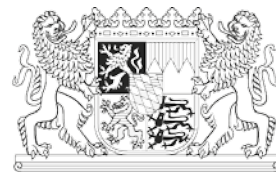


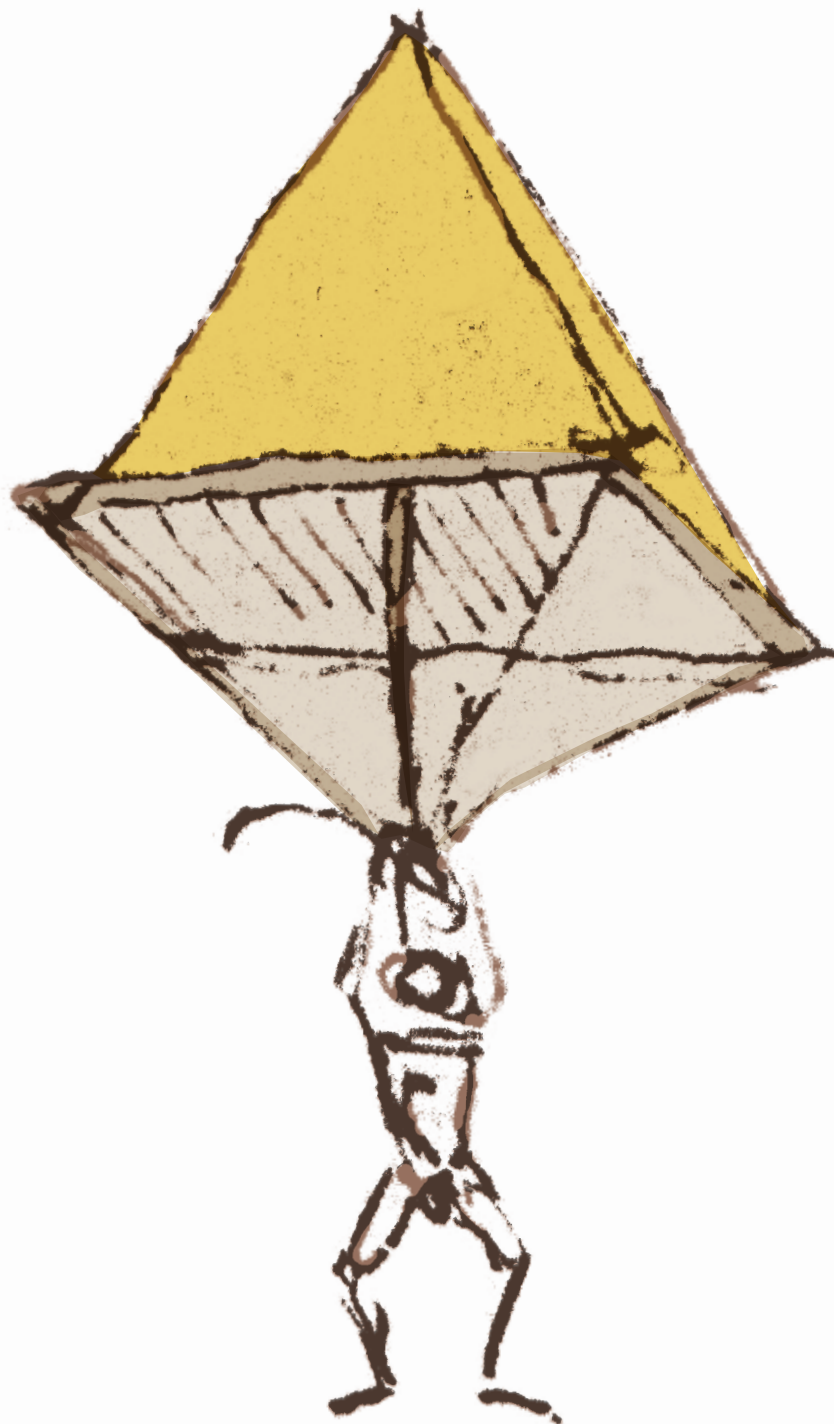
aviso

1|2018



Zeitschrift für Wissenschaft und Kunst in Bayern

CHRISTIANE SCHACHTNER ERZÄHLT SKIZZENBUCHGESCHICHTE[N] // **UTA GRAFF** UND **PETER SCHMID** ENTSCHLÜSSELN DIE SPRACHE DES ARCHITEKTONISCHEN ENTWURFS // WIE KOMPONISTEN SKIZZIEREN, ERKLÄRT **ULRICH KONRAD** // **ANGELIKA DREYER** HAT DIE BOZZETTI DER BAROCKEN FRESKEN UNTERSUCHT // **ALEXANDER KLUGE** HAT DIE GESCHICHTSPHILOSOPHISCHE EPISODE ERFUNDEN // **SVEN HANUSCHEKS** LAUDATIO ZUM JEAN-PAUL-PREIS



SKIZZE UND IDEE



SkizzenBuchGeschichte[n] | Christiane Schachtner | Seite 10



Skizze Zeichnung Modell | Uta Graff | Seite 16

EDITORIAL 3

WORAUF ICH MICH FREUE 4

FAU-Präsident **Joachim Hornegger** freut sich auf das 275. Jubiläumsjahr seiner Universität.

AUS MEINEM SKIZZENBUCH 5

Dieter Hanitzsch porträtiert **Andreas Beck**, den designierten Intendanten des Bayerischen Staatsschauspiels.

AVISIERT 6

BAYERNS VERBORGENE SCHÄTZE 8

Die geröntgte Göttin der Gerechtigkeit. Was Restauratoren im Marstallmuseum auf Schloss Nymphenburg entdeckten. **Juliane Pröll**

COLLOQUIUM 10

SKIZZE UND IDEE

SKIZZENBUCHGESCHICHTE[N] 10

Eine Ausstellung der Staatlichen Graphischen Sammlung München offenbart Geheimnisse eines intimen Mediums und gibt Auskunft über das Potenzial einer analogen Kulturtechnik. **Christiane Schachtner**

SKIZZE ZEICHNUNG MODELL 16

Elementare Werkzeuge des architektonischen Entwerfens als Instrument der Wahrnehmung und der Vermittlung, vorgestellt von **Uta Graff**.

MEMORIEREN »PRIMA VISTA« 19

Skizzierend findet der Architekt Zugang zu räumlichen Phänomenen und setzt einen Erkenntnisprozess in Gang. **Peter Schmid**

»MACH SCIZZI. ALLE MACHEN ES SO« 22

empfahl Leopold Mozart seinem Sohn. Nur wenige Komponisten haben ihre Entwürfe aufgehoben. Einblicke in die Vorstufen musikalischer Werke von **Ulrich Konrad**.

RISS, DESSEIN, MODELLO 28

Der Fresken-Künstler im Barock übersetzte die Vorgaben seiner Auftraggeber in »lesbare« Bildentwürfe. **Angelika Dreyer**

»ICH ERFINDE NICHT, ICH ENTDECKE!« 34

Die Laudatio für Alexander Kluge, den Meister der geschichtsphilosophischen Episode, zur Verleihung des Jean Paul-Preises 2017 hielt **Sven Hanuschek**.

AVISO EINKEHR 40

DAS WEISSE ROSS IN DINKELSBÜHL

war von jeher eine »gemütliche Herberge der zahlreichen die Stadt besuchenden Maler und Künstler«.

Karl Gättinger

WERKSTATT 42

UNVERHOFFTES WIEDERSEHEN

Wie die Gruppe 47 in Waischenfeld 50 Jahre nach ihrer Auflösung noch einmal zusammenfand. **Frank Piontek**

RESULTATE 46

WACHGEKÜSST

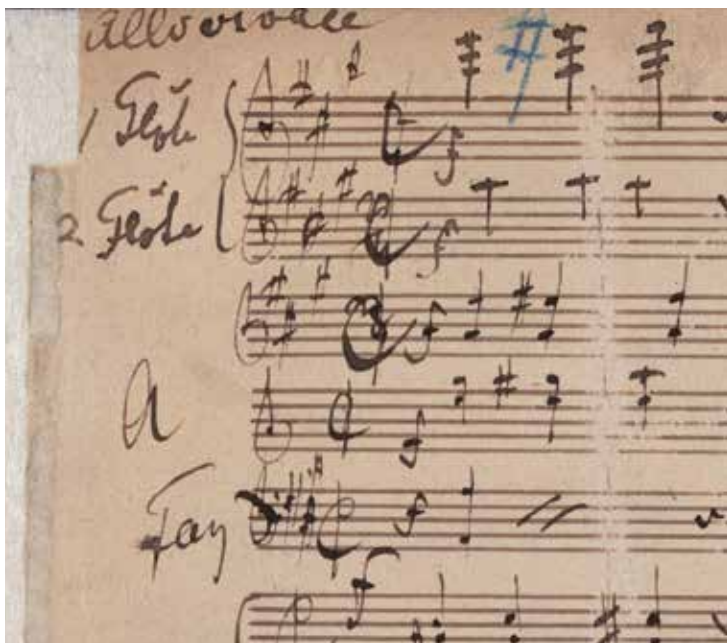
wurde mit vereinten Kräften das »Salettl«, ein barockes Gartenhaus in der Welterbestadt Regensburg.

Michael Schmidt und **Hubert H. Wartner**

POSTSKRIPTUM/IMPRESSUM 50

Depesche aus der Villa Concordia. **Nora Gomringer**

PETER ENGEL: WIE ICH ES SEHE 51



»mach Scizzi. alle machen es so« | Ulrich Konrad | Seite 23



Riß, Dessen, Modello | Angelika Dreyer | Seite 28



Dr. Ludwig Spaenle
Bayerischer Staatsminister
für Bildung und Kultus,
Wissenschaft und Kunst

LIEBE LESERINNEN, LIEBE LESER,

in der Skizze geschieht das Eigentliche. So unscheinbar so ein erster Entwurf daher kommen mag – hier findet der Kern einer Idee seine erste Form, seinen grundlegenden Ausdruck. Was als gedankliche Vorstellung entsteht, findet Niederschlag in einer Visualisierung. Von dort aus sucht sich der Gedanke seinen Weg. Alles Weitere entwickelt sich. Die Skizze ist ein Finde-Instrument – für ein Kunstwerk, einen Bau, ein Kleidungsstück, eine technische Innovation – oder auch für eine soziologische Theorie, eine Konfliktlösung, eine Rede, eine Oper. Eine Skizze verschärft die Wahrnehmung, macht eine Struktur deutlich, verleiht der Erinnerung Dauer.

Ein Gedanke, der einmal gedacht wird, lässt sich nicht zurücknehmen. Die Skizze macht die Idee, die Erkenntnis sichtbar und verführt diesen Gedanken zum Spazierengehen. Wie das Schreiben und Lesen ist das visualisierende Skizzieren eine wesentliche Kulturtechnik. Sie ermöglicht Perspektivenwechsel, eine Auseinandersetzung mit einem Gegenstand auf dem Weg in die Realisierung einer Vorstellung. Skizzieren ist dem Menschen als schöpferisches Wesen eigen.

Die erste Ausgabe von *aviso* im Jahr 2018 gibt Einblicke, wie das vor sich geht: Wie Architekten, Künstler, Komponisten dieses Medium einsetzen. Es mag dazu ermutigen, dem ersten Geistesblitz, der Intuition zu trauen, Einfälle zu fixieren und davon ausgehend Ideen weiterzuspinnen, bis sie Gestalt annehmen.



WORAUF ICH MICH FREUE

PROFESSOR DR. JOACHIM HORNEGGER, PRÄSIDENT DER FRIEDRICH-ALEXANDER-UNIVERSITÄT ERLANGEN-NÜRNBERG



2018 WIRD FÜR die Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg (FAU) – und damit auch für mich als Präsident – ein besonderes Jahr. Seit ihrer Gründung im Jahr 1743 forschen, lehren und lernen an unserer Universität mit Leidenschaft Menschen jeden Alters, verschiedener Herkunft und mit unterschiedlichen Zielen. Das ist ein Grund zu feiern: Unter dem Motto »Wissen in Bewegung« lädt die FAU nicht nur an die Universität ein – sie kommt auch zu den Bürgerinnen und Bürgern. Das ist uns als Einrichtung in der florierenden Europäischen Metropolregion Nürnberg besonders wichtig, denn unser Netzwerk mit rund 500 Partnern in aller Welt wird an den Standorten der FAU ergänzt durch intensive Wechselbeziehungen mit der Wirtschaft und außeruniversitären Forschungsinstitutionen.

Das Jubiläumsjahr startete bereits am 18. Januar mit dem wissenschaftlichen Symposium »Future of Research – Research of the Future«. Der Fokus war fachübergreifend: FAU-Forscher aller Disziplinen warfen mit internationalen Gästen einen Blick in die Zukunft der Forschung. Als Keynote-Speaker haben wir zwei Nobelpreisträger eingeladen, Harald zur Hausen und Brian Kobilka, und ließen uns abends vom ehemaligen Astronauten und heutigem ESA-Koordinator Thomas Reiter in den Weltraum entführen. Eine eigens komponierte Festkantate, die Universitätsorchester und -chor sowie Solisten der FAU aufführten, rundete den Jubiläumsauftakt ab.

NATÜRLICH WERFEN WIR auch einen Blick in die traditionsreiche Vergangenheit, und zwar z.B. mit dem Buch »Wissen in Bewegung. 275 Jahre FAU« oder mit der Ausstellung »Die Hohenzollern und die FAU – Vergangenheit und Gegenwart«. Dabei werden auch erstmals die Gründungsdokumente der FAU online für jedermann zugänglich gemacht.

Was mich besonders begeistert, ist ein interdisziplinäres Projekt, das die Stärken unserer Volluniversität ausspielt: Studierende, Forscher und weitere Interessierte bauen ein römisches Patrouillenboot in Ori-

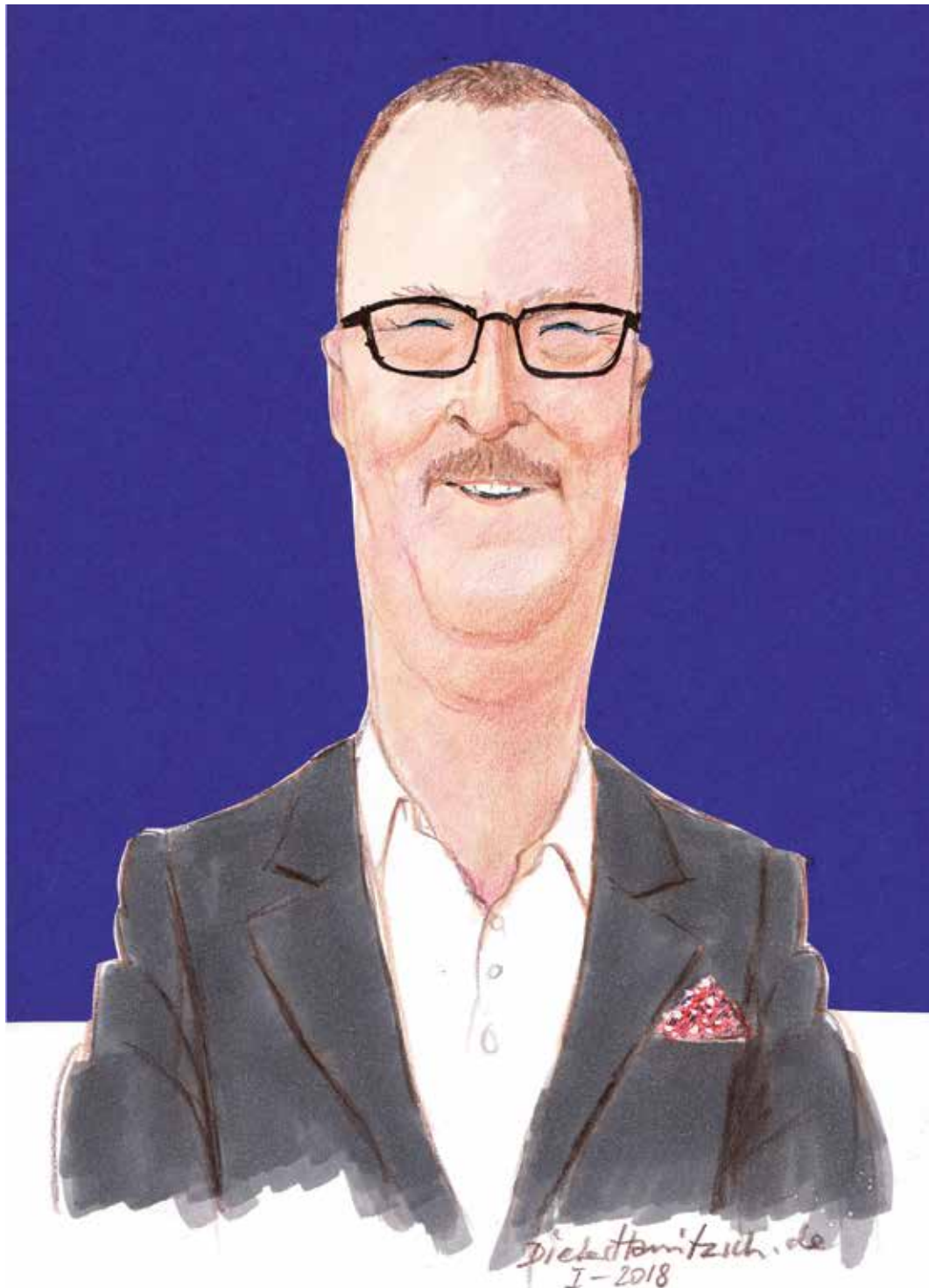
ginalgröße nach. Am 12. Mai wird das Schiff »Fridericana Alexandrina Navis« (FAN) vom Stapel gelassen und bringt im Anschluss Wissen richtig in Bewegung. Im Sommer können Schulklassen Geschichte auf dem Boot hautnah erleben – und selbst mitrudern. Mitte Juli fährt die FAN mit dem Schwesterboot »Victoria« über die Donau bis nach Enns/Linz. Ich bin nach meinen nautischen Erfahrungen bei unserem letztjährigen Projekt auf dem Großsegler »Thor Heyerdahl« schon sehr gespannt, was hier bei den Tests zu Fahrverhalten, Rudertechnik und erreichbaren Geschwindigkeiten alles herauskommt. Hier wird Wissenschaft wirklich auf allen Ebenen »erfahrbar«.

IM MAI/JUNI WIRD die FAU dorthin gehen, wo die Menschen sind. Für jeweils einen Tag erweitert die FAU das übliche Angebot auf den Marktplätzen von Erlangen, Fürth und Nürnberg. Mitten unter den herkömmlichen Wochenmarktbesuchern werden Wissenschaftler an eigenen Ständen den Einkäufern in kreativen Aktionen ihre Forschungen als »Lebensmittel« anbieten. Jeder FAU-Marktstand steht dabei unter einem übergreifenden Schlagwort wie zum Beispiel »Liebe«, »Maschine« oder »Leben«.

Besonders Studierende, aber auch Alumni sowie Uni-Beschäftigte sind im Jubiläumsjahr dazu aufgerufen, in einem Kurzfilm »ihre FAU« kreativ in Szene zu setzen. Ich bin mir sicher, dass es wieder viele originellen Ideen geben wird. Die drei besten Filme feiern bei unserer akademischen Jahrfeier am 4. November, dem eigentlichen Uni-Geburts-tag, in Erlangen Premiere; alle anderen zeigen wir in der »Langen FAU-Kino-Nacht« in Nürnberg.

Worauf ich mich freue? Ich freue mich darauf, die Menschen für die Wissenschaft, für unsere FAU begeistern und das Vorurteil vom Elfenbeinturm ausräumen zu können. Wissenschaft geht uns alle an. Wir zeigen, wo man sich Wissen abholen kann.

Professor Dr. Joachim Hornegger ist seit 2015 Präsident der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg (FAU). Nach Stationen an diversen Universitäten, u.a. MIT, Stanford und Mannheim, übernahm der Informatiker 2005 den Lehrstuhl für Mustererkennung an seiner fränkischen Alma Mater. Das Programm des Jubiläumsjahrs findet sich unter www.275.fau.de



"WIR KÖNNEN EIGENTLICH NUR SAGEN, DASS
"DER GEGENSATZ ZWISCHEN LERNEN UND SICH
AMÜSIEREN KEIN NATURNOTWENDIGER ZU
SEIN BRAUCHT." (BERTOLT BRECHT)



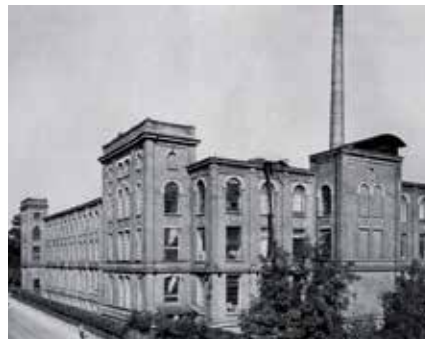
AUSSTELLUNG
BACK TO PARADISE
MEISTERWERKE
DES EXPRESSIONISMUS
 Museum Schäfer
 Schweinfurt
noch bis 08.04.2018

Das Paradies ist ein wichtiges Motiv in der Kunst des Expressionismus – als Gegenentwurf zur europäischen Zivilisation, aber auch zum politisch geführten Streit um die Kunst. Emil Nolde und Max Pechstein suchten diesen Rückzugsort auch ganz real in der Südsee. In der Ferne zeigte sich für sie das »Urwesenhafte« (Nolde) als Herausforderung und Ziel. Vereint sind 131 hochkarätige Werke der Künstlergruppen Brücke und Blauer Reiter aus drei Sammlungen – neben der Sammlung Schäfer das Osthaus Museum Hagen und das Kunsthhaus Aargau.



AUSSTELLUNG
KAHN & ARNOLD
AUFSTIEG, VERFOLGUNG UND
EMIGRATION ZWEIER AUGSBURGER
UNTERNEHMERFAMILIEN
IM 20. JAHRHUNDERT
 Staatliche Textil- und Industriemuseum
 (tim)
 Augsburg
verlängert bis Ende 2018

Die jüdischen Familien Kahn und Arnold gehören zu den erfolgreichen Unternehmersdynastien der Augsburger Industriegeschichte. Das 1869 gegründete Textilgeschäft beschäftigte nach wenigen Jahrzehnten 900 Menschen. Dem wirtschaftlichen Erfolg entsprach auch der gesellschaftliche Aufstieg, der sich im Engagement beider Familien für die Augsburger Stadtgesellschaft widerspiegelt. Diese Erfolgsgeschichte fand im Nationalsozialismus ein jähes Ende. Die Lebenswege der beiden jüdischen Familien über drei Generationen hinweg stehen exemplarisch für die deutsche Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts.



AUSSTELLUNG
GREATEST HITS.
DAS BESTE AUS ERLANGEN
 Kunstpalais
 Erlangen
noch bis 11.02. 2018

Manche Bilder sind wie Lieblingssongs – einmal im Kopf, begleiten sie uns ein Leben lang. Die Ausstellung versteht sich als »Mixtape« mit Aufnahmen der Werke zeitgenössischer Kunst der Städtischen Sammlung – nicht chronologisch oder nach Stilen geordnet, sondern wie früher, als wir unsere Lieblingsstücke von verschiedenen Tonträgern auf Kassette überspielt und frei kombiniert haben.



AUSSTELLUNG
GEORG BASELITZ
ZUM 80. GEBURTSTAG
 Staatliche Graphische Sammlung
 München
23.01.2018-18.02.2018

In ihrer überzeichneten massiven Körperlichkeit und kraftprotzenden Virilität, gleichwohl geschunden und versehrt in apokalyptische Landschaften gestellt, wirken Baselitz' »Helden« alles andere als heroisch. Zum Zeitpunkt der Entstehung dieser Werkgruppe mitten im deutschen Wirtschaftswunder wurden sie als reinste Provokation empfunden. Als zweite Werkgruppe werden Blätter zum Künstlerbuch »Maleade« von 1990 gezeigt, bestechende Farbradiationen von lyrischer Kraft, die sich mit den sprachlichen Experimenten zu einem kongenialen Epos der Moderne verdichten.

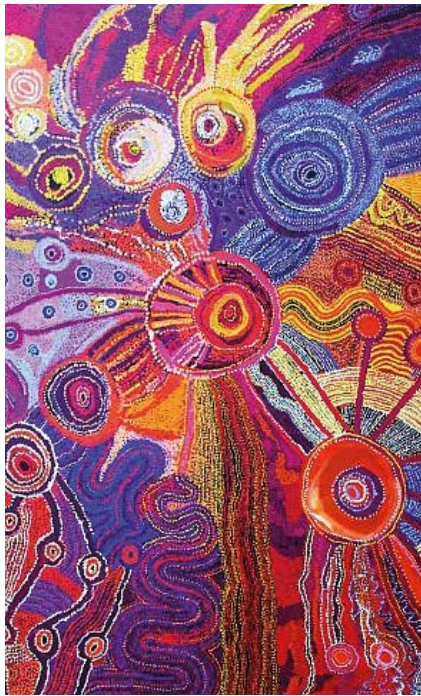
AUSSTELLUNG
PULSE – ISABELLE CHAPUIS
& ALEXIS PICHOT (PARIS)
 Luftmuseum
 Amberg
21.01.2018-22.04.2018

Das Fotografen-Duo Chapuis/Pichot fängt geheimnisvolle Landschaften auf der ganzen Welt ein und setzt bunte Wolken in diese Landschaftsbilder – so entsteht eine lebendige, ephemere Szenerie. PULSE ist ein Lobpreis der Erde und ihres kreativen Potenzials, ihrer fruchtbaren Landschaften und unersetzlichen Blüte, während die Wolken aus leuchtendem Rauch den kreativen Impuls visualisieren. Unsichtbar gegenwärtig in diesen wild natürlichen oder verlassenen Landschaften ist der gestaltende Mensch.



