


Lisa Beißwanger,
Alexandra Karentzos,
Christiane Salge (Hgg.)

Zwischen Enklave und Vernetzung

Kunstgeschichte an der TU Darmstadt

Beißwanger/Karentzos/Salge (Hgg.)
Zwischen Enklave und Vernetzung – Kunstgeschichte an der TU Darmstadt





Lisa Beißwanger,
Alexandra Karentzos,
Christiane Salge (Hgg.)

Zwischen Enklave und Vernetzung – Kunstgeschichte an der TU Darmstadt

Herstellung mit freundlicher Unterstützung der Vereinigung von Freunden der Technischen Universität zu Darmstadt e. V. sowie von E.F.A. (Entscheidungsgremium Frauenförderung Architektur)



TECHNISCHE
UNIVERSITÄT
DARMSTADT



MODE UND
ÄSTHETIK

AUK ARCHITEKTUR- UND KUNSTGESCHICHTE

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist unter der Creative-Commons-Lizenz
CC BY-NC-ND 4.0 veröffentlicht.



FACHINFORMATIONSDIENST KUNST • FOTOGRAFIE • DESIGN

Publiziert bei arthistoricum.net, Universitätsbibliothek Heidelberg 2022.

Die Online-Version dieser Publikation ist auf <https://www.arthistoricum.net> dauerhaft frei verfügbar (Open Access).

urn: urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-890-7

doi: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.890>

Publiziert bei

Universität Heidelberg / Universitätsbibliothek

arthistoricum.net – Fachinformationsdienst Kunst • Fotografie • Design

Grabengasse 1, 69117 Heidelberg

<https://www.uni-heidelberg.de/de/impressum>

Text © 2022, Das Copyright der Texte liegt bei den jeweiligen Verfasser*innen.

Umschlaggestaltung & Zwischenblätter: Bea Engelmann

Layout & Satz: text plus form, Dresden

ISBN 978-3-98501-021-9 (Softcover)

ISBN 978-3-98501-020-2 (PDF)

Inhalt

7 Einführung

Lisa Beißwanger/Alexandra Karentzos/Christiane Salge

Teil I

Zwischen Enklave und Vernetzung

Netzwerke

- 23** Hugo von Ritgens Weg von der Architektur zur Kunstwissenschaft –
Vernetzung und Konkurrenz zwischen der Polytechnischen Schule
Darmstadt und der Landesuniversität Gießen

Yvonne Rickert

- 59** Gießens Beitrag zum Wiederaufbau der Kunstgeschichte in Darmstadt
Sigrid Ruby

- 79** Zwischen Hochschule, Kunstinstitutionen und Stadtverwaltung –
Hans Gerhard Evers und die gesellschaftspolitische Dimension
der Darmstädter Gespräche

Lisa Beißwanger

Forschung und Lehre

- 111** Otilie Rady – Die erste habilitierte Kunsthistorikerin Deutschlands
Christiane Salge

- 145** Hans Gerhard Evers' fotografisches Sehen und sein
Architekturverständnis – Sechs Glasdias aus der Sammlung
des Fachgebiets Architektur- und Kunstgeschichte

Frederike Lausch

- 171** Mode und Ästhetik – Kunst- und kulturwissenschaftliche Perspektiven an der TU Darmstadt und ihre Vorgeschichte: Hans Lehmberts
Gestaltungslehrgang und das Bauhaus
Alexandra Karentzos

Angrenzende Disziplinen

- 201** Karl Gruber – Idealistische Stadtbaugeschichte als moralisches Wertesystem
Hauke Horn
- 225** Wege zum Entwerfen – Eine Rekonstruktion des didaktischen Konzeptes von Rolf Romero aus der persönlichen Erinnerung
Andreas Romero
- 245** Heiner Knell und die Etablierung der Klassischen Archäologie am Fachbereich Architektur der Technischen Hochschule/ Universität Darmstadt
Helge Svenshon

