die in Darmstadt damals mit der Sezession Ausstellungen machten, sie wurden eingeladen nach Wien z.B. Zu den Katalogen habe ich Texte beigesteuert, auch zum Katalog der Ausstellung Zadkine, eine Veranstaltung der Darmstädter Sezession, die Loth und ich auf die Beine gebracht hatten, in den späteren 50er Jahren. Es war die erste Ausstellung Zadkines in Deutschland. Es ist leider nicht gelungen, eine solche Ausstellung in Saarbrücken zu zeigen. Es war immer schwierig, Ausstellungen zu machen, die ja Geld kosten, schon vom Transport und von den Versicherungen her. Und die Räume waren anfangs in Saarbrücken nicht da. Erst durch den Bau der ersten Modernen Galerie-Pavillons durch Rudolf Bornschein und den Architekten Hanns Schönecker⁵ konnte man an größere Ausstellungen denken.

Bornscheins Verdienste haben Sie auch schriftlich gewürdigt.⁹

Ja, er war für mich ein ganz wichtiger Kollege. Sein Vater war der Leiter des privaten Musikkonservatoriums in Saarbrücken, aus Weimar kommend, so ist er in Saarbrücken aufgewachsen in musikalischer Atmosphäre und mit diesem starken Interesse für Bildende Kunst; er hatte in München studiert, konnte aber sein Studium nicht abschließen, weil der Krieg ausbrach und er Soldat werden musste, obwohl von einer etwas schwächlichen Konstitution. Ich konnte ihn mir nicht so recht unterm Stahlhelm vorstellen. Aber er hat dann viel Pech gehabt, er war in Gefangenschaft. Er kam dann nach Saarbrücken zurück, und da er schon einmal freiwillig als Volontär im Heimatmuseum in Saarbrücken gearbeitet hatte, noch unter Keuth, hat man ihn beauftragt, sich um das Museum zu kümmern, daraus wurde erst einmal ein provisorischer Vertrag, dann wurde er um 1951 mit der Leitung betraut, als ich an der Universität installiert war. Und man hat mich seitens der Saar-Regierung beauftragt, bei Ankäufen in der Ankaufskommission mitzuwirken. Das war ein Gremium, das mit etwa sieben Vertretern glücklicherweise nicht sehr zahlreich war, unter Leitung des Ministerialdirektors Erfurt, ein sehr verständnisvoller Mann für die Belange von Bornschein. Ich habe Rudolf Bornschein kräftig unterstützt bei seinen Neuerwerbungen. Für mich war es phantastisch zu erleben, wie es Bornschein gelang, mit relativ geringen Mitteln, bedeutende Werke heranzuziehen. Das ist immer noch der Fundus, die Basis für die Moderne Galerie, was immer danach geschah. Und das ist gelungen von einer Persönlichkeit, die äußerst bescheiden war. Bornschein konnte gewinnen, in seiner zurückhaltenden Art konnte er zahlreiche Personen überzeugen, ihm Werke zu überlassen, auch zu geringerem Preis, erstaunlich. Was ich auch wunderbar fand: wie korrekt er war, er hat nie (!) für sich persönlich irgendeinen Vorteil herausgeholt, wie das manche Museumsleute tun, die Werke privat erwerben, um sie später teuer zu verkaufen, was ungut ist. Ich bin berlisch-preußischer Erziehung, das darf man nicht vermengen, und das war Bornscheins Auffassung auch. Leider waren er und seine Witwe im Alter finanziell nicht sehr gesegnet.

Ganz traurig. Nach diesen Verdiensten.

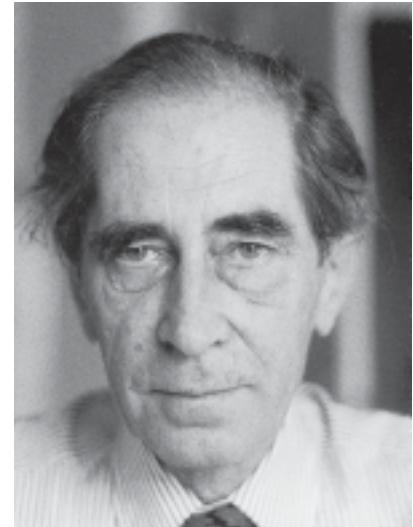
Ja. Sehr traurig. Das sieht keiner, das läuft alles anonym. Es war ein ungewöhnlicher Glücksfall, dass Bornschein die Leitung bekam und schließlich den Titel als Direktor. Ich habe dafür gesorgt, dass er Ehrendoktor wurde. Ich habe einige Ehrendoktoren durch die Universität des Saarlandes vergeben lassen können, durch Überzeugen der Philosophischen Fakultät, auch an Geheimrat Karl Lohmeyer, den ich noch erlebte, den Nestor der Kunstgeschichte im Saarland, Schöpfer des Kurpfälzischen Museums in Heidelberg, der viel für die saarländische Kunstforschung getan hat. Allein das Buch über Stengel! Dann das große Werk über die Barockbaumeister des rheinisch-fränkischen Barock. Er hat eine lange Publikationsliste.

Ein Markstein in Ihrem Leben: Ihr Ruf, Ihr Weggang nach München. München hat sicher etwas verändert in Ihrem Leben, in Ihrem Schaffen.

Ja sicher.

Möchten Sie abschließend noch etwas zu Ihrer Zeit am Kunstgeschichtlichen Institut in Saarbrücken sagen?

Ich war allein, hatte Volkelt als Assistent. Götz kam Jahre später. Götz kannte ich flüchtig, ich hatte 1955, noch vor der Volksabstimmung, eine Einladung an drei DDR-Universitäten für Gastvorträge. Die dachten damals: das Saarland ist abgetrennt, also nicht Bundesrepublik, die verhasste, das ist halb Ausland, aus dem Saarland können wir jemanden einladen, das war seltsam. Dann habe ich eine lange Liste von Bedingungen gestellt, ich käme gerne, wenn erstens ich mit meinem Auto in der DDR fahren könnte (mit dem kuriosen Landeszeichen »SA«), wohin ich wollte, denn ich würde die Einladung der drei Universitäten Jena, Leipzig und Berlin-Ost mit je zwei Vorträgen, gerne nutzen, mir in der DDR Denkmäler anzusehen, Bau-, skulpturale Denkmäler und Museen. Zweitens, dass ich in meinem Wagen Kollegen oder auch Studenten von den DDR-Universitäten mitnehmen



Rudolf Bornschein, ehemaliger Direktor des Saarland Museums



Georg-W. Költzsch, Robert Häusser, J.A. Schmoll gen. Eisenwerth
Eröffnung der Ausstellung des fotografischen Werkes von Robert Häusser (Mannheim), Moderne Galerie des Saarland Museums 1985. vgl. Katalog zur Ausstellung in verschiedenen Museen: Robert Häusser. Photographische Bilder 1941-1984. Text J. A. Schmoll gen. Eisenwerth. Mannheim 1984.

dürfte als Begleiter auf meinen Fahrten außerhalb der direkten Route Jena – Leipzig – Berlin. Drittens, dass ich in den Genuss des besseren Benzins käme, um meinen Motor nicht kaputt zu machen, die hatten ja zwei verschiedene Oktanwerte. Viertens, dass zur Einführung als Guest nicht politische Funktionäre sprechen, sondern Fachkollegen. Sie haben alles genehmigt und auch erfüllt. – In Jena wurden meine beiden Vorträge angesetzt in der Aula der Universität. Das Gebäude ist von dem Architekten Theodor Fischer, früher in München tätig, gebaut, in der Größenordnung eines größeren Gymnasiums, für eine Universität eigentlich zu klein, aber sehr schön, auf dem Platz des ehemaligen Schlosses in Jena, in dem auch Goethe wohnen und arbeiten konnte. Von dem Schloß hatte man nur einen Turm übernommen. Und in der Aula hängt an der Stirnseite das große Wandbild von Ferdinand Hodler: Der Aufbruch der Jenenser Studenten in den Freiheitskrieg gegen Napoleon. Wie die sich anziehen und Pferde besteigen, sehr dekorativ, Jugendstil. Kurz und gut: dieses Bild hatte einen Streit hervorgerufen bei Ausbruch des ersten Weltkrieges. Hodler, Welsch-Schweizer aus Genf, französisch denkend, hatte in Deutschland viele Anhänger, erste Publikationen über ihn erschienen in Deutsch, aber: er war bei Ausbruch des ersten Weltkriegs schockiert über den Durchmarsch der Deutschen durch Belgien. Dieser Bruch der Neutralität hat Deutschland von Anfang an Sympathie gekostet in der Welt, was Hitler verdreifacht hat. Der marschierte überall durch, aber im ersten Weltkrieg hat man das von Deutschland nicht erwartet. Dann hatte Hodler seine Stimme erhoben, und es gab eine Bewegung, auch von Intellektuellen in Deutschland, die forderten, das Gemälde dieses bösen Schweizers zu entfernen. Doch haben sich Leute für das Gemälde eingesetzt, das sei ein hohes Kunstwerk und hätte nichts zu tun mit der aktuellen politischen Auffassung des Malers. Aber die DDR hat, Opposition fürchtend, das Gemälde mit einem Vorhang schließen lassen. »Aufbruch der Jenenser Studenten in die Freiheit« könnte gefährlich werden! Dann wurde ich also eingeführt, eben nicht durch einen Funktionär, sondern durch die liebenswerte Vertreterin unseres Faches, damals kommissarische Leiterin des Kunsthistorischen Instituts der Universität Jena, Frau Prof. Dr. Lottlisa Behling, die ich aus den Seminaren von Pinder kannte, sie hatte Botanik studiert, dann Kunstgeschichte, und zeitlebens über Pflanzendarstellungen im Mittelalter gearbeitet.

Eine interessante Kombination.

Ja, einmalig. Sie hat wichtige Werke geschrieben. Sie floh dann aus der DDR und bekam in München eine Professur für Flüchtlinge, wie Herr Götz bei mir in Saarbrücken. Damals, 55, war sie noch leitende Professorin in Jena. Was machte sie? Sie beschritt die Aula mit einer deutlich sichtbaren Bibel unter dem Arm, mit Goldschnitt und großem goldenen Kreuz. Sie war engagierte Protestantin. Und hat die Bibel aufs Pult gelegt, dazu kein Wort gesagt. Einfach so. Das ist doch mutig. In diesem DDR-Staat! Sie hat mich dann sehr kompetent eingeführt. Und ich habe dort meinen ersten, später zweiten Vortrag gehalten. Das war Jena. Dann kam Leipzig, da war Professor Dr. Heinz Ladendorf, der später auch floh und in Köln das Ordinariat bekam, aus dessen Schule Wolfgang Götz kam. Dann war ich in Berlin und habe den betagten Prof. Dr. Richard Hamann getroffen, den ich von früher kannte. Er war dort kommissarisch eingesetzt als Direktor des Instituts. Er war ja, wie man sagte: ein Salon-Kommunist, aber ein wunderbarer Mensch, ich habe ihn sehr verehrt. Er hat gegen den Abriss des Berliner Schlosses, leider umsonst, opponiert, gegen den Bürgermeister, gegen die Staatsregierung. Er war Nationalpreisträger der DDR. Ich war in der Humboldt-Universität von Hamann eingeladen, Hamann, der in Marburg das berühmte Archiv Foto-Marburg aufgebaut hatte, und dort Jahrzehnte Direktor des Instituts war, in einem für die damalige Zeit, 20er Jahre, fulminanten Neubau für das Institut und für die Archäologie und z.T. benachbarte Fächer, und mit einer eigenen kleinen Galerie, einem kleinen Museum. Sehr schön. Hamann war ein großartiger Organisator. Ich war danach auch in West-Berlin eingeladen und habe einen Vortrag über den »Balzac« von Rodin vor der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft gehalten.



J.A. Schmoll gen. Eisenwerth im Gespräch mit dem bayerischen Kultusminister Prof. Dr. Maier und Generaldirektor der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, Prof. Dr. Steingräber (Mitte) in der Alten Pinakothek München nach seinem Festvortrag »Epochengrenzen und Kontinuität in der Europäischen Malerei der Neuzeit« am 26.6.1978

Nach Saarbrücken kommt München. 1966

Ja. Im Winter 1963/64 bin ich fiebrig erkrankt und war im Winterberg-Krankenhaus in Saarbrücken. In Quarantäne, weil man fälschlicherweise vermutete, ich hätte Typhus. Steinert bewirkte nach Fehlalarm meine Entlassung. In dieser Zeit bekam ich einen Anruf, man hätte mich vorgeschlagen für den Lehrstuhl in Münster in Westfalen. Da war Prof. Werner Hager, der mich als Nachfolger vorschlug. Aber ich hatte schon den Ruf an die Münchener Technische Universität, seit 1963. Später bekam ich die Anfrage, ob ich nach Freiburg im Breisgau ginge, dann noch eine, egal. Ich blieb bei München. Ich hatte aber beschlossen, die Annahme meines Rufs nach München so lange zu verschieben, bis die Habilitation von Volkelt abgesegnet war. Sein Thema: die figürliche Plastik und dekorative Bauskulptur im Saarland, ergänzt um lothringische Dinge. Volkelt war ja aus der DDR geflohen, zu Hamann in Marburg. Und er hatte schon Familie.