AUSSTELLUNG
DON'T FORGET TO SING!
ABORIGINAL ART AUS DEN
WESTERN APY LANDS
 Museum Fünf Kontinente
 München
19.01.2018-25.02.2018

Malen, Singen und Tanzen haben im Leben der Aborigines der australischen Wüste eine tiefe Bedeutung. Kunst ist dazu geeignet, Schöpfungsgeschichten zu erzählen und damit Zusammenhänge in der Entstehung der Welt aufzuzeigen, die Ahnen zu ehren und die eigene Kultur zu erhalten. Die Gesetze dieser Geschichten geben bis heute Hinweise, wie sich der einzelne Mensch angemessen und respektvoll seiner Umwelt gegenüber verhalten kann und sollte. Die anerkannten Künstler geben auch heute ihr traditionellen Wissen an die jüngeren weiter. Dazu versammeln sich bis zu vier Generationen in den heutigen Kunsthäusern Australiens.



AUSSTELLUNG
CROSSING CULTURES
 Kunsthaus
 Kaufbeuren
noch bis 22.04.2018

Die Ausstellung widmet sich den künstlerischen Wechselbeziehungen zwischen Japan und Europa im Medium des Farbholzschnitts. Rund 150 Werke von 50 Künstlerinnen und Künstlern veranschaulichen einen regen kulturellen und künstlerischen Austausch ab 1850 nach der Jahrhunderte andauernden Isolationspolitik Japans. Die fernöstliche Ästhetik löste eine regelrechte Japanmode aus.



AUSSTELLUNG
PAUL KLEE. KONSTRUKTION DES
GEHEIMNISSES
 Pinakothek der Moderne
 München
01.03.2018-10.06.2018

PAUL KLEE. LANDSCHAFTEN
EINE KLEINE REISE INS LAND DER
BESSEREN ERKENNTNIS
 Franz Marc Museum
 Kochel am See
25.02.2018-10.06.2018

Als »denkender Künstler« überschritt Paul Klee in seinen Bildern die Grenzen des Rationalen hin zum Geheimnisvollen und Rätselhaften. Er betonte die Bedeutung von Spiel, Intuition und Genie und forderte zur »konstruktion des geheimnisses« durch die Kunst auf. Landschaft ist bei Klee ein imaginärer Ort, um eine Reise ins Land der besseren Erkenntnis zu unternehmen. Beide Ausstellungsprojekte verbindet ein gemeinsames Begleitprogramm, so das Symposium »Eine kleine Reise ins Land der besseren Erkenntnis« am 19. und 20. April.



AUSSTELLUNG
SPIELRAUM. KUNST, DIE SICH
VERÄNDERN LÄSST!
 Museum Kulturspeicher
 Würzburg
03.02.2018-22.04.2018

Üblicherweise ist Kunst zum Anschauen da und darf – gerade im Museum – nicht berührt werden. In den bewegten 1960er-Jahren jedoch gingen Künstler und Künstlerinnen neue Wege und schufen Kunstwerke, die sich verdrehen, umstecken oder neu ordnen lassen. Die meisten der 80 gezeigten Werke sind allerdings heute fragil und dürfen nicht mehr bewegt werden. In kurzen Filmen, Texten und handhabbaren Repliken werden sie jedoch anschaulich erfahrbar. Dazu treten Objekte, die auf »Kreativtischen« bereitstehen.



AUSSTELLUNG
WASSER – WIE ES UNSERE ERDE
FORMT
 Museum Mensch und Natur
 München
26.01.2018-03.06.2018

Wasser prägt unseren Planeten wie kein anderes Element. Flüssig, gefroren zu Eis und als Wasserdampf ist es stets in Bewegung, transportiert Steine und Sand über weite Strecken, zermürbt selbst harten Fels. Der Klimawandel beschleunigt all diese Prozesse und wird die Verteilung von flüssigem und gefrorenem Wasser weiter drastisch verändern. Die ausdrucksstarken, großformatigen Fotografien von Bernhard Edmaier präsentieren Wasser als die wichtigste landschaftsgestaltende Kraft auf unserer Erde.

DIE GERÖNTGTE GÖTTIN DER GERECHTIGKEIT

WAS RESTAURATOREN IM MARSTALLMUSEUM AUF SCHLOSS NYMPHENBURG ENTDECKEN



oben Infrarotfotografie der Justitia am Krönungswagen (mit Filter im visuellen Bereich).

darunter Infrarotfotografie der Justitia: Sichtbar werden u. a. ein leicht unterschiedlicher Gesichtsausdruck, ein veränderter Faltenwurf, eine korrigierte Muskulatur des Oberarms sowie Craquelées im Hintergrund bzw. im hölzernen Bildträger.

Text: **Juliane Pröll**

DIE PRUNKVOLLEN RÄDER, die einst über die Straßen Frankfurts zur Krönung Kaiser Karls VII. im Jahr 1742 rollten, stehen seit Langem still. Vor Wind, Wetter und Verfall geschützt, schmückt der Krönungswagen nun zusammen mit weiteren Kutschen und Schlitten das Marstallmuseum auf Schloss Nymphenburg in München. Dr. Heinrich Piening, der Leiter der Holzrestauration, weiß, dass in den Kutschen viel mehr steckt, als der äußerliche Anschein vermuten lässt. In Zusammenarbeit mit einem Team aus Restauratoren hat er unter anderem den Neuen Prachtschlitten von Ludwig II. restauriert. Im Zuge der Restaurierungsarbeiten wurde das Gefährt auch geröntgt.

»Diese Fahrzeuge sind alle High-End-Produkte ihrer Zeit gewesen«, erklärt Piening. »Die Kutschen sind relativ leichtgängig, obwohl das sehr schwere Fahrzeuge sind und um die zweieinhalb Tonnen wiegen.« Damit haben die barocken Gefährte das Gewicht eines Kleintransporters. Doch die Kutschen bergen noch andere Geheimnisse: beispielsweise stellte sich heraus, dass Armteile der Meerjungfrau des Neuen Prachtschlittens mit Eisen verstärkt sind. Durch die Arme laufen Kabel, welche die Krone mit Elektrizität versorgen. Im Zuge dieser Untersuchungen hat sich der Restaurator auch die Kutschgemälde näher angesehen. Beim großen Galawagen stieß er dabei auf einen zweiten Satz Bilder für den Kutschkasten. »Wir wollten gerne wissen, ob diese kurzfristig tauschbar waren«, erläutert der Restaurator die Vorgehensweise. »Wir fanden heraus, dass die Darstellungen auf Kupfertafeln gemalt sind und in den Holzrahmen eingeschraubt werden.« Das heißt, die Dekorationsgemälde für die Kutsche konnten ausgetauscht werden. Allerdings konnte bisher nicht festgestellt werden, wie damals die Verblendung abgenommen wurde, um an die Füllung zu kommen. Es ist jedoch sicher, dass der Satz einmal eingebaut war, da an ihm Montagespuren sichtbar sind.

BEI DER UNTERSUCHUNG des Krönungswagens von Kaiser Karl VII. will Piening herausfinden, ob es sich um das Erst- oder Zweitgemälde bei den Füllungen des Krönungswagens handelt. Das Fahrzeug wurde damals gebraucht gekauft, von Paris nach Frankfurt überführt und 1741 für die Krönungsfeierlichkeiten renoviert, da die vor-



handenen Gemälde nicht zum bayerischen Herrscher passten. Eine erneute Überarbeitung fand in den Jahren 1866 und 1867 statt. Die Röntgenaufnahmen zeigten bereits Beschädigungen am Holz, auf welchem das Bild aufgebracht ist. Es stellt sich also die Frage, wie gründlich die Gemälde abgenommen wurden. Wurde ein neues Bild angelegt oder das Alte einfach übermalt? Zudem ist der Künstler, der die Gemälde für den Krönungswagen Kaiser Karls VII. schuf, immer noch unbekannt. Durch das Verfahren mit Infrarot könnte sich möglicherweise ein Hinweis auf dessen Identität ergeben.

DIE INFRAROTREFLEKTOGRAFIE WIRD verwendet, um Unterzeichnungen aus Kohle oder Bleistift sowie Veränderungen im Farbauftrag sichtbar zu machen. »Das Verfahren ist oberflächennah und funktioniert nicht auf allen Materialien«, erläutert der Leiter der Holzrestauration. »Wenn auf einem dunklen Untergrund etwas Helles aufgetragen wurde, zeichnet sich das schlechter ab. Dunkle Vorzeichnungen auf hellem Untergrund dagegen, sind sehr gut zu sehen.« Um die verschiedenen Schichten des Gemäldes sichtbar zu machen, werden sogenannte Sperrfilter verwendet. Diese sehen wie durchsichtige Linsen aus und werden vorne auf das Objektiv der Infrarotkamera geschraubt. Der Name des Filters stammt von seiner Funktionsweise: er sperrt Licht aus.

Die Untersuchung des Gemäldes mit dem Justitia-Motiv am Kutschkasten beginnt mit einem 720 Nanometer-Filter. Das menschliche Auge kann bis zu 780 Nanometer sehen. Der Vorgang ist einfach: Das Bild der Göttin der Gerechtigkeit wird mit einer Rotlichtlampe bestrahlt und die Kamera mit dem Filter darauf gerichtet. Über die Kamera werden die Daten an den angeschlossenen Laptop mit aufgespieltem Bildprogramm gesendet. Der Apparat nimmt mehrere Fotos hintereinander auf und erstellt daraus ein Gesamtbild. Mit Hilfe des Programmes können die Aufnahmen mit unterschiedlichen Filtern abgespeichert und übereinander gelegt werden. So sind die Unterschiede besser zusehen. Der 720er Filter macht bereits einiges sichtbar, was dem bloßen Auge verborgen bleibt: Kittungen sind zu erkennen und die Feinstruktur des Gewandes hebt sich besser hervor. Der 760er-Filter bringt ein weiteres Mikro-Geheimnis ans Tageslicht: Am erhobenen Arm der Justitia wird eine Übermalung sichtbar. Anschließend kommt der 850-Nanometer-Filter auf die Linse. Es zeigt sich: die Waagschale hebt sich deutlich ab – sie wurde über die Figur gemalt.

EINE UNTERSCHRIFT WIRD jedoch nicht sichtbar und auch vom alten Bildprogramm ist nichts zu sehen. Der Künstler bleibt also vorerst unbekannt. Eine wichtige Erkenntnis für den Restaurator ist jedoch, dass das Bild nicht über einem älteren Gemälde aufgetragen ist. Auf dem alten Bildträger, der Holzplatte, wurde das ursprüngliche Motiv abgenommen und ein neues Bild gemalt.

Juliane Pröll ist freie Journalistin.
www.text-arbeit.com | kunsthandwerk-online.com

oben Gemälde auf der Justitia. Die personifizierte Gerechtigkeit befindet sich häufig als Herrschertugend im Bildprogramm von Kaisern und Königen.

darunter Gespann der Kutsche mit acht Pferden.

darunter Der Restaurator Dr. Heinrich Piening mit einem Röntgenbild (links) aus der vorhergehenden Untersuchung der Minerva.

unten Dr. Heinrich Piening während der laufenden Untersuchung des Krönungswagens Karls VII.



SkizzenBuchGeschichte[n]

Skizzenbücher der Staatlichen Graphischen Sammlung München

Text: **Christiane Schachtner**

Die Staatliche Graphische Sammlung München zählt heute einen Bestand von etwa 260 Skizzenbüchern, ein Schatz, der lange Zeit in einem großen, hölzernen Schrank im Studiensaal bewahrt und kaum wahrgenommen wurde. Nach einem durch großzügige Unterstützung der Gerda Henkel Stiftung geförderten, interdisziplinären Forschungsprojekt konnte dieser Schatz nun erschlossen und ans Licht geholt werden. Jedes Einzelne der Skizzenbücher wurde umfassend in inhaltlicher, formaler – sowie durch die Restaurierungsabteilung am Haus – auch in material- und kunsttechnologischer Hinsicht untersucht. Im Sinne einer nachhaltigen Bestandspflege wurden sämtliche Bände mit säurefreien, schützenden Aufbewahrungsboxen versehen und an einen optimierten Depotstandort umgelagert. Zugleich erfolgte die Digitalisierung der Skizzenbücher und deren systematische Erfassung in der Museumsdatenbank, die fortan einen ersten Zugang zu den oftmals sehr fragilen Objekten ermöglicht.

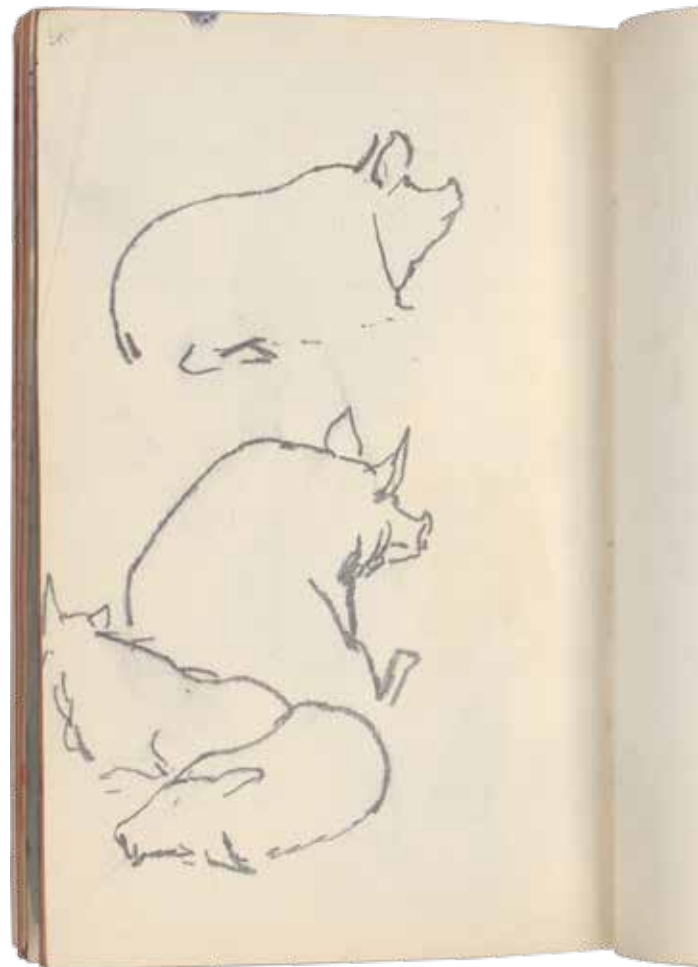
BEGINNT MAN DAMIT, sich vertieft mit Skizzenbüchern zu beschäftigen, eröffnet sich bald schon eine Vielzahl von Aspekten und Fragen, welche die Unscheinbarkeit des Mediums auf den ersten Blick wohl kaum vermuten lassen würde. Beim Durchblättern der Bücher im Bestand der Staatlichen Graphischen Sammlung München zeigt sich ein vielfältiges Spektrum von Spuren unterschiedlichster Prozesse, die zwischen den Buchdeckeln Raum gefunden haben. Inhaltlich wie auch formal sind die Aufzeichnungen in den Skizzenbüchern durch große Heterogenität geprägt. Flüchtig Notiertes findet sich Seite an Seite mit konzentriert beobachteten und vertieften Studien. Es wird gekritzelt, gezeichnet, gemalt, geklebt, gesammelt und collagiert, ausgestrichen, verworfen und herausgeschnitten. Im Auf- und Abschreiben sowie Zeichnen und Überzeichnen wird das Gesehene und Erfahrene neu angeordnet, fixiert und tritt in Beziehung zu den vorausgehenden Überlegungen. Die Annahme, es müsse sich bei einem Skizzenbuch einfach um ein Buch zur Aufnahme von Skizzen (abgeleitet vom italienischen ›schizzo‹), um Ent-

linke Seite Franz Marc, 1880–1916, »Fuchs | für bunt Papier«, Einzelblatt aus dem »Skizzenbuch aus dem Felde«, 1915, SGSM, 1955:39 Z.
rechts Unbekannt, Deutschland, 19. Jahrhundert, Skizzenbuch, 1830, SGSM, 1992:28 Z.



Mitte Josse Goossens, 1876–1929, Skizzenbuch, »23«, undatiert, SGSM, 1977:3 Z.

unten Otto Faber du Faur, 1828–1901, Skizzenbuch, undatiert, SGSM, 1965:101 Z.



würfe oder die erste spontane Visualisierung einer Beobachtung vor dem Sujet handeln, fasst demnach bereits einen ganz wesentlichen Aspekt, doch zeigt sich in der systematischen Erschließung eines solch umfangreichen Bestandes, dass Skizzenbücher Raum für weit mehr bieten: Sie dienen sowohl als Speichermedium wie auch als Arbeits- und Forschungsinstrument, um Wahrnehmungen, Ideen, Erkenntnisse und Erinnerungen zu bewahren, zu strukturieren, zu reflektieren und weiterzuentwickeln. Zugleich kann das Skizzenbuch als äußerst privates und intimes Medium Schutzraum gewähren: für das Innerste und Geheime – wie auch für die explorative Entwicklung von Neuem, jenseits aller ästhetischen Erwartungen und Konventionen.

DAS SKIZZENBUCH IST ein mobiles Medium, leicht zu transportieren, jederzeit und überall einsatzbereit. Oftmals sind die Buchdeckel vorne und hinten mit kleinen Laschen versehen. Das Büchlein kann somit durch Einstecken eines Stiftes sicher verschlossen werden und das Zeichengerät ist jederzeit griffbereit. Das Buch ruht beim Schreiben und Zeichnen in einer Hand und verleiht dabei sich selbst und damit auch dem einzelnen Blatt, das im Buchblock zwischen die festen Deckel

aus Pappe eingebunden ist, die notwendige Stabilität. So passt es sich auch unkonventionellen Arbeitssituationen an und ermöglicht etwa das Zeichnen und Schreiben im Stehen, Gehen, während der Fahrt mit Kutsche, Schiff und Eisenbahn oder dem Ritt auf einem Esel. Mit den im 19. Jahrhundert stark zunehmenden Reisebewegungen, insbesondere der Landschaftsmaler, und der immer einfacheren Verfügbarkeit von Skizzenbüchern in Künstlerbedarfshandlungen erfährt das Reiseskizzenbuch eine wahre Blütezeit. Obwohl seitdem das künstlerische Arbeiten unterwegs um diverse Medien – allen voran die Fotografie – erweitert wurde und die Welt heute visuell total erfasst scheint, ist das Skizzenbuch noch immer als persönlicher Reisebegleiter auf Tour.

AUCH IM ALLTAG hat sich trotz starker Prägung zahlreicher Lebensbereiche durch die Digitalisierung bis heute die gesamte Bandbreite an Notizen, Kritzeleien und Skizzen auf Papier erhalten. Das Fortbestehen der Kulturtechniken des Schreibens und Zeichnens scheint mit deren eigentümlichen Potenzial zusammenzuhängen. Weltweite Initiativen wie das an der Brooklyn Art Library in New York angesiedelte »Sketchbook Project« oder das weltweite Netzwerk der »Urban-Sketchers« entwickeln ganz bewusst die analogen Kulturtechniken des Schreibens und Zeichnens im Skizzenbuch weiter, nutzen jedoch selbstverständlich digitale Wege, um diese global zu teilen und sich zu vernetzen.

Wer im Skizzenbuch zeichnet und schreibt nimmt bewusst eine Haltung heute selten gewordener Gegenwärtigkeit und Aufmerksamkeit, des Innehaltens und Staunens im Fluss der alltäglichen Gewohnheiten, Begebenheiten und Erlebnisse ein. Zunächst unscheinbaren, flüchtigen Beobachtungen und Gedanken kann durch die Aufzeichnung in den Skizzenbüchern Dauer verliehen werden. Dadurch bieten diese auch unmittelbaren Einblick in den vertrauten Kreis der Freunde

links Max Klinger, 1857–1920, Skizzenbuch »Eine Liebe und Dramen«, 1881–1884, SGSM, L 152.

unten Otto Faber du Faur, 1828–1901, Skizzenbuch, undatiert, SGSM, 1965:101 Z.



und Familie, tägliche Wege und Besorgungen, dokumentieren aber ebenso Augenblicke überraschender, die Aufmerksamkeit bannender Entdeckungen.

DAS SKIZZENBUCH BIETET einen geschützten Raum, in dem – das Risiko des Scheiterns inbegriffen – experimentiert und geforscht werden kann. Durch den Prozess der Aufzeichnung verändert sich auch die Wahrnehmung, Perspektive und das Wissen in Bezug auf den bearbeiteten Sachverhalt oder Gegenstand. Thematisches Umherschweifen wird in zielgerichtetes Suchen und Fragen sowie eine über einen längeren Zeitraum anhaltende Auseinandersetzung überführt. Zeichnung und Schrift sind daher nicht nur als Mittel der Darstellung wissenschaftlicher und künstlerischer Gedanken zu begreifen, sondern auch als Stätte ihrer genuinen Entdeckung, Erfindung und Exploration.

Skizzenbücher können das Beginnen, Suchen, Finden, das Ringen und auch das Verwerfen, Ausstreichen und Löschen in künstlerischen Werkprozessen begleiten und bewahren. Diese ersten Schritte auf dem Weg eines noch zu schaffenden autonomen Werkes bieten dem Betrachter unmittelbaren Einblick in dessen Entwicklungsstadien. Beobachtungen werden gesammelt und aus diesem Reservoir geschöpft, Bildkonzepte skizziert, unterschiedliche Varianten getestet. Im Entwurfsprozess ermöglicht die Visualisierung der Idee in der Zeichnung ein Herantasten an die Stimmigkeit des Erdachten. Eigene Vorstellungen können überprüft und präzisiert sowie anschaulich an andere kommuniziert werden.

GANZ IM GEGENSATZ zum autonomen, öffentlich wahrgenommenen Werk sind Skizzenbücher bereits in der Entstehung jedoch oftmals auch durch Privatheit und Intimität geprägt. Das Medium stellt zunächst einen Schutzraum dar, in dem externe Betrachter in der Regel nicht vorgesehen sind. Persönliche Erlebnisse und Erfahrungen, Erinnerungen und Traumbilder, die Bilder des eigenen ›Kopf-Kinos‹ werden – gleichsam wie in einem visuellen Tagebuch – aufgezeichnet und reflektiert, Eindrücke der äußeren und inneren Welt verarbeitet. Allenfalls vertraute Menschen erhalten Einblick. So gilt es für den Betrachter und Forscher beim Umgang mit Skizzenbüchern in einer öffentlichen Sammlung sich stets zu vergegenwärtigen, dass es sich um eine Lektüre fremder privater Aufzeichnungen handelt und diesen achtsam zu begegnen.

oben Pierre Bonnard, 1867–1947, *La femme au chat*, Einzelblatt aus einem Skizzenbuch, 1912, SGSM, 2011:9 Z.

unten Johann Michael Ferdinand Heinrich Hoffmann, 1824–1911, Skizzenbuch, 1855–1857, SGSM, 1965:76 Z.





oben links Franz Horny, 1798–1824,
Skizzenbuch, 1822–1823, SGSM,
1959:12 Z.

daneben Fritz von Uhde, 1848–1911,
Skizzenbuch, undatiert, SGSM,
1965:123 Z.

links Bodo Rott, *1971, Skizzenbuch,
»24.11.07–25.1.08«, 2007/2008,
SGSM, 2011:7 Z.

unten Sortimentskatalog Adrian Brugger,
München, Anfang 20. Jahrhundert,
Bayerisches Wirtschaftsarchiv, München.

ADRIAN BRUGGER, Kgl. Bayer. Hoflieferant, MÜNCHEN, Theatinerstrasse 1.

Skizzenbücher. Spezialität: Eigenes Fabrikat.



Skizzenbücher Sorte A in steiferem Papier mit Kaliko-Rücken und
Eckeln, ohne Tasche, gefüllt mit 40 Blatt weissen Zeichenpapier
hoch und quer 18x11 1/2 1.00
2 do. do. do. do. 18x11 1/2 1.00
3 do. do. do. do. 24x17 1/2 1.50
4 do. do. do. do. 24x17 1/2 1.50
5 do. do. do. do. (nur hoch) 30x20 2.00

Skizzenbücher Sorte B in grauem Leinwand-Einband, innen mit
Papiermasse gefüllt mit 40 Blatt weissen feinsten gelbten Papier
hoch und quer 18x11 1/2 1.00
11 do. do. do. do. 18x11 1/2 1.00
12 do. do. do. do. 24x17 1/2 1.50
13 do. do. do. do. 24x17 1/2 1.50
14 do. do. do. do. (nur hoch) 30x20 2.00

Skizzenbücher Sorte C in grauem Leinwand-Einband, innen mit
Papiermasse gefüllt mit 40 Blatt weissen feinsten gelbten Papier
hoch und quer 18x11 1/2 1.00
15 do. do. do. do. 18x11 1/2 1.00
16 do. do. do. do. 24x17 1/2 1.50
17 do. do. do. do. 24x17 1/2 1.50
18 do. do. do. do. (nur hoch) 30x20 2.00

Skizzenbücher Sorte D in grauem Leinwand-Einband, innen mit

ADRIAN BRUGGER, Kgl. Bayer. Hoflieferant, MÜNCHEN, Theatinerstrasse 1.