Teil II Historischer Kontext

- 265** Kunstgeschichte an der Polytechnischen Schule, der Technischen Hochschule und der Technischen Universität Darmstadt – Eine Chronologie
Lisa Beißwanger/Christiane Salge
- 303** Professor*innen der Kunstgeschichte im Bereich Architektur
Lisa Beißwanger/Meinrad v. Engelberg/Hauke Horn/Christiane Salge
- 343** Wella-Stiftungsdozent*innen und -professorinnen im Bereich Mode und Ästhetik
Alexandra Karentzos/Karolin Ludwig/Miriam Oesterreich
- 353** Timelines
Lisa Beißwanger/Bea Engelmann



Einführung

Lisa Beißwanger/Alexandra Karentzos/
Christiane Salge

Bereits mit der Gründung der »Großherzoglich Hessischen Polytechnischen Schule zu Darmstadt« im Jahre 1869 wurde Kunstgeschichte als Fach in Darmstadt etabliert. Auftrag der Schule ist es, »für den technischen Beruf vollständige wissenschaftliche, sowie die erforderliche künstlerische Ausbildung, unterstützt durch die geeigneten praktischen Übungen, zu gewähren.«¹ Kunst und Technik werden zusammen gedacht und als gleichermaßen integrale Bestandteile der akademischen Ausbildung verstanden. Heute gibt es an der Technischen Universität Darmstadt (bis 1877 Polytechnische Schule; bis 1997 Technische Hochschule Darmstadt) zwei planmäßige Professuren im Bereich Kunstgeschichte. Eine Besonderheit dabei ist, dass sie nicht gemeinsam an einem Institut angesiedelt sind, sondern für zwei unterschiedliche Studiengänge an den Fachbereichen Architektur und Humanwissenschaften zuständig sind.

Seit 1869 ist das Fach Kunstgeschichte grundlegend für die Architekturausbildung in Darmstadt und blickt damit auf eine über 150-jährige Geschichte zurück. Mit der Gründung der Darmstädter Polytechnischen Schule wurde der erste kunsthistorische Lehrstuhl in Hessen eingerichtet.² Die inhaltliche Ausgestaltung der Professur war im Laufe der Zeit sehr vielfältig und die Übergänge zwischen Kunstgeschichte, Baugeschichte und historisch ausgerichteter Entwurfslehre waren vor allem in den frühen Jahren fließend. Seit den 1970er-Jahren erweitern eigenständige Professuren für Klassische Archäologie und Baugeschichte/Bauforschung (später: Architekturtheorie) das Spektrum der »historischen Grundlagen« am Fachbereich Architektur.

Ebenfalls um 1970 bildete sich das zweite Standbein für die Kunstgeschichte innerhalb der Hochschule heraus, um das neu eingeführte Studium für Gewerbelehrer*innen im chemisch-technischen Bereich (heute: Bachelor und Master of Education Körperpflege – Lehramt an beruflichen Schulen) durch kunsthistorische und

1 Programm der Grossherzoglich Hessischen Polytechnischen Schule zu Darmstadt, 1969–70, S. 5.

2 Es ist eine Frage der Perspektive, ob der Darmstädter Lehrstuhl der erste seiner Art in Hessen war. Nachweislich gab es an der Marburger Universität bereits zuvor Lehrveranstaltungen mit kunsthistorischen Inhalten, allerdings keine ordentliche Professur. Vertreter des Fachs waren Johannes Friedrich Lange und Carl Justi. Justi wurde 1869, also in dem Jahr, in dem auch Darmstadt seinen Lehrstuhl für Kunstgeschichte erhielt, zum ordentlichen Professor ernannt, wechselte aber bereits nach zwei Jahren nach Kiel. Erst 1913 wurde in Marburg schließlich eine Professur für Kunstgeschichte dauerhaft eingerichtet und mit Richard Hamann besetzt. Vgl. Geschichte des Kunstgeschichtlichen Instituts der Philipps-Universität Marburg, online: <https://www.uni-marburg.de/de/fb09/khi/institut/institutsgeschichte> [Zugriff: 07.02.2022].

ästhetische Inhalte zu ergänzen.³ Die Einrichtung einer Wella-Stiftungsdozentur (ab 1990) und -professur (ab 2007) ebnete hier den Weg für die seit 2016 bestehende Professur für Mode und Ästhetik.