Wir kannten uns vom Studium her. Seine Doktorarbeit schrieb er über die frühen Holzschnitte mit Vedutendarstellungen, Städteansichten. Und ich fand es wichtig, ihm diese Assistenz anzubieten, obwohl er ein Jahr älter war als ich. Er stammte aus großen Professorendynastien, sein Vater war Pädagogik-Professor, der Großvater war ein berühmter Philosoph und Ästhetiker an der Leipziger Universität. Der Großvater mütterlicherseits war ein Architekturprofessor. Volkelt konnte sehr impulsiv komisch wirken. Sein Vater, mit dem wir einmal eine Tour nach Reims machten, in meinem Wagen, kolportierte den alten Witz: Als Gott die Welt geschaffen hatte, schuf der Teufel den Kollegen... [Lachen] Zwischenzeitlich hatte ich Volkelt die Verwaltung der Haseloff-Sammlung für Buchmalerei in der Universitäts-Bibliothek übertragen. Er wurde später in Saarbrücken Professor.

Was hat München für Sie verändert?

Ich bekam 1961 auf 62 die Anfrage, ob ich Interesse hätte an der Nachfolge von Prof. Luitpold Dussler, der emeritiert würde an der Architektur-Fakultät der Technischen Hochschule München. Ja, München würde mich interessieren. Dann bekam ich zum Januar oder Februar 63 eine Einladung 'vorzusingen', also einen Vortrag zu halten, weil ich in der Gruppe der In-die-engere-Wahl-Gekommenen vier oder fünf Professoren sei. Ich habe über moderne Plastik gesprochen, nach Rodin, bis Picasso. Da lebte mein kinderloser Bildhauer-Onkel Fritz Schmoll-Eisenwerth noch und kam als Hörer. Seinen weißen Schopf sehe ich noch in einem der großen Hörsäle. Ich machte noch meine letzte große Exkursion mit dem Saarbrücker Institut nach Skandinavien. Ich bin im Jahre 1936 als Student in Norwegen und Schweden gewesen, ein Vierteljahr. Für diese große Exkursion bekamen wir Sondermittel vom Rektorat. Prof. Kielwein war damals Rektor, später Präsident des Akademischen Austauschdienstes. Wir fuhren nach Lübeck, weil dort Plastik ist, die im späten Mittelalter nach Skandinavien ausgestrahlt hat, und fuhren über Dänemark, Kopenhagen nach Oslo bis Drontheim, das sind meine alten Wege gewesen von 1936, dann nach Uppsala, da war Professor Zeitler, ein sehr sympathischer Emigrant, aus jüdischer-oberfränkischer Familie, er hat einen der Propyläen-Kunstgeschichts-Bände, 19. Jahrhundert, herausgegeben. Er war in Uppsala, der ältesten schwedischen Universität. Er hat uns wunderbar empfangen und alles vorgeführt, den berühmten gotischen Codex in Uppsala. Gotisch! Auf Purpurblättern, mit Silber geschrieben. Und einen der frühesten Anatomiehörsäle, die trichterartig gebaut sind, Holz, seltene Architektur. Zeitler gab uns im Seminar ein kleines Imbissfest mit seinen Studenten. Dann nahm er mich in sein Kabinett und sagte: Herr Schmoll, ich kandidiere auch in München, ich habe gehört, dass Sie unter den Kandidaten sind. Ich sage Ihnen gleich, es wäre für mich eine Ehre, den Ruf zu bekommen, aber ich würde ihn ablehnen, weil ich dem Gastland Schweden als Emigrant verpflichtet bin, so dass ich meinen Lehrstuhl nicht verlassen kann. Das fand ich sehr ehrenhaft. Und er sagte weiter: außerdem wünsche ich Ihnen den Ruf, ich bin zu zart für eine Architekturfakultät. Da muss man mehr Kraft haben, um mit diesen jungen Leuten zurecht zu kommen. Naja, dann fuhren wir über Lund zurück nach Deutschland. Wie ich in Saarbrücken ankomme, ist der Ruf aus München da. Das war 1963 im Sommer. Danach gingen Verhandlungen los. Im Münchner Kultusministerium, und alle zwei/drei Monate musste ich nach München, neu verhandeln. Das war eine Zeit, in der das Geld noch etwas flüssiger war. Ich bin ganz bescheiden aufgetreten und habe gesagt: ich komme aus einer der jüngsten Universitäten, Grenzland, halbfranzösisch, ich verlange nicht mehr als das, was ich dort habe. Ich habe dort ein Institut mit ausgebaut, das hat jetzt eine Etage in der Philosophischen Fakultät, 10 oder 12 Räume, eine Bibliothek, ein Fotolabor usw. Übrigens, das kunstgeschichtliche Institut an der TH ist älter als das an der L.M.-Universität in München, 1868 gegründet, das an der Uni ist erst um 1900 entstanden. Na, kurz und gut, ich sollte Grundriss-Pläne von meinem Saarbrücker Institut einreichen und den Personalbestand, Sekretärin, zwei Assistenten, einen Laboranten für das Labor, einen Fotografen, Bibliothek, das habe ich getan. Es wurde alles genehmigt. Aber es gab Schwierigkeiten mit dem Raum, im Altbau, da waren zwei Zimmer: ein kleines Zimmer mit einem Fenster für den Direktor und einen Raum mit drei Fenstern für alles andere, für die Bibliothek, die Diathek, die Assistenten, die Sekretärin, das war der Lehrstuhl, der über 100 Jahre alt war. Dann suchte man Räume. Die Sache zog sich bis 1966 hin. Ich bekam Angebote in der Hohenzollernstraße, aber was sollte ich da, weit ab, die Studenten können doch nicht über weite Strecken hin und her rennen von Vorlesung zu Vorlesung. Dann bot man Räume am Karolinenplatz an, wo der Obelisk steht, in einem dieser palaisartigen Bauten, die dem Staat gehören. Da hätte das Institut eingerichtet werden können in einem zweiten Stock, aber es gab Holzböden, die vibrierten. Ich sagte: Die halten nie eine Bibliothek und keine Diathek aus. Dann kam das dritte Projekt, in der Augustenstraße, ein Rückgebäude, ausgebombt, noch im Bau. Die Räume waren angemessen, zwei Etagen im zweiten Stock. Aber – auch da mussten die Böden verstärkt werden. Im Herbst 1965 war es fertig.



J.A. Schmoll gen. Eisenwerth im Hof der Technischen Universität München vor der Stahlplastik von Prof. Fritz Koenig
8. Februar 2002

Es ist ja sicher eine andere Situation, Architekturstudenten zu unterrichten.

Ja. Aber ich kannte das ja, weil ich in Darmstadt an der TH, wo ich mich habilitiert habe, Architekturstudenten unterrichtet hatte. Nach 15 Jahren an der Uni Saarbrücken, war ich wieder an einer TH. Aber der Wechsel machte mir Freude.

Was hat die Stadt München für Sie verändert?

München ist ein Mekka für Kunsthistoriker. Hier ist das Zentralinstitut für Kunstgeschichte, in einem dieser Führer-Bauten, das ist die größte kunsthistorische Bibliothek in Deutschland. In Saarbrücken hatte ich drei, fünf Kollegen, am Museum, in der Denkmalflege. Hier habe ich 70 Kollegen. Mindestens! Man lebt ja auch durch den Kollegenaustausch. Aber ich bin kein Gesellschaftsmensch, ich habe nie das Gesellschaftliche gepflegt. Das liegt mir nicht, Einladungen, Smalltalk, Klatsch.

So blieb Ihnen die Zeit und Energie für Ihre Schriften.

Sicher. Das war mir wichtiger. Während andere gerne zu Gesellschaften gehen. Im Schickymicky-München kann man viel erleben, wenn man will. Das war nicht meine Art. Noch etwas sehr komisches habe ich erlebt: wie ich den Ruf nach München hatte, sagte der Ministerialdirigent, Herr von E.: ja, ich habe schon gehört, Sie haben den Ruf, wir freuen uns. Wissen Sie, an der Universität war Herr Prof. Schöne aus Hamburg an erster Stelle. Das war gleichzeitig frei, nach Sedlmayrs Weggang. Aber er ist Protestant, und an der Universität haben wir Herrn Braufels wählen müssen – er stammt übrigens aus einer jüdischen Familie, die konvertiert ist zum Katholizismus, schon sein Vater, der Komponist war. An der TH können wir uns einen Nicht-Katholiken leisten. Er sagte: vielleicht haben wir an der TH dann ja mal einen bedeutenderen Professor als an der Universität... – Der Münchner Kulturreferent Prof. Dr. H. Hohenemser holte mich 1967 in den Vorstand des Stuck-Jugendstil-Vereins, dem nach ihrer Renovierung die Villa Stuck als Museum und Ausstellungshaus anvertraut wurde. Zwölf Jahre wirkte ich dort mit Ausstellungskonzepten, Eröffnungsvorträgen und Katalogbeiträgen. Die betrafen u.a. Franz von Stuck, Ferdinand Hodler, Giovanni Segantini, Albert Weisgerber, Franz Metzner, Max Klinger, Josef Albers, Pablo Picasso, Hector Guimard. – Auch im Haus der Kunst, im Münchner Stadtmuseum, in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus (deren Direktion man mir in den 70er Jahren antrug, was ich nicht annahm, um die Professur nicht aufzugeben zu müssen) und in der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, sowie in einigen Münchner privaten Galerien organisierte ich Ausstellungen, und das alles neben Lehre und Forschung.

Wie sah Ihre Lehre an der TH aus?

Die Lehre für Architekten, ich sagte es schon, ist wie an der Kunstschule, man kann die nicht trimmen, etwa auf eine Doktorarbeit für die Kunstgeschichte. Aber – eine meiner Bedingungen, wie ich herkam, war, dass ich auch Studenten zum Dr. phil. führen darf. Es war ein schwieriges Ringen, dass die Architekturfakultät mit ihrem Vertreter der Kunstgeschichte im Sinne der Universität den »Dr. phil.« verleihen kann. Das brauchte einige Diskussionen, um es milde auszudrücken, ich habe es aber durchgesetzt. Ich wollte gleichziehen mit der L.M.-Universität, und bot den Studenten, die Kunstgeschichte als Hauptfach wählen wollten, dasselbe wie an der Uni. Gleichzeitig habe ich Studierende zum Dr. Ing. promoviert, als Architekten, wenn sie eine baugeschichtliche Arbeit machten, nach dem Diplom. Das Architektur-Diplom ist eine harte Prüfung, schwerer als eine Magisterprüfung. Ein Beispiel: Prof. Winfried Nerlinger, der Direktor des Architekturmuseums in der Pinakothek der Moderne, ist bei mir zum Dr. Ing. promoviert worden mit einer Arbeit über den Bildhauer Belling. Es sind eine Reihe interessanter Arbeiten entstanden.

Was Ihre Lehre angeht, Sie haben auch Gastprofessuren innegehabt, in den USA, in Wien, Salzburg und in der Schweiz.

Zürich war ganz wichtig, ich war zweimal an der Universität in Zürich.

Welche Erfahrungen haben Sie gemacht?

Also, ich habe in Saarbrücken angefangen, mich über Fotografie in Texten zu äußern. Zunächst im Kreis von Steinert, *fotoform*, *Subjektive Fotografie*. Da wurde ich bekannt und 'berüchtigt'. [Lachen] Dann habe ich ein Thema verfolgt, schon in Saarbrücken, nicht richtig ausgearbeitet, aber in Vorlesungen angerissen: Malerei nach Fotografie. Ich habe festgestellt – die Forschungen gehen international immer weiter, ich habe da eine Welle losgetreten – wie viele Maler seit der Erfindung der Fotografie, ich nenne nur große Namen: Degas, Delacroix, Courbet, Manet, Delaunay, Munch, Picasso, sich von Fotografien haben anregen lassen, Fotografien zu Rate zogen oder variiert haben. Dieses Thema habe ich mit meiner Frau Helga zusammen in einer großen Ausstellung im Münchener Stadtmuseum 1970 bearbeitet, vier Jahre nach Saarbrücken, aber das waren Saarbrücker Erträge z. T.

Ich habe das Programm entworfen, obwohl ich in Amerika Gastprofessor war, habe immer Eil-Briefe geschrieben an meine Frau Helga (geb. Hofmann), die damals als Oberkonservatorin am Münchner Stadtmuseum diese Ausstellung realisierte. Sie hat die Leihgaben besorgt, aus Paris, London, Oslo, Lissabon, Brüssel usw., von überall her. Da haben wir diese fulminante Ausstellung aufgebaut, das war ein Riesen-Erfolg, sie ist in über 50 Zeitungen besprochen worden. Der Katalog war sofort vergriffen.

Eine Zwischenfrage: Sie haben Unglaubliches geleistet. Welche Rolle kommt da der Ehefrau zu? Sie haben, so kann man spüren, eine glückliche Verbindung gefunden. In dieser konstruktiven Zusammenarbeit konnten Sie einiges bewirken.