No.	Skizzenbücher Sorte H mit 2 Ringen zum Umschlagen der Blätter, sehr praktisch als Ersatz für Blocks, mit 10 Blatt starkem Zeichen- und Appretpapier, Querformat	Format cm.	Stk.
55a	do.	18x12	1.00
55b	do.	18x12	1.00
55c	do.	24x14	1.00
55d	do.	24x14	1.00
55e	do.	18x12	1.00
55f	do.	18x12	1.00
55g	do.	24x14	1.00
55h	do.	24x14	1.00
55i	do.	18x12	1.00
55j	do.	18x12	1.00
55k	do.	24x14	1.00
55l	do.	24x14	1.00
55m	do.	18x12	1.00
55n	do.	18x12	1.00
55o	do.	24x14	1.00
55p	do.	24x14	1.00
55q	do.	18x12	1.00
55r	do.	18x12	1.00
55s	do.	24x14	1.00
55t	do.	24x14	1.00
55u	do.	18x12	1.00
55v	do.	18x12	1.00
55w	do.	24x14	1.00
55x	do.	24x14	1.00
55y	do.	18x12	1.00
55z	do.	18x12	1.00

Kleine Taschen-Skizzenbücher

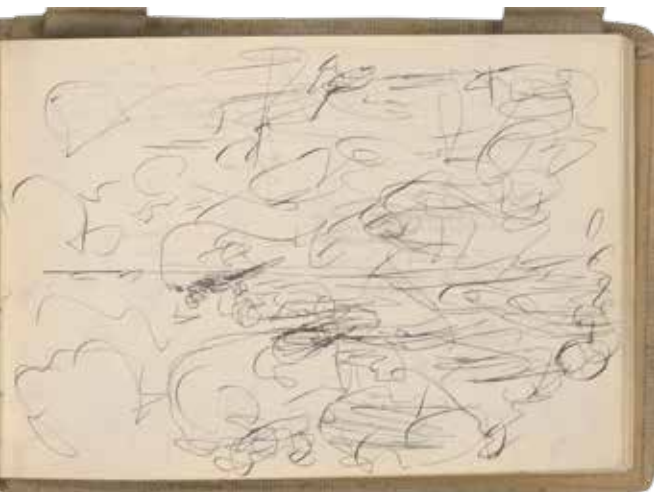
mit weichen oder
harten Deckel, mit
glatten oder rauhen
Papier, mit oder
ohne Gummiband in
grosser Auswahl.



Münchener Künstler-Skizzenbücher

mit unbeschütztem Papier und steiferem grosser Deckel, sowie Künstlerleinwand-Rücken
und Eckeln.

No.	Skizzenbücher Sorte I mit 2 Ringen zum Umschlagen der Blätter, sehr praktisch als Ersatz für Blocks, mit 10 Blatt starkem Zeichen- und Appretpapier, Querformat	Format cm.	Stk.
56a	do.	18x12	1.00
56b	do.	18x12	1.00
56c	do.	24x14	1.00
56d	do.	24x14	1.00
56e	do.	18x12	1.00
56f	do.	18x12	1.00
56g	do.	24x14	1.00
56h	do.	24x14	1.00
56i	do.	18x12	1.00
56j	do.	18x12	1.00
56k	do.	24x14	1.00
56l	do.	24x14	1.00
56m	do.	18x12	1.00
56n	do.	18x12	1.00
56o	do.	24x14	1.00
56p	do.	24x14	1.00
56q	do.	18x12	1.00
56r	do.	18x12	1.00
56s	do.	24x14	1.00
56t	do.	24x14	1.00
56u	do.	18x12	1.00
56v	do.	18x12	1.00
56w	do.	24x14	1.00
56x	do.	24x14	1.00
56y	do.	18x12	1.00
56z	do.	18x12	1.00



Spurensuche

Skizzenbücher wurden lange Zeit in den Werkstätten der Künstler oder durch Buchbinder in Einzelanfertigung hergestellt. Doch viele der Bücher des 19. Jahrhunderts weisen bereits Etiketten von nationalen wie internationalen Händlern für Künstlerbedarf auf. Seriell gefertigte Skizzenbücher konnten bereits um 1800 in den großen Städten Europas wie Paris und Rom einfach und gebrauchsfertig erworben werden. In vielen der Skizzenbücher im Münchner Bestand finden sich Händleretiketten bzw. kleine Händlerstempel (seltener auch Prägungen auf dem vorderen Buchdeckel im Gewebe), die dokumentieren, bei welchem Künstlerbedarfhändler das jeweilige Exemplar erworben wurde. Im direkten Vergleich mit anderen Skizzenbüchern bzw. anhand der Unternehmensgeschichte können Datierungen der Händleretiketten als terminus postquem auch zu Datierungen der Aufzeichnungen im Buch herangezogen werden. Ein Blick in historische Sortimentskataloge zeigt, welch reiches Angebot an Skizzenbüchern bereits um 1900 zur Verfügung stand. Es ist anzunehmen, dass die einfache Verfügbarkeit durch große Sortimente günstiger, gebrauchsfertiger Skizzenbücher sich auf die Nutzung der Bücher auswirkte und zu einem unbefangenerem Umgang mit diesen führte.

VERMUTLICH HAT SICH nur ein kleiner Teil historischer Skizzenbücher als ganzes Buchobjekt bis heute intakt erhalten. Viele wurden wohl aufgelöst und nur die als qualitativ hochwertig angesehenen Blätter weiter aufbewahrt oder auf den Markt gebracht. So tauchen in Graphischen Sammlungen aber auch in Nachlässen und im Kunsthandel häufig Einzelblätter auf, die ursprünglich Bestandteil von Skizzenbüchern waren. Bei genauerem Hinsehen erkennt man an den Papieren buchspezifische Besonderheiten, die dies belegen. Meist sind die drei einstigen Außenkanten des Buchblocks exakt gerade, während eine vierte, an der das Blatt einst eingebunden war, Spuren des Herausreißen oder -schneidens trägt. Zum Teil entdeckt man auch noch winzige Löcher, an denen die Nadel bei der Fadenheftung das Papier durchstoßen hat oder Spuren einer Perforation. Oftmals ist das Papier an den äußeren Ecken abgerundet oder durch den Gebrauch bestoßen, durch häufiges

Umblättern stärker verschmutzt oder (etwa durch »Esels-ohren«) beschädigt. Die drei geschnittenen Kanten zeigen – sofern sie zu Büchern mit eingefärbtem oder marmoriertem Schnitt gehörten – zum Teil noch Spuren dieser Farben auf oder aber sind etwas stärker gedunkelt bzw. gegilbt, da sie (wenn sich die Heftung durch intensiven Gebrauch gelockert hatte) stärker dem Licht ausgesetzt waren als die (durch die Lage im Buchblock geschützten) Flächen der Seiten.

AUCH DIE FORMALE Besonderheiten in der Erscheinung der Mal- und Zeichenmittel auf einem Einzelblatt können auf eine frühere Zugehörigkeit zu einem Skizzenbuch verweisen. Skizzenbuchseiten werden natürlich meist beidseitig bezeichnet, wobei sich hierbei immer wieder beobachten lässt, dass die Orientierung der Recto- und Verso-Seiten um 180 Grad voneinander abweicht, was sich daraus erklärt, dass viele Künstler das Skizzenbuch im Gebrauch auch einfach wenden, um sowohl von vorne als auch von hinten her hinein zu zeichnen und zu schreiben.

Wurden nicht nur einzelne Seiten aus Skizzenbüchern herausgetrennt, sondern Bücher gänzlich aufgelöst kann der Versuch einer Rekonstruktion unternommen werden. Übereinstimmende Formate, Papierqualitäten und Wasserzeichen buchspezifische, materielle Details und maltechnische Spuren liefern wertvolle Belege und Hinweise für die Rekonstruktion solcher Gruppen einst zusammengehöriger Skizzenbuchseiten.

SkizzenBuchGeschichte[n]

Mit der Ausstellung steht das Medium Skizzenbuch erstmals im Mittelpunkt einer umfassenden musealen Präsentation. Die Staatliche Graphische Sammlung München bewahrt etwa 260 Skizzenbücher vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart, von Malern, Zeichnern, Bildhauern und Architekten. Anhand dieses reichen Bestandes zeichnet die Ausstellung die Entwicklungsgeschichte des Mediums nach und entwirft zugleich eine Typologie. Über die Jahrhunderte hinweg bis in die Gegenwart entstehen Begegnungen und Dialoge zwischen Skizzenbüchern, KünstlerInnen und BetrachterInnen. Die Bücher beginnen, ihre je eigene Geschichte zu erzählen!

Dr. Christiane Schachtner leitet als Forschungsstipendiatin der Gerda-Henkel-Stiftung seit Sommer 2015 das Skizzenbuch-Forschungsprojekt an der Staatlichen Graphischen Sammlung München und entwickelte das kuratorische Konzept für die Ausstellung »SkizzenBuchGeschichte[n]«, die vom 22. Februar bis 21. Mai 2018 in der Pinakothek der Moderne zu sehen ist. Begleitet wird die Ausstellung durch ein vielgestaltiges Kunstvermittlungs- und Vortragsprogramm – mehr dazu unter: www.sgs.mn.ch.

Zum Weiterlesen:

SkizzenBuchGeschichte[n]. Skizzenbücher der Staatlichen Graphischen Sammlung München, herausgegeben von Christiane Schachtner und Andreas Strobl, Deutscher Kunstverlag: Berlin 2018.

Zur weltweiten Initiative der »Urban Sketchers«: www.urbansketchers.org
Zum »Sketchbook Project«, Brooklyn Art Library, New York: www.sketchbookproject.com

Skizze Zeichnung Modell

Elementare Werkzeuge des
architektonischen Entwerfens

Text: Uta Graff

ENTWERFEN ist eine Kernkompetenz des Architekten, bei der es darum geht, die Vorstellung von der Architektur, an der man arbeitet, zu klären und zu präzisieren, im städtebaulichen Maßstabe gleichermaßen wie im Detail. In diesem übergeordneten, integrativen Prozess wird der architektonische Entwurf mit seinen kontextuellen und typologischen, seinen räumlichen und strukturellen, seinen konstruktiven und technischen, seinen materiellen und atmosphärischen Eigenschaften konzipiert und konkretisiert.

Im Zentrum meiner Entwurfslehre stehen die konzeptionelle und experimentelle Gestaltungspraxis und der individuelle Entwurfsprozess sowohl fachbezogen als auch interdisziplinär. Ziel ist es, die Fähigkeiten des Einzelnen als Grundlagen für die schöpferische Tätigkeit zu stärken und damit Selbstvertrauen und Selbstverständnis anzulegen. Das Kennenlernen, Erproben und sich zu eigen machen unterschiedlicher Methoden der Darstellung ist dabei ebenso Ziel wie die Erarbeitung von grundlegenden Prinzipien der Raumbildung, von Typologien und letztlich auch von einer Terminologie als Basis für die eigene Entwurfstätigkeit.

Die Lehre umfasst das Arbeiten in unterschiedlichen Maßstäben und Techniken sowie den Umgang mit verschiedenen Medien wie auch die Entwicklung räumlich gestalterischer Vorstellungen anhand von Skizzen, Zeichnungen, Modellen, Bildern und Filmen.



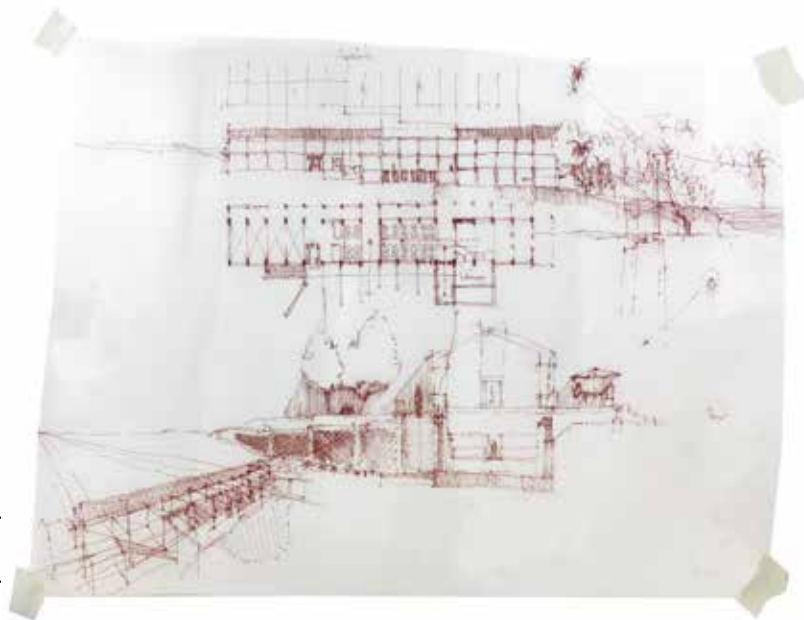
Diese Medien sind gleichermaßen Entwurfswerkzeug und eigenständige Gestaltungsarbeit. Sie dienen dem Erkenntnisgewinn, der Entwicklung und der Vermittlung architektonischer Räume. Die Entscheidung für eine Darstellungstechnik schließt stets die Entscheidung für das Aufzeigen bestimmter Aspekte einer Konzeption, eines räumlichen Gefüges oder eines architektonischen Elementes ein. Jede Technik dient einem besonderen Zweck und weist explizite Potenziale auf.

DIE SKIZZE ist Werkzeug des zügigen und suchenden Aufzeichnens. Dies gilt sowohl für das Erfassen vorgefundener räumlicher Situationen oder architektonischer Details als auch für das Festhalten eigener Vorstellungen. Im Skizzieren lässt sich überprüfen, erkennen und weiterentwickeln, was konzeptionell erarbeitet wird. Die Skizze ist damit gleichermaßen Instrument der Wahrnehmung als auch der Vermittlung. Die Besonderheit des Skizzierens, thematische Schwerpunkte setzen zu müssen, wesentliche Aspekte erfassen und



links Werkstattgebäude für einen Drechsler, Masterstudierende am Lehrstuhl für Entwerfen und Gestalten der Technischen Universität München, 2017, Architekturmodelle in unterschiedlichen Materialien und Maßstäben.

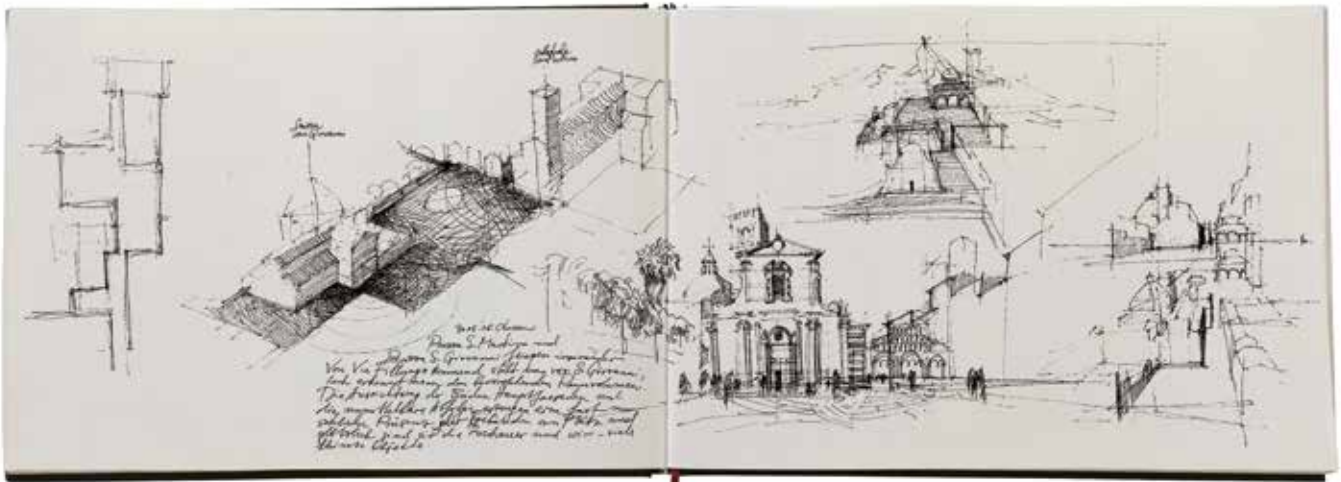
unten Julian Kerkhoff (*1987), Skizze zu dem Entwurf für eine Kelterei auf Neuseeland, Masterarbeit, 2017.



andere weglassen zu können, fordert und fördert die Fähigkeiten des Sehens und des Abstrahierens. Mit ihren offenen Stellen regt die Skizze auf besondere Weise eigene Vorstellungen beim Betrachter an.

DAS SKIZZENBUCH ist eine Kollektion des visuellen Erinnerns, das Gesehene und Gedachte bewahrt. Das Zeichnen in ein Buch hat die besondere Bewandnis, dass jede Skizze, sei sie flüchtig, beim kurzen Verweilen an einem Ort entstanden oder durch sorgfältiges Studium konstruiert Teil einer gebundenen Sammlung ist. Orte, an denen man zeichnend gesessen hat und Architekturen, die man skizzierend erfasst hat, bleiben einem einprägsam in Erinnerung. Im Skizzenbuch wird damit ein verfügbarer Fundus architektonischer oder auch anderer Situationen angelegt. Denn »wen eine Leidenschaft für die Wahrheit gepackt hat, der entdeckt Schönheit in den gewöhnlichsten Dingen.« (Louis I. Kahn). Als Quelle für die eigene Entwurfspraxis birgt das Skizzenbuch ein Repertoire alltäglicher architektonischer Situationen.

DIE ZEICHNUNG ist gegenüber der Skizze weiter ausdifferenziert. Der zeichnerische Ausdruck und die Prägnanz einer Zeichnung kann weit feiner komponiert und entwickelt werden, als es in der Skizze der Fall ist. Textur, Farbigkeit, Haptik und Machart einer Zeichnung eröffnen eine zusätzliche Vermittlungsebene, die über das klar Ersichtliche hinaus reicht und Aspekte von Anmutung oder Atmosphäre einschließt. Eine Zeichnung ist immer um den Ausdruck eines bestimmten Aspektes einer Architektur bemüht. Die prägnante Zeichnung hat im Idealfall nicht nur einen sachlich informativen, sondern einen anregenden Charakter, weckt Neugierde und den Wunsch, das



oben Boryana Schmid (*1986), Reiseskizzenbuch Lucca 2016, Piazza S. Martino und Piazza S. Giovanni, Feinlinienstift, Stadträumliche Analyseskizzen, Blattmaß: 300 x 208, Privatbesitz.

mit zeichnerischen Mitteln Vorweggenommene Realität werden zu lassen. Im Idealfall gelingt es, die Zeichnung »auf jenen delikaten Punkt der Anschaulichkeit hin [zu entwickeln], an dem die erstrebte Grundstimmung fassbar wird, ohne dass sie von Unwesentlichem abgelenkt würde. Dazu hat die Zeichnung selbst die Qualitäten des gesuchten Objektes anzunehmen. Sie ist dann, ähnlich der Skizze eines Bildhauers für seine Skulptur, nicht bloß Abbild einer Idee, sondern Bestandteil der schöpferischen Arbeit selber, die ihren Abschluss im gebauten Objekt findet.« (Peter Zumthor)

DAS MODELL ist ein weiteres wesentliches Werkzeug der architektonischen Darstellung. Wie mit Skizzen oder Zeichnungen kann mit Modellen Vergangenes rekonstruiert, Gegenwärtiges dokumentiert oder Zukünftiges projiziert werden. Dem entwerfenden Architekten dient es zur Entwicklung, Überprüfung und Vermittlung architektonischer Belange. Modelle haben die besondere Qualität, dass sie zwar eine dem jeweiligen Maßstab und der angestrebten Aussage entsprechende Abstraktion erfordern, räumliche und strukturelle, materielle und atmosphärische Aspekte jedoch sehr präzise veranschaulichen können. Der gedachte Raum nimmt im Modell erstmals konkret dreidimensionale Gestalt an. Es ist eine Vorwegnahme dessen, was realer Raum werden soll und kann diesem im Ausdruck erstaunlich nah kommen. Das Spektrum, in dem mit Modellen gearbeitet wird, reicht von kleinmaßstäblichen städtebaulichen Modellen zur Untersuchung von Struktur und Dichte einer Stadt, über topografische Modelle zum Studium von Geländeformation und möglichen Interventionen, maßstabslosen Konzeptmodellen, als Elixier einer räumlich architektonischen Aussage, Arbeitsmodellen, die den Prozess der Annäherung oder Untersuchung bestimmter Aspekte verdeutlichen, Strukturmodellen, deren Fokus den Fügungsprinzipien gilt, bis hin zu großmaßstäblichen Detail- oder Fassadenmodellen, die in Material und Maßstab das zu Bauende in realer

Größe vermitteln oder Innenraummodellen, deren Vorwegnahme der künftigen architektonischen Realität sehr nahe sind.

KONZIPIERTES KONKRETISIEREN ist das Ziel jeder Form der Darstellung. Für die Erarbeitung, Überprüfung und Veranschaulichung einer räumlich architektonischen Konzeption braucht es das gesamte Spektrum der Darstellungsmöglichkeiten. Dieses umfasst das Arbeiten in unterschiedlichen Maßstäben gleichermaßen wie den Umgang mit verschiedenen Materialien und Techniken. Ob Skizze, Zeichnung, Modell, Fotografie oder Film – welches Mittel auch immer – es ist das Rüstzeug, mit dem das Konzipierte konkretisiert, überprüft und vermittelt wird. Je achtsamer dabei die eigene Vorstellung gespeist wird, umso präziser kann eine Darstellung werden. Präzise meint in diesem Falle nicht mit geradem Strich gezeichnet, sondern mit Sorgfalt gedacht.

Uta Graff ist Professorin für Entwerfen und Gestalten an der Fakultät für Architektur der Technischen Universität München. Neben ihrer Tätigkeit als praktizierende Architektin war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin im Studiengang Architektur der Universität der Künste Berlin und Gastprofessorin an der China Academy of Art in Hangzhou sowie im Studio für Klangkunst und Klangforschung der Universität der Künste Berlin.

Zum Weiterlesen:

Graff, Uta: Der Duktus der Reiseskizze, in: Logbook Munich. Die Welt in Skizzen, Fromme, Patrick u.a. [Hrsg.], Eigenverlag der Technischen Universität München, Fakultät für Architektur, München 2015.

Kahn, Louis I.: Über den Wert und die Ziele des Zeichnens (1931), in: Alessandra Latour (Hrsg.), Louis I. Kahn, Die Architektur und die Stille. Gespräche und Feststellungen, Basel 1993, S. 41-43. Originaltitel: The Value and Aim in Sketching, aus T-Square Club Journal, Vol. I, No. 6, May 1931, p. 19-21.

Zumthor, Peter: Eine Anschauung der Dinge. Über die Sprache der Architektur, Haldenstein, 1992.



oben Peter Schmid (*1981), Reiseskizzenbuch Bulgarien 2017, Rila-Kloster im Rilagebirge, Tintenrollstift, Ablesbare perspektivische Raumkonstruktion nach Münchner Schule, Blattmaß: 300 x 208, Privatbesitz.

Memorieren »prima vista«

Über den Wert des Zeichnens als Zugang zu räumlichen Phänomenen

Text: **Peter Schmid**

DIE ZEICHNUNG metaphorisch als die »Sprache des Architekten« zu bezeichnen ist nicht neu. Die Gattung der Architekturzeichnung ist so vielfältig, dass der Vergleich mit der Sprache als geschriebenem oder gesprochenem Wort hilfreich ist, um die unterschiedlichen Arten von Zeichnung besser beschreiben zu können.

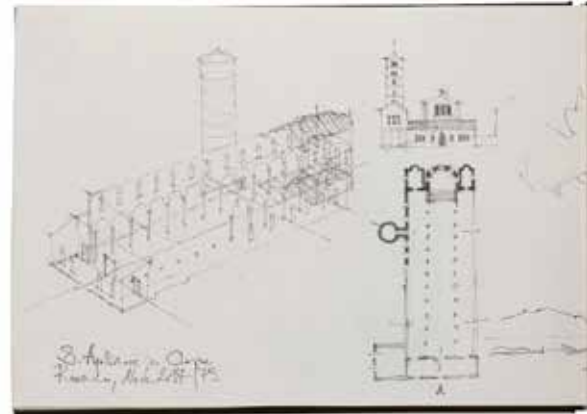
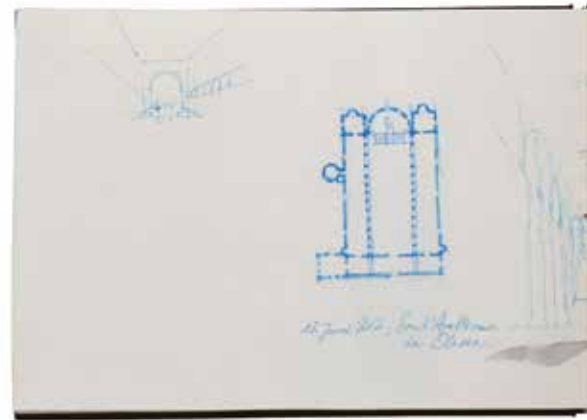
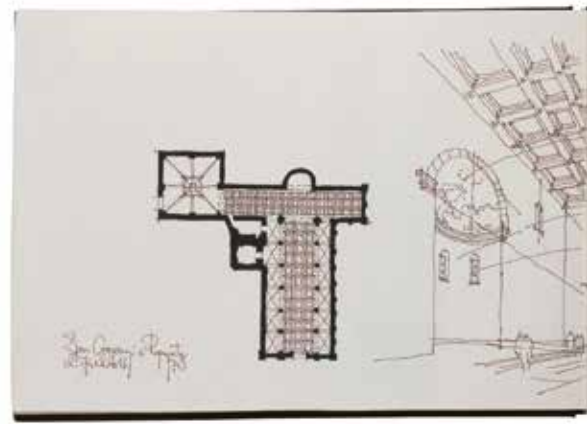
Der größte Teil von Zeichnungen, die aus den Ateliers der Architekten in der konkreten Funktion als vermittelndes Element zu den Planenden und Ausführenden am Bau geht, sind zweidimensionale Darstellungen. Die Vermittlung der Architektur geschieht innerhalb eines genormten Rahmens grundsätzlich in den Projektionen von Grundriss, Ansicht und Schnitt. Die Arbeit an solchen Zeichnungen nimmt längere Zeiträume in Anspruch und erfolgt in der Regel digital. Die Konkretisierung des Raumes, seiner Form und seiner Verarbeitung, unterliegt dem ständigen Prozess des Entwur-

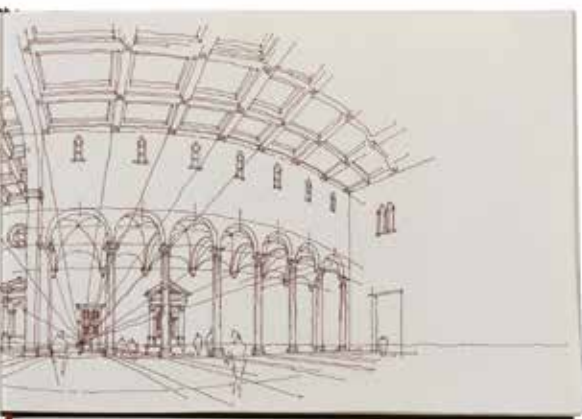
fens und Verwerfens. Die digitale Anwendung erleichtert die Umsetzung der Schritte nach vorne und zurück bis hin zur festgeschriebenen und gültigen Form der Zeichnung. Die wohlüberlegte Endfassung eines gezeichneten Planes kann in unserem Bild von der Sprache des Architekten sehr passend mit dem geschriebenen Wort verglichen werden. Der festgeschriebene Plan steht in direktem Nutzungszusammenhang mit dem Bauwerk, für das er bestimmt ist. In diesen Plänen kann von einer »Handschrift« des Architekten oder gar von einem »Duktus der Sprache« nicht die Rede sein. Die Elemente der Zeichnung sind normiert und können problemlos von anderen Zeichnern weiterbearbeitet werden. Die Plan-darstellung kann durchaus als demokratischer Werkprozess verstanden werden. Für diese Art von Zeichnungen ist die strukturierte Herangehensweise an die Ausarbeitung und die klare Zweckbestimmung in der Zuordnung zu einem Werk bezeichnend.