Anlässlich des genannten Jubiläums widmete sich das Forschungsprojekt »150 Jahre Kunstgeschichte an der TU Darmstadt« erstmals eingehend der Geschichte beider Professuren, ihrer Forschung und Lehre, ihren unmittelbaren Kontexten und ihren Bezügen zueinander.⁴ Was wurde wann gelehrt? Worüber wurde geforscht? Welche Rolle spielte die Disziplin der Kunstgeschichte für die berufsorientierten Studiengänge an einer technischen Hochschule? Unterschiedliche Teilprojekte trugen zu der übergeordneten Zielsetzung bei, die Darmstädter Kunstgeschichte wissenschaftshistorisch zu erforschen und aufzuarbeiten. Dazu gehörten das interdisziplinäre Forschungsseminar »Kunstgeschichte in der Praxis – Ein interdisziplinäres Forschungsseminar« mit Studierenden aus beiden Fachbereichen, die Erschließung von Nachlässen und Quellenmaterialien für die weiterführende Forschung und die Zusammenstellung von Chronologien und Bibliografien.⁵ Zu den besonderen Schwerpunkten zählten die Sichtung und Auswertung des umfangreichen Nachlasses von Hans Gerhard Evers im Darmstädter Universitätsarchiv, die Gewinnung des Nachlasses von dessen Nachfolger Georg Friedrich Koch für das Universitätsarchiv und Recherchen zur Geschichte der Professur für Mode und Ästhetik, insbesondere der Rolle von Hans Lehmborg, der den Anstoß für die spätere Wella-Stiftungsdozentur gegeben hat. Seine umfangreiche und kunsthistorisch geprägte Dia-Lehrsammlung zur Geschichte der Mode⁶ und sein Nachlass konnten dazu gesichtet werden.

Die Projektergebnisse wurden im Januar 2021 auf einer eigens zu diesem Zweck konzipierten Webseite veröffentlicht und im Rahmen eines Forschungssymposiums,

3 Im Zuge der Umstrukturierung der Lehramtsstudiengänge wird der Studiengang einen neuen Namen erhalten: Körperwissenschaften, Mode und Ästhetik. Das genaue Datum der Umbenennung ist derzeit noch nicht bekannt.

4 Das Projekt war eine Kooperation der Professur für Kunstgeschichte am Fachgebiet Architektur- und Kunstgeschichte im Fachbereich Architektur, Prof. Dr. Christiane Salge, und der Professur für Mode und Ästhetik am Institut für Allgemeine Pädagogik und Berufspädagogik im Fachbereich Humanwissenschaften, Prof. Dr. Alexandra Karentzos. Dr. Lisa Beißwanger übernahm die Projektleitung. Die Projektfinanzierung erfolgte durch zentrale QSL-Mittel der Technischen Universität Darmstadt.

5 Wintersemester 2020/21, Leitung: Dr. Lisa Beißwanger und Dr. Miriam Oesterreich.

6 Die Dia-Lehrsammlung wurde im Rahmen eines Projekts des Arbeitsbereichs Mode und Ästhetik unter Leitung von Prof. Dr. Alexandra Karentzos digitalisiert (Projektmitarbeiter: Dr. Marco Rasch) und ist über das Prometheus-Bildarchiv verfügbar (www.prometheus-bildarchiv.de).

das am 29. Januar 2021 stattfand, diskutiert (**Abb. 1**).⁷ Wir, die Herausgeberinnen dieses Bandes, freuen uns, die Symposiumsbeiträge und einige zentrale Ergebnisse des Forschungsprojektes nun der Öffentlichkeit in Buchform zugänglich machen zu können. Der erste Teil des Bandes versammelt neun Beiträge, die unterschiedliche Facetten unseres Gegenstands beleuchten. Der zweite Teil hat eher dokumentarischen Charakter und konzentriert sich ganz auf die Darmstädter Kunstgeschichte. Er enthält eine umfangreiche Chronologie und Kurzbiografien der Professor*innen für Kunstgeschichte in den Bereichen Architektur (bis 2014) und Mode und Ästhetik (bis 2009). Schließlich runden zwei Übersichtsgrafiken zur Geschichte beider Professuren für Kunstgeschichte mit Angaben zu den jeweiligen Stelleninhaber*innen und ihren Mitarbeiter*innen das Buch ab.