Diese Ausstellung in München damals, 1970, wäre nicht möglich gewesen ohne meine Frau. Ich muss noch sagen: aufgrund der Münchener Ausstellung haben die Studenten der Kunstgeschichte der Universität Zürich gebeten, ich möchte über dieses Thema eine Vorlesung halten. Daraufhin bekam ich die Einladung als Gastprofessor 1973/74/75/76, für je ein Wintersemester an der Uni in Zürich. Das war der ehrwürdige Lehrstuhl, den Wölfflin mal innehatte, da hatte ich die Hauptvorlesung über Malerei nach Fotografie, dazu ein Seminar zur Vertiefung, und eine Vorlesung über Rodin, das wünschten die Studierenden auch, es war bekannt, dass ich viel über Rodin publiziert habe. Und während des zweiten Wintersemesters in Zürich war als Gasthörerin in meiner Vorlesung die Vizedirektorin des Kunsthause Zürich, Frau Dr. Erika Billeter. Gegen Ende des Semesters kam sie mit dem Vorschlag, ob ich mitarbeiten würde, sie möchte eine solche Ausstellung machen wie in München, aber erweitert um mehr Moderne. Das haben wir durchgeführt, das ist dann der große Band geworden, der immer noch läuft, den Frau Billeter heraus gab. Ich habe einige Kapitel darin geschrieben: »Fotografie und Malerei im Dialog von 1839 bis heute« (Benteli-Verlag Bern 1977).

Auch hier eine Vernetzung in Ihrem Leben, nicht nur innerhalb eines Themas, sondern auch von einer Ausstellung zur Lehre und von der Lehre zu einer Ausstellung.

Ja.

Der Kunsthistoriker Schmoll genannt Eisenwerth. Man fragt sich, wie ein Mensch das alles geschafft haben kann, was Sie geleistet haben, Lehre, Forschung. Ein nicht unwesentlicher Rückhalt dürfte Ihre zweite Frau gewesen sein. Sie haben auf verschiedenen Gebieten zusammen gearbeitet.

Meine zweite Frau studierte in Paris, Wien, Berlin, München und in Saarbrücken. Ich hatte inzwischen das große Unternehmen der lothringischen Skulptur des 14. Jahrhunderts begonnen, die Forschungsgemeinschaft hat das Projekt unterstützt, und meine Frau Helga war über fünf Jahre wissenschaftliche Mitarbeiterin im Rahmen des DFG-Projekts. Weitere gemeinsame Unternehmungen mit meiner Frau waren der Katalog mit Essays zur Wiedereröffnung der Villa Stuck als Münchener Museum 1968, die Übersetzung der französischen Werke des damals führenden Pariser Kunsthistorikers Marcel Aubert (Romantische Kathedralen und Klöster in Frankreich). Auch die ersten Ausstellungen des aus der Emigration zurückgekehrten Bildhauers Rudolf Belling in München und St. Gallen mit Katalogen und Werkverzeichnissen und die große Ausstellung »Nancy 1900 – Jugendstil in Lothringen zwischen Historismus und Art Déco« (1980/81) mit Katalog-Handbuch¹⁰. Wir schrieben auch gemeinsam u.a. die Beiträge zur Parlerströmung in Lothringen (eine Neuentdeckung) im großen Katalog der Kölner Ausstellung »Die Parler und der schöne Stil, Kunst unter den Luxemburgern«¹¹, über eine Madonna des frühen 15. Jahrhunderts in einer Münchener Kirche, aus dem auch in Lothringen tätigen Bildhauer-Atelier von Joinville (Haute-Marne); zuletzt Beiträge im Katalog der Ausstellung »Maler als Bildhauer« im Museum Folkwang Essen.

Es ist ein großes Glück, nicht nur menschlich eine gute Verbindung zu haben, sondern auch fruchtbar zusammen zu arbeiten und privat einen kompetenten Austausch zu haben.

Ja. Meine Frau ist eine sehr dynamische, impulsive und vielseitige Persönlichkeit. Es gibt natürlich auch Beispiele, wo das nicht so ideal ist, etwa wenn die Frau eine Position an einem anderen Ort wahrnehmen würde, worauf meine Frau mehrfach verzichtet hat. Ja, der Austausch mit ihr war und ist noch wichtig.

Zu Ihnen als Kunsthistoriker. Dieser Holzschnitt, Ihr frühes Selbstporträt – ein expressiver Kopf, der einen wachen Geist vermuten lässt, der sagt: ich gehe ganz bewusst meinen Weg, einen Weg, der Spuren hinterlassen wird. Das strahlt für mich dieses Gesicht aus. Ein wahres Selbstporträt mit allen Facetten einer Persönlichkeit und Visionen eines jungen Menschen.

Da war ich 17!



Gerhard Weiß (Institutsfotograf der Technischen Universität München): J.A. Schmoll gen. Eisenwerth vor der ihn darstellenden Bronzebüste (1977) von Prof. Hannes Neuner (Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, zuvor Dozent an der Staatlichen Schule für Kunst und Handwerk Saarbrücken)



»Ein Scharfenberger«
Selbstbildnis des 17-jährigen
J.A. »Adi« Schmoll gen. Eisenwerth
als Schüler der Schulfarm Insel Scharfenberg
im Tegeler See, Berlin. Holzschnitt, 1932
(Berlinische Galerie)

In dem Band »Wege zur Kunstgeschichte«, der Kunsthistorikerportraits umfasst, ist Ihrem Text dieses Portrait vorangestellt, kein Foto wie bei den Beiträgen aller anderen Autorenkollegen. Ironie des Schicksals.

Ja. Jetzt fällt mir ein: zu meinem 80. Geburtstag war eine Feier zu meinen Ehren in der Bayerischen Akademie der Schönen Künste in München; ich bin ja mittlerweile dort ordentliches Mitglied. Und der Präsident der Akademie, Prof. Dr. Wieland Schmied, hat eine Laudatio auf mich gehalten, die ist gedruckt. Er bemerkte wie Sie, dass ich in diesem Buch mit einem Holzschnitt, einem Selbstbildnis vertreten bin, die anderen mit einem Foto.

Wieland Schmied sagt auch, dass man Ihnen die Kunstgeschichte ausreden wollte.

Ja, und dass ich sie zerstören wollte, wenn sie sich als Luxusangelegenheit herausstellen sollte. Das habe ich aber nicht getan. Sie ist für mich kein Orchideenfach!

Als Kunsthistoriker sind Sie eine Instanz. Wieland Schmied nennt Sie »Der Vielseitige«. In Ihren Vorträgen und Schriften spürt man, dass Sie aus einem tiefen Wissen schöpfen. Sie schaffen Querverbindungen verschiedener Zeiten und Kunstformen. Sie haben mit Ihrer Arbeit Neuland betreten, sind in vielen Dingen Pionier geworden, sei es mit Ihrem großen Thema Stilpluralismus, das Ihre Forschung durchzieht oder mit Fotografie. Ihre Schrift »Vom Sinn der Photographie« hat Ihnen 1980 einen Kulturpreis der Deutschen Gesellschaft für Photographie eingebracht. Im Sinne des Stilpluralismus haben Sie über alle Bereiche der Kunst gearbeitet und gegensätzliche Künstler gegenüber gestellt. Sympathisch finde ich auch, dass Sie regionale Kunst ernst genommen haben, ich denke an Ihre Ausgrabungen im Saarland. Sie haben Zeichen gesetzt durch ein Symposium: Das Unvollendete als künstlerische Form (das Buch dazu wurde sogar ins Japanische übersetzt). Das sind Themen, die wir im Einzelnen ansprechen sollten. Ein Statement der Bewunderung!

Ich werde ja schamviolett. Das kommt aber im Tonband nicht zum Ausdruck.

Schade. – Und wenn Sie über Künstler schreiben, tun Sie es nah am Leben.

Ja. Das ist wesentlich und erfreulich.

Auffallend ist die Vernetzung verschiedener Wege, Begegnungen, das Phänomen des Zufalls in Ihrem Leben, im Sinne von Zu-Fall. Und Sie sagen einmal, dass Ihre Schriften und Ihre Themen auch in Beziehung zu Ihrer Biographie zu sehen sind. Zum Beispiel »Das Todesbewusstsein bei Holbein«, ein Aufsatz, der nach Ihren Kriegserlebnissen entstand. Mit dem Werk Rodins sind viele Begegnungen von frühester Zeit an verknüpft.

Ja. Sie erinnern sich vielleicht an das Vorwort zu meinen Rodin-Studien, da schreibe ich, wie ich dem Balzac begegnet bin, im Krieg.

Welche Voraussetzungen braucht ein Kunsthistoriker? Bildgedächtnis haben Sie erwähnt.

Ja, das Bildgedächtnis ist ganz wichtig. Das Gefühl für Formen, Strukturen. Aber auch ein historischer Sinn, dass man weiß, vor welchem Hintergrund Werke entstehen. Wie Wölfflin einmal sagte: Es ist nicht zu allen Zeiten alles möglich. Werke entstehen immer in der Zeit, aus der Zeit, mit der Zeit. Wenn man als Kunsthistoriker ein Kunstwerk betrachtet, muss man die historische Folie präsent haben. Ich habe mich immer auch als Historiker gefühlt. Aber ich mag nicht, wie leider oft bei Historikern, dass sie Kunst nur als Illustration von Geschichte nehmen. Die Kunst bietet eigene Werte, die über den Illustrationscharakter hinausgehen. Um ein Beispiel zu geben: die Geschichte Napoleons kann man hervorragend darstellen anhand von Gemälden seiner Schlachten, seinen Portraits, seinem Ambiente, seiner Entourage. Aber die Kunstwerke ergeben für sich noch einen ganz anderen Wert oder eine andere Kristallisation rein künstlerischer Werte, die über das rein Historische und Illustrative hinausgehen.

Dabei kommt mir der Begriff »Seele des Kunstwerks« in den Sinn.

Das ist ganz gut. Ja.

Ausgehend von Ihrem Buchtitel »Vom Sinn der Photographie«, die Frage: Wo liegt für Sie der Sinn der Kunstgeschichte?

Ich habe mich darüber gelegentlich geäußert. Die Menschheit hat eine hohe Bewusstseinsstufe erlangt im Lauf der Jahrtausende, vor allem die westliche Welt. Das erkennende Wissen und Durchdringen historischer und kultureller Leistungen gehört zum Bewusstseinsstand. Und der Bewusstseinsstand der kultivierten Menschheit schließt Kunstgeschichte ein. Es gibt zahlreiche Facetten des Bewusstseins, darunter ist die die Kunstgeschichte betreffende eine ganz wichtige, die das Bildnerische und Visionäre, auch Traditionen hineinziehende Gestalten betrifft. Es gehört zu unserem Selbstbewusstsein, dass man Kunstgeschichte betreibt, wie die Geschichte der Religionen oder der Weltliteratur.

Also alles andere als eine Luxusangelegenheit, als die sie immer noch angesehen wird.

Ja. Dann spricht man von Orchideenfächern, in den Verwaltungen, um Einsparungen zu begründen. Das ist so billig. Damit beschneidet man unseren Bewusstseinsstand.

Ein wichtiger Gedanke! – Der Wandel der Kunstgeschichte. Die Kunstgeschichte wandelt sich, abgesehen davon, dass es Schulen gibt wie in der Kunst selber.

Sie kennen den Stilpluralismus, den 'Uraufsatz' von 1970, in der Festschrift für Prof. Kurt Badt. Da schreibe ich, die Kunstgeschichte ist eigentlich in der Romantik entstanden. Vorläufer gibt es schon in der Zeit der Renaissance. Bei Vasari sind es die Künstlerbiographien, das geht bis ins 17. Jahrhundert mit Sandrart und anderen. Dann fängt man an, sich Gedanken zu machen über Grundsätzliches, den berühmten Streit der Akademien, der französischen vor allen Dingen, über den Wettstreit der Künste, welche ist bedeutender, die Malerei oder die Bildhauerei? Dann kommt Winckelmann mit seinem Versuch einer Geschichte der antiken Kunst, eines der Grundlagenwerke der Kunstgeschichte, er versucht, eine ganze Epoche darzustellen. Die Romantik hat das weiter verfolgt. Dann kommt der Positivismus des 19. Jahrhunderts, der, um mit Ranke, Historiker, zu sprechen, wissen will, wie es eigentlich gewesen ist. Die Geschichte hat die Aufgabe, die Dinge zu erforschen. Wie ist es zu dem Krieg gekommen? Wie hat Dürer seine Hauptwerke geschaffen, oder Rembrandt? Um sich in diesem Urwald der Künste, der Massenproduktionen, weltweit, vom Mittelalter bis in die jeweilige Gegenwart, zurecht zu finden, begann man, Schneisen zu schlagen, Hilfskoordinaten, das sind die Stilepochen: Romanik, Gotik, Renaissance, der Barock sind jeweils große Blöcke. Das ist eine Vereinfachung, um sich eine Ordnung, eine Übersicht zu schaffen. Generationen haben damit gelebt, bis man erkannte, dass die Sache komplizierter ist, dass es Gegensätze innerhalb dieser Blöcke gibt.

Der Ihnen zum 70. Geburtstag gewidmete Aufsatzband »Epochengrenzen und Kontinuität« [vgl. Literaturliste] umfasst eine Auswahl Ihrer Schriften.