DIE GATTUNG DER ENTWURFSZEICHNUNG gibt sich demgegenüber sehr viel individueller. Die Vorzüge der digitalen Zeichnung scheinen im Entwurf ein zu enges Korsett zu sein und zu determiniert auf ein maßlich definiertes und konkretes Ergebnis, welches im Entwurfsprozess aber noch hauptsächlich aus Grundzügen und Andeutungen besteht. Die flüchtige Handzeichnung bietet die Möglichkeit, sich ohne technische Einschränkungen auf den Prozess der Materialisierung einzulassen. Begonnen wird mit nichts weiter als der vagen Vorstellung. Bereits im Entstehen wird korrigiert und revidiert. Diese Art von Zeichnung kann metaphorisch am besten im Vergleich mit dem gesprochenen Wort anschaulich gemacht werden. Auch die Entwurfszeichnungen haben klaren Werkcharakter und sind als prozessuale, aber zweckgebundene Darstellungen dem eigentlichen Ziel eines projektierten Bauwerks verpflichtet.

DAS SKIZZENBUCH lässt schon allein durch seine äußere Form, aber auch durch die dargestellten Inhalte auf eine deutlich andere mediale Funktion schließen. Das Skizzenbuch bietet einen geschützten Raum, der in der Regel allein für den Verfasser gedacht ist. Ein Heraustrennen einzelner Zeichnungen zu Präsentationszwecken würde die Zerstörung der Folgeseiten, wenn nicht sogar des ganzen Buches, bedeuten und ist somit nicht vorgesehen. Die Benutzung des Skizzenbuches ist also für ein Stadium gedacht, in dem der Zeichner sich selbst noch als Suchender begreift. Die sukzessive Materialisierung einer zunächst vagen Vorstellung bietet die Möglichkeit der visuellen Auseinandersetzung mit den eigenen Gedanken. Um erneut das Bild der »Sprache des Architekten« zu bemühen, entspräche das Zeichnen in einem Skizzenbuch der Bewältigung eines inneren Konflikts, mit anderen Worten einem Selbstgespräch.

Tatsächlich finden sich in den Skizzenbüchern der Architekten aber nicht nur Zeichnungen, die mit einer konkreten Entwurfsaufgabe zusammenhängen, sondern Objekte und Orte, die scheinbar rein gar nichts mit der Arbeit am eigenen Werk zu tun haben. Die Auswahl der Objekte, Orte, Kontexte, Ausschnitte, Bildprogramme, Epochen und Stile scheinen ohne Bezug wahllos zusammengestellt. Die Zeichnungen entstehen alle »prima vista« und es findet keine Nacharbeit oder eine Überführung in ein endgültiges Ergebnis wie Reinzeichnung, Druck, Gemälde oder gar Bauwerk statt. Die Arbeit an diesen Zeichnungen, der hohe zeitliche Aufwand und die professionelle Ausführung sind ohne Sinn und Zweck, also ohne Bewältigung einer Aufgabe, kaum zu erklären. Vergleiche mit anderen Professionen oder vergangenen Epochen helfen nur bedingt weiter. Die Ziele eines Künstlers, eines Forschungsreisenden, Botanikers, Geographen oder Völkerkundler sind offensichtlich gänzlich andere als die eines Architekten. Der Blick in vergangene Arbeitspraktiken von Architekten, in denen beispielsweise Bauaufnahmen vor Ort zunächst händisch im Skizzenbuch erfolgt sind oder Baustilkunde, Ornament, Staffageobjekte oder Naturstudien für eine spätere Verwendung auf Vorrat gesammelt wurden, lässt das Zeichnen im Skizzenbuch als zeitgemäße Kulturtechnik obsolet erscheinen. In Bezug zu den Denkweisen und Praktiken des Architektur-entwurfs lassen sich jedoch immer wiederkehrende Parameter festmachen, durch welche die Heterogenität der Einträge einen übergeordneten Zusammenhang bekommt. Es ist die Auseinandersetzung mit dem Kernthema der Architektur, dem Raum, als prinzipielles und zeitloses Bindeglied aller Eintragungen. Die Betrachtung des eigentlich konkreten Themas kann durchaus auch auf abstrakter Ebene erfolgen. Bereits





in der Architekturausbildung wird die Bedeutung des Raums auf diese abstrakten Ebenen gelenkt. Räumliche Phänomene können in unterschiedlichen Maßstäben, unabhängig von festgesetzten Typologien oder Funktionen, auf die gleiche Weise betrachtet werden. Die zeichnerische Erfassung von Raum bietet dabei die Möglichkeit der Reduktion einer komplexen Wirklichkeit auf eine einfache Wahrheit und schärft somit den Blick auf die Kernkonzepte des Architekten.

DER ANALYTISCHE BLICK und der Anspruch auf Durchdringung räumlicher und funktionaler Zusammenhänge schult die Wahrnehmung unserer baulichen Umwelt. Durch das Nachvollziehen vorgefundener räumlicher Phänomene mit den Mitteln der Zeichnung wird unmittelbar ein Erkenntnisprozess in Gang gesetzt. In der Lehre initialisieren wir einen derartigen Prozess durch Aufgabenstellungen, die einen Transfer des Raumbegriffs in unterschiedlichen Maßstabsebenen beinhalten. Bis heute geht es nicht darum, ähnlich einer Fotografie in den real gesehenen Graustufen abzubilden, sondern um eine schnelle und prägnante Zeichnung, die eine Situation durch analytisches Erfassen architektonischer Aspekte unmissverständlich erklärt. Das kompositorische Gerüst der architektonischen Zeichnung kann nur ein konstruktives Gerüst sein, das die räumliche Disposition nachvollziehbar abbildet. Bei allen Elementen wird eine Proportionierung und Dimensionierung unternommen, die der höheren Ordnung des konstruktiven Grundgerüsts unterliegt. Selbst die weitere Ausdifferenzierung der Zeichnung trägt die Reduktion der Elemente auf die wesentlichen Bestandteile und erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit.

Der Erkenntnisgewinn ist untrennbarer Teil des Arbeitsprozesses an der getreuen maßlichen und räumlichen Wiedergabe des gerade Gesehenen. Das Skizzenbuch memoriert die Auseinandersetzung mit der »prima vista« notierten Situation und macht es möglich, den räumlichen Grundgedanken jederzeit erneut abzurufen.

Peter Schmid studierte Architektur an der Technischen Universität München und an der Tschechischen Technischen Universität Prag. Als Akademischer Rat am Lehrstuhl für Entwerfen und Gestalten unterrichtet er Architekturzeichnen. Seit 2014 promoviert er über die Architekturzeichnung in der Lehre der Münchner Schule.

Zum Weiterlesen:

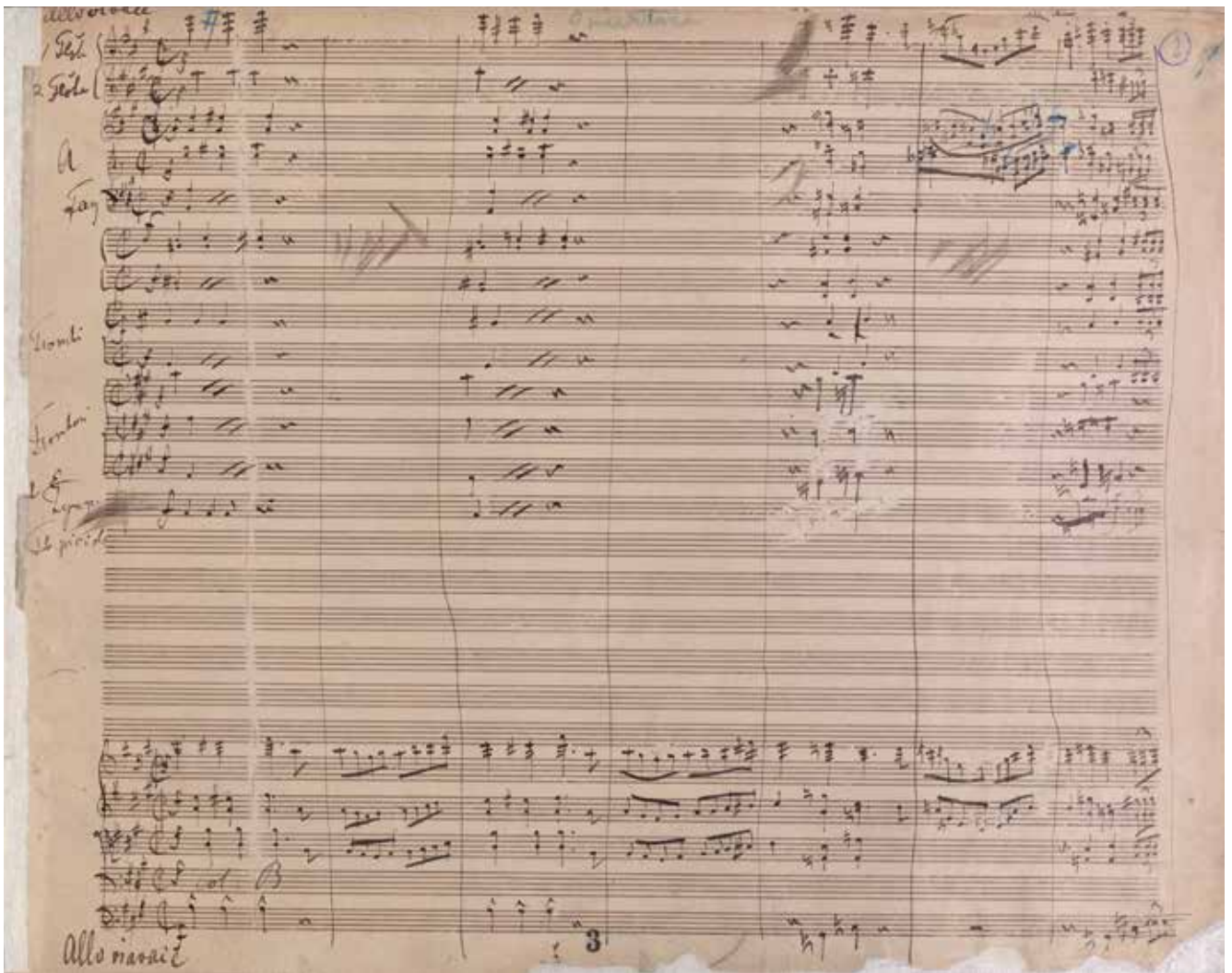
Schmid, Peter: Über die Aufgabe im Zeichenunterricht. in: Barcia Mas, Juan u.a. [Hrsg.]. Logbook Munich: Architekturzeichnen an der Technischen Universität München. München: Eigenverlag der Technischen Universität München, Fakultät für Architektur, 2017.

oben Peter Schmid (*1981), Reiseskizzenbuch Lucca 2016, Innenraum von San Giovanni e Reparata, Tintenrollstift, Kurvenlineare Perspektive und Grundriß, Blattmaß: 300 x 208, Privatbesitz.

darunter Boryana Schmid (*1986), Reiseskizzenbuch Ravenna 2017, Basilica di S. Apollinare in Classe, Feinlinienstift und Aquarell, Zentrale Innenraumperspektive und Grundriß der Basilika, Blattmaß: 300 x 208, Privatbesitz.

darunter Peter Schmid (*1981), Reiseskizzenbuch Ravenna 2017, Basilica di S. Apollinare in Classe, Bleistift, Perspektive Außenraum mit Studien zu Grundriß, Ansicht und axonometrischem Drahtmodell, Blattmaß: 208 x 134, Privatbesitz.

unten Boryana Schmid (*1986), Reiseskizzenbuch Siena 2015, Duomo S. Maria Assunta, Tintenrollstift, Kurvenlineare Perspektive mit räumlichen Konstruktionslinien und Zentralperspektive auf das unvollendete Südwerk, Blattmaß: 208 x 134, Privatbesitz.



»mach Scizzi. alle machen

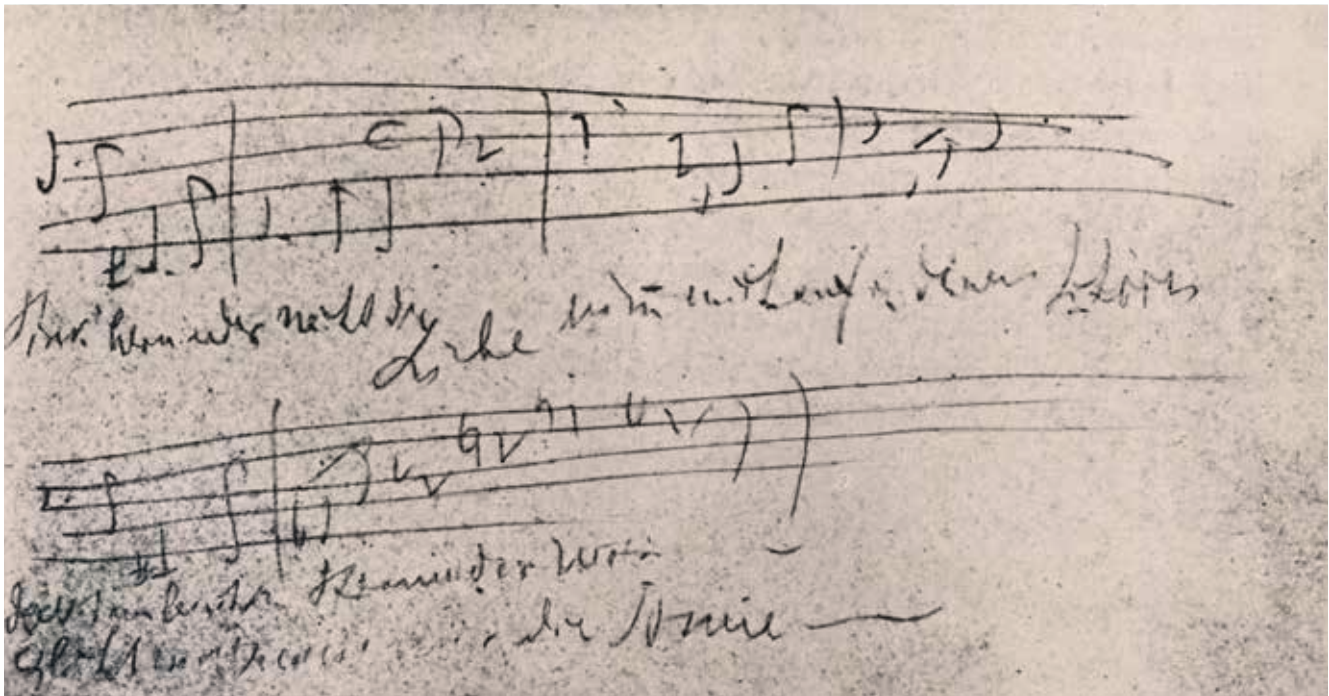
Vom Skizzieren und Komponieren

Text: Ulrich Konrad

Am Anfang steht ein Ton. Ihn zu setzen ist keine Kunst. Jeder vermag es. Ihm einen zweiten hinzuzufügen, verlangt Entscheidungen: Folge oder Zusammenklang, höher, tiefer, wie viel höher, wie viel tiefer, kürzer, länger, wie viel kürzer, wie viel länger? Mit dem zweiten Ton beginnt das Komponieren, das – wörtlich verstanden – Zusammensetzen von Tönen zu melodischen Linien oder zu Klängen. Und mit jedem weiteren Ton wachsen die Möglichkeiten des Anfügens und Kombinierens. Wie in der Weizenkornlegende, nach der auf das erste Feld eines Schachbretts ein Korn, auf das zweite Feld das Doppelte, auf das dritte Feld nochmals das Doppelte gelegt werden sollte und so weiter. Am Ende würde eine nach Trillionen zählende Menge an Körnern aufgehäuft sein. Dass die Musik die versteckte arithmetische Tätigkeit

linke Seite Abb. 1: Johann Strauß, *Die Fledermaus*, Ouvertüre.
Erste Seite der autographen Partitur – 15 Minuten Schreibzeit für 7 Sekunden Musik.

unten Abb. 2: Richard Wagner, *Tristan und Isolde*, 2. Akt, 2. Szene.
Liebesnacht. Erster, später verworfener Einfall zu einem zentralen Moment des Dramas.



2

es sa«.

des Geistes bei dessen gleichzeitigem Nichtwissen darüber sei, meinte Gottfried Wilhelm Leibniz im frühen 18. Jahrhundert. Solche Rationalität missfällt jenen, die das »Machen« von Musik lieber im Reich des Numinosen ansiedeln möchten. Goethe etwa fand den sprachlichen Ausdruck Komponieren »ein ganz ungehöriges Wort [...] Wie kann man sagen, Mozart haben seinen ›Don Juan‹ komponiert! – *Komposition* – als ob es ein Stück Kuchen oder Biskuit wäre, das man aus Eiern, Mehl und Zucker zusammenrührt!«

Nun muss nicht gleich geleugnet werden, dass unbewusste Kräfte beim Schaffen musikalischer Verläufe mitwirken, wenn die Situation der Komponistenwerkstatt nüchtern in den Blick genommen wird. Das leere Notenblatt auf dem Schreibtisch. Leblos starrende Fünflinien-Systeme, die mit Punkten, Hälsen und Fähnchen bevölkert werden wollen. Die Tabula rasa als Freifläche für die schriftliche Fixierung künftig zu hörender Ereignisse – wie paradox: Das Sichtbare als Unhörbares, das spätere Hörbare als Unsichtbares. Tatsächlich ist Komponieren eine der komplexesten denkerischen Handlungen, zu denen das menschliche Gehirn fähig ist. Komplex (und nicht bloß kompliziert)? Ja, denn ohne die absolute Vorstellung von Tonhöhen und Zusammenklängen, ohne die prospektive Kraft für Dimension und Proportion von Gesamtdauer und Zeitabschnitten eines musikalischen Verlaufs ist Komponieren nicht zu leisten. Weiter: ein untrügliches Gedächtnis für die horizontale wie für die vertikale Ereignisfolge einer Komposition ist ebenso unentbehrlich wie das Imaginationsvermögen für die klanglichen Kombinationsmöglichkeiten von Vokalstimmen und Instrumenten. Und wer nicht über die Fähigkeit verfügt, auditive Vorstellungen ins optische Medium der Schrift zu überführen, überhaupt gehörsinnliche Gedanken – gemeinhin musikalische Einfälle genannt – zu fassen und in eine graphische Form zu überführen, die denkbar weit von ihrem Ursprung entfernt sind, der sollte sich in kluger Bescheidenheit nicht Komponist nennen.

Die grundlegende Bedeutung der schriftlichen Fixierung von Kompositionen reicht aber insofern weiter, als sich sowohl in der Niederschrift als auch im Schreibvorgang des Komponisten, der an ihr ablesbar ist, der gedankliche Entstehungsprozess eines Werks spiegelt oder zumindest spiegeln kann. Das gilt vor allem für diejenigen Niederschriften, die vor der endgültigen Formung eines Werks liegen. In solchen Skizzen, Entwürfen und fragmentarischen

Arbeitsnotizen vermögen geschulte Augen und Ohren basale Denkvorgänge auszumachen: Der Komponist konzentriert sich auf zentrale Formelemente des Tonsatzes, notiert etwa charakteristische Melodieverläufe oder zentrale harmonische Vorgänge, noch ohne die Gesamtgestalt des Werks detailliert im Kopf zu haben. Erst aus derartigen Denkprotokollen erwächst der Notentext, den der ausübende Musiker schließlich auf seinem Pult vorfindet, zuletzt meist in gedruckter Form. Auch wenn der Praktiker in der Regel die Genese der musikalischen Aufzeichnung nicht nachvollzieht, sondern lediglich das Endprodukt zum Klingen bringt, so gilt letztlich auch hier die schon von dem Historiker Johann Gustav Droysen im 19. Jahrhundert formulierte Einsicht, dass wir das, was ist, erst ganz verstehen, wenn wir erkennen und uns klarmachen, wie es geworden ist, aber wie es geworden ist nur erkennen, wenn wir möglichst genau erforschen und verstehen, wie es ist.

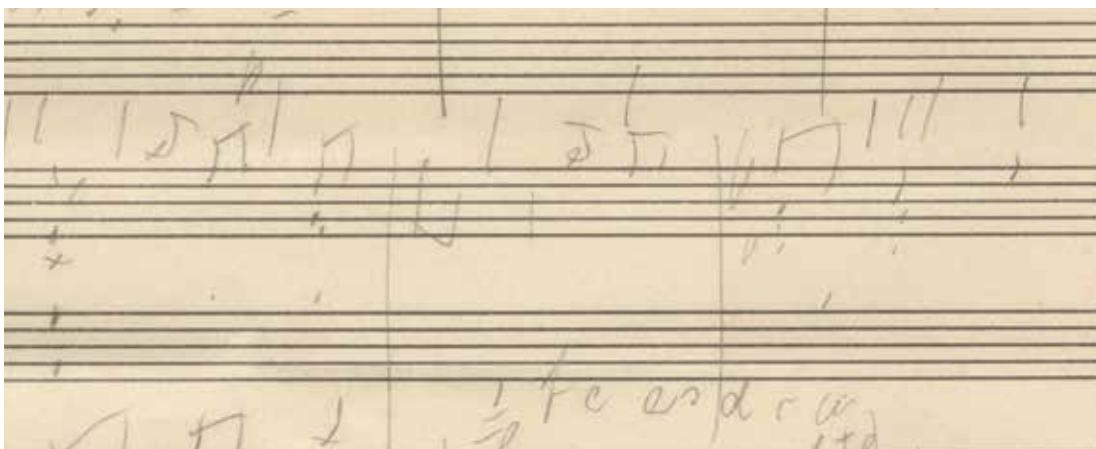
*Gedankenstrom und Schreibfluss
einander annähern*

»mach Scizzi. [...] alle machen es so«, legt Leopold Mozart einmal seinem Sohn nahe, ein Rat, dessen dieser kaum bedurfte, denn das abkürzende, aufs absolut Notwendige skelettierte Festhalten musikalischer Ereignisfolgen gehörte ohnehin, wie allgemein üblich, zu Wolfgang Amadés Arbeitsgewohnheiten. Dafür sprach ein nicht zu umgehender, stets misslicher Umstand, dem Komponisten zu allen Zeiten pragmatisch begegnet (und begegnen): Das Aufschreiben von Musik benötigt viel mehr Zeit als das Erklängen des Geschriebenen, und je schneller eine Musik, je volltönender sie ist, desto breiter wird die Kluft. Was auf der ersten Partiturseite der Ouvertüre von Johann Strauss' Operette *Die Fledermaus* steht (Abb. 1), beansprucht bei einer Aufführung knapp sieben Sekunden Zeit. Den Komponisten hat die Niederschrift dieser Seite aber schätzungsweise eine Viertelstunde beschäftigt, mehr, als das ganze Stück dauert. 42 solcher Seiten umfasst die gesamte Ouvertürenpartitur. Ein routinierter und metiersicherer Musiker würde sie bei gehöriger Ausdauer an einem Tag

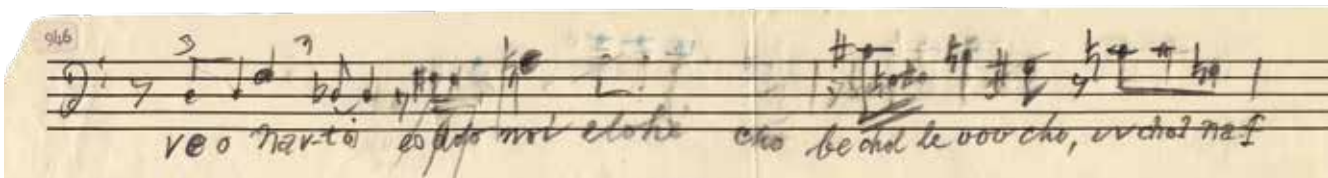




4



5



6

abschreiben können, dafür also mindestens dreimal so lang benötigen wie die 140 Minuten Aufführungsdauer der ganzen Operette. Doch Strauss arbeitete nicht als Kopist, sondern als Komponist. Er musste ja bei Beginn der Niederschrift die Formkonzeption der Ouvertüre, deren Themen und die Dramaturgie des Verlaufs, auch den Klangcharakter im Kopf haben. Oder auf dem Papier. Mit geringstimmigen Verlaufsskizzen, mit Notaten, deren Fixierung die Kluft zwischen Dauer der Musik und Dauer der Niederschrift verringerten, was heißt, Gedankenstrom und Schreibfluss einander anzunähern, gelang und gelingt es Komponisten leichter, musikalisch gefüllte Zeit zu gestalten. Derartige Niederschriften enthalten zuallermeist nur Ausschnitte der während der kompositorischen

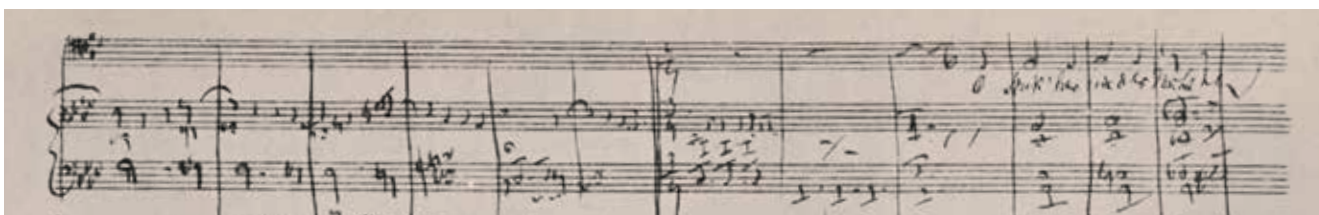
linke Seite Abb. 3: Ludwig van Beethoven, *Streichquartett Es-Dur op. 127, 2. Satz*. Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Schreiben, oder: Versuch und Irrtum. Vierstimmige Skizze im fortgeschrittenen Stadium der Komposition.

oben Abb. 4: Gustav Mahler, *Adagio Fis-Dur aus der Symphonie Nr. 10*. »[forte] Polyphon«. Verbale Selbstanweisung im Kompositionsprozess.