Forschungsstand und Quellen

Wir verstehen diesen Band als Beitrag zum wissenschaftshistorischen Diskurs, genauer zur Geschichte der Kunstgeschichte als akademische Disziplin. Zugleich ist er ein Beitrag zur Geschichte der TH/TU Darmstadt und ihren Fachbereichen Architektur und Humanwissenschaften. In ersterem Feld dominierte bislang eine biografisch orientierte Grundlagenforschung zu wichtigen kunsthistorischen Fachvertreter*innen geisteswissenschaftlicher Fakultäten.⁸ Die Erforschung der »Kunstgeschichte an Polytechnischen Instituten, Technischen Hochschulen und Technischen Universitäten«⁹ – so der Titel eines 2021 von Robert Stalla herausgegebenen umfangreichen Sammelbandes – stellt einen verhältnismäßig jungen Teilbereich dieses Feldes dar, in den sich unsere Publikation mit ihrem Fokus auf den Darmstädter Kontext einreihet. Christiane Salge setzte sich für die erstgenannte Publikation bereits intensiver mit der frühen Geschichte der Darmstädter Kunstgeschichte bis etwa 1945 aus-

7 <https://www.architektur.tu-darmstadt.de/150-jahre-kunstgeschichte/> [Zugriff: 19. 12. 2021].

8 Siehe dazu: Dilly, Heinrich: *Altmeister moderner Kunstgeschichte*, Berlin 1990; Betthausen, Peter/Feist, Peter H./Fork, Christiane (Hgg.): *Metzler Kunsthistoriker Lexikon. 210 Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten*, 2. Auflage Stuttgart 2007; Chichester, K. L./Sölch, Brigitte (Hgg.): *Kunsthistorikerinnen 1919–1980. Theorien, Methoden, Kritiken*, Berlin 2021.

9 Stalla, Robert (Hg.): *Kunstgeschichte an Polytechnischen Instituten, Technischen Hochschulen und Technischen Universitäten. Geschichte – Positionen – Perspektiven*. Wien 2021.



The poster features a central graphic of two interlocking loops, one red and one blue, set against a light gray background with horizontal blue and red stripes. A vertical red stripe runs through the center, intersecting the loops. The TU Darmstadt logo is in the top right, and the '150 Jahre Kunstgeschichte' logo is on the left. The main title is in bold black text, and the event details are in a serif font. A QR code and the 'AUK' logo are at the bottom.

TECHNISCHE
UNIVERSITÄT
DARMSTADT

150 JAHRE
KUNSTGESCHICHTE
AN DER TU DARMSTADT

**ZWISCHEN ENKLAVE UND VERNETZUNG:
KUNSTGESCHICHTE AN DER TU DARMSTADT**

Online-Symposium
Freitag, 29. Januar 2021

Zoom-Link und Informationen:
www.architektur.tu-darmstadt.de/enklave-vernetzung

AUK ARCHITEKTUR-
UND KUNSTGESCHICHTE

MODE UND
ÄSTHETIK

Abbildung 1 Plakat zum Online-Symposium »Zwischen Enklave und Vernetzung: Kunstgeschichte an der TU Darmstadt«, 29. Januar 2022, Technische Universität Darmstadt. Design: Bea Engelmann.

einander.¹⁰ Ein Beitrag von Hermann Schefers beleuchtete ebendort den ersten Darmstädter Lehrstuhlinhaber Johann Georg Schaefer.¹¹ Der Schwerpunkt unseres Forschungsprojektes und der vorliegenden Publikation liegt deshalb stärker auf der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Das schien uns auch insofern schlüssig, als dass in diese Zeit auch die Einrichtung der zweiten Professur für Kunstgeschichte mit der heutigen Denomination »Mode und Ästhetik« fällt. Der vergleichende Blick auf beide Professuren verweist nicht zuletzt auf die vielfältigen Aufgabengebiete der Kunstgeschichte nicht nur als Hilfswissenschaft, sondern auch als grundlegender Teil des Studium generale an einer Technischen Universität. Während für die Architekt*in-nenausbildung vor allem kunst- und architekturgeschichtliche Fragestellungen im Zentrum stehen, spielen bei der Ausbildung von Lehramtsstudierenden im Bereich Körperpflege/Körperwissenschaft ästhetische Kompetenzen mit bild- und kulturwissenschaftlicher Prägung eine besondere Rolle.¹²