Die Professoren Winfried Nerdinger und Dietrich Schubert haben das zusammen- gestellt, aus damals ca. 300 Veröffentlichungen wählten sie 15 aus. Zu meinem Kummer haben sie einen Aufsatz vergessen, der den Titel abgibt. Epochengrenzen und Kontinuität, das war ein wichtiger Vortrag, den ich gehalten habe vor der Gesellschaft der Freunde der Pinakothek, der die Neue Pinakothek mit einbezieht und auch stilpluralistische Gedanken ins Spiel bringt. Er erschien in einer Broschüre der Siemens-Stiftung, die den Festvortrag sponserte.

Der Titel ist programmatisch. Stilpluralismus – das 'Leitmotiv' Ihres Schaffens.

Ja, natürlich. Leitmelodie. [Lachen] Das Wort ist übernommen von Richard Wagner.

Sie haben vom Wandel der Kunstgeschichte im Allgemeinen gesprochen. Sehen Sie einen Wandel Ihrer eigenen Kunstgeschichtsschreibung?

Ich habe diesen Wandel mit dem Stilpluralismus natürlich selbst in meinen Arbeiten mit vollzogen.

War der frühe Schmoll gen. Eisenwerth ein anderer Kunsthistoriker oder Kunstschriftsteller als in späteren Jahren? Aus Ihrer Sicht.

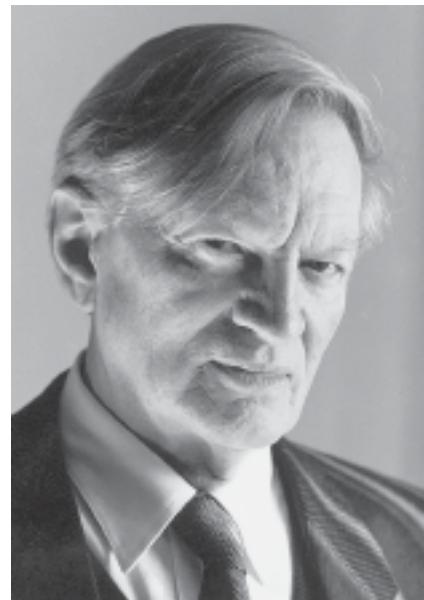
Der frühe ist der der Doktorarbeit: Kloster Chorin und die Backsteinfrühgotik in der Mark Brandenburg, das ist Architekturgeschichte. Ich habe Grabungen vorgenommen an einer Reihe von Zisterzienser-Klöstern, fein strukturierte Backsteinbauten des späten 13. Jahrhunderts, bis ins frühe 14. Diese Arbeit ist eine beinahe positivistisch-archäologische Arbeit, sachlich, da und dort überhöht durch kunstgeschichtliche Erkenntnisse. Ich fand einen Grundriss, der archaisch aussah. Der passte nicht in die späte Entwicklung. Ich habe das als Rückbesinnung gedeutet, als einen Archaismus in der Zisterzienser-Architektur, die begonnen hatte, sich rückwärts zu orientieren.

Das war ein Schlüsselerlebnis für Ihre kunsthistorische, diese programmatische Haltung?

Es kommen viele Dinge zusammen. Ich habe schon erläutert, dass ich noch als Schüler Feininger neben Dix sah. Dann in der Kunstschule in Saarbrücken, erlebte ich den Kontrast zwischen Kunz, Kleint und Masereel, das waren sehr lebendige Beispiele für gleichzeitige stilistische Gegensätze.

Ihr Stilpluralismus – eine Revolution in der Kunstgeschichte.

Naja. Wollen wir mal bescheidener sagen: es hat einige Aspekte verdeutlicht. In dem kürzlich erschienenen Buch von Emil Maurer »Manierismus«¹² werde ich in diesem Zusammenhang auch zitiert.



J.A. Schmoll gen. Eisenwerth
Fotoportrt von Peter Keetman
Chiemsee 1990

Ihre Themen. Sie sind im Gespräch angeklungen, sie sind vielseitig, angefangen von der Früh- und Hochgotik bis zur Skulptur und Malerei der Spätgotik über Ihre Habschrift »Rodin« bis zur zeitgenössischen Kunst und der als Kunst noch nicht anerkannten Fotografie. Es hat mich erstaunt, dass die Themen Sie ein Leben lang begleitet haben.

Das stimmt. Ich habe bestimmte Themen immer wieder unter anderen Gesichtspunkten aufgegriffen.

Rodin ist Ihnen früh begegnet, später in verschiedenen Kontexten. So haben Sie immer wieder, in verschiedenen Phasen Ihres Schaffens Schriften über die gleichen Themen verfasst. Auch als Kunsthistoriker leben Sie Epochengrenzen und Kontinuität. Was verbindet diese gegensätzlichen Themen? Jedes dürfte Sie auf eine andere Weise fasziniert haben. Gibt es einen Konsens? Was lag Ihnen besonders am Herzen?

Es gab einen französischen Kunsthistoriker, Louis Grodecki, aus einer polnischen Familie in Paris. Grodecki war u.a. Chef des großen Forschungsunternehmens, Glasmalerei des Mittelalters, in vielen Bänden immer weiter erscheinend. Das ist ein Großunternehmen, eingeteilt nach Nationen. Ich traf ihn öfter, und er sagte einmal: Sie sind der Kunsthistoriker, der immer weiße Flecken auf der Karte der Kunstlandschaften findet und löscht. Weil ich mit einzelnen Veröffentlichungen, vor allem über Skulptur – immer etwas fand, was bisher nicht bearbeitet war. Das machte mir am meisten Freude, nicht in alten Töpfen herum zu röhren, sondern neue zu füllen. [Lachen]

Bevor wir zu einem Ihrer Lebensthemen Rodin kommen – können Sie abschließend präzisieren, wie es zu dem Ansatz Stilpluralismus kam?

Dazu muss ich nochmal zurückgreifen auf Pinder. Pinder hat ein Buch geschrieben: Das Problem der Generationen, ein berühmtes Buch, um 1926 veröffentlicht. Das war ein Nebenprodukt seiner großen Erforschung der Skulptur des 14. Jahrhunderts in Deutschland. Pinder sagt in diesem Werk, man müsse sich von dem »Gänsemarsch der Stile« lösen und sehen, dass es in einer Epoche unter Umständen drei verschiedene stilistische Phasen gibt, die Werke des Großvaters, des Vaters und des Sohnes oder Enkels. Er hat nach Generationen gegliedert, und ich bin darauf gekommen, dass es nicht nur die Generationen sind, sondern dass es Polaritäten in der gleichen Phase innerhalb einer Generation gibt. Das war der entscheidende Gedanke.

Rodin – Sie haben viel darüber gearbeitet: gibt es noch etwas, das für Sie offen bleibt.

Oh ja. Ich habe im Vorwort der Rodin-Studien 1983 geschrieben: ich könnte noch viele Bände folgen lassen, wenn ich die Zeit und Kraft hätte. Mich beschäftigt z. B. auch sehr, dass Rodin ein großartiger Menschendarsteller, Porträtiert und Visionär ist.

Was fasziniert Sie an Rodin? Sie sind ihm ja sehr früh begegnet, über die Darstellung von Pinder, im Widerspruch zu Pinder, dann im Krieg, über die Balzac-Figur

Im Krieg war ich in Paris, drei oder vier Monate, und durch einen Kamerad, ein Leutnant der Flak, die in Meudon war, konnte ich Rodins Villa besichtigen. Das Concierge-Ehepaar, erst mißtrauisch, hat mir das ganze Haus gezeigt, die Sterbekammer Rodins, mit dem großen Kruzifix des 15. Jahrhunderts. Ich konnte sogar das Depot im Keller sehen mit den ganzen Gipsfragmenten, die in Waschkörben lagen, ungeordnet, mittlerweile hat man sie, mit Hilfe amerikanischer Gelder, richtig katalogisiert, die Schätze gehoben. Dann bin ich im Park herum gegangen, da ist das Grab von Rodin, und da sitzt der große Denker, eine riesige Bronze über dem Grab, von ihm und seiner Frau, die er erst kurz vor ihrem Tod geheiratet hat. Und dann sah ich ein Wäldchen in dem Park, und da stand der Balzac, auf dem Erdboden, zwischen Wurzeln, die hatten den schützen wollen, gegen Fliegersicht, er ist dann nach dem Krieg gleich wieder auf den Sockel am Montparnasse gestellt worden.

Was fasziniert Sie an Rodin? Künstler, auch wenn man sie nicht persönlich kennenlernt, können mit ihrer Persönlichkeit wirken.

Dahinter steht sein Menschenbild, wenn man das auf eine Formel bringen will. Das Menschenbild Rodins ist das entscheidende Menschenbild in seiner, Rodins Zeit, und darüber hinaus wirkend. Es ist ein bedeutendes Menschenbild, ein tragisches, und es ist ein Bild neuen Bewusstseins. An der Schwelle zu stehen einer neuen Entwicklung. Schon das Eherne Zeitalter. Das habe ich immer versucht zu analysieren. Ich hielt 1989 einen Vortrag darüber im Berliner Wissenschaftskolleg, gedruckt im Sammelband »Der politische Totenkult« herausgegeben von dem bedeutenden Historiker Prof. Reinhart Koselleck. Der Jüngling Rodins steht, die Hand auf dem Scheitel, erwachend an der Schwelle einer neuen Bewusstseinsstufe. Das ist das Entscheidende. [begeistert] Das hat kein anderer Bildhauer in dieser Zeit zum Ausdruck bringen können. Interessant ist, dass es im ersten Entwurf und im Gedanken von Rodin beinahe eine Art Kriegerdenkmal werden sollte für die gefallene

französische Jugend im Krieg 1870/71. Dann ist es über diese mehr aktuelle Aufgabe hingewachsen in das allgemein Menschliche eines neuen Bewusstseins, und zwar eines kritischen. Ich sage immer: als ob er an der Schwelle vor einem Abgrund innehält.

Was glauben Sie, konnten Sie zur Rodin-Forschung beitragen, bewegen?

Es ist vielerlei. Der Torso war ein Thema, das ich früh verfolgte. Das war ein Kapitel meiner Habilitarbeit. Der Torso bedeutet nicht, wie Hans Sedlmayr mit seiner Krankheitsdiagnose der modernen Kunst sagt: die Zerstückelung des Körpers. Er ist im Gegenteil eine Konzentration auf die Körperkraft und Vitalität, natürlich angeregt durch antike Torsi, in denen Rodin dasselbe sah, ob Venus oder Apoll. Von Rilke gibt es ein Gedicht »Archaischer Torso«, angeregt durch Rodin, meistens falsch interpretiert. Ich habe versucht, es neu zu analysieren. Das wird sich vielleicht allmählich durchsetzen. Dann habe ich sehr verfolgt die Komposition der Bürger von Calais. Das ist bis dahin auch nicht richtig gelungen. Das habe ich dargestellt in dieser großen Ausstellung für Marl 1997. Im Museum in Mariemont bei Brüssel ist eine Original-Gruppe der Bürger von Calais durch einen Industriellen, noch von Rodin angekauft. Und ich habe dahin gewirkt, dass sie ausgeliehen wurde nach Marl. Aber das ist von einer größeren Öffentlichkeit nicht wahrgenommen worden, weil Marl im Nordruhrgebiet etwas abseits liegt. Dort ist ein Museum für Skulptur, genannt »Glaskasten«. Wir haben es mit Uwe Rüth, dem Direktor zusammen organisiert. Der Katalog (deutsche und französische Ausgabe) enthält als Haupttext meine Darstellung und Deutung der »Bürger von Calais«.

Gibt es für Sie noch Geheimnisse im Werk Rodins?

[mit Augenrunzeln, streng] Das ist jetzt etwas harsch gefragt. Knallpuff. Pistole auf die Brust gesetzt. [gemeinsames Lachen] »Gibt es noch...« [staccato] Es gibt natürlich vieles, was sich nur langsam entblättert. Ich habe den Eindruck, bei Rodin kann man wie über Michelangelo oder Rembrandt ständig Dinge analysieren, feststellen, enthüllen, neu darstellen, erkennen. Also, wenn die Portraits bearbeitet werden sollten, dann gibt es sicher auch neue Erkenntnisse. Im übrigen erarbeitete ich eine erste umfassende Rodin-Bibliographie mit ca. 3000 Titeln.

Sie haben ja auch die Verbindung Rodin – Camille Claudel als Liebes- und Künstlerpaar untersucht.¹³ Und Sie haben gesagt, dass Claudel nicht die Begabung war, die sich durchsetzen konnte.

Camille Claudel war zwar sehr begabt, vermochte sich aber nicht wie etwa Käthe Kollwitz als eigenständige Bildhauerin durchzusetzen. Was mir Feministinnen übel nahmen.

Das wundert mich nicht. In Camille Claudels Leben hat sich ja, in der Verbindung mit Rodin eine menschliche Tragödie vollzogen.

Ja.

Der Film »Camille Claudel« macht betroffen, vor allem Frauen.

Ich nenne den Film 'überschminkt'. Natürlich, der Film ist in sich ein Kunstwerk. Das bestreite ich nicht. Nur wird er der historischen Realität nicht gerecht. – Ich finde ja auch scheußlich: die Rolle ihres Bruders. Katholik. Von Gide gibt es dieses herrliche Wort über seinen Kollegen Paul Claudel, er sagt: er erschlägt seine Freunde mit der Monstranz.