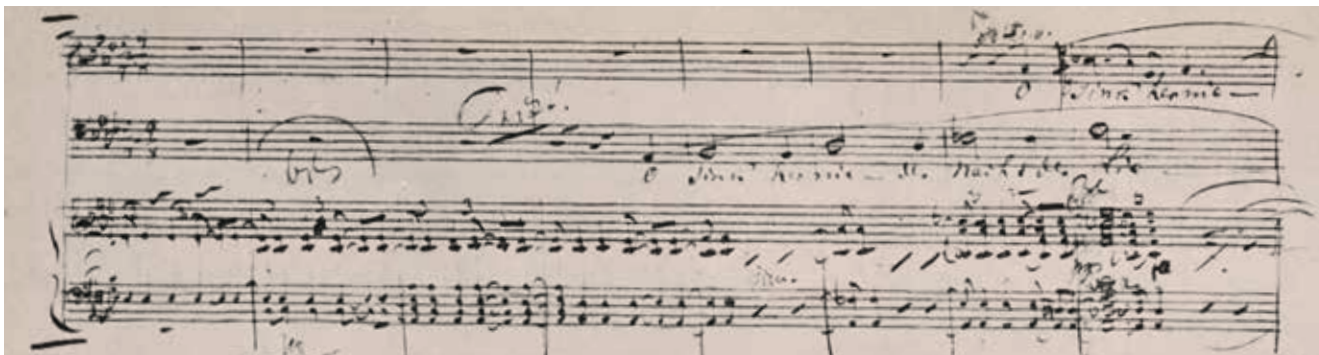
darunter Abb. 5: Max Reger, *Klarinettenquintett A-Dur op. 146, 1. Satz*. Knappstes Stenogramm eines Verlaufs: Melodische Kontur in Noten und harmonische Progression in Akkordbuchstaben.

darunter Abb. 6: Arnold Schönberg, *A Survivor from Warsaw op. 46*. Vehavto es Adonoy (»Du sollst den Ewigen, deinen Gott, lieben von ganzem Herzen«). Formung eines gesungenen Gebets unter Verwendung einer Zwölftonreihe.

7



8



oben Abb. 7: Richard Wagner, *Tristan und Isolde*, 2. Akt, 2. Szene. O sink hernieder Nacht der Liebe I. Erste Konzeption von Gesang und Begleitsatz in der »Kompositionsskizze«.

darunter Abb. 8: Richard Wagner, *Tristan und Isolde*, 2. Akt, 2. Szene. O sink hernieder Nacht der Liebe II. Fixierung aller wesentlichen Elemente der Komposition in der »Orchesterskizze«.

Arbeit gestalteten musikalischen Verläufe, Ausschnitte, die Komponisten mit nur in ihrer Vorstellung präsenten horizontalen oder vertikalen Ergänzungen und Erweiterungen des Tonsatzes verbinden. Ihre volle Geltung als Zeugen schöpferischen Denkens haben Skizzen daher nur im sehenden Ohr und im hörenden Auge des Komponisten, immer dann, wenn er von derartigen Notaten ausgehend die Entfaltung der Komposition in allen ihren Dimensionen leistet.

Reduzierte Vergegenwärtigungen von Klingendem

Wie die meisten Menschen im Alltag, so behandeln auch Komponisten ihre präliminaren Aufzeichnungen, ihre versuchshaften Anordnungen, ihre reduzierten Vergegenwärtigungen von Klingendem auf Papier nach vollbrachter Tat nachlässig, leidenschaftslos. Skizzenblätter, immerhin Zeugen geistiger Anstrengung, intime Belege für Wege und Irrwege des musikalischen Denkens, werden in der Regel weggeworfen. Bis um 1800 schenkten Komponisten ihnen kaum Aufmerksamkeit. Wenn sich Werkstattmaterialien erhalten haben, dann handelt es sich zumeist um Zufallsüberlieferungen. Ludwig van Beethoven, der

Graphomane und Schreibexzentriker unter den Musikern, war der erste, der – merkwürdig genug – seine Skizzenblätter und -hefte sorgsam aufbewahrte. Über 7000 davon sind noch heute bekannt. Viele taten es ihm nach, wie etwa Gustav Mahler (Abb. 4), Max Reger (Abb. 5) oder Arnold Schönberg (Abb. 6); auch Gegenwarts Komponisten kehren die Späne ihrer Arbeitszimmer sorgfältig zusammen. Andere verwischten konsequent die Spuren kompositorischer Plackerei: Johannes Brahms etwa beförderte jede Werkskizze in den Papierkorb und hielt überhaupt nichts von indiskreten Blicken durch das Schlüsselloch der Komponierstube. Gemeinhin hielten es Komponisten ohnehin so, die Vorgänge in ihrer Werkstatt mit der Aura des Geheimnisvollen zu umgeben. Mit der Erhebung des Komponisten-Künstlers zum schöpfergleichen Genie im Laufe des 19. Jahrhunderts hatte sich für diese der Mythos unbegrenzt leistungsfähiger »Super-Gehirne« etabliert, die keiner Hilfsmittel bedürften. Keiner pflegte ihn intensiver als die Betroffenen selbst, wenn es darum ging, das phantastische Vermögen der eigenen Vorstellungskraft und des musikalischen Gedächtnisses hervorzukehren, beides, wie erläutert, unabdingbare Voraussetzungen für das Komponieren.

Sink hernieder Nacht der Liebe

Wie kann man sich, wenigstens beispielhaft, die Entstehung eines umfangreichen Musikwerks vorstellen? Bestens geeignet für eine Antwort ist Wagners Drama *Tristan und Isolde*, weil dessen Genese von 1857 bis 1859 bis in Einzelheiten hinein genau dokumentiert ist. Dass diese einzigartig ist wie diejenige eines jeden anderen Werks gleich welchen Komponisten, versteht sich von selbst. In dem für ihn typischen Schaffensgang verfasste Wagner als erstes einen Prosaent-

wurf, dann die Erstschrift des versifizierten Textbuchs und abschließend davon eine Reinkopie. Währenddessen kam es bereits immer wieder zu Notizen kurzer musikalischer Einfälle. Zu deren frühesten gehört eine melodische Phrase, textiert mit den Worten aus der Liebesnacht, der zweiten Szene im zweiten Aufzug: »Sink hernieder Nacht der Liebe« (Abb. 2). Den Text veränderte Wagner bei dieser Stelle im Weiteren nicht mehr, wohl aber die Musik (die zuerst notierte Melodie erklingt später in der dritten Szene dieses Aufzugs als sogenanntes Liebesruhe-Motiv). Erst nach Vorlage des ganzen Textes begann Wagner die eigentliche Arbeit an der Musik, zunächst in Form einer »Kompositionsskizze« (Abb. 7). Er schrieb, mit dem ersten Takt des Werks beginnend, vor allem die Singstimmen und Hauptzüge des Orchesterparts in einem rudimentären Klavierauszug nieder. Als der erste Aufzug in dieser Form durchgearbeitet war, wiederholte sich der Vorgang mit einem zweiten, weiter entwickelten Gesamtentwurf, auch »Orchesterskizze« genannt (Abb. 8). Der Komponist nutzte diesen erneuten Durchgang zur Klärung und schärferen Konturierung vieler musikalischer Details. Auf der Grundlage dieser Skizze brachte Wagner dann die vollständige Partitur zu Papier – er hatte bis dahin vom ersten Aufzug eine so genaue Vorstellung auch des Klangs gewonnen, dass er die Instrumentierung mit großer Zielsicherheit niederschreiben vermochte (Abb. 9). Kaum war der erste Aufzug fertig, ließ Wagner die Drucklegung beginnen. Vielleicht später notwendige Verbesserungen oder Änderungen schloss er somit aus. Beim zweiten und dritten Aufzug verfuhr er ebenso. Hier wurde die Arbeit allerdings erheblich intensiviert und beschleunigt. Wagner staffelte jetzt sein Vorgehen,

schuf Kompositions- und Orchesterskizze nur tageweise voneinander versetzt und schrieb parallel zur fortschreitenden Arbeit an der Orchesterskizze zugleich auch an der Partitur. Abgeschlossene Manuskriptteile gingen sogleich an den Verlag. Mit gleichbleibender Konzentration, in stoischer Selbstdisziplin reihte Wagner Takt an Takt, mit eisernem Fleiß füllte er auf der Grundlage seiner Skizzen großformatige Partiturseiten. An dem Tag, als er die letzten Blätter seines Autographs auf die Post gab, hielt er nichts anderes mehr als die Konvolute seiner nunmehr erledigten Skizzen in der Hand. Dass er sie in dieser besonderen Situation nicht wegwarf, bedarf wohl keiner Erklärung.

Goethe zeigte sich davon überzeugt, dass bei einem Komponisten wie Mozart – andere dieses Ranges meinte er selbstverständlich ebenso – »der dämonische Geist seines Genies ihn in der Gewalt hatte, so daß er ausführen mußte, was jener gebot.« Der Komponist als Musicbox, in welche die Götter oben eine Münze einwerfen, damit unten der *Tristan* herauskommt? Werkstattzeugnisse, allen voran Skizzen und Entwürfe, sagen etwas anderes: Komponisten empfangen weniger im heiligen Wahn Tonwolken, sie arbeiten vielmehr zielstrebig, ökonomisch, mit klarem Verstand an Notentexten. So entstehen Meisterwerke.

Professor Dr. Ulrich Konrad ist seit 1996 Ordinarius für Musikwissenschaft an der Universität Würzburg. Als erster und bislang einziger Musikwissenschaftler wurde er 2001 mit dem Leibniz-Preis der Deutschen Forschungsgemeinschaft ausgezeichnet. Er ist Ordentliches Mitglied der Bayerischen Akademie der Wissenschaften.



oben Abb. 9: Richard Wagner, *Tristan und Isolde*, 2. Akt, 2. Szene. O sink hernieder Nacht der Liebe III. Die vollendete Partitur.



Riß, Dessen, Modello

Entwürfe für die barocke Deckenmalerei

Text: Angelika Dreyer

Skizzen, im 18. Jahrhundert auch als *Riß*, *Abriß*, *Dessen*, *scizzo* oder *modello* bezeichnet, hatten für die zu dieser Zeit in Süddeutschland weit verbreitete Freskomalerei einen ganz besonderen Stellenwert. Die technische Ausführung der Malerei *al fresco*, bei der direkt auf den feuchten Putz gemalt wurde und die Farbe dadurch beim Abbinden eine hohe Haltbarkeit und Strahlkraft gewann, bot einerseits den Vorteil, auch sehr große Decken- und Wandflächen in überschaubaren Zeiträumen gestalten zu können. Andererseits barg sie aber ein erhebliches Gefahrenpotenzial, da nach dem Trocknen des Putzes kaum mehr Korrekturen vorgenommen werden konnten – es sei denn, man schlug ganze Wandpartien wieder ab und begann den Malprozess von neuem. Daraus resultierte ein beträchtliches finanzielles Risiko für die Auftraggeber, die unter anderem auch die aufwändigen Gerüstaufbauten zu zahlen hatten.

Die Entwicklung des *concetto*, des oft vielschichtigen und intellektuell anspruchsvollen, inhaltlichen Konzeptes für die großflächigen Freskenzyklen, oblag in der Regel einem gebildeten Geistlichen oder einem Hofgelehrten. Die Aufgabe des Künstlers war es anschließend, die ihm vorgelegten schriftlichen Programme in eine für den Betrachter »lesbare« Bildkomposition zu überführen. Entwurfszeichnungen bildeten hierfür häufig eine erste anschauliche Grundlage. Auf dem Papier konnten inhaltlich-sachliche Korrekturen ohne Schwierigkeiten vorgenommen werden. Dies zeigt beispielsweise der eigenhändige Entwurf von Cosmas Damian Asam (1686-1739) für ein Wandfresko im Freisinger Dom (1724). In dieser Szene zeichnet der Papst den Bistumsheiligen Korbinian mit den bischöflichen Insignien von Mitra und Pallium aus. Auf der Skizze Asams hält ein Assistent am rechten Bildrand den Bischofsstab mit der Krumme nach außen, ein

liturgisches Vorrecht, welches allein dem Bischof zukommt und für die Ausführung korrigiert werden musste. Im Gegensatz zu den von Asams Gehilfen ausgeführten und in der Figurenbildung eher gedrunghenen Wandfeldern im Freisinger Dom zeugt die eigenhändige Skizze mit ihrer weiträumig angelegten Komposition und ihrem äußerst konzentrierten Narrativ von Asams künstlerischem Vermögen. Die grau lavierte Federzeichnung führt mit ihrer gezielten Lichtführung geschickt zu der demütig vor dem Papst knienden Figur des hl. Korbinian. Sein schmerzlich zur Seite geneigter Kopf bringt die verantwortungsvolle Schwere des ihm nun aufgebürdeten Bischofsamtes zur Anschauung, während die mit dem Lavierpinsel eingedunkelten Repoussoirfiguren der Würdenträger am rechten Bildrand dazu einen geschickten Kontrast bilden.

bozzetto, modello, ricordo – Die Vielfalt der Entwürfe

Die vielfältigen technischen Mittel wie etwa Feder- oder Pinselzeichnung, Graphitstift, Tusche, Eisengallustine, Bister, Röteln, Kohle oder Kreide erlaubten das Erzielen ganz unterschiedlicher Effekte. So konnten Kohle und Kreidestrich schwere und breite Linien hervorrufen, während eine feine Federspitze zu einem zarten und luftigen Erscheinungsbild führte. Oft setzten die Maler abschließende, mit Weiß gehöhte, helle Lichtreflexe auf die Zeichnung, was insbesondere bei der Verwendung von blauem Papier eine große Wirkung erzielte.

Entwürfe halten unterschiedliche Stadien innerhalb des Werkprozesses fest, die begrifflich unterschieden werden. Sie reichen von ersten flüchtigen Gedankenskizzen, den *pensieri*, bis hin zum detailliert und oft farblich ausgearbeiteten Präsentationsmodell, dem *modello*. Dessen primäres Ziel war es, das Auge eines potenziellen Auftraggebers zu umwerben und zur Vergabe eines Auftrages zu bewegen. Das detailliert ausgearbeitete Modell entsprach bereits dem später auszuführenden Deckengemälde und ist in den erhaltenen Kontrakten zwischen Auftraggebern und Künstlern vielfach als verbindliche Vorlage festgelegt. Keine Einigkeit herrschte im Barock hingegen in Bezug auf die Technik, in der ein Modell ausgeführt werden sollte. Deshalb subsumiert man unter dem Begriff des *modello* ausgearbeitete Ölskizzen ebenso wie Zeichnungen auf Papier, die teilweise farblich aquarelliert wurden. Allerdings kann hier eine zeitliche Entwicklung festgestellt werden: Im späten 17. Jahrhundert waren farbige Entwürfe noch äußerst selten. Doch bereits die nachfolgende Generation von Cosmas Damian Asam und Johann Georg Bergmüller (1688-1762) verstand es, die malerische Wirkung von farbigen Papieren, die geschickte Verteilung von Licht und Schatten

durch gezielte Lavierungen und Weißhöhlungen und den Einsatz von Aquarellfarbe zur Präsentation der hellen Farbigkeit von Freskenmalerei zu nutzen.

auch das hier abgebildete Ausführungsmodell von Johann Baptist Enderle (1725-1798) für die Augustinerkirche in Lauingen a.d. Donau von 1791 ist ein Beispiel für dieses Verfahren. Das Blatt zeigt die Huldigung der Kirche durch Personifikationen der vier damals bekannten Erdteile Afrika, Europa, Amerika und Asien und ist in ein gleichmäßiges Quadratraster unterteilt. Diese bereits von dem Kunst- und Architekturtheoretiker Leon Battista Alberti (1404-1472) empfohlene Übertragungshilfe war ein häufig unverzichtbares Hilfsmittel für die großflächige und in der Nahaufnahme auf dem Gerüst oft unübersichtliche Arbeit an der Decke.

Obwohl der farblich kolorierte Entwurf auf Papier zahlreiche Vorteile bot und sich nicht zuletzt aufgrund des leichtgewichtigen Papiers gut rollen und transportieren ließ, wurde er um die Mitte des 18. Jahrhunderts immer mehr von sogenannten *bozzetti* abgelöst, Ölskizzen, die in ihrer flüchtigeren Ausarbeitung oftmals eine Vorform des Modells darstellten. Im Gegensatz zu den vielschichtig aufgebauten Ölgemälden fertigte man diese Form des Entwurfs ohne tieferliegende Untermalung an und trug die Farbe sofort *alla prima* auf die Leinwand auf. Der italienische Begriff *bozzetto* für die mit Leinölfarben auf Holztafeln oder Leinwänden aufgetragenen Ölskizzen leitet sich von *abbozzo*, der farblich angelegten Komposition, ab. Der Ölskizze ist ein spontaner Charakter eigen, er vermittelt einen Eindruck von der angestrebten Farbwirkung und der Verteilung des Lichtes. Nur einzelne, für den Sinnzusammenhang wichtige Figuren sind hier genauer ausformuliert, während Nebenszenen vage im Hintergrund verschwimmen können. Gerade dieser flüchtige, unvollendete Eindruck entsprach der im Zeitalter des Barock sehr geschätzten Qualität des *fa presto*, dem schnellen Erfassen von wirkungsvollen Erfindungen durch die ungewöhnliche Inventionsgabe des *ingegno* eines Künstlers. Deshalb entwickelten sich die Ölskizzen insbesondere in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu beliebten Sammelobjekten, die man zeitweise sogar, wie im Grazer Nachlassinventar des Grafen Ignaz Maria Attems (1733), als eigenständige Kunstobjekte schätzte.

Ein ungewöhnliches und besonders anschauliches Präsentationsmodell hat sich aus der Hand von Matthäus Günther (1705-1788) im Schlossmuseum Ellwangen erhalten. Es handelt sich um ein dreidimensionales Modell einer Kuppel aus Gips. Auf der Innenseite des maßstäblich verkleinerten Modells

konnte Günther die Wirkung der perspektivisch verkürzten Figuren im Kontext des sphärischen Anstiegs der Kuppel anschaulich vorführen. Die gewählte Maltechnik von Kaseinfarben auf Gips eignete sich zudem hervorragend, um die farbliche Wirkung der Freskotechnik zu imitieren.

Wie wichtig eine überzeugende Präsentation für die barocken Freskanten sein konnte, überliefert ein Bericht über die Vorstellung des Entwurfs von Paul Troger (1698-1762) vor der Brixener Dombaudeputation. Er führte sein Modell mit einem verdoppelten Spiegelbild vor, um zu illustrieren, »wie dieses Gemähl in der hechen [Höhe] zu stehn khomen werde«.

Eine weitere Form der bis heute erhaltenen Entwürfe für Deckenmalereien sind schließlich die *ricordi*, welche die Maler erst nach der Fertigstellung ihrer Werke anfertigten. Sie dienten zur Archivierung einmal gefundener Kompositionen im Werkstattbetrieb, insbesondere, wenn der *modello* vertraglich dem Auftraggeber zugesprochen war. Solche *ricordi* wurden zur Übung von Schülern kopiert oder von Sammlern sogar als autonome Kunstwerke erworben.

Um »gnädigster Herrschaft alle Satisfaction« geben zu können

Im venezianischem Skizzenbuch des Franz Martin Kuen (1719-1771) hat sich eine kleine Zeichnung erhalten, die zwei angestrengt studierende Schüler am Zeichentisch wiedergibt. Zu solchen für die Ausbildung der Künstler der Frühen Neuzeit obligatorischen Motivstudien äußerte sich der in dieser Zeit richtungsweisende Kunsttheoretiker Giovanni Pietro Bellori (1613-1696) maßgeblich. Er hob einerseits den künstlerischen Nutzen des Studiums anderer Künstler hervor, verwies andererseits aber auch auf die drohende Gefahr des stupiden Plagiaten. Stattdessen habe ein Künstler vielmehr die Aufgabe, »die Vollkommenheiten anderer in Eigenes zu verwandeln und damit seinem Ingenium Nahrung zu geben.«

diesen Weg beschritt auch der schon zuvor in Süddeutschland als Freskant tätige Franz Martin Kuen, als er sich 1746 auf den Weg nach Italien begab. Diese Reisen dienten, wie der Vater des Kemptener Hofmalers Franz Georg Hermann (1692-1768) äußerte, der »Perfectionierung« des eigenen Könnens. Nach der Rückkehr konnte man sich »gnädigster Herrschaft alle Satisfaction« und mit den in Italien erlangten Eindrücken gewisse Marktvorteile sichern. Neben dem obligatorischen

unten Auf dem Modell von Johann Baptist Enderle für die Augustinerkirche in Lauingen a. d. Donau von 1791 ist die Quadratura gut zu erkennen. Die vom Künstler gewählte Ausführungstechnik der farbig lavierten Tusche- und Bleistiftzeichnung entspricht anschaulich der lichten Freskomalerei.

rechts Die Studie von Cosmas Damian Asam zeigt die Auszeichnung des hl. Korbinian mit Mitra und Pallium. Die grau lavierte Federzeichnung entstand um 1724 für die Freisinger Wandfresken und wird heute in der Staatlichen Graphischen Sammlung München aufbewahrt.

darunter Anschaulich skizziert Franz Martin Kuen auf diesem Blatt die für Maler alltägliche Situation des Zeichnens.



Reiseziel Rom zog es Kuen weiter nach Venedig, wo er, wohl aufgrund seiner beruflichen Erfahrung als Freskenmaler, in der Werkstatt des aufstrebenden Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770) Aufnahme fand. Damit folgte Kuen den modernen Strömungen seiner Zeit, denn um die Mitte des 18. Jahrhunderts gewann Venedig für die süddeutschen Künstler immer mehr an Bedeutung. Wanderkünstler wie der in Schloss Schleißheim bei München und in der Benediktinerabtei von Ottobeuren tätige Jacopo Amigoni (1675-1752) gaben sichtbares Zeugnis von der neuartigen Malweise in der Lagunenstadt. In der »Serenissima« sorgte insbesondere Tiepolo mit seinen ungewohnt steilen Perspektiven und weiträumigen Kompositionen international für Aufsehen. Die Aufnahme Kuens bei Tiepolo war ziemlich ungewöhnlich, da der Meister sonst ganz auf die Mitarbeit seiner Söhne setzte und neben den Familienmitgliedern nur wenige Gehilfen und Schüler aufnahm.

Kuen ließ keine Gelegenheit verstreichen, um den Vorrat an Tiepolos Entwürfen für sein persönliches Motivrepertoire zu vermehren. Sein Skizzenbuch, ein heute im Heimatmuseum Weißenhorn aufbewahrter Schatz, belegt dies anschaulich. Die darin erkennbaren Gebrauchsspuren überliefern uns wertvolle Hinweise auf die Entstehung und Nutzung seiner Materialsammlung. Farbspritzer am Kartoneinband und Schmutzspuren am Blätterrand weisen auf den steten Gebrauch im Werkstattbetrieb



In der Pfarrkirche in Eresing wiederum verwandelte Kuen kurzerhand Tiepolos Komposition der Rosenkranzspende aus der venezianischen Gesuati-Kirche in eine Verleihung des Skapuliers an den hl. Simon Stock. Beide Beispiele sind also keineswegs bloße Plagiate, vielmehr verstand es der Künstler, mit seinen Übernahmen von Tiepolos Bilderfindungen etwas Neues zu kreieren.

eines der reizvollsten Blätter des Skizzenbuches ist die nackte, von Pluto umschlungene Proserpina, die den Betrachter aus der Ferne von oben herab anblickt. Kuen separierte hier eine einzelne Nebenszene aus der großflächigen Darstellung Tiepolos über dem Festbankett der Kleopatra im Ballsaal des Palazzo Labia in Venedig. Herausgelöst aus ihrem ursprünglichen Kompositionszusammenhang entwickelte Kuen mit schwarzem Stift, grauen Lavierungen und Weißhöhungen auf blauem Papier seine Zeichnung zu einer eigenständigen Szene. Allein die Beschriftung auf der Rückseite des Blattes, welche die Farbigkeit des Freskos notiert, verweist auf ihren utilitaristischen Entstehungshintergrund.

Zudem unterzog der Maler die venezianischen Motive einer Anpassung an die örtliche süddeutsche Lesart, indem er die für Tiepolo charakteristische, extreme perspektivische Untersicht milderte. Entgegen der weit entrückten himmlischen Geschehnisse in den Deckengemälden Tiepolos zeichnen

hin. Die unterschiedliche Blattqualität und -größe wiederum verrät die erst später erfolgte Bindung der Vorlagensammlung. Kuen nummerierte außerdem jede einzelne Zeichnung und nicht die Seiten oder Blätter des Buches. Er ordnete die Motivsammlung nicht nach thematischen Gesichtspunkten, sondern nach der für den praktischen Gebrauch nützlichen Einteilung in Einzelfiguren, kleinere Figurengruppen und Ausschnitten aus größeren Kompositionszusammenhängen. Die Anordnung im Skizzenbuch und die Anwendung des von Kuen gesammelten Vorlagenschatzes in seinem Werk stimmen dabei im hohen Maße überein. So konnte Kuen in seinem Deckengemälde in Matzenhofen beispielsweise die Figurengruppe der um göttlichen Beistand flehenden Gebrechlichen zwar als Bildzitat aus seiner Skizze nach einem Entwurf von Tiepolo übernehmen, setzte diese Szene aber in einen vollkommen anderen Bildzusammenhang ein.

rechts Zweiter Entwurf von Johann Evangelist Holzer für die Kuppel in Münsterschwarzach mit den Heiligen des Benediktinerordens.

unten Die Zeichnung Kuens separiert die Szene von Pluto und Proserpina nach dem Vorbild Tiepolos im venezianischen Palazzo Labia. Das im Weißenhorner Heimatmuseum aufbewahrte Blatt ist mit schwarzem Stift auf blauem Papier gezeichnet, laviert und weiß gehöht.



sich die süddeutschen Freskenbilder von Kuen durch eine gute Lesbarkeit des dargestellten narrativen Geschehens aus, eine Bildauffassung, die im süddeutschen Raum vor allem durch das Vorbild des Augsburger Akademiedirektors Johann Georg Bergmüller Verbreitung fand.

»die seitze unter dem Rock«

Welche Bedeutung Entwürfen zukommen konnte, verdeutlicht ein letztendlich auf der politisch-diplomatischen Ebene ausgetragener Streitfall über die Ausmalung der von Balthasar Neumann (1687-1753) errichteten Benediktinerabteikir-



che von Münsterschwarzach. Für die Ausführung der Fresken in der im frühen 19. Jahrhundert samt ihrer Ausstattung zerstörten Kirche war der arrivierte kemptische Hofmaler Franz Georg Hermann vorgesehen. Der Konflikt entzündete sich, als ihm der Konvent zur Ausmalung der Kuppel den jungen und begabten Johann Evangelist Holzer (1709-1740) nicht nur zur Seite stellte, sondern auch noch nach dessen Entwurf ausgeführt werden sollte. Diesen Umstand empfand Hermann offenkundig als nicht hinnehmbar und er eskalierte derartig, dass Herrmanns Frau »die seitze unter dem Rock« versteckt entführte. Hermann erklärte sich erst dann zur Rückgabe an den Konkurrenten bereit, wenn Holzer für seine nicht unerheblichen Reisekosten und Verdienstaufälle aufkommen würde. Durch das Fehlen des Modells kamen die Arbeiten auf dem Gerüst vollständig zum Erliegen, bis schließlich Verhandlungen auf höchstem Parkett zwischen dem Würzburger Fürstbischof Friedrich Karl von Schönborn und dem Kemptener Fürstabt Anselm Reichlin von Meldegg zu einer Lösung führten. Hermann durfte daraufhin den Entwurf zwar behalten, Holzer aber bekam die Gelegenheit



zugestanden, seinen Entwurf zu kopieren. Glücklicherweise haben sich beide Entwürfe bis heute in den Museen von Nürnberg und Augsburg erhalten.

»Die Skizze spricht unmittelbar zum Geiste, besticht und entzückt«

Dieses von Johann Wolfgang von Goethe geäußerte Urteil kann auch auf die gehobene Bedeutung der Ölskizzen ab der Mitte des 18. Jahrhunderts bezogen werden. Deren Wertschätzung als autonome Kunstwerke kam gerade den Freskant^{en}, die ihre Arbeiten auf dem Gerüst nur in den Sommermonaten ausführen konnten, als willkommenes Zusatzgeschäft und Winterarbeit sehr entgegen. Von Johann Martin Schmidt (1718–1801), genannt Kremser Schmidt, haben sich von einer Ölskizze meist mehrere, kaum voneinander abweichende Fassungen erhalten. Der unter anderem in den Schlössern Augustusburg in Brühl, Ludwigsburg und Ansbach tätige Oberitaliener Carlo Innozenz Carlone (1686–1775) hinterließ sogar nicht weniger als 500 *bozzetti*, viele davon entstanden vermutlich ohne direkten Auftrag.

Nicht nur für Sammler waren solche Ölskizzen von Interesse, auch die Kunstausstellungen der Akademien begehrten sie als Gaben, um den Ruhm der örtlichen Bildungsanstalt zu heben. Selbst in zeitgenössischen Kunstzeitschriften wird über besonders gelungene Exemplare berichtet. Das in diesen Skizzen ausgeprägte Primat der künstlerischen Invention veranlasste den Venezianer Sebastiano Ricci 1731 sogar dazu, ein ausgeführtes Altarbild als Kopie, den Entwurf hingegen als Original zu bezeichnen.

In der Werkstatt der Freskant^{en} wiederum bildete der Fundus an Entwürfen ein wesentliches Fundament ihrer Arbeit. Paul Troger vermachte daher seine Entwürfe schon früh in einem »Donations-Instrument«, einer Schenkung im Todesfall, an seine Gattin und versetzte diese damit in die Lage, seine Werkstatt nach seinem Ableben eigenständig mit Gehilfen fortführen zu können. Auch schätzte Troger den tatsächlichen Wert seiner Invention entsprechend hoch ein, was sich in seiner überlieferten Weigerung zeigt, seinen potenziellen Auftraggebern für den Brixener Dom einen Entwurf vor Vertragsabschluss vorzulegen. So berichtet der Hofrat Leopold Peißer als Mitglied der Brixener Dombaudeputation in seinem Diarium: »Schizzo zaige er kainen, ehe er nit die Parolla und Gewißheit habe«. Als Begründung Trogers, dem Peißer trotzdem wien^{er}ischen Hochmut attestiert, führte er dessen Furcht an, man möge seine Invention von einem günstigeren Maler ausführen lassen.

Für die Witwe von Franz Anton Maulbertsch (1724–1796) wiederum erwiesen sich die letzten Skizzen ihres Gatten für die Bischofskirche in Steinamanger/Szombathely in Ungarn als Glücksfall für ihre finanzielle Absicherung, konnte sie diese doch zu einem horrenden Preis an den Auftraggeber verkaufen. Für Bischof Szily war deren Erwerb die einzige noch verbleibende Möglichkeit, die Freskenausstattung im Sinne Maulbertschs von dessen langjährigem Werkstattmitglied Joseph Winterhalder (1743–1807) umsetzen zu lassen.

Durch die im 18. Jahrhundert einsetzende Sammeltätigkeit ist heute eine Vielzahl der unterschiedlichsten Entwurfsstadien von Freskomalerei erhalten. Besonders reichhaltige Sammlungen finden sich im Bayerischen Nationalmuseum in München oder im Schätzerpalais in Augsburg.

Dr. Angelika Dreyer promovierte über den Freskenmaler Joseph Mages (1728–1769) und die katholische Aufklärung im Bistum Augsburg. Seit 2015 forscht sie für das Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland, einem Projekt im Akademienprogramm der Union der deutschen Akademien der Wissenschaften, betreut von der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, in der Arbeitsstelle am Institut für Kunstgeschichte der Ludwig-Maximilians-Universität München.

Zum Weiterlesen:

Manfred Koller: Wandmalerei der Neuzeit, in: Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken, Bd. 2, Stuttgart 1990, S. 213–398.

Bruno Bushart: Die deutsche Ölskizze des 18. Jahrhunderts als autonomes Kunstwerk, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, Bd. 15 (1964), S. 145–176.

»Ich erfinde nicht, ich entdecke«

Laudatio auf Alexander Kluge zur Verleihung des Jean-Paul-Preises 2017

Text: **Sven Hanuschek**

Alexander Kluge hat einmal gesagt, »wenn ich mit mir allein bin und Zeit habe – würde ich schreiben. Das einzige, was mir beim Buch fehlt, ist Musik und bewegtes Bild«. Damit hat er seinem Medium – einem seiner Medien – ein großes Kompliment gemacht und gleichzeitig fundamentale Einschränkungen formuliert.

In ein paar Minuten das Werk Kluges zu würdigen, hat seine Schwierigkeiten, auch wenn es sich um einen Literaturpreis und somit nur um einen Teil des Gesamtwerks handelt. Hinzu kommen ganz subjektive Einschränkungen – es passiert einem ja nicht oft im Leben, dass ein Autor, der für eigene Prägungen mitverantwortlich ist, über so viele Jahre da ist, dass er sein Werk weiter ausbauen kann, dass man seinen Veränderungen immer weiter folgen kann – das ist ein großes Glück. Es waren vor allem zwei Filme und die zugehörigen Filmbücher, *Die Patriotin* (1979) und *Die Macht der Gefühle* (1983), die mir als knapp Zwanzigjährigem eingeleuchtet haben: Genau so könnten Geschichten erzählt werden, die unserer Zeit angemessen sind; in Erzählstrukturen, die nicht nur das 19. Jahrhundert fortschreiben, die multiperspektivisch sind, offen, frech, neugierig, auch zornig auf diese Welt um uns herum, ohne sie herablassend zu benörgeln. Filme, die man sieht, wie man eine gelungene Symphonie hört, jede Minute der exzessiven Montagefilme bringt neue Überraschungen, Blickwechsel, Komplexionen und Vereinfachungen, Ebenenwechsel – auch wirklich Musik. Und Sätze, die einen ein Leben lang nicht verlassen: »Alle Gefühle glauben an einen glücklichen Ausgang.« – »Jeder Mensch hat alle Gefühle. Hätte jeder nur eins, wäre es vom Standpunkt der Bindekunst einfacher.« – »Je näher man ein Wort ansieht, desto ferner sieht es zurück. DEUTSCHLAND«.

Kluges Werk war für viele wie für mich so etwas wie ein kognitiver Welt-Öffner, durch sein Erzählen wie durch sein Analysieren, durch seine Lust am Beobachten, an den Sinnen, am Vielwissen, an Philosophie und Theorie, die in ihrer Weise ja auch welterschließende, mitunter poetische Erzählungen sind. Kluges Lust an unverhofften Sprüngen und Kombinationen, sein gewaltiges Repertoire, vielleicht noch Universalität, die es ja nicht mehr gibt, aber vielleicht doch ein bisschen. Wenn Sie Kluges Werk betreten, betreten Sie einen Kosmos, und ich versuche im Folgenden, ein paar Winkel dieses Kosmos zu benennen.

»Frühwerk«.

Ich beginne mit den ersten Büchern Kluges, am Anfang stehen die *Lebensläufe. Anwesenheitsliste für eine Beerdigung* (1962), darunter einige der bekanntesten Erzählungen wie *Ein Liebesversuch* oder *Anita G.*, aus der der Film *Abschied von gestern* (1966) geworden ist, ein Band, der Kluge sofort bekannt machte und der seine vielleicht wichtigste Form, den Lebenslauf, einführte. Mit den hier erzählten lässt sich darüber nachdenken, was das faschistische Erbe in Deutschland bedeutet hat, wie soll man damit umgehen, welche Leben wurden wie zerstört durch diesen Teil der deutschen Geschichte? Diese Fragen hat Kluge vor mehr als einem halben Jahrhundert gestellt, als der Auschwitz-Prozess noch bevorstand, der Eichmann-Prozess gerade erst abgeschlossen war. Von den auch problematischen Entwicklungen, der Bewältigungsindustrie, war noch nichts zu sehen. Hier gibt es schon ungewöhnliche Erzählperspektiven, die sich in den nachfolgenden Erzählungsbänden, *Lernprozesse mit tödlichem Ausgang* (1973), *Unheimlichkeit der Zeit. Neue*



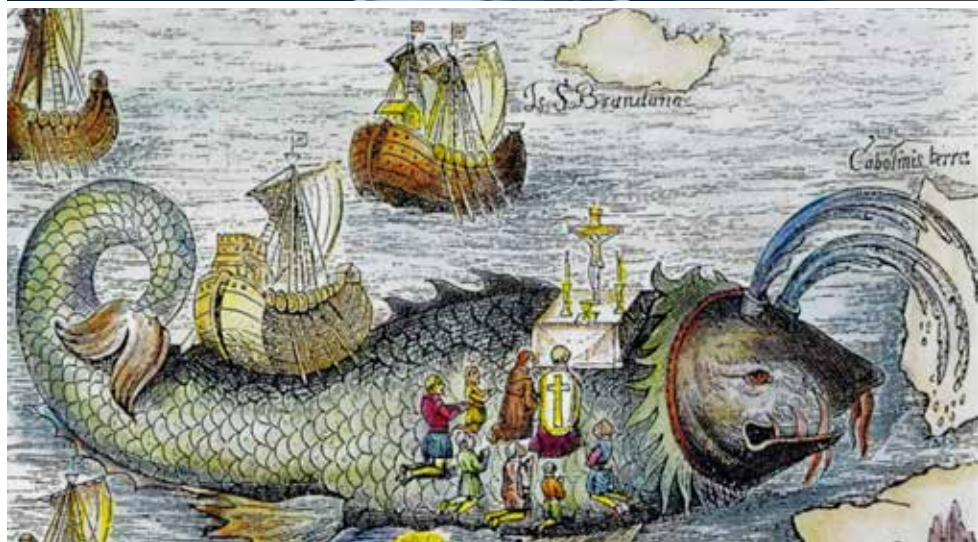
Geschichten (1977) schnell radikalisieren, die Formen lockern sich, die Einfälle werden extremer, ich erinnere nur an die titelgebende Science Fiction-Geschichte *Lernprozesse mit tödlichem Ausgang*, eine 120-Seiten-Montage mit vier »Experten«, die aus dem Kessel von Stalingrad entkommen, noch den dritten Weltkrieg überleben und von einem kleinen Jupitermond aus schreiben, im Jahr 2103.

Der dokumentarische Roman *Schlachtbeschreibung* (1964) war zuvor der Versuch, ins dokumentarische Extrem zu gehen, Stalingrad in einer gewaltigen Recherche- und Dokumentationsarbeit zu »verstehen«: Wie ist diese Armee überhaupt dorthin gekommen? Das »Ergebnis« ist gerade, dass Stalingrad nicht verstanden werden kann. So dokumentarisch die Einzelheiten sind, das »Buch wird dadurch nicht dokumentarischer«; lapidar heißt es in der Nachbemerkung:

»Wer in Stalingrad etwas sah, Aktenvermerke schrieb, Nachrichten durchgab, Quellen schuf, stützte sich auf das, was zwei Augen sehen können. Ein Unglück, das eine Maschinerie von 300000 Menschen betrifft, ist nicht so zu erfassen,«

die Montage der Quellen liefert allenfalls ein »Gitter, an das sich die Phantasie des Lesers anklammern kann« – wie in jedem fiktionalen Roman auch. Die Erinnerungslosigkeit ist durch das Buch vielleicht etwas gebrochen, die Trauer ist zurückgeholt worden in den öffentlichen Diskurs.

Strengere dokumentarische Verfahren sind damit beendet; Kluge wendet sie zwar weiterhin an, sie werden aber nie ganz durchgehalten, es gibt gefälschte oder falsch zugeordnete Dokumente, es gibt Fakes, die Sie alle aus den Fernsehsendungen kennen, es gibt sie auch in den literarischen Texten. – Dieses frühe Werk hat Kluge zusammengefasst in der *Chronik der Gefühle* (2000), die etwa zur Hälfte bereits neue Arbeiten bringt. Seither baut er systematisch an einer Werkstruktur, die ich *Wundertüte* nennen möchte – in der Forschung wird vornehmer vom »Kaleidoskop« gesprochen, zu dem mir eher die »kaleidosko-



pischen Kollidiereskaden« einfielen. Diese Form, vorher, vor allem in den Filmbüchern schon angelegt, wird nun immer weiter ausgefahren, mit Bänden wie *Die Lücke, die der Teufel lässt* (2003), *Tür an Tür mit einem anderen Leben* (2006), *Das fünfte Buch. Neue Lebensläufe* (2012), *Kongs große Stunde* (2015), dazu die thematisch enger gefassten Bände wie *Geschichten vom Kino* (2007), *Das Labyrinth der zärtlichen Kraft* (2009), *Das Bohren harter Bretter* (2011) oder *30. April 1945* (2014). Diese kleine Bibliothek ist Teil eines großen *work in progress*, an dem der Autor schreibt, ein Panorama von Sammelbänden, das immer wieder umgebaut, neu kombiniert und erweitert wird. Seit der *Chronik der Gefühle* wirken diese Bände zunehmend wie eine Einheit.

Polyhistor.

Will man diese Einheit beschreiben, fällt zuerst die Weite des Repertoires auf, die umfassende Neugier auf Welt: »Lesen ist Sammeln. Ich erfinde nicht, ich entdecke.« Kluges Blick ist der eines Polyhistor, auf allen Gebieten, ob er sich über die Biokosmisten in der Sowjetunion, die luxuriösen Pissiors in europäischen Behörden, den dicken kranken Napoleon oder die Erfindung des Klebers in der Antike als Beginn der Moderne Gedanken macht. »Wiz weidet auf allen Fluren«, so Jean Paul; »die Stalfütterung nur fürs Rindvieh«. Die barocken Polyhistoren waren Sammler, Bibliographen, Vorläufer der Enzyklopädisten. Alles, was jemals als Weltgeschichte, Literatur oder Philosophie gesammelt worden ist, sollte umfassend dokumentiert, dieses Wissen sollte »diszipliniert«, eingeteilt werden. Als »geübter wissenschaftlich-anarchistischer Mensch«, als der Kluge sich sieht, zeigt sich seine Polyhistorie nicht interessiert an einer Einteilung in Einzeldisziplinen: Er kann unendlich weitererzählen, solange sein nervöses Sensorium Geschichten findet, die sich umformen und in seiner Art, filmisch oder literarisch, gestalten lassen. Polyhistoren haben keine hierarchisierende Sicht auf Welt, sie pflegen einen erdemokratischen Umgang mit dem Wissen um Teil und Ganzes. Aus jedem Detail, aus jeder Neben-Geschichte lässt sich eine Haupt-Geschichte eigenen Rechts erzählen, in unendlicher Progression. Wir sollen ihm vertrauen, weil der »Erfahrungsgehalt« stimmt, jenseits einer faktischen Ebene: »Ich gehöre zur »Kritischen Theorie« und werde den Leser nicht betrügen. Die Verwaltung der Authentizität darf er mir überlassen.« Nicht hierarchisierend heißt, dass die großen Namen schon auch da sind, es würde gerade nicht die Geschichte von Cäsars Koch erzählt oder die Geschichte Cäsars aus dem Blick des Kochs, sondern die Geschichten Cäsars und des Kochs, gleichberechtigt, dazu vielleicht noch die Geschichte aus der Perspektive eines bestimmten Kochlöffels, in dem auch lange menschliche Erfahrung steckt.

[links](#) Stills aus den kurzen Filmen, die Alexander Kluge im Rahmen seiner Lesung zur Jean-Paul-Preis-Verleihung zeigte: *Anatomie eines Kentauren/Phantasie als »Pferd«/Mehrfachbilder/Timbuktu Silvester 1789/General Suworow und die Marquise von O.*

Auch die ästhetische Form ist beordnend: Die Verweigerung der großen dramaturgischen Bögen, das Erzählen von Gegen-Geschichten funktioniert nur vor dem Hintergrund der Bekanntheit »üblicher« Dramaturgien, der Schemata aus Exposition, Entwicklung, Lösung bzw. Katastrophe, die Verweigerung des Handlungs-Primats funktioniert nur, weil die Leser sonst an dieses Primat gewöhnt sind. Und sie sind nicht darauf angewiesen, die Reihenfolge auch einzuhalten: Diese Bücher lassen sich an jeder Stelle aufschlagen und lesen, jedes Segment kann für sich stehen, kann »Momente der Überraschung«, von »besinnungslosem Glück« auslösen.

Das Dialogische.

Mit der Vielfalt seines Werks und seinen ästhetischen Prinzipien forciert Alexander Kluge immer wieder Anschlussfähigkeit, die nicht zuletzt auch durch Montage entsteht, eine zurückhaltende, man kann sich seine Ordnungen in Kluges Büchern auch selber suchen. Texte sind etwas Festgehaltenes, Fixiertes, können dadurch auch hermetisch sein – um sie in Bewegung, in Fluss zu bringen, muss man über sie reden. Und Literatur kann auch mit anderem korrespondieren, mit Bildender Kunst etwa. Kluge hat eine Fülle dialogischer Bücher herausgebracht, mit Georg Baselitz, Gerhard Richter, mit Ferdinand von Schirach, Rainer Stollmann, seine theoretischen Arbeiten zusammen mit Oskar Negt, und Sie alle haben ihn als Fragenden im Ohr, als neugierigen Menschen, der wirklich wissen will, was andere zu bestimmten Dingen und Fragen denken. Da geht es auch um demokratische Verfahren: Jede, jeder kann ihre/seine Geschichten in die Lücken der Montage bringen, nach den eigenen Anschlüssen suchen, Lücken zwingen gerade dazu, sich selbst, die eigene Phantasie, die eigenen Gefühle hineinzutragen. Die Welt, die durch Kooperation vielleicht noch zu retten ist, wird hier auch als eine Welt der Kommunikation gezeigt.

Bei diesem Darüber-Sprechen zeigt sich auch: Es gibt keine Erzählung ohne Mehrdeutigkeit, ohne Polyphonie; die Vorgeschichten, historische Traditionen, klingen mit, die Konstellation, in der sie im Band stehen, und der Zusammenhang mit dem, was tatsächliche Menschen tun.

Komik/Groteske.

Der Namensgeber dieses Preises, Jean Paul, hat in einem seiner vielen berührenden Momente in der *Vorschule der Ästhetik* beschrieben, was seiner Meinung nach ein Humorist ist: »Er gleicht dem Vogel Merops, welcher zwar dem Himmel den Schwanz zukehrt, aber doch in dieser Richtung in den Himmel aufsteigt.« Der Merops ist ein Bienenfresser, in Deutschland hat man der Schwanzmeise (dem »Pfannenstielchen«) Ähnliches nachgesagt. Das klingt nach einem idyllischen Bildchen, ist aber doch etwas anderes, eine Metapher für den Blick des Poeten: Er entfernt sich mit seinem Flug von der sinnlichen Welt, aber er bekommt auch immer mehr in den Blick durch seine Bewegung. In seinem – Rücken (um es mal so zu sagen) ist der Himmel, die

Transzendenz, die er nie erreicht und die er niemals sehen wird, aber er fliegt in die richtige Richtung. Das ist nicht versöhnlich, Jean Paul meint den vernichtenden Humor, der nicht sieht, wohin es ihn treibt, und der für ein Lachen steht, »worin noch ein Schmerz und eine Größe ist«. Sein Begriff für Groteske, und für groteske Komik; und Komik distanziert sich, ist angriffslustig, sie ist keine Ironie, kein »inverstandener« Humor. Das Unzusammengehörige, das schief beantwortete, schief oder mit einem Sprung fortgeführte ist Kluges Lust; er sagt, das komme aus Halberstadt, sei dort heute noch im Schul-Pausengespräch so: Gut angesehen ist der, der versetzt antwortet, und so sind die Geschichten in Kluges Bänden auch aneinandergekettelt.

Was soll das heißen, eine angriffslustige Komik? Wir leben alle in unserem Bild von Wirklichkeit, die wir bauen, aus vielen Teilrealitäten, eine Konstruktion, man könnte auch sagen eine Fiktion. Dieser Glaube an Wirklichkeit kann durch Witz, durch Lachen beschädigt werden, sie wirken »enthomogenisierend«, unser Verständnis von Wirklichkeit, auch unser Selbstverständnis kann momentweise zur Disposition gestellt werden, und das ist ein Gefühl von Freiheit. Wenn Kluge das *crossmapping* mit dem Bild erklärt: »Mit der Straßenkarte von Groß-London den Harz durchwandern«, also eine Wirklichkeitskategorie mit einer anderen »lesen«, kann das schief gehen – Sie »brechen sich einen Arm« –, aber das ist auch eine »unmittelbare Erfahrung: man bricht sich diesen Arm nicht ein zweites Mal.« Und wenn Sie nur davon lesen, schmerzt der Arm noch nicht einmal, und Sie machen die Erfahrung trotzdem. Solche Überkreuzungen können auch die zwischen Theorie und Erzählung sein, und in der Philosophie die Komik zu finden, gehört zu den größeren Entdeckungen Kluges, würde ich behaupten.

Vielleicht noch einen Satz, um das »Konstellieren« zu verdeutlichen, die Art, wie Groteske entsteht. Ein Vers, den Alexander Kluge mehrfach verwendet hat, stammt aus einem Gedicht von Johann Baptist Mayrhofer: »Die Erde ist gewaltig schön, / Doch sicher ist sie nicht!« Franz Schubert hat das Gedicht vertont, es heißt *Wie Ulfru fischt*. Das klingt ja erst einmal keineswegs komisch; das wird es erst, wenn man weiß, dass kein Mensch weiß, wer Ulfru ist – und dass die Sprecher des Gedichts Fische sind, die, die er nicht erwischt, andernfalls er sie vermutlich essen würde. Aber vielleicht soll Ulfru auch ins Wasser gelockt werden, die Nixen geben ihm die Fische nicht, gefährlich für Ulfru, nicht für die Fische... die Groteske funktioniert also nicht einmal durch den Vers selbst, erst durch seine Kontexte. Dass die Erde »gewaltig schön« ist, darin steckt die Menschheitsgeschichte als Erfolgsgeschichte der Evolution (bisher), in gewisser Weise »schön«; aber auch die Gewalt, eine Katastrophengeschichte.

Fortführen der Kritischen Theorie. Antirealismus der Gefühle.

Hier entspringt Kluges Blick und Werk der Kritischen Theorie, Adornos vor allem, dem ja immer präsent war, dass wir in einer Welt leben, in der »Katastrophen eintreten«. Am

Anfang steht immer auch Gesellschaftsanalyse, die Wirklichkeit soll schon so präzise wie möglich wahrgenommen werden, ohne dass daraus je eine geschlossene systematische Philosophie geworden wäre, ein System sei der »Geist gewordene Bauch« (Adorno, nicht Kluge – *Negative Dialektik*, 1966). Die Kritische Theorie wollte die Gesellschaft analysieren »im Lichte ihrer genutzten und ungenutzten oder missbrauchten Kapazitäten zur Verbesserung der menschlichen Lage«; kürzer als mit Herbert Marcuse lässt sich das nicht sagen.