Und die Enkelin von Paul Claudel, Reine Marie Paris hat über Camille Claudel geschrieben und Paul Claudel sehr kritisch betrachtet. Zu Recht.

Ja, natürlich. Aber diese Bücher leiden darunter, dass sie meinen, Camille wäre ein großes Genie, und vielleicht bedeutender als Rodin. Das ist Unsinn, muss man schlicht sagen. Sie ist eine sehr talentierte, nicht unbedeutende Bildhauerin, aber an das Genie von Rodin kommt sie nicht heran. Obwohl sie ihm im Modellieren zum Teil sehr nahe ist.

Ich habe Sie nach Voraussetzungen für Kunsthistoriker gefragt. Sie haben immer den Austausch mit Künstlern gepflegt. Welche Voraussetzungen brauchen Künstler? Und wie würden Sie den Typus Künstler fassen? Man erlebt Künstler nicht selten als Egoisten.

Der Werk-Egoismus ist bei jedem Künstler da. Jeder, der etwas schafft, stellt sein Werk über alles übrige. Da gehen Menschen zugrunde, das können die Ehefrau, Geliebte, Tante oder Förderer sein. Wenn der Künstler diesen Impetus hat, dass er das schaffen muss, was ihm vorschwebt, dann ist dieser Werk-Egoismus enthalten im Künstler-Dasein und -Schicksal. Darüber muss man sich Klarheit verschaffen, und es ist abwegig, ihm dann Vorwürfe zu machen. Es hat keinen Sinn zu sagen: er hätte sich ihr ausschließlich zuwenden sollen, dann wäre sie nicht schizophren geworden. Das ist unsinnig, denn sie hat ihn auch in Konflikte gestoßen. Als sie versuchte, ihn durch einen von ihr aufgesetzten Ehekonsort zu binden, fühlte er sich menschlich und in seinem Schaffen eingeengt.



Die von J.A. Schmoll gen. Eisenwerth 1964 entdeckte »Selbstbildnis-Signatur« Rodins (mit Inspirationsgenius) an der Basis der Höllentor

Das Thema »Rodins Höllentor« (oder Höllentor/porte de l'Enfer) wurde von J.A. Schmoll gen. Eisenwerth neu konzipiert für einen Vortrag im Zyklus einer Vortragsreihe an der Universität des Saarlandes im Dantejahr 1965, dann als öffentliche Antrittsvorlesung an der T.U. München, im Februar 1967, schließlich in zwei größeren Texten für die Ausstellung der Kunsthalle Mannheim (1992) und für den Rodin-Ausstellungskatalog des Kunsthistorischen Museums Wien im Palais Harrach (1996)

Außerdem wahrte er in seiner Weise seiner langjährigen Lebensgefährtin Rose Beuret, mit der er einen gemeinsamen Sohn hatte, die Treue.

Es klingt so, als ob Sie die beiden freundschaftlich gekannt hätten.

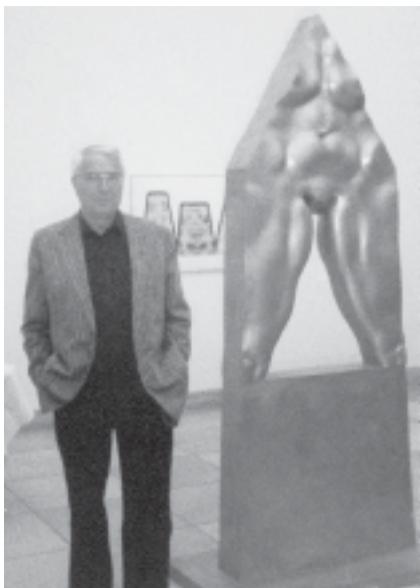
Aus vielen zeitgenössischen Quellen habe ich versucht, mir ein detailliertes Bild zu machen, z. B. aus dem, was Rilke feststellte, was andere Besucher über die Frau und über das Verhältnis der beiden sagen. Da gibt es eine Menge, manchmal nur kurze Bemerkungen, die aber aufschlussreich sind. Ich meine, immerhin hat Rodin sie dann noch während des Krieges, 1916, mit nach Rom genommen, vorher nach London. Ja, er hat auch sie, Claudel, geliebt. Aber sie wurde ihm dann auch zufordernd.

Haben Sie darüber nachgedacht, ob es männliche und weibliche Kunst gibt.

Darüber habe ich nachgedacht, aber das ist sehr schwierig. Sehen Sie, das Werk von Käthe Kollwitz finde ich ungemein männlich. Das Weibliche in ihrem Werk ist das Mütterliche. Aber sonst ist es ein Werk, das mit männlicher Kunst gleichzusetzen ist. Ich habe die Kollwitz übrigens in Berlin gesehen. In der Klosterstraße hatte sie ein Atelier und betreute jüngere Bildhauer. Dieses Atelierhaus existierte noch in die Nazizeit hinein, obwohl dort auch Antinazis waren. Die Nazis haben die Kollwitz ja aus der Akademie ausgestoßen. Ich habe sie erlebt, als mich einer dieser jungen Bildhauer als Student einlud, sein Atelier zu besuchen. Ich interessierte mich immer für Bildhauerei. Da kam sie rein und hat mit den Bildhauern gesprochen, sehr eindrucksvoll, mütterlich, gleichzeitig sehr herb. Das sind zwei Pole in ihrem Wesen, eine erstaunliche Persönlichkeit. Bei Renée Sintenes ist es anders, ich sah sie öfter in einem Künstler-Café in Berlin. Wir Jüngeren haben sie alle bewundert als sportlich-eleganten Typ, mit Herrenfrisur. Sie war eine bedeutende Bildhauerin. Vor allen Dingen hat sie schöne Portraits und Selbstbildnisse gemacht, auch Tierbildhauerei, den »Berliner Bär«. Das Saarland Museum besitzt neben ihrem frühen »Kleinen Selbstbildnis« von 1916 (Bronze), ihre große Daphne¹⁴ von 1930, sie stand immer hinter der Glaswand beim Vortragssaal, die Daphne, die in Lorbeer verwandelt wird, nach dem antiken Mythos.

Ausgehend von Rodin, haben Sie das Thema Torso bearbeitet, ein Kapitel Ihrer Habil-Schrift, und Zeichen gesetzt, durch das Symposion: Das Unvollendete als künstlerische Form.

..., das viele Nachwirkungen hatte, u.a. in Ausstellungen, die sich dem Thema widmeten, z. B. in Paris (Musée d'Orsay) 1999, in Frankfurt am Main (Schirn Kunsthalle) und in Stuttgart (Staatsgalerie) 2001.



Bildhauer Prof. Wilhelm Loth mit seiner Bronzeplastik »Mädchenidol auf Sockel – hommage à Auguste Rodin« Haus der Kunst, Große Kunstausstellung Sonderschau Wilhelm Loth, 1983

Was hat Sie daran fasziniert? Sie haben im Zusammenhang mit dem Torso auch Archipenko genannt, der ja im Saarland Museum sehr stark vertreten ist.

Jaja. Bis zu Wilhelm Loth, der sein ganzes Leben dem Torso-Thema gewidmet hatte. Das war für mich natürlich auch ein Exempel.

Was ist am Torso wichtig für Sie? Bei Rodin ist es das Menschenbild.

Es ist die Konzentration auf die Vitalität des Körpers, auf die vitalen, auch erotischen Zonen. Bei Rilke gibt es eine wunderbare Stelle, wo er sinngemäß sagt: die Gesichter lenken ab. Die Gesichter lenken ab, weil jeder Mensch unbewusst dem anderen Menschen ins Gesicht schaut, um zu entschlüsseln, was für ein Gegenüber er hat. Das lenkt ab von dem künstlerischen Gebilde. Und Rodin, fragt, warum er den großen Gehenden ohne Kopf gemacht hat, hat gesagt: »braucht man denn zum Gehen einen Kopf?« Es ist die Darstellung des Körpers in Konzentration auf das Wesentliche der vitalen Existenz. Das ist der Torso.

Eine schöne Definition. Der Torso ist wegweisend für die folgende Kunst.

Eben, es hat Folgen wahrscheinlich über uns noch hinaus, immer wieder.

1980 haben wir von Saarbrücken aus mit Prof. Götz eine sogenannte 'Weihnachts-Exkursion' nach München gemacht. Dort habe ich Sie zum ersten Mal erlebt, in der Jugendstil-Ausstellung »Nancy 1900« im Münchner Stadtmuseum. Der Jugendstil, eines Ihrer wichtigen Forschungsthemen. Auch da schließen sich Kreise in Ihrem Leben. Sie sprachen von der frühen Prägung durch die elterliche Wohnung mit Möbeln Ihres Onkels.

Ja, wie eingangs gesagt: ein Bruder meines Vaters hat Möbel entworfen, die ich heute noch habe. Das sogenannte Herrenzimmer, die ganze Wohnung war eingerichtet mit seinen Möbeln und anderen Erzeugnissen einer privaten, sehr fortschrittlichen Kunstschule, die in München existierte. Die Obrist-Debschitz-Schule, die Gropius vor dem 1. Weltkrieg ein, zwei Mal besucht hat, als er überlegte, selbst eine Kunstschule zu gründen, das Bauhaus. Sie gehört mit zum Wurzelboden des Bauhauses. Diese Schule hatte durchlässige Werkstätten, jeder Schüler konnte in jeder Werkstatt arbeiten. Ganz fortschrittlich. Und die haben alles gemacht, außer Malerei, Textilien, Möbel, Keramik, Metallarbeiten usf.

Wenn ich an Jugendstil denke, sehe ich Gesamtkunstwerke, das Phänomen, dass die Jugendstilkünstler sich allem gewidmet haben: Architektur, Kunsthhandwerk, Malerei.

Henry Van de Velde ist ein hervorragendes Beispiel, auch Richard Riemerschmid, Bruno Paul usw.

Die Wiege oder eine Wiege des Jugendstils liegt in Lothringen, mit dem Sie auch durch Ihre Forschungen über Skulptur verbunden sind.

Es ist so: neben meinen Erkundungen der lothringischen Skulptur des 14. Jh., auch des 13., 15. und 16. Jahrhunderts, woraus dann die Doktorarbeiten meiner Schüler entstanden, haben wir auch immer den Jugendstil betrachtet. Die Ecole de Nancy ist eben ein großer internationaler Schwerpunkt des Jugendstils gewesen, neben Paris, Brüssel, Wien, Darmstadt, Glasgow, um andere Schwerpunkte zu nennen. Das sind die wichtigsten. Nancy mit seinem floralen Jugendstil ist führend gewesen: Meine Frau hat darüber geforscht und hat seit 1962 alle Mitglieder dieser sogenannten Ecole de Nancy genau erkundet, es ist ja keine Schule, im engeren Sinn, es ist eine regionale Bezeichnung, denn zur Ecole de Nancy zählten in ihrer höchsten Blüte, ich glaube: 350 Kunsthändler, Künstler, Architekten usw. Diese Ausstellung, das kann man ruhig behaupten, war bahnbrechend. Sie fand ungeheuren Zulauf an Besuchern (ca. 400.000). Man beachtete sie natürlich auch in Nancy und Paris, die erst Jahre danach entsprechende Ausstellungen veranstalteten. Der von uns erarbeitete Katalog fand als Handbuch eine außerordentliche Verbreitung bis Tokyo und USA. Übrigens hatte meine Frau Helga die keramische Produktion von E. Gallé erstmals publiziert und das war der eigentliche Startpunkt für die umfassende, von ihr organisierte und realisierte Münchner Ausstellung.

Typisch für den Jugendstil ist auch, dass Kunst und Kunsthandwerk ineinander gehen.

Man soll diesen Unterschied nicht machen. Hohe Kunst und angewandte Kunst sind im Grunde genommen eine Einheit. So wars auch früher, im Mittelalter, im Barock. Die Unterscheidung kommt erst im 19. Jahrhundert.

Es existiert auch ein Briefwechsel zwischen Rodin und Gallé. Da knüpft sich wiederum eine Verbindung zu Ihrer eigenen Biographie. – Weitere Themen Ihrer Arbeit: Naturalismus, Realismus und Fotorealismus.

Ja – ein weites Feld. Ich habe versucht, die Begriffe zu entzerren und zu schärfen, das wird ungern angenommen, weil es so bequem ist, die Begriffe nicht zu differenzieren. Im allgemeinen Sprachgebrauch sagt man Realismus für etwas, was eigentlich Naturalismus ist, d. h. möglichst exakte Naturwiedergabe. Ich verstehe, wenn Realismus ins Spiel kommt eine kritische Akzentuierung der Darstellung. Das hat sich mit der Zeit entwickelt nach Courbets Realismus-Verständnis.

Diese Begriffe führen uns zur Fotografie, einem wesentlichen Thema Ihrer Arbeit. Ihre ersten Erfahrungen beginnen mit Fotos, die Sie für Ihre Doktorarbeit angefertigt haben. Sie haben sich auch der Bildhauer-Fotografie gewidmet, der Fotografie von Bildwerken, von Skulpturen.