Die Messlatte bei Adorno ist der Massenmord an den europäischen Juden, Auschwitz, jede Kunst muss sich messen lassen, ob sie sich dazu verhält oder so fort macht, als sei nichts gewesen. Daran kann Kluges Werk sich messen lassen, keine Frage; aber er sucht dennoch in den geschichtlichen Prozessen, so schrecklich und gegen die Einzelnen gerichtet sie verlaufen mögen, immer nach den Gefühlen »unter« der Geschichte. Wie haben die Menschen versucht, Auswege zu finden aus der Kälte gesellschaftlicher Verhältnisse? Wer traut sich »und reißt die Kälte vom Pferd«? Woher nehmen wir die Hoffnung, die sich immer wieder reaktivieren lässt? Das ist mit dem Anti-Realismus der Gefühle gemeint: Menschen können nicht immer nur Realisten sein. Wir hoffen, wünschen, suchen nach den guten Ausgängen, auch in unseren Erfahrungen und in denen unserer Vorfahren – und um uns das klar zu machen, dazu brauchen wir Literatur. Eine fast befremdliche Leseerfahrung, die Sie mit Kluges Literatur machen können: er erzählt Ihnen von guten Wendungen, vom Glück, von den Katastrophen des Jahrhunderts, politischen wie privaten, und Sie gehen eher frohgemut aus diesen Lektüren heraus, obwohl Ihnen keine Katastrophe verschwiegen worden ist.

Solche Katastrophen können ja auch die eigenen Bindungen betreffen, und zu diesem Thema lässt sich viel im letzten Großband *Kongs große Stunde* (2015) finden. King Kongs große Stunde ist die Verteidigung der weißen Frau: »Das, was wir lieben, müssen wir beschützen.« Die Menschen gehören zur Familie der Trockennasensaffen, es steckt noch viel Kong in uns, etwas, das älter und manchmal mächtiger ist als wir. Das ist quer durch die Geschlechter aufzufassen, in einer der komischsten Geschichten stellt die Erzählerin, eine Managerin, klar: »Mein Mann ist die weiße Frau in meiner Hand. Was für ein Zwerg im Gemüt!«

In *Kongs große Stunde* ist viel über Kluges eigene Verluste, seine eigene Herkunftsfamilie zu erfahren – er schreibt, um seine geschiedenen Eltern wieder zusammenzubringen –, der Band lässt sich auch als Einkreisung, Bestimmung des Bürgertums lesen, und Bürger ist man ja nicht einfach nicht mehr, wenn man sich zum Nichtbürger erklärt, ein großes Thema. Kluge führt diesen Diskurs anhand seines eigenen Vaters, des Arztes Ernst Kluge aus Halberstadt, der noch unzweifelhaft ein Bürger war. Eine seiner Vorschläge möchte ich für die Berliner Koalitionsrunden 2017/18



links oben Fabio Cerroni begleitete die Preisverleihung am Flügel.
 darunter Edgar Reitz im Gespräch mit Alexander Kluge.
 daneben Sven Hanuschek beim Vortrag der Laudatio.
 darunter Staatsminister Dr. Ludwig Spaenle mit Alexander Kluge.

empfehlen: für ein »langfristiges Überleben ohne Krieg« wäre es nach Ernst Kluges Meinung besser, wenn bei solchen Verhandlungen »geraucht würde. Seiner Erfahrung nach bringt das Gelassenheit. [...] Das Fehlen von Likören oder einem erfrischenden Champagner [...] scheint meinem Vater gefährlicher, als es Nikotin und Brandstoffe in der Lunge sein können, wenn es um die Herabsetzung der Rivalitätsschranke zwischen Verhandlern geht. Der menschliche Körper [...] ist robust.«

Herzlichen Glückwunsch an Alexander Kluge zum Jean-Paul-Preis!

Professor Dr. Sven Hanuschek ist Publizist und Professor am Institut für deutsche Philologie der Ludwig-Maximilians-Universität München.

Zum Weiterlesen:

www.kluge-alexander.de
 Die zur Preisverleihung von Alexander Kluge präsentierten Texte und Filme sind auf www.literaturportal.de (Suchbegriff Alexander Kluge eingeben) zu finden.
 Film zur Preisverleihung: www.km.bayern.de/kunst-und-kultur/meldung/5648/alexander-kluge-mit-dem-jean-paul-preis-2017-geehrt.html

JURYPBGRÜNDUNG

»Alexander Kluge hat über Jahrzehnte hinweg größten Einfluss auf das kulturelle Leben Deutschlands gehabt. Von seinem vielgestaltigen Werk können wir hier nur den literarischen Anteil würdigen, der erstaunlich genug ist. Kluge erfand seine ganz eigene literarische Form und hat ihr klassische Gestalt verliehen: die geschichtsphilosophische Episode. Was es mit der Geschichte auf sich hat, dieser Frage entgeht niemand; und Kluge gibt Antwort darauf in Tausenden von Einzelgeschichten, immer originell, immer in der ihm eigenen virtuellen Technik des Assoziierens und Collagierens und einem so knappen wie eleganten Stil, doch ohne dem Leser eine bestimmte Meinung aufzuzwingen, dafür als brillanter Netzwerker in Kooperation mit Künstlern aller Genres. Seine Texte geben zu denken und fordern auf zur geistigen Selbständigkeit. Mit dem Jean-Paul-Preis, dem bayerischen Staatspreis für Literatur, wird ein großer Autor und großer Aufklärer geehrt.«

Der Jury gehörten 2017 an: Professor Dr. Sven Hanuschek, Dr. Katrin Lange, Dr. Burkhard Müller, Professor Dr. Reinhard Wittmann, Cornelia Zetzsche.



AVISO EINKEHR

DAS WEISSE ROSS IN DINKELSBÜHL

Text: **Karl Gättinger**

DIE EHEMALIGE REICHSTADT Dinkelsbühl rühmt sich zu Recht, ein Kulturdenkmal von europäischem Rang zu sein. Dank ihres reichen Bestandes an Einzelbaudenkmälern hat die Stadt eine weit über Bayern und Deutschland hinaus reichende kulturelle Bedeutung. Und auch in der Geschichte des Denkmalschutzes spielt Dinkelsbühl eine wesentliche Rolle: Der Erlass des jungen Königs Ludwig I. im Jahr 1826, der im letzten Moment den Abbruch der historischen Stadtmauer mit all ihren Toren und Türmen verhinderte, gilt als Geburtsstunde der staatlichen Denkmalpflege in Bayern.

Es sollte jedoch noch über ein halbes Jahrhundert dauern, bis das altherwürdige Städtchen, das nach dem Dreißigjährigen Krieg in einen regelrechten Dornröschenschlaf gefallen war, als pittoreskes Mittelalter-Idyll wiederentdeckt wurde. Im Frühling 1888 waren drei Malerfreunde aus München bei einer Radtour durch Franken zufällig auf Dinkelsbühl gestoßen. Zurückgekehrt nach München, konnten sie ihre Künst-

lerfreunde vom Mittagstammtisch im Deutschen Haus am Lenbachplatz mit ihrer schwärmerischen Begeisterung sofort anstecken: Schon im Sommer des nächsten Jahres brach eine zwölköpfige Gruppe von passionierten Landschaftsmalern nach Dinkelsbühl auf. Bereits bei ihrem ersten Aufenthalt nahmen sie im Weißen Ross am Schweinemarkt Quartier, wie das umgehend angelegte Gästebuch – das mit unzähligen Künstlereinträgen bis 1915 weitergeführte und kulturgeschichtlich sehr aufschlussreiche Buch liegt mittlerweile im Stadtmuseum – eindrucksvoll dokumentiert.

DAS GASTHAUS ZUM Weißen Ross steht markant an der Einmündung der den Wein- mit dem Schweinemarkt verbindenden Steingasse. Der zweigeschossige, verputzte Eckbau mit steil aufragendem Satteldach ist mit seiner schmalen Giebelseite zum Platz hin ausgerichtet. Regelmäßig gesetzte Kreuzstockfenster und deren Brettläden prägen das äußere Erscheinungsbild. Die bayerische Denkmalliste datiert das

Gebäude auf die Zeit um 1600, bereits damals wurde es als Gasthaus betrieben. Über der Gasthaustür hängt, als deutlicher Hinweis auf die Funktion als Künstlerherberge, ein großformatiges Ölgemälde: Vor dem Hintergrund der Dinkelsbühler Stadtsilhouette hantieren zwei Putti mit einem Rundschild, auf das ein elegantes weißes Ross aufgemalt ist; eines der beiden Knäblein – es prostet mit einem leer getrunkenen Weinglas einem Raben zu – scheint sich bereits abstützen zu müssen. Ausgeführt wurde das mit 1889 datierte Gemälde von den hier wohnenden Künstlern, unter ihnen der aus Salzburg gebürtige Fritz Hegenbart, der später für zwei Jahre seinen festen Wohnsitz nach Dinkelsbühl verlegen sollte.

IN DER GASTSTUBE hat sich seit damals, als die ersten Künstler darin Platz genommen hatten, nahezu nichts verändert. Mitten im Raum steht ein dekorativ geschnitzter Holzpfiler, der den kräftigen Unterzug der Decke stützt. Zur charakteristischen Ausstattung gehören eine dunkel gebeizte und die Fensternischen elegant mit einbeziehende Lambris, eine umlaufende Sitzbank und in die Wand eingelassene Schränkchen, letztere, wie auch die durch ihre Patina überzeugende Gaststübentüre, noch mit den Originalbeschlägen. Das wohl noch aus der Jahrhundertwende stammende Mobiliar sowie eine fast raumhohe, den Stil der Gaststube aufgreifende Standuhr mit dekorativ bemaltem Ziffernblatt ergänzen den Raum vortrefflich und verleihen ihm eine geradezu zeitlose Gemütlichkeit; insbesondere im Zusammenspiel mit den die Wände schmückenden Gemälden der einst hier verkehrenden Maler, unter ihnen eine 1910 gemalte und mit »Am Ferkelmarkt« betitelte Darstellung des Weißen Rosses sowie das Porträt eines ehemaligen Hausknechts des Gasthofs, vermittelt die Gaststube noch heute recht anschaulich das Bild einer Künstlerherberge der Jahrhundertwende.

Und auch wer sich für längere Zeit (oder auch nur eine Nacht) in Dinkelsbühl einquartieren möchte, ist im Weißen Ross genau richtig. Zwar wird nicht mehr im Gasthaus selber übernachtet, seit 1988 aber steht hierfür die zugehörige ehemalige Scheune direkt gegenüber zur Verfügung. Als stattlicher Satteldachbau mit freiliegendem Fachwerkobergeschoss – hier befanden sich ehemals die Gesindewohnungen – fügt sich das in der Zeit um 1700 errichtete Haus wunderbar in das male- rische Gesamtbild aus Kopfsteinpflaster, enge Gasse, weiter Platz und Gasthaus ein.

DIE WIRTSLEUTE ANKE und Joachim Neuhäuser führen das Weiße Ross bereits in dritter Generation, und die beiden führen es auf vor- bildliche Weise. Auf eine feine, ausschließlich auf regionalen Produkten basierende Küche legen sie größten Wert, der Erhalt der einzigartigen Atmosphäre als Künstlerherberge des 19. Jahrhunderts ist ihnen hierbei eine Herzensangelegenheit. Schon ein Stadtführer aus dem Jahr 1912 charakterisiert das Weiße Ross als die »von jeher gemütliche Herberge der zahlreichen die Stadt besuchenden Maler und Künstler«. Daran hat sich bis heute auf sympathische Art und Weise nichts geändert. Gerade erst war wieder eine kleine russische Künstlerkolonie aus Moskau und St. Petersburg zu einem achtwöchigen Maleraufenthalt in Dinkelsbühl. Ihr Quartier: Das Weißen Ross am Schweinemarkt.

Dr. Karl Gattinger ist Referent für die Denkmalliste in Mittelfranken am Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege. Durch seine federfüh- rende Mitarbeit bei der legendären Reihe »Genuss mit Geschichte« hat er einen profunden Überblick über die denkmalgeschützten Wirts- häuser in ganz Bayern.



Wegbeschreibung

Das Hotel Weißes Roß liegt im Herzen der Altstadt von Dinkelsbühl. Vom Weinmarkt aus führt die Steingasse links an der Schranne vorbei direkt zur traditionsreichen Künstlerherberge.

Hotel und Restaurant Weißes Roß

Inhaber Joachim Neuhäuser
Steingasse 12 | 91550 Dinkelsbühl
Telefon 09 851 . 57 98 90 | Telefax 09 851 . 67 70
hotel-weisses-ross@t-online.de
www.hotel-weisses-ross.de

aviso EINKEHR

DIE SCHÖNSTEN DENKMALGE- SCHÜTZTEN WIRTSHÄUSER UND GAST- HÖFE IN BAYERN SIND (NOCH) NICHT SO BEKANNT WIE VIELE UNSERER SCHLÖSSER, BURGEN UND KIRCHEN. DAS MUSS SICH ÄNDERN! IN »aviso EINKEHR« STELLEN WIR IHNEN DES- HALB DIE SCHÖNSTEN KULINARISCH- BAVARISCHEN MUSENTEMPEL VOR: ALLE RESPEKTABLE UND AUTHENTISCHE ZEUGNISSE UNSERER REICHEN BAU- KULTUR UND: IN ALLEN KANN MAN HER- VORRAGEND ESSEN, IN MANCHEN AUCH ÜBERNACHTEN.

UNVERHOFFTES WIEDERSEHEN

ZUM LITERARISCHEN WOCHENENDE DER GRUPPE 47 IN WAISCHENFELD



Text: **Frank Piontek**

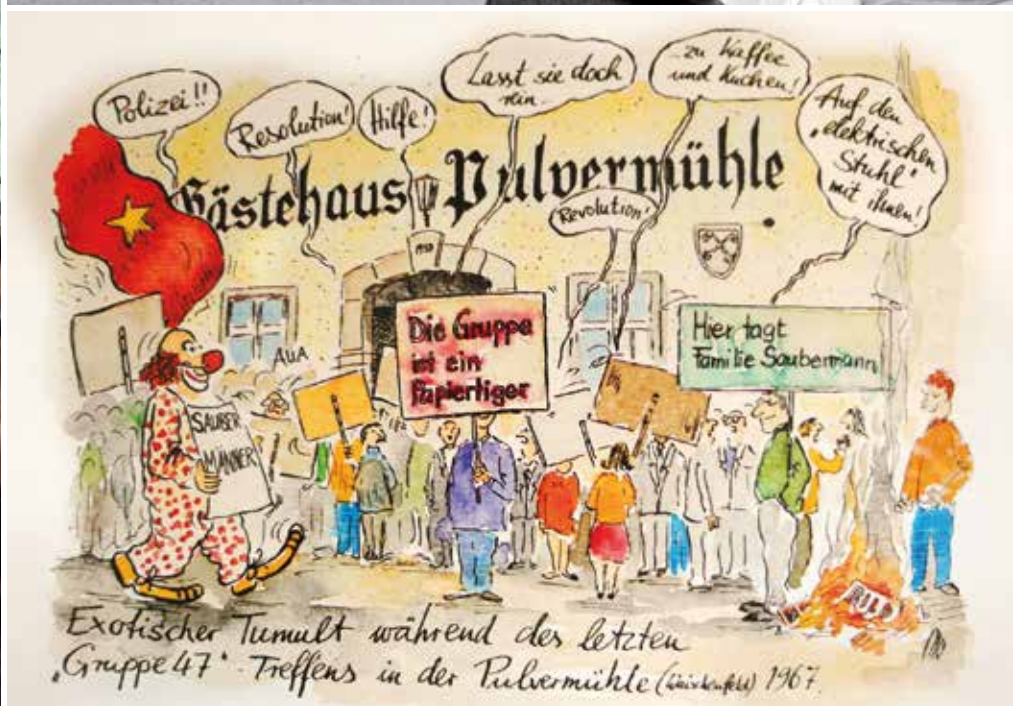
oben Podium »Was bleibt« mit (von links nach rechts)
Regisseur Andy Ammer, Zehra Cirak, Hans Magnus
Enzensberger, H.C. Buch*, Jürgen Becker, Karla Fohrbeck,
Hans Werner Richter.

daneben Das Treffen der Gruppe 47 in der
Pulvermühle 1967.

darunter Die Postkarte von Matthias Ose aus dem Jahr
1997 zeigt den Tumult mit den protestierenden Studieren-
den in der Pulvermühle 1967 mit ironischer Distanz.

»**SOLANGE MAN SICH** für die deutsche Literatur nach 1945 interessieren wird, so lange wird man die Gruppe 47 nennen und ihres Gründers Hans Werner Richter gedenken«, meinte Marcel Reich-Ranicki 1997 in einem Gespräch mit dem »Spiegel«. Aber schon 1967 hieß es: »Die Gruppe 47 platzt« – diese reißerische Überschrift konnten die Leser des literarischen Politmagazins »Konkret« im Oktober 1967 auf der Titelseite lesen. Im selben Monat gastierte die Gruppe in der Fränkischen Schweiz: im Gasthof Pulvermühle. Tatsächlich sollte es die vorerst letzte offizielle Tagung werden. Doch wer hätte gedacht, dass nach der allerallerletzten Tagung im Jahre 1990 noch einmal – mit beträchtlicher überregionaler Unterstützung durch den Bayerischen Kulturfonds und die Oberfrankenstiftung – ein Gruppentreffen möglich werden sollte?

© Stefan Dürfler



Waischenfeld revisited

Doch wer war die »Gruppe 47«? Gegründet im Jahre 1947 ging sie am Bannwaldsee bei Schwangau als bekannteste westdeutsche Vereinigung von später teilweise weltbekannten, auch politisch engagierten Autoren und Kritikern in die Literaturgeschichte ein. 1947 von Hans Werner Richter ins Leben gerufen, gelang es der niemals unter dem Statut eines Vereins stehenden Organisation den zunächst halbjährlich, dann jährlich stattfindenden Tagungen 20 Jahre lang größte öffentliche Aufmerksamkeit zu beschern – obwohl die Treffen, die allein von Hans Werner Richter einberufen und geleitet

wurden, niemals öffentlich waren. Der von den Teilnehmern der Tagungen zugesprochene Preis der Gruppe 47 galt als der wichtigste Literaturpreis der Bundesrepublik Deutschland, der an Heinrich Böll, Günter Grass, Ilse Aichinger, Ingeborg Bachmann, Günter Eich und andere bedeutende Dichter und Dichterinnen verliehen wurde; die meisten der Ausgezeichneten waren vorher unbekannt. Es ist nicht zu bezweifeln, dass viele Teilnehmer der Treffen das Gespräch über die Literatur – dank ihrer weit über die Tagungen hinaus wirksamen Teilnehmer und ihrer Netzwerke in den kulturellen Medien, in denen manche von ihnen prominent auftraten – in Deutschland bis heute geprägt hat.



links Jürgen Becker liest.

darunter Nora Bossong und Simon Strauss lesen im Zelt auf der Burg Waischenfeld.

darunter Besucher beim Betrachten der Ausstellung zur Gruppe 47.

unten Fröhlicher Abschied von der Pulvermühle: Die Autoren Barbara Frischmuth, Friedrich Christian Delius, Hermann Peter Piwitt und Walter Hinderer.

rechte Seite Ausstellung: Dichter zwischen links und rechts.



GENAU 50 JAHRE später trafen sie sich auf Initiative der Stadt Waischenfeld und mit dem enormen Arbeitseinsatz der ehemaligen Nürnberger Kulturreferentin Karla Fohrbeck wieder, die ihre Beziehungen zu den Dichtern spielen ließ und als verantwortliche Organisatorin die nötigen Fördergelder zusammen brachte sowie Programm, Ausstellung und Literaturweg realisierte. 18 einstige Teilnehmer einer oder vieler Tagungen, auch zwei Vertreter der jüngeren Literaturgeneration, Journalisten, Filmemacher und ein journalistischer »Zeitzeuge« von 1967 waren die Hauptakteure. Die Stimmung war, man kann es nicht anders ausdrücken, am 14. und 15. Oktober 2017 – zwischen dem Nachfolgegasthaus der einstigen Pulvermühle, dem Fraunhofer-Forschungscampus, dem Stadtparkett und der Burg mit ihrem »Steinernen Beutel«, dem Wahrzeichen der Stadt Waischenfeld – schier glänzend. Nur, dass die eingeladenen Autoren und die Besucher bedauerten, nicht alle Lesungen und Podien gleichzeitig besuchen zu können. Doch war's, sagte Jürgen Becker, der letzte Preisträger von 1967, so richtig – und zugleich sei es seltsam, sich selbst und plötzlich und unverhofft als historisches Subjekt zu betrachten. Keiner aus der ehemaligen Gruppe 47 und keiner der Besucher dürfte unbeschenkt nach Hause gefahren sein. Bald 30 Lesungen und Filmgespräche, Autoren »zum Anfassen«, Podien, Gesprächsrunden und Ausstellung gehörten zum Programmangebot.



Für ein paar Momente schimmerte wieder das auf, was – neben allen literarischen Diskussionen und scharfen, auch persönlich bedingten Flügelkämpfen – die Gruppe 47 meist ausgezeichnet hat: die Begegnung im Zeichen der Freundschaft und des Fests, das damals sogar – stets am Ende der Tagung – die Autorenbeine zum Tanzen brachte.

Nostalgie in gebrochenen Bildern

Ging es um nostalgische Aspekte? Dies war unvermeidbar, doch diskutierten F.C. Delius, Ingrid Bachér, Hans Magnus Enzensberger, Uwe Brandner und Barbara Frischmuth (um nur einige wenige zu nennen) auf den Podien nicht nur die Frage, was die Gruppe (vielleicht) war, sondern wie ihr Erbe (eventuell) weiterlebt. Wie sich Nostalgie, also gepflegte Erinnerung, und die politische und gesellschaftliche Zukunft bedingen, die ein Hauptthema dieser Tagung war: Man ahnte es auf den Podien, in denen es diskursiv zum Teil bestimmt, doch freundlich zur Sache ging. Eben deshalb hatte Karla Fohrbeck mit Nora Bossong und Simon Strauss zwei Vertreter der Gegenwartsliteratur zu Gast geladen, obwohl einem



DENN WAS DIE Gruppe 47 recht eigentlich war: das wurde auf den Podien nur in gebrochenen Bildern klar. War sie wirklich so politisch, wie von Karla Fohrbeck auf einem der vier Podien thesenhaft behauptet? Wirkte sie über Romane, Erzählungen, Hörspiele und Lyrik, über öffentliche Netzwerke, über literarische und politische Zeitschriften, über die Resolutionen einzelner Gruppenteilnehmer und Hunderte von Literatur- und Politsendungen in Funk und Fernsehen nicht tief in die Gesellschaftsgeschichte der Bundesrepublik hinein? Oder war sie nur ein Literaturverein, der sich zuallererst um die Ästhetik der Sprache kümmerte, wie F.C. Delius meinte? War sie unabdingbar wichtig für die deutsche Literaturgeschichte? Oder braucht in Wahrheit kein Mensch die Dichter, wie der Dichter und das wandelnde DDR-Anekdotenlexikon Bernd Jentzsch behauptete? Einig aber war man sich darüber, dass sich die Gruppe angesichts der radikalen politischen Verwerfungen der 60er Jahre vor 50 Jahren überlebt hatte. Doch blieb sie, ohne falsche Überhöhungen, als wichtiger Markstein der literarischen Demokratisierung nach 1945 im Gedächtnis – übrigens auch, während des »Kalten Krieges« und der deutschen Teilung, als Anlaufstation für ostdeutsche Autoren.

Was bleibt? Ein ursprünglich von den Veranstaltern angepeiltes Literaturfestival in der Fränkischen Schweiz ist trotz Jubiläumsumstaging in fernste Fernen gerückt. Eine Gruppe 47-Sammlung als Basis einer zukünftigen Waischenfelder Stadtbibliothek ist immerhin denkbar. Die thematischen Stationen der von Fohrbeck und ihrem Team auf dem Fraunhofer-Forschungscampus eröffneten Kurz-Ausstellung zur Gruppe 47

HANS MAGNUS ENZENSBERGER mag Recht haben, wenn er, im Palmengarten vor dem heutigen Hotel Pulvermühle sitzend, alle nostalgischen Gefühle abwertet und in juvenilster Heiterkeit zum Besten gibt, dass, ach ja, die Gruppe 47 doch nur eine »Clique« gewesen sei. Mag sein – aber die Diskussionen haben gezeigt, dass nicht das Schlechteste aus dieser »Clique« kam: nicht zuletzt die Art und Weise, wie man diskutierte und unter der patriarchalischen Leitung des »Herbergsvaters« Hans Werner Richter immer wieder Persönlichkeiten integrierte, von deren literarischen und medialen Vermächtnissen (Stichwort: Literatur im Fernsehen und im Radio) die Gesellschaft, die sich als demokratische versteht, immer noch profitiert.

Zum Weiterlesen:
Nachhaltiges Ergebnis dieses großangelegten Treffens ist u. a. die – ausleihbare – Kompaktausstellung zur Gruppe 47 www.gruppe47.de/programm/ausstellung/. Eine ausführliche Dokumentation des Treffens im Oktober 2017 in Waischenfeld ist die Homepage www.gruppe47.de

DICHTER → RECHTS DEM OPA SIND SIE ZU WILD

Gruppe 47

FÜR ALTE FRANKEN STELTE SICH DIE FRAGE: WAS WOLLTEN DIESE DICHTER HIER?

Als er 1946 nach München kam, war Dietrich von Tschilingier ein bekannter Autor. Er war in der Weimarer Republik in Berlin, Leipzig, Amsterdam und in Gießen. Er war einer der ersten Autoren, die sich mit der Geschichte der Stadt beschäftigten. Er war einer der ersten Autoren, die sich mit der Geschichte der Stadt beschäftigten. Er war einer der ersten Autoren, die sich mit der Geschichte der Stadt beschäftigten.