Und dass die Bildhauer ihre Werke fotografieren. Ja, Skulpturen zu fotografieren ist schwierig, ich habe in meinem langjährigen Fotolabor des Kunstgeschichtlichen Instituts Saarbrücken, Harald Boockmann, Steinert-Schüler, angeleitet, mittelalterliche Skulptur möglichst richtig aufzunehmen. Das ist schwieriger, als man denkt.

Wie nimmt man eine Skulptur, eine mittelalterliche Skulptur richtig auf?

Man soll vermeiden: scharfe Beleuchtung, Scheinwerfer, das gibt Schlagschatten, die verzerrten die Skulptur. Wir haben Aufnahmen gemacht mit einer halben Stunde Belichtung, in Dunkelräumen, in Krypten. Wenn man eine mittelalterliche Skulptur aufnimmt, muss man sich nach der Plinthe orientieren: wie ist die Figur gedacht? Die Plinthe ist das Sockelstück, das mit der Figur zusammen hängt, nicht der Sockel, auf dem sie steht. Die Plinthe bei den mittelalterlichen Figuren gibt eine Anweisung: man muss sie beachten in ihrem Grundriss: Ist sie rechteckig? Hat sie eine Vorderkante, vorne und hinten abgeschrägte Ecken? Das ist das Übliche. Es gibt Abweichungen. Das gibt eine Anweisung, wie die Figur gesehen werden soll, nämlich in der Vorderansicht, parallel zur Vorderkante der Plinthe. Oder in zwei Diagonalen entsprechend den abgeschnittenen Ecken der Rechtecke, von den Flanken oder ganz frontal, wenn sie freisteht. Aber nicht irgendwie, Untersicht und Obersicht, das ist alles verwirrend. Und möglichst in Augenhöhe, gleichmäßig beleuchtet, sonst wird man der mittelalterlichen Skulptur nicht gerecht. Man kann mit Schlaglichtern, verzerrender Beleuchtung und Perspektive aus einer mittelalterlichen Skulptur eine barocke machen.

Ihre persönliche Beziehung zur Fotografie ist ja mit Sicherheit auch gefestigt durch diese schicksalhafte Begegnung mit Steinert, den Sie drei Jahrzehnte lang begleitet haben.

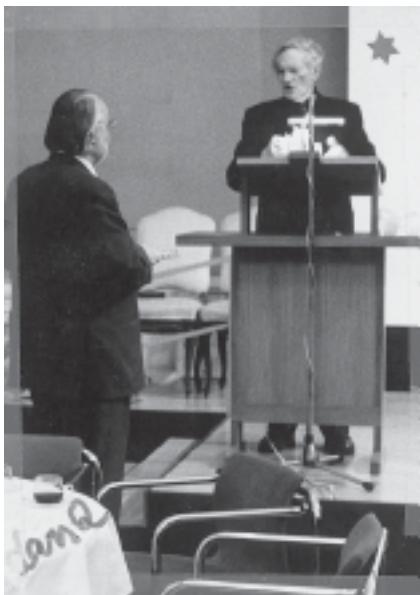
Das Hauptproblem war immer, dass wir diskutierten, weil umstritten, wie weit Fotografie Kunst sein kann. Heute ist man ja so weit, dass man jedes Knipsbild für Kunst hält. Das ist natürlich Unsinn, gegen den ich mich sträube. Es gibt in der Fotografie die gleichen Möglichkeiten, mit fotografischen Mitteln, ein Bild zu gestalten wie mit dem Pinsel, der Feder, dem Bleistift. Es gibt aufregende Fotos von aktuellen Ereignissen, von hungernden Kindern oder von Verwundeten auf Kriegsbildern, das ist eine Spezies für sich, das ist das aktuelle Foto. Das hat seine Berechtigung, aber das muss nicht unbedingt Kunst sein. Auf dem Gebiet gibt es manchmal auch künstlerische Aufnahmen.

Sie schrieben einen Text mit dem Titel: Nutzlose Bilder, das Foto als autonomes Bild. Ich sehe zwei 'Seelen' in der Fotografie: die des gestaltenden Fotografen, in dessen Bildern alles durchkomponiert ist. Das andere sind Fotografen wie Cartier-Bresson, der den Augenblick einzufangen versucht.

Ja. [begeistert] Und gleichzeitig seine Bilder auch komponiert, das ist das Tolle bei ihm. Nicht alles, aber vieles.

Was fasziniert Sie an der Fotografie?

Sie ist ein Bildmittel der Moderne, des Industriezeitalters, des Positivismus, wie die Dampfmaschine und die Elektrizität, dass man das Bild der Camera Obscura dauerhaft festhalten kann. Die Camera Obscura gibt es ja seit dem 15./16. Jahrhundert.



Stefan Moses: J.A. Schmoll gen. Eisenwerth am Redner-Pult der Bayerischen Akademie der Schönen Künste München bei der Dankdagung zur Feier seines 80. Geburtstages für die Laudatio des Akademiepräsidenten Prof. Dr. Wieland Schmied (links), 1995 vgl. Wieland Schmied: Der Vielseitige. Josef Adolf Schmoll gen. Eisenwerth zum 80. Geburtstag. In: Jahrbuch 9. Bayerische Akademie der Schönen Künste. Oreos Verlag 1995/96, S. 624-634

Sie haben auch über die Geschichte der Fotografie geschrieben.

Ja. »Vom Sinn der Photographie«. Da kommt eine kurz gefasste Geschichte der Photographie vor. Und dass man dieses moderne Bildmittel künstlerisch verwenden kann, dass man damit Bild-Kunst machen kann. Das hat mich immer fasziniert. Und ich muss demnächst einen Vortrag halten an der Uni in Eichstätt, mein Entwurf: zwei Wege der Fotografie zur Kunst. Der eine Weg ist eben der, dass das fotografische Bild künstlerisch mit fotografischen Mitteln gestaltet wird. Der andere Weg ist, dass ein Maler eine Fotografie verwendet, so dass es in sein malerisches Werk passt, gleichzeitig aber der Fotografie die Ehre lässt, teilzuhaben an der Entstehung des Kunstwerks. Das ist ein zweiter Weg der Fotografie zur Kunst.

Wie beurteilen Sie bearbeitete Fotos? Arnulf Rainer – ein Beispiel.

Das hat seinen Sinn. Rainer bearbeitet ja auch Reproduktionen von Kunstwerken, nicht nur Fotografien nach der Natur. Es ist legitim, sich auseinander zu setzen mit künstlerischen Mitteln, in und auf der Fotografie.

Was halten Sie von der heutigen Fotografie? Ich denke an die technisierte Form, an die mit dem Computer bearbeitete Fotografie, an Fotografen, die in der Technik verharren.

Digitale Fotografie. Es geht immer weiter. Und es wird immer den Unterschied geben zwischen denen, die mit diesen Mitteln künstlerische Werke zustande bringen, und denen, denen das nicht gelingt. Die drin stecken bleiben oder Effekte suchen, die das Auge – ja – beleidigen oder nicht befriedigen oder zu Kitsch verkommen.

Sie haben einmal vom »Nachläufereffekt« im Bereich der Malerei gesprochen, von Künstlern, die Gerhard Richter beispielsweise kopieren.

Jaja 'verschwommene Bilder'. Gab es immer, gibt es immer, wird es immer geben.

Und wenn man sich die Art Cologne anschaut, da drängt sich mir der Begriff 'Geist des Banalen' auf. Fotos, gerade aus Amerika, die teuer gehandelt werden, zeigen Banalität des Alltags, was sicher seinen Sinn hat –

Das hat seinen Sinn als soziologische Dokumente. Man unterscheidet nicht genug zwischen dem dokumentarischen Charakter der Fotografie und dem künstlerischen, das sind zwei verschiedene Dinge.

Was möchten Sie im Rahmen der Fotografie zu Steinert noch sagen? Es gibt ja diese Begegnung, den Austausch, die Fotogruppe fotoform und die Subjektive Fotografie.

Fotoform war ja eine Gruppe der sechs südwestdeutschen Fotografen, die dann erweitert wurde um zwei Mitglieder. Sehr schön an diesem Begriff ist, dass die Form der Fotografie im Mittelpunkt stand, durch den Begriff gleich geklärt. Fotoform, das war auch elitär und abgehoben und eben nicht mehr angewandte Fotografie. Solche sezessionsartigen Konzentrationen, wie auch die neue gruppe saar, haben Vorbildcharakter und sensibilisieren für neue Möglichkeiten.

Subjektive Fotografie – wie kam es zu dem Begriff?

Diesen Begriff haben wir mit Steinert erarbeitet, um zu kennzeichnen das Individuelle, den persönlichen Anteil des Fotografen an der Bildgestaltung. Also dass hinter der Kamera das Malerauge des Fotografen gestalterisch wirkt.

Nicht umsonst zitieren Sie Caspar David Friedrich in Ihrem Aufsatz »Nutzlose Bilder«:
Der Maler soll nicht malen, was er vor sich sieht, sondern was er in sich sieht.

Allerdings. Ja.

Ich habe aus meinen dilettantischen, aber vielfältigen ‘fotografischen Übungen’ erfahren, dass die eigene Energie, die Empfindung des Augenblicks beim Fotografieren mitschwingt, über die Hand auf den Auslöser, dass ein Foto mehr ist als eine Komposition.

Natürlich. Es ist die Gesamtbedeutung, die zum Ausdruck kommt.

Steinert. Es gab sicher nicht nur Ihre Freundschaft, sondern auch fachlichen Austausch.
Gab es Kontroversen?

Wir haben erstaunlichen Gleichklang gehabt. Wir stellten fest, dass wir beide die großen Vorbilder der experimentellen Fotografie, der gestalterischen Fotografie kannten, nach dem Wissensstand und der Literatur, den man haben konnte vor 33. Wichtig sind die Schriften von Franz Roh, zu dem ich eine persönliche Beziehung hatte dadurch, dass ein Schwager von Roh neben mir saß in den Architekturvorträgen in Darmstadt, wir uns befreundeten und er uns zusammenführte. Und Roh, der in München an der Universität lehrte und ein großer Kunstkritiker war, auch Präsident des Internationalen Kunstkritiker-Verbandes eine Zeit lang, erklärte sich auch bereit, über fotoform zu schreiben und zu Ausstellungseröffnungen zu sprechen. Mit Steinert war ein Gleichklang in der Auswahl dessen, was man als vordbildhaft ansehen kann für die neuen Bestrebungen in der Fotografie und in der Zielrichtung von Fotografie als Kunst.

Worin sehen Sie die Bedeutung von Steinert in Beziehung zu seiner Zeit?

Das ist ein weites Feld. Er war vor allen Dingen ein markanter Lehrer, wenn auch autokratisch. Man merkte ihm den Sauerbruch-Schüler an. Sauerbruch war auch ein autokratischer Medizin-Professor. Ich habe mal seine Biografie gelesen. Steinert war natürlich geprägt durch dieses große Vorbild, wenn er ihm auch nur in zwei Jahren nahe war. Wenn man zu einem Professor kommt, der einen hohen Ruf hat, wird man geprägt davon. (Das ist bei mir in Bezug auf Pinder sicher auch festzustellen. Auch Schürer und Frankl hatten prägenden Einfluss auf mich.) Dann brach der Krieg aus, wir haben beide 39 promoviert, dann wurden wir Soldat, er Sanitätsoffizier. Die Zeit als Sanitätsoffizier ist für Steinert auch prägend gewesen. Er war ein sehr sachlich harter Mensch, konnte scharf urteilen und auch verletzend sein, und hatte auch den Casino-Ton, den ich nicht so schätzte, und entsprechende Witze parat. So war das Menschliche sicher manchmal schwierig. Nicht zwischen uns! Aber zwischen ihm und den Schülern, obwohl manche auch heute noch von ihm schwärmen. Berühmt ist, dass Steinert einen großen Stempel mit dem Wort »Scheiße« sich hat machen lassen, wenn er eine Fotoarbeit schlecht fand. Bei der allwöchentlichen Kritik konnte er den drauf knallen. Er hat ihn aber selten benutzt.

Es gab also eine wöchentliche Zusammenkunft der Schüler, die ihre Arbeiten zeigten.

Ja, das gehörte ganz intensiv zu seiner Fotoschule. – Wir hatten ein Treffen mit ehemaligen Schülern in Essen, das hat Ute Eskildsen, die die Fotosammlung am Folkwang-Museum leitet, ehemals Assistentin bei Steinert, zustande gebracht. Viele sagen: er war manchmal schrecklich, wir hatten auch Angst vor ihm, dann haben wir ihn wieder bedauert, wie er so krank wurde. Aber er war ein Lehrer, der einem Augen öffnete.

Auch eine Schule des Sehens, wenn man so will.

Ja. Und des Machens. Er verlangte ‘klinisch-saubere’ Arbeiten. Laborarbeit war bei ihm ganz groß geschrieben, was nicht bei jedem Fotografen der Fall ist.

Wie sehen Sie Steinert in seiner Zeit? Es ist ja kein Zufall, dass die Subjektive Fotografie oder seine Art der Fotografie in dieser Zeit entstand.