1946 nach München kam, war Dietrich von Tschilingier ein bekannter Autor. Er war in der Weimarer Republik in Berlin, Leipzig, Amsterdam und in Gießen. Er war einer der ersten Autoren, die sich mit der Geschichte der Stadt beschäftigten. Er war einer der ersten Autoren, die sich mit der Geschichte der Stadt beschäftigten.

1946 nach München kam, war Dietrich von Tschilingier ein bekannter Autor. Er war in der Weimarer Republik in Berlin, Leipzig, Amsterdam und in Gießen. Er war einer der ersten Autoren, die sich mit der Geschichte der Stadt beschäftigten. Er war einer der ersten Autoren, die sich mit der Geschichte der Stadt beschäftigten.

HISTORIE DER PULVERMÖHLE ES HAT SCHON MAL GEKNALL – 1806!

Die erste Mühle wurde im Jahr 1806 in der Stadt gebaut. Sie war eine der ersten Mühlen, die in der Stadt gebaut wurde. Sie war eine der ersten Mühlen, die in der Stadt gebaut wurde. Sie war eine der ersten Mühlen, die in der Stadt gebaut wurde.

Die erste Mühle wurde im Jahr 1806 in der Stadt gebaut. Sie war eine der ersten Mühlen, die in der Stadt gebaut wurde. Sie war eine der ersten Mühlen, die in der Stadt gebaut wurde. Sie war eine der ersten Mühlen, die in der Stadt gebaut wurde.

Die erste Mühle wurde im Jahr 1806 in der Stadt gebaut. Sie war eine der ersten Mühlen, die in der Stadt gebaut wurde. Sie war eine der ersten Mühlen, die in der Stadt gebaut wurde. Sie war eine der ersten Mühlen, die in der Stadt gebaut wurde.

EINLADUNGSKARTEN ZUM TREFFEN DER GRUPPE 47 1947 IN DER PULVERMÖHLE

Die Einladungskarten zum Treffen der Gruppe 47 im Jahr 1947 in der Pulvermühle. Sie waren eine der ersten Karten, die in der Stadt gebaut wurden. Sie waren eine der ersten Karten, die in der Stadt gebaut wurden. Sie waren eine der ersten Karten, die in der Stadt gebaut wurden.

Die Einladungskarten zum Treffen der Gruppe 47 im Jahr 1947 in der Pulvermühle. Sie waren eine der ersten Karten, die in der Stadt gebaut wurden. Sie waren eine der ersten Karten, die in der Stadt gebaut wurden. Sie waren eine der ersten Karten, die in der Stadt gebaut wurden.

Die Einladungskarten zum Treffen der Gruppe 47 im Jahr 1947 in der Pulvermühle. Sie waren eine der ersten Karten, die in der Stadt gebaut wurden. Sie waren eine der ersten Karten, die in der Stadt gebaut wurden. Sie waren eine der ersten Karten, die in der Stadt gebaut wurden.

... SO SAH DIE MÖHLE FRÜHER AUS

Die Mühle im Jahr 1806. Sie war eine der ersten Mühlen, die in der Stadt gebaut wurde. Sie war eine der ersten Mühlen, die in der Stadt gebaut wurde. Sie war eine der ersten Mühlen, die in der Stadt gebaut wurde.

Die Mühle im Jahr 1806. Sie war eine der ersten Mühlen, die in der Stadt gebaut wurde. Sie war eine der ersten Mühlen, die in der Stadt gebaut wurde. Sie war eine der ersten Mühlen, die in der Stadt gebaut wurde.

Die Mühle im Jahr 1806. Sie war eine der ersten Mühlen, die in der Stadt gebaut wurde. Sie war eine der ersten Mühlen, die in der Stadt gebaut wurde. Sie war eine der ersten Mühlen, die in der Stadt gebaut wurde.

WILLKOMMEN IN FRANKEN! DIEHN WIRST KAUERN BEZÜGL FREUT SICH AUF DIE GÄSTE

Die Einladungskarten zum Treffen der Gruppe 47 im Jahr 1947 in der Pulvermühle. Sie waren eine der ersten Karten, die in der Stadt gebaut wurden. Sie waren eine der ersten Karten, die in der Stadt gebaut wurden. Sie waren eine der ersten Karten, die in der Stadt gebaut wurden.

Die Einladungskarten zum Treffen der Gruppe 47 im Jahr 1947 in der Pulvermühle. Sie waren eine der ersten Karten, die in der Stadt gebaut wurden. Sie waren eine der ersten Karten, die in der Stadt gebaut wurden. Sie waren eine der ersten Karten, die in der Stadt gebaut wurden.

Die Einladungskarten zum Treffen der Gruppe 47 im Jahr 1947 in der Pulvermühle. Sie waren eine der ersten Karten, die in der Stadt gebaut wurden. Sie waren eine der ersten Karten, die in der Stadt gebaut wurden. Sie waren eine der ersten Karten, die in der Stadt gebaut wurden.

... SO SAH DIE MÖHLE FRÜHER AUS

Die Mühle im Jahr 1806. Sie war eine der ersten Mühlen, die in der Stadt gebaut wurde. Sie war eine der ersten Mühlen, die in der Stadt gebaut wurde. Sie war eine der ersten Mühlen, die in der Stadt gebaut wurde.

Die Mühle im Jahr 1806. Sie war eine der ersten Mühlen, die in der Stadt gebaut wurde. Sie war eine der ersten Mühlen, die in der Stadt gebaut wurde. Sie war eine der ersten Mühlen, die in der Stadt gebaut wurde.

Die Mühle im Jahr 1806. Sie war eine der ersten Mühlen, die in der Stadt gebaut wurde. Sie war eine der ersten Mühlen, die in der Stadt gebaut wurde. Sie war eine der ersten Mühlen, die in der Stadt gebaut wurde.

WACHGEKÜSST – DAS BAROCKE GARTENHAUS IN REGENSBURG-KUMPFMÜHL

GROSSE FREUDE IM ÄLTESTEN STADTTIL DER WELTERBESTADT



Text: **Michael Schmidt** und **Hubert H. Wartner**

DIE REGENSBURGER ALTSTADT blieb im Zweiten Weltkrieg zwar weitgehend von den Luftangriffen der Alliierten verschont, deutliche Spuren sind jedoch heute noch in den angrenzenden Stadtteilen, vor allem gilt dies für Kumpfmühl, anzutreffen. So ist zum Beispiel der Kumpfmühler Marktplatz im Mittelpunkt Altkumpfmühls, unter anderem vormals Standort eines stattlichen Anwesens, eine solche Folge des Bombenkrieges. Ein Volltreffer zerstörte am 28. Dezember 1944 die Gebäude am Marktplatz nahezu völlig. Nach dem Krieg wurde dann vieles der noch vorhandenen alten Bausubstanz im Stadtteil vermeintlich Modernem geopfert. Mit dem

verhinderten Abriss des »Salettl« genannten Gartenhauses aus dem 18. Jahrhundert, das den Zweiten Weltkrieg überstanden hatte, konnte nun ein wichtiges Beispiel seltenen barocken Bauens im Stadtteil vor dem gänzlichen Verfall bewahrt und sogar zum Schmuckkästchen werden. Das jahrzehntelang ungenutzte und dem Verfall preisgegebene Salettl (der Begriff leitet sich vom italienischen »saletta« ab, also »Sälchen« für ein kleines, meist offenes Gartenhaus) mit seiner überdachten, hölzernen Außentreppe in der Nordwestecke des Klostergartens des vormaligen Reichsstifts Obermünster, im heutigen Karl-Bauer-Park, ist nun endlich saniert.



linke Seite Das sogenannte Salettl im Regensburger Stadtteil Kumpfmühl.

oben Blick auf das barocke Gartenhaus mit Außentreppe und anschließender Gartenmauer.

darunter Zustand des Salettls um 1997.

Vom Ende des Hl. Römischen Reiches Deutscher Nation, dessen Immerwährender Reichstag bis 1806 in der nahen Freien Reichsstadt tagte, über die Zeit Napoleons und des Bayerischen Königreichs, bis hin zur Weimarer Republik und NS-Zeit hat das Salettl immer Menschen innerhalb seiner massiven Mauern und unter seinem Zeltdach beherbergt; es war stilvoller Rahmen für den geistlichen und weltlichen Adel, aber auch Notunterkunft in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg. Noch bis in die Zwanzigerjahre des vorigen Jahrhunderts hinein wurde die anspruchsvolle Unterhaltung, der geistige Austausch, im kleinen Festsaal im freskengeschmückten Obergeschoss gepflegt, buchstäblich abgehoben, außerhalb der reichsstädtischen Enge und doch schon dem vormaligen

bayerischen Hoheitsgebiet ganz nah. Eine unweit davon, noch am originalen Standort in der heutigen Simmernstraße, befindliche Burgfriedenssäule repräsentierte die Grenze der reichsstädtischen Gerichtsbarkeit. Auch die Bürgerschaft nutzte seit dem Ende des 18. Jahrhunderts vor allem im Sommer, die in der Nähe des Salettls gelegenen zahlreichen Bierkeller, die sich am südlichen Stadtrand angesiedelt hatten, als erbauliches Familienausflugsziel. Man entfloh den engen, verwinkelten Gassen der Altstadt und ließ mit Unrat und schlechter Luft sicher oft auch die Sorgen des Alltags hinter sich, um dort, über der Stadt, bei Speis und Trank gemütlich zu verweilen oder auch Feste zu feiern.

Klösterliche Gartenkultur der Barockzeit

Der große obere Obermünster-Garten, ursprünglich im Besitz der Abtei St. Emmeram und seit dem 18. Jahrhundert Refugium der Reichsstiftsdamen, war einer von mehreren Gärten im Bereich von Kumpfmühl. In diesem ummauerten Garten wurde nach den erhaltenen Baubefunden wohl um 1600 ein erster Eckpavillon errichtet. Nach mutmaßlicher Beschädigung im Dreißigjährigen Krieg erfolgte kurz nach 1739 unter Äbtissin Anna Magdalena von Dondorf die Errichtung des bestehenden Gartenhauses. Die Rohbauarbeiten wurden binnen Jahresfrist ausgeführt, wie die dendrochronologischen Ergebnisse der untersuchten Geschossdeckenbalken und des Dachwerks zeigen. Das zweigeschossige Gartenhaus über quadratischem Grundriss wird von einem Zeltdach geschlossen. Es ist in die Westmauer des ehemaligen Obermünstergartens eingebunden. Der nach Süden anschließende Abschnitt der Bruchsteinmauer zeigt einen Pietra-Rasa-Fugenstrich hochmittelalterlicher Zeitstellung. Das Gebäude verfügte ursprünglich (und nunmehr wieder) über einen Einraum im Erd- und einen im Obergeschoss. Die Lochfassade mit ihrem regelmäßigen Rhythmus von zwei auf zwei, mit Steingewänden gefassten Erd- und Obergeschossfenstern wird von Ecklisenen gerahmt. Die Erschließung des Festsaals im Obergeschoss erfolgt über eine im Kern barockzeitliche hölzerne Außentreppe, die unter Alexander Graf von Westerholt im frühen 19. Jahrhundert eingehaust worden war.

DER SAAL IM Obergeschoss war ursprünglich besonders aufwändig geschmückt. Für die Zeit von der Erbauung gegen 1740 bis zum Beginn des



links Festsaal im Obergeschoss nach Sanierung 2017.

darunter Das Salettl vor der Sanierung 2015.



der Restauratoren auch darin bestand, die Spuren baulicher Veränderungen nicht gänzlich zu überdecken, sondern sie auf den zweiten Blick erkennbar werden zu lassen. Die übrigen Fenster wurden dem Vorbild der beiden original erhaltenen und reparierten barocken Kreuzstockfenster nachgebildet, die Klappläden als wichtiger Bestandteil der Erscheinung des Gebäudes wiederhergestellt und der Aufgang mit einer Holzschindeldeckung belegt, die aufgrund der Dachneigung und nach Befund anderer Regensburger Gartenhäuser auch als ursprüngliche Deckung für das Zeltdach anzunehmen ist.

DER OBERGESCHOSSRAUM HIELT die größten konzeptionellen und restauratorischen Herausforderungen bereit. Denn aufgrund des Zufalls der Überlieferung und der über die Jahrzehnte erfolgten Selbstfreilegungen sowie der jeweils nur fragmentarisch erhaltenen Raumfassungen, von denen sich jeweils nur unzusammenhängende und sich überlagernde Teilflächen erhalten hatten, ergab sich ein gleichermaßen interessanter wie komplexer stragraphischer Mischzustand. Auf welche Fassung sollte man unter diesen Gegebenheiten freilegen, mit der Konsequenz des Verlustes späterer Überfassungen? Auf der anderen Seite stand das Gespenst der puren, nicht mehr durch den Befund gedeckten Rekonstruktionsfassung. Nach eingehender Diskussion entschied man sich, den Überlieferungszustand ohne Wenn und Aber zu akzeptieren und damit für ein Restaurierungskonzept, das sich am angetroffenen, überlieferten Bestand orientierte und möglichst vielen Zeitschichten Rechnung trug. Die Komplexität der Befunde wird in angemessener Weise auf separaten Rekonstruktionstafeln veranschaulicht und erläutert.

Denkmalpflege als Zukunftsinvestition

Denkmalpflege ist ein Gemeinschaftswerk, das Ergebnis des Zusammenwirkens des Eigentümers mit Handwerkern, Architekten und Behörden sowie mitunter mit Bürgerinitiativen und Vereinen. Die Stadt Regensburg als Eigentümerin und Bauherrin sowie der Geschichts- und Kulturverein Regensburg-Kumpfmühl e.V. (GKVR) waren solche Partner. Die Stadt Regensburg war sich ihrer Verantwortung für das bauliche Erbe bewusst und investierte insgesamt über 1,2 Millionen Euro in die Quartiersunterkunft des Städtischen Gartenamtes, bestehend aus dem denkmalgeschützten Salettl und

19. Jahrhunderts gibt es Fragmente von drei hochwertigen Raumschalenfassungen: Phase I, um 1740, zeigt ein einfaches Linierungssystem, unterbrochen von vielleicht einzeln berankten Spalieren. In Phase II, gegen 1770, wurde das Innere unter Äbtissin Maria Franziska von Freudenberg in eine illusionistische Gitterlaube verwandelt, wobei sich über einem perspektivisch aufgemalten Lattengerüst, das reizvolle bildhafte Ausblicke in die Umgebung gewährt, eine Kletterpflanze windet. Das Dekorationssystem dieses Treillagenpavillons in der Innenperspektive ist sowohl mit gebauten Beispielen der Zeit etwa im Schlossgarten Veitshöchheim oder den beiden Gitterpavillons auf der Terrasse von Schloss Sanssouci in Potsdam als auch den illusionistischen Raumdekorationen der sogenannten Bergzimmer von Schloss Schönbrunn in Wien aus der Zeit von Maria Theresia zu vergleichen. Die Fassung III aus der Zeit um 1820 behielt die Pergolenbemalung der Rokokozeit bei, lediglich in Detailbereichen entwickelte man sie im Sinne des Klassizismus fort.

Denkmalpflegerisches Konzept

In welchem Stil sollte das Salettl restauriert werden, wie sollte mit dem Bestand umgegangen werden? Aufgrund der Überlieferungsdichte des Befundes entschied man sich an den Fassaden – schon aus Gründen des Witterungsschutzes und damit zur Ausbildung einer Verschleißschicht – für eine putz- und fassungstechnische Rekonstruktion der zweiten, rokokozeitlichen Fassung in Gelbocker und Weiß, wobei die Aufgabe

einem neu errichteten Funktionsgebäude. Die 600 000,- Euro Sanierungskosten für das Salettl wurden immerhin zu knapp einem Drittel aus Fördermitteln des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege und der Bayerischen Landesstiftung, der Deutschen Stiftung Denkmalschutz und des Bezirks Oberpfalz bezuschusst. Denkmalpflege wurde von Seiten der Stadt Regensburg als sprichwörtliche Zukunftsinvestition begriffen, sodass die Sanierung des Salettls nicht nur dem Städtischen Gartenamt zugutekommt, sondern mit der dezidiert offenen Nutzung des FestsaaIs im Obergeschoss auch der Allgemeinheit. – Erste Veranstaltungen des GKVR in Zusammenarbeit mit der Stadt Regensburg fanden im Obergeschoss bereits statt.

AM BEISPIEL DES Salettls wird aber auch deutlich, dass die Denkmalpflege in Regensburg eben nicht an der Grenze des Welterbes endet, sondern dass es wertvollen historischen Baubestand auch darüber hinaus gibt. Es bleibt zu hoffen, dass von der Sanierung des Salettls, dessen Außenbereich gärtnerisch überarbeitet wurde, eine neue Wertschätzung für die Gartenkultur in der ehemaligen Reichsstadt Regensburg, einer trotz zahlreicher und vielfältiger Beispiele bislang völlig unterrepräsentierten Denkmalgattung, ausgehen möge. Auch in dieser Hinsicht sieht die Stadt Regensburg im Salettl ein Pilotprojekt, das in eine publizistische Aufarbeitung des Gesamthemas der Regensburger Gartenkultur des 18. und 19. Jahrhunderts eingebettet werden soll. Im Geschichts- und Kulturverein Regensburg-Kumpfmühl e.V. (GKVR) hatte das Salettl in all den Jahren, als es vom Verfall bedroht war, einen wichtigen Fürsprecher. Die Sanierung des Kumpfmühler Gartenhauses ist damit auch ein Beleg für das erfolgreiche bürgerschaftliche Engagement in der Stadt Regensburg.

Bürgerschaftliches Engagement

Nach vielen Jahren intensiver Öffentlichkeitsarbeit – Veranstaltungen, Publikationen – durch den Geschichts- und Kulturverein Regensburg-Kumpfmühl e. V. (GKVR) wurde im Oktober 2016 das restaurierte, denkmalgeschützte Barockgebäude von städtischer Seite der Öffentlichkeit präsentiert. Im Rahmen eines gesonderten Festakts am 14. Oktober 2016 brachte der GKVR seine Freude über den Abschluss der Arbeiten zum Ausdruck. Seit Vereinsgründung 2007 hatte der Verein das Ziel vor Augen, das stark verfallene und vom Vandalismus gezeichnete Gebäude aus dem 18. Jahrhundert nicht nur vor dem drohenden Abriss zu bewahren, sondern sich auch um eine denkmalgerechte Sanierung zu sorgen und einer denkmalverträglichen Nachnutzung zuzuführen. Im Mittelpunkt des Festakts stand der bekannte Regisseur und Autor Dieter Wieland, den man für den Festvortrag gewonnen hatte.

Dr. Michael Schmidt ist Stellvertretender Abteilungsleiter Bau- und Kunstdenkmalpflege und Hauptkonservator im Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege.

Hubert H. Wartner ist 1. Vorsitzender des Geschichts- und Kulturvereins Regensburg-Kumpfmühl e.V. (GKVR).

Zur weiteren Information:

In Zusammenarbeit von Albert Schettl (AS Film, Neutraubling), Regie und Kamera, und Hubert H. Wartner (GKVR), Text und Sprecher, entstand ein informativer Film (»Eine Ruine erwacht«, 41 Minuten), der im Rahmen einer Veranstaltung des Historischen Vereins für Oberpfalz und Regensburg großen Zuspruch nicht nur bei Fachleuten erfuhr und mittlerweile Eingang ins Regensburger Stadtarchiv fand.



DER GESCHICHTS- UND KULTURVEREIN REGENSBURG-KUMPFMÜHL

Der Geschichts- und Kulturverein Regensburg-Kumpfmühl e. V. (GKVR) setzt sich gemäß Satzung für die Belange des ältesten Stadtteils der Welterbestadt Regensburg ein. Bei der Gründung des Vereins um die beiden Vorsitzenden Hubert H. Wartner und Dr. Hermann Reidel im Dezember 2007 standen in Kumpfmühl bereits das Jubiläumsjahr 2009 (Ersterwähnung Kumpfmühls in einer Schenkungsurkunde Kaiser Heinrichs II. von 1009) und dessen Gestaltung zur Diskussion. Der GKVR startete somit gleich mit zwei Aufgaben:

Herausgabe einer Festschrift und Koordination des geplanten Festjahres mit drei Hauptfesten um den Kumpfmühler Marktplatz sowie dem festlichen Abschlussempfang im historischen Reichssaal der vormals Freien Reichsstadt. Beide Aufgaben wurden erfolgreich gelöst, begleitet durch die Ausstellung »Regensburg beginnt in Kumpfmühl« und die Herausgabe einer künstlerisch gestalteten Erinnerungs-Medaille. Die Festschrift, ein über 500 Seiten starkes Werk (Auflage: 3000 Exemplare) mit dem Titel »Ein Stadtteil schreibt Geschichte« (Pustet Verlag, 2008), ist mittlerweile vergriffen. In der vereinseigenen Publikationsreihe »Der Vitusbach« wird seit 2012 jährlich »Wissenswertes zu Geschichte und Kultur aus Regensburg-Kumpfmühl« herausgegeben. Man sieht aber auch über den Tellerrand des Stadtteils hinaus und sieht sich in Verantwortung für die gesamte Stadt. Mit dem »Brunnen-Preis« zeichnet der Verein, der auch mit einem Verein aus der Regensburger Partnerstadt Aberdeen in Kontakt steht, seit 2010 alle zwei Jahre Menschen oder Institutionen aus, die sich um Kumpfmühl ehrenamtlich verdient gemacht haben.

www.gkvr-kumpfmuehl.de

DEPESCHE AUS DER VILLA CONCORDIA EINFÜHLSAMKEIT ALS THEMA FÜR KINO UND LEBEN



IMPRESSUM

© Copyright:
**Bayerisches Staatsministerium für
Bildung und Kultus, Wissenschaft und Kunst**
Salvatorstraße 2 | 80333 München
ISSN 1432-6299

Redaktion:

Toni Schmid (verantw.)
Dr. Elisabeth Donoghue
Silvia Schwaldt (Adressenverwaltung)
redaktion.avisostmbw.bayern.de
Telefon: 089 . 21 86 22 42
Fax: 089 . 21 86 28 13

avisostmbw erscheint viermal jährlich.

Titelbild:

picture-alliance / ©Costa/Leemage/
MAXPPP

Leonardo da Vinci,
Skizze eines Fallschirms, 1485

Gestaltung:

Gisela und Walter Hämmerle
Atelier für Gestaltung | 84424 Isen
www.atelier-haemmerle.de

Gesamtherstellung:

Bonifatius GmbH | Druck-Buch-Verlag
Karl-Schurz-Str. 26 | 33100 Paderborn
www.bonifatius.de



Liebe Leserinnen und Leser,

im neuen Jahr, es heißt »2018«, sollen Ihnen viele Pläne gelingen und Wünsche erfüllt werden. Sollten die Wünsche mit Kunst zu tun haben – umso besser. Wenn sie mit Fußball zu tun haben – auch gut. Alles ist möglich in der Aussicht auf 365 nigelnagelneue Tage!

Die kommenden Wochen könnten Sie nach Bamberg zum Bummel und ins Konzert der Symphoniker oder zu uns ins Künstlerhaus führen. Vom 29.1. bis zum 4.3. zeigt die griechische Filmemacherin Janis Rafa einzelne Werke. Dafür gestalten wir unsere Räumlichkeiten möglichst Kino-nah. Rafa ist eine Künstlerin voller Empathie und mit der Fähigkeit zum inner-europäischen Vergleich. Sie hat in Holland, nun in Bamberg und Athen gelebt. Ihre filmischen Themen sind oftmals Tiere als Sinnbild für Verletzlichkeit und Verantwortung des Menschen für die Schöpfung. Auch der gesellschaftliche Umgang zwischen Kreatur und Menschen interessiert sie. Im vergangenen Jahr haben wir ihre Filme im prämierten und vollbesetzten Bamberger Lichtspielkino gezeigt und damit bereits Neugier wecken können. Die Spanne der Ausstellungstage beinhaltet viele Aktivitäten und Veranstaltungen in unserem Hause,



denn das Jahr rundet sich bei uns ja auf die Mitte des März, wenn die Stipendiaten ausziehen und wir neue Gäste erwarten. Sehr herzlich lade ich Sie zum Abschiedsabend griechischer und deutscher Künstlerinnen und Künstler im Künstlerhaus ein! Am 28.2. werden sich alle Stipendiatinnen und Stipendiaten noch einmal zu Gehör bringen, wenn nicht persönlich, so doch bei der Vorstellung unseres neuen Concordia-A. Magazins, das wir am selben Abend ausgeben werden und ab dann das ganze Jahr über. 2018/19 werden wir deutsche Künstlerinnen und Künstler bei uns vorstellen und die andere Hälfte unserer Hausbewohner aus Litauen. Veränderungen in unserem Kuratorium – Walter Storms und Katharina Vossenkuhl für Bildende Kunst und Tanja Graf vom Literaturhaus München sind neu dazugekommen – lassen uns die Veränderungen in den Stilrichtungen unserer Stipendiatinnen und Stipendiaten mit Spannung erwarten.

oben links Das Grafiker Duo »2xGoldstein« gibt Auskunft über ihr Vorgehen bei der Gestaltung.
darunter Covers Triptych von Janis Rafa.

Sollten Sie neugierig auf uns sein: klicken Sie auf unsere Webpage www.villa-concordia.de oder sehen Sie sich auf unserem Facebook Account um, der über die Feiertage viel Zuwachs gewonnen hat. In Bamberg passiert einiges, wenn das Jahr gerade neu aus seiner Eischale herauslugt: Bamberger Kurzfilmtage (Eröffnung in unseren Räumen ist am 22.1.), Literaturfestival und immer auch neue Veranstaltungen zu entdecken bei den zahlreichen Theatern und Bühnen der Stadt.

Sie merken's schon: Ich möchte Sie zu uns locken! Alles Gute für alles Kommende,

Nora-E. Gomringer

Ihre Nora-Eugenie Gomringer





aviso erscheint viermal im Jahr, jetzt auch als E-Paper. Nähere Informationen: www.km.bayern.de/kunst-und-kultur/magazin-aviso.html
Einzelne Hefte erhalten Sie über den Bestellservice der Bayerischen Staatsregierung unter www.bestellen.bayern.de