Das läuft natürlich auch parallel mit der Rehabilitierung des Bauhauses. Es gibt Bücher über die Bauhaus-Fotografie und gesammelte Foto-Dokumente, aber sie ist nicht so bedeutend, Moholy-Nagy ist bedeutend, und der eine oder andere Lehrer für Fotografie. Aber es gibt nicht so viele Fotoarbeiten von Bauhaus-Schülern, wie man erwartet, und nicht die großartigen, technisch perfekten Fotografien der Steinert-Schüler. Dazu war man im Bauhaus noch zu locker, man war interessiert an neuen Sichten der Bauhaus-Meister Bayer und Moholy-Nagy, Untersichten, Aufsichten, was auch Rodchenko machte.



J.A. Schmoll gen. Eisenwerth während seines Vortrags über die »Subjektive Fotografie. Otto Steinert und seine Schüler« im Museum Haus Ludwig Saarlouis, 1. September 2002
vgl. J.A. Schmoll gen. Eisenwerth: subjektive fotografie. Die Ausstellungen. Wiederabdruck in: subjektive fotografie. Otto Steinerts Schüler in Saarbrücken 1948-1959. Oberhausen 2002, S. 6



Gruppenbild des 1. Bildjournalistenlehrgangs »Seit Erschaffung der Welt«, 1952 mit J.A. Schmoll gen. Eisenwerth (links liegend) und Otto Steinert (Mitte liegend, aufgestützt) Archiv subjektive fotografie – Sammlung Ann und Jürgen Wilde, Zülpich

Aber es gibt nicht diese unerbittliche Strenge des Bildaufbaus wie bei Steinert. Man könnte sagen: die Architektur des Bauhauses fand ja auch eine Rehabilitierung nach 45 und eine Nachfolge. Und in der Nachfolge sind wenige wirklich bedeutend geworden. Viele sind auf einem mittleren Niveau, ich rede nicht von Mies van der Rohe oder Gropius, die nach 45 dann auch bauten. Und Steinert konnte sich empfinden, besonders in der Saarbrücker Zeit, als ein imaginärer Bauhaus-Schüler, der die Ansätze dort nun zu einer gewissen Perfektion führte.

Eine seiner Schülerinnen: Monika von Boch. Über ihr Werk haben Sie ein Buch geschrieben. Monika von Boch war eine Künstlerin, die in der Stille arbeitete.

Ja, sie war eine großartige Persönlichkeit. Meine Frau Helga und ich haben sie öfter besucht, ich habe sie kennen gelernt, wie sie bei Steinert noch im Abendunterricht als Gast war. Rührend fanden wir immer, wie diese reiche Familie Villeroy & Boch sie kurz hielt. Es war ihr gar nicht möglich, ohne weiteres kompliziertere teurere Apparate zu kaufen. Naja. Davon abgesehen, sie wäre gerne Försterin geworden, das war aber nicht möglich für eine Frau. Sie liebte Bäume, sie hat ja schöne Bäume fotografiert. Wir waren gleichaltrig. Monika, Otto und ich, Jahrgang 15. Sie war schon Werkfotografin bei Villeroy & Boch, hatte wunderbare Sachaufnahmen gemacht, aber bei Steinert lernte sie die experimentellen Möglichkeiten kennen. Das hat sie weiterentwickelt, sehr eigenständig, sehr interessant. Die »Weißblechserie«, Dinge mit Kinetik, mit Rollen, Kugeln. Schon ein bedeutendes Werk. Ich habe eine große Ausstellung in München gemacht, die da und dort noch gezeigt wurde. Ihr Nachlass ist im Saarland Museum. Ich freue mich, dass das gelang. Eine weitere Auswertung wird einmal kommen, die Monographie, die ich versuchte, war eine Schweregeburt, weil wir kein Geld für das Buch hatten. Ich bin zum Generaldirektor, ihrem Onkel, Luitwin von Boch kannte ich vom Universitätsrat, ich war bei ihm und seiner englischen Frau auch eingeladen. Er war eine Adenauer-Figur auf seinem Gebiet. Und wie ich ihm vortrug, dass ich das Manuskript fertig hätte, hat er gesagt: es geht um einen Prospekt. Nein, es geht um ein Buch. Es ging ums Geld. Fürchterlich mühsam, bis ich ihn soweit hatte. Die Familienangehörigen durften nichts aus dem Kapital der Firma nehmen. Die arme Monika. [...]



Monika Bugs und J.A. Schmoll gen. Eisenwerth
in der Ausstellung *Subjektive Fotografie. Otto
Steinerts Schüler in Saarbrücken 1948-1959*
Museum Haus Ludwig Saarlouis 2002

Noch vor Beuys haben Sie einen erweiterten Kunstbegriff geschaffen. Sie schrieben 1974 »Kunst ist alles, was der Mensch schafft, wenn der Gesichtspunkt einer Gestaltung, das heißt der Form dabei im Spiel ist.« Ich fragte Sie nach dem Sinn der Kunstgeschichte. Sie schrieben vom Sinn der Fotografie. Worin liegt für Sie der Sinn der Kunst?

Der Mensch ist im Unterschied zum Tier nicht nur da, für seinen Lebensunterhalt zu sorgen. Das füllt uns auch weitgehend aus, aber darüber hinaus ist der Mensch ein denkendes, ein schaffend im kreativen Sinne, auch homo ludens, spielendes, experimentierendes Wesen. Er schafft Werke, eine Welt von gestalteten Dingen, die stellt er in und gegen die Natur, neben das, was Gott geschaffen hat, seine eigene Welt, eine Kunstwelt, die unsere Vorstellungen erweitert, unsere Begriffe, Gefühle. Um das auf einen Nenner zu bringen: Kunst ist lebensnotwendig.

Das Gespräch fand in der TU München statt, am 8. Februar, 30. April und 1. Mai 2002.

Anmerkungen

- 1 Dietmar Haubfleisch: Schulfarm Insel Scharfenberg. Frankfurt am Main 2001, 2 Bände.
- 2 J.A. Schmoll gen. Eisenwerth: Zum Todesbewusstsein in Holbeins Bildnissen. In: Annales Universitatis Saraviensis 4. Saarbrücken 1952, S. 352-366
- 3 J.A. Schmoll gen. Eisenwerth: Mit Otto Steinert in Paris (1948-1962). In: Katalogbuch der Ausstellung »Otto Steinert / Fotograf«. Hrsg. von Ute Eskildsen. Folkwang-Museum Essen, 1999, S. 68-79
- 4 J.A. Schmoll gen. Eisenwerth: Das Menschenbild in unserer Zeit. Darmstädter Gespräch 1950. Darmstadt 1951, S. 11-15
- 5 J.A. Schmoll gen. Eisenwerth: Die Gefahr provinzieller Enge wird erkannt. Kulturelles Leben an der Saar. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung Nr. 288. Feuilleton. 6.12.1955
- 6 J.A. Schmoll gen. Eisenwerth: Dreizehn Jahre Kunstschatz-Experiment Saarbrücken, 1946-1959. In: Jahrbuch für westdeutsche Landesgeschichte. Bd. 14, Koblenz 1988, S. 219-235
- 7 Kunst im öffentlichen Raum Saarland. Bd. 2. Universität des Saarlandes. 1945 bis 1999. Aufsätze und Dokumentation. Campus Saarbrücken, Campus Hoburg/Universitätsspitzen des Saarlandes. Hg. Jo Enzweiler. Saarbrücken 1999
- 8 Interview Architektur. Marlen Dittmann im Gespräch mit Hanns Schönecker. Hg. Jo Enzweiler. Saarbrücken 2002
- 9 J.A. Schmoll gen. Eisenwerth: Dr. h.c. Rudolf Bornschein zum 65. Geburtstag (Direktor des Saarlandmuseums und Gründer der Modernen Galerie Saarbrücken. In: Saarbrücker Zeitung, 24. März 1977
- 10 Nancy 1900. Jugendstil in Lothringen zwischen Historismus und Art Déco. Bearb. v. J.A. Schmoll gen. Eisenwerth und Helga Schmoll gen. Eisenwerth, geb. Hofmann. Mainz und Murnau 1980
- 11 J.A. und Helga Schmoll gen. Eisenwerth: In: Die Parler und der schöne Stil, Kunst unter den Luxemburgern. Köln 1978
- 12 Emil Maurer: Manierismus. Zürich 2001
- 13 J.A. Schmoll gen. Eisenwerth: Rodin und Camille Claudel, München, New York 1994
- 14 Skulptur und Plastik. Skulptur, Plastik und Zeichnungen von Bildhauern des 19. und 20. Jahrhunderts aus der Sammlung der Modernen Galerie des Saarland Museums Saarbrücken. Bearbeitet von Helga Schmoll gen. Eisenwerth, geb. Hofmann. Hrsg. von Georg-W. Költzsch. Saarbrücken 1989, S. 368

J. A. Schmoll gen. Eisenwerth

Geboren am 16. Februar 1915 in Berlin als Sohn des am 24. August 1914 in den Vogesen gefallenen Dr. Ing. J.A. Schmoll gen. Eisenwerth (Maschinenbau-Ingenieur in Mannheim) und der Eva Schmoll gen. Eisenwerth, geb. Dietmar. Großvater war der Wasserbauingenieur und Brückenkonstrukteur Anton Adolf Schmoll gen. Eisenwerth aus St. Wendel/Saar, Ritter des Franz-Joseph-Ordens in Wien, später wieder in St. Wendel und Darmstadt wohnend, gestorben 1918.

Abitur Frühjahr 1934 auf dem Landschulheim der Stadt Berlin »Schulform Insel Scharfenberg«, Reformpädagogische Modellschule.

Studium an der Universität Berlin: Kunstgeschichte, Archäologie, Geschichte, Philosophie. Dr. phil. Juli 1939 mit der Dissertation »Das Kloster Chorin« und die Backsteinfrühgotik in der Mark Brandenburg 1250-1320.

Kriegsdienst Herbst 1939-1945, Lazarettentlassung Herbst 1945.

Ab Dezember 1945 Wissenschaftlicher Assistent der Technischen Hochschule Darmstadt. Mit der stellvertretenden Wahrnehmung des Ordinariats für Kunstgeschichte beauftragt 1946-49.

1950/51 Habilitation mit der Arbeit »Auguste Rodin – zur Werkentwicklung und Deutung«. Ungedrucktes Msc., später in Teilen publiziert, z.B. »Der Torso als Symbol und Form« Baden-Baden 1954.

1948 Gastdozent von Darmstadt aus an der Staatlichen Schule für Kunst und Handwerk in Saarbrücken.

1950 auch Lehrauftrag an der Universität des Saarlandes. 1951 Berufung als Gründungsdirektor des Kunsthistorischen Instituts an die Universität des Saarlandes als ao. Professor. 1955 Ordinarius, Prodekan und Dekan der Philosophischen Fakultät. 1966 Berufung in gleicher Funktion an die Technische Universität München. Ausbau des hundert Jahre alten Lehrstuhlinstituts für Kunstgeschichte. 1980 emeritiert.

Gastprofessenuren: 1970 Pennsylvania State University/USA. 1974/75 und 1975/76 Universität Zürich. 1986 Ludwig-Maximilian-Universität München. 1988 Universität Wien. 1989 Universität Salzburg

Mitglied des Kuratoriums des Bauhaus-Museums für Gestaltung Berlin, des Fotomuseums im Münchener Stadtmuseum, der Wilhelm-Loth-Stiftung Karlsruhe, seit 1988 Ordentliches Mitglied der Bayerischen Akademie der Schönen Künste.

1980 Kulturpreis der Deutschen Gesellschaft für Photographie, 2001 Silbermedaille »München leuchtet«

71

Ausgewählte Literatur

- Zum Begriff »subjektive fotografie«. In: Katalog »subjektive fotografie«. Internationale Ausstellung moderner Fotografie. Hrsg. von Dr. O. Steinert. Saarbrücken 1951 (veranstaltet von der Photographischen Abteilung der Staatlichen Schule für Kunst und Handwerk Saarbrücken).
- Die Madonna von Morhange/Mörchingen. Ein unbeachtetes lothringische Meisterwerk des frühen 14. Jahrhunderts. In: Annales Universitatis Saraviensis. Reihe Philosophie. Jahrgang 5. Heft 3/4. Saarbrücken 1956/1957, S. 276-280 (erste Veröffentlichung zur Erforschung der lothringischen Skulptur des Mittelalters von Saarbrücken aus)
- Die bildende Kunst an der Saar in neuerer Zeit. In: Das Saarland. Ein Beitrag zur Entwicklung des jüngsten Bundeslandes in Politik, Kultur und Wirtschaft. Herausgegeben unter Mitwirkung von Saarpolitikern und Sachkennern von Klaus Altmeyer, Jakob Szliska, Werner Veauthier, Peter Weiant. Saarbrücken 1958, S. 347-355
- Das Unvollendete als künstlerische Form. Ein Symposium (veranstaltet von der Philosophischen Fakultät der Universität des Saarlandes in Saarbrücken). Hrsg. J.A. Schmoll gen. Eisenwerth. Bern 1959
- Musik und die Entstehung der abstrakten Malerei. In: 75 Jahre Kunstverein Erlangen 1978
- Vom Sinn der Photographie. Texte aus den Jahren 1952-1980. München 1980
- Nancy 1900. Jugendstil in Lothringen. Zwischen Historismus und Art Déco. Bearbeitet von J.A. Schmoll gen. Eisenwerth und Helga Schmoll gen. Eisenwerth, geb. Hofmann. Mainz und Murnau 1980
- Zu den Arbeiten (von O.H. Hajek) im Bereich der Architektur und der Urbanistik. In: Katalog der Hajek-Ausstellung im Castel Sant' Angelo in Rom 1981 (italienische und deutsche Ausgabe)
- Monika von Boch. das fotografische Werk 1950-1980. Experimentelle Fotografie, Fotogramme, Industrie, Abstraktionen, Natur. Dillingen/Saar 1982
- Wie sah die mittelalterliche Baugruppe auf dem Wörschweiler Klosterberg aus? Zur Rekonstruktion der saarländischen Zisterzienserabtei. (Rekonstruktionszeichnungen). In: Kloster Wörschweiler 1131-1981. Homburg/Saar 1982
- Rodin-Studien: Persönlichkeit - Werke - Wirkung - Bibliographie. München 1983 (Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, Band 31)
- Franz Roh – Collagen. Düsseldorf 1984
- Epochengrenzen und Kontinuität. Studien zur Kunstgeschichte. Hrsg. von Winfried Nerdinger und Dietrich Schubert. München 1985 (repräsentative Aufsatz-Sammlung von J.A. Schmoll gen. Eisenwerth zum 70. Geburtstag des Autors, mit ausführlicher Bibliographie)
- Rede anlässlich der 40 jährigen Wiederkehr der Einrichtung der Staatlichen Schule für Kunst und Handwerk 1946 beim Festakt in Saarbrücken, am 17.12.1986. In: Hochschulgalerie der Fachhochschule des Saarlandes. Saarbrücken 1986
- Zur Parler-Strömung in der Lothringischen Skulptur der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts: Stilistische Beobachtungen und Fragen an die Historiker. In: Festschrift zum 65. Geburtstag von Hans-Walter Herrmann. Saarbrücken 1995
- Rodins »Bürger von Calais« (Konzeption und Komposition). Erste Textfassung in: Saarbrücker Hefte, Heft X, 1959. Zweiter vollständiger Text in: Katalog »Rodin. Die Bürger von Calais«. Skulpturenmuseum Marl 1997, hrsg. von Uwe Rüth
- J.A. Schmoll gen. Eisenwerth im Gespräch mit Monika Bugs. Interview 11. Hrsg. von Jo Enzweiler. Saarbrücken 2003
- Die lothringische Skulptur des 14. Jahrhunderts (Korpuswerk). In Druckvorbereitung

Nachwort

J.A. Schmoll gen. Eisenwerth. Kunsthistoriker. Mit einer typischen, wenn auch ungewöhnlich reichhaltigen, von vielen Begegnungen getragenen, Biographie seiner Generation, die nicht zuletzt von der Erfahrung des Krieges geprägt ist.

Wer J.A. Schmoll gen. Eisenwerth erlebt hat, in Vorlesungen oder Vorträgen, kennt ihn als Persönlichkeit mit einem mitreißenden Redefluss. 87 Jahre Leben, kunsthistorisches Wirken seit der Schulzeit, in seiner ganzen Bandbreite, von der Romanik bis zur Gegenwartskunst, Baukunst, Skulptur, Malerei und Grafik, Fotografie sowie Kunsttheorie in einem Interview zu fassen – ein großer Anspruch, schwieriges Unterfangen.

Dem 'Gesicht' unserer Interview-Reihe gemäß haben wir trotz der Fülle der Themen auf Einschnitte in Kapiteln verzichtet, um den Gesprächsfluss zu erhalten. Gedankensprünge sind 'natürgemäß' und Wiederholungen (in veränderter Aussage) machen gerade das Netz der Verflechtungen im Leben des Kunsthistorikers deutlich. Ein Beispiel: Rodin 'begegnet' der noch junge Kunsthistoriker während seines Studiums in Berlin und findet entgegen der tradierten Haltung seines Lehrers eine eigene Interpretation der Werke des Bildhauers. Der Zufall – der so oft in dieses Leben einwirkt – führt im Krieg zu einer erneuteten, ungewöhnlichen Begegnung mit Rodin, der im Rahmen der wissenschaftlichen Arbeit des Kunsthistorikers zum Lebensthema wird. Die 'innere Ordnung' des Interviews: Das Interview gliedert sich in zwei große Teile, die Biographie – Name und Familie, Kindheit, Studium, Krieg, berufliche Stationen (Technische Universität Darmstadt, Schule für Kunst und Handwerk Saarbrücken, Kunstgeschichtliches Institut der Universität Saarbrücken, Technische Universität München) – und die wissenschaftliche Arbeit. Nicht selten hat J.A. Schmoll gen. Eisenwerth Neuland betreten, u.a. mit seiner Forschung über den Torso oder die Fotografie. Rodin, die lothringische Skulptur – Themen ein Leben lang. In dem Aufsatz »Epochengrenzen und Kontinuität«, in dem er sich Problemen von Kontinuität und Diskontinuität in der europäischen Malerei der Neuzeit und Fragen des Stilpluralismus widmet, spiegelt sich seine kunsthistorische Haltung, fern jeglichen Spezialistentums.

Mit dem Saarland ist J.A. Schmoll gen. Eisenwerth über viele Jahre verbunden, auch nach seinem Weggang nach München Mitte der 60er Jahre. Bald nach dem Krieg durch seine Lehre an der Schule für Kunst und Handwerk in Saarbrücken. 1951 gründet er das Kunsthistorische Institut der Universität des Saarlandes.

Monika Bugs, 3. Februar 2003

Die Herausgabe der Publikation wurde durch finanzielle Unterstützung der Landeszentralbank in Rheinland/Pfalz und im Saarland ermöglicht. Unser Dank gilt Hans Jürgen Koebnick, der sich als Präsident der Landeszentralbank in Rheinland/Pfalz und im Saarland in besonderer Weise für die Belange der Bildenden Kunst im Saarland eingesetzt hat.

Monika Bugs

Studium der Kunstgeschichte, Romanistik und Klassischen Archäologie an der Universität des Saarlandes, Saarbrücken und an der Sorbonne, Paris. Stipendium des DAAD für Forschungsaufenthalte in Wien und Paris im Rahmen der Dissertation über den Maler Edgar Jené. Seit 1994 freie wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für aktuelle Kunst. Ausstellungskonzeptionen, Werkverzeichnisse, Schriftenreihe *Interview*, Vorträge und kunstschriftstellerische Publikationen zur Kunst des 20. Jahrhunderts.

Auswahl der Veröffentlichungen

- Günther Uecker. Werke der achtziger Jahre. In: Von Altdorfer bis Serra. Schülerfestschrift für Lorenz Dittmann zum 65. Geburtstag. Herausgegeben von Ingeborg Besch, Robert Floetemeyer und Stephan Michaeli. St. Ingbert 1993, S. 211-217
- Objekte der Begierde. Erotische Daguerreotypien aus der Sammlung Uwe Scheid. In: Saarheimat 1-2/1993, S. 26
- Edgar Jené. Ein Surrealist aus dem Saarland. Herausgegeben von Monika Bugs. St. Ingbert 1994, S. 19-23
- Woldemar Winkler. Das graphische Werk und Verzeichnis der graphischen Werke. In: Woldemar Winkler. Das graphische Werk. Köln 1997, S. 12-15 und S. 43-113
- Paul Schneider. Eine Begegnung. In: Paul Schneider. Werke 1949-1998. Saarbrücken 1998, S. 72-77

Interviews

- Ein Gespräch mit Günther Uecker. Galerie St. Johann Saarbrücken. 31.1.1992. In: Bulletin. Mitteilungen der Galerie St. Johann. Ausgabe 3/November 1992, S. 7-9
- Mein Traum ist Wirklichkeit. Ein Gespräch mit Emil Schumacher zu seinem 80. Geburtstag. In: Neue Bildende Kunst. Berlin 1.93, S. 61-64
- Die Vision des Menschen verändern. Antoni Tàpies im Gespräch mit Monika Bugs. In: Neue Bildende Kunst. Berlin 4.93, S. 38-41
- Zwischen den Zeilen. Ein Gespräch mit Pierre Alechinsky. In: Neue Bildende Kunst. Berlin 2.94, S. 56-59
- Von Kunst am Bau zu Kunst im öffentlichen Raum – die 70er Jahre. Bernd Schulz im Gespräch mit Monika Bugs. In: Kunst im öffentlichen Raum. Saarland. Band 1. Saarbrücken Bezirk Mitte. Saarbrücken 1997, S. 64-73
- Galeristen in Saarlouis im Gespräch mit Monika Bugs. In: Gesammelt in Saarlouis. Saarlouis 1997
- Symposium »Steine und Pflanzen am Wasser« in Bietzen 1998. Rückblick und Interviews mit den BildhauerInnen (Ilda Kleiterp, Thomas Link, Eileen MacDonagh, Paul Schneider, Susanne Specht). In: Paul Schneider. Werke 1998-2000. Aufsätze und Werkverzeichnis. Saarbrücken 2001, S. 16-28
- Walter Schrempf im Gespräch mit Monika Bugs. In: Kunst im öffentlichen Raum. Saarland. Band 2. Saarbrücken 1999, S. 42-53

Schriftenreihe *Interview*

Boris Kleint, Paul Schneider, Max Neumann, Leo Kornbrust, Peter Ludwig, Otto Herbert Hajek, Karl Prantl, Jo Enzweiler, Thomas Meier-Castel, Sigurd Rompza, J.A. Schmoll gen. Eisenwerth im Gespräch mit Monika Bugs
Herausgeber: Jo Enzweiler
Interview 1 bis 11. Saarbrücken 1994-2003

Impressum

Herausgeber: Jo Enzweiler
Konzeption: Monika Bugs
Redaktion: Claudia Maas
Redaktionelle Mitarbeit: Ursula Kallenborn-Debus
Gestaltung: Nina Jäger

Bildnachweis:

- Harald Boockmann: S. 38 unten, S. 50
- Nikolai Borg: S. 22
- Edith Buch: S. 45
- Monika Bugs: S. 9, 59, 69 oben
- Robert Häusser (Nachlass Schrempf): S. 36, 55
- Gerhard Heisler: S. 70
- Leo Jungmann: S. 48 oben
- Peter Keetman: S. 63
- Claudia Maas: S. 11
- Helga Merfels: S. 43
- Stefan Moses: S. 4, 68
- Angela Neuke: S. 31 unten (Postkarte)
- Helga Schmoll gen. Eisenwerth: S. 47, 54, 66
- Otto Steinert: S. 24, 31 oben, 33, 35, 42, 44
- Gerhard Weiß: S. 61
- Christa Wiora-von Hertzberg: S. 52
- Monika Zorn: S. 49
- Archevêché de Reims, Archives diocésaines (Abbé Goy): S. 25
- Archiv Leo Kornbrust: S. 40
- Bildarchiv Saarland Museum: S. 39,
- Monika von Boch: S. 41
- Archiv Schmoll gen. Eisenwerth: S. 4, 13, 15, 16, 22, 26, 30, 32, 42, 43, 47, 51, 52, 54, 57 unten, 58, 65, 66, 68
- Archiv (Nachlass) Walter Schrempf: S. 46, S. 44 oben

Archiv subjektive fotografie, Sammlung Ann und Jürgen Wilde, Zülpich: Edith Buch: S. 45, Irma Holz: S. 69 unten

Archiv Verlag Die Mitte: S. 57 oben

Diathek des Kunsthistorischen Instituts der Universität des Saarlandes: S. 21, 38 oben

Saarbrücken 1909-1959, Saarbrücken – 50 Jahre Großstadt. Herausgeber: Kulturredzernat der Stadt Saarbrücken.

Saarbrücken o. J. (Gestaltung Robert Sessler) Abb. Seite 219: S. 56

Das Saarland. Ein Beitrag zur Entwicklung des jüngsten Bundeslandes in Politik, Kultur und Wirtschaft. Herausgegeben unter Mitwirkung von Saarpolitikern und Sachkennern von Klaus Altmeyer, Jakob Szliska, Werner Veauthier, Peter Weiant. Saarbrücken 1958, Seite 257: S. 48 unten

Wir danken für Abbildungsvorlagen:

Hans-Georg Burkhardt (Deutsche Bundesbank, Filiale Saarbrücken)
Robert Knodt (Museum Folkwang Essen),
Karl-August Schleiden (Saarbrücken),
Susanne Süß, (Saarland Museum Saarbrücken),
Ann und Jürgen Wilde (Zülpich)

© Monika Bugs,
Institut für aktuelle Kunst im Saarland
© Fotos von Otto Steinert: Museum Folkwang,
Essen und Marlis Steinert, Thônex

Auflage: 1000

Druck: Krüger Druck+Verlag GmbH, Dillingen
Verlag: St. Johann, Saarbrücken
ISBN: 3-928 596-74-8
Saarbrücken 2003

Institut für aktuelle Kunst im Saarland
an der Hochschule der Bildenden Künste Saar
Choisiryn 10
66740 Saarlouis
Fon 06831/460530
Fax 06831/460905
www.institut-aktuelle-kunst.de
info@institut-aktuelle-kunst.de