Die allgemeine Geschichte der TH/TU Darmstadt war bereits Gegenstand verschiedener Publikationen. Stellvertretend sei ein für unser Projekt besonders hilfreiches sechsbändiges Überblickswerk zu »Technischer Bildung in Darmstadt« genannt, das zwischen 1995 und 2000 erschien.¹³ Wegen der Schwerpunktsetzung unseres Projekts im 20. Jahrhundert bot die Dissertation von Melanie Hanel zur TH Darmstadt im Nationalsozialismus einen wichtigen Bezugspunkt.¹⁴ Eine hilfreiche Quelle war der von Christa Wolf und Marianne Viefhaus erstellte Überblick über die Darmstädter

10 Salge, Christiane: Das Fach Kunstgeschichte an der Technischen Hochschule in Darmstadt von 1869 bis 1945, in: Stalla, Robert (Hg.): Kunstgeschichte an Polytechnischen Instituten, Technischen Hochschulen und Technischen Universitäten. Geschichte – Positionen – Perspektiven. Wien 2021, S. 59–80.

11 Schefers, Hermann: Freund und Mittler des Schönen: Prof. Dr. Johann Georg Schaefer (1823–1908). Betrachtung zu Leben und Werk, in: ebd., S. 411–436.

12 Antoni-Komar, Irene: Für eine lebendige Schule. Hans Lehmborg und die Neubewertung der Friseurausbildung, in: Die berufsbildende Schule 47. Jg. (1995), S. 245–251.

13 Technische Universität Darmstadt (Hg.): Technische Bildung in Darmstadt. Die Entwicklung der Technischen Hochschule 1836–1986, Band I–VI. Darmstadt 1995–2000. Weitere Titel sind: Technische Hochschule Darmstadt (Hg.): 100 Jahre Technische Hochschule Darmstadt 1976/77, Darmstadt 1977; Dipper, Christof/Efinger, Manfred/Schmidt, Isabel/Schott, Dieter (Hgg.): Epochenschwelle in der Wissenschaft. Beiträge zu 140 Jahren TH/TU Darmstadt (1877–2017), Darmstadt 2017. – Zur Architektur der TH/TU Darmstadt s. Keller, Sebastian/Weißmann, Matthias/Islam, Chris-Gabriel/Efinger, Manfred (Hgg.): Wiederaufbau und Erweiterung. Das Staatliche Hochschulbauamt Darmstadt 1949–1988, Darmstadt 2016; Heiss, Nikolaus/Herbig, Bärbel (Hgg.): Die Technische Universität Darmstadt. Eine Baugeschichte, Darmstadt 2007.

14 Hanel, Melanie: Normalität unter Ausnahmbedingungen. Die TH Darmstadt im Nationalsozialismus, Darmstadt 2014.

Hochschullehrer*innen bis 1977¹⁵, deren Inhalt durch Personal- und Vorlesungsverzeichnisse sowie Personalakten im Universitätsarchiv der TU Darmstadt ergänzt und zum Teil korrigiert werden konnte.¹⁶ Zur Geschichte des Fachbereichs Architektur sowie der Pädagogik und Berufspädagogik erschienen bereits – meist anlässlich von Jubiläen – hilfreiche Chroniken und Überblickspublikationen, die teilweise durch die Befragungen von Zeitzeug*innen ergänzt wurden.¹⁷ Den mit Abstand ergiebigsten – und durch unser Projekt bei weitem noch nicht ausgeschöpften – Quellenfundus besitzt das Universitätsarchiv Darmstadt. Weitere Quellen und Archive werden an entsprechender Stelle im Buch genannt.

Zwischen Enklave und Vernetzung

»Zwischen Enklave und Vernetzung« mag zunächst als ein unkonventioneller Titel erscheinen. Früher wie heute nehmen die beiden Professuren für Kunstgeschichte innerhalb der Technischen Universität und ihren Fachbereichen eine Sonderstellung ein. Erstens hat die Kunstgeschichte als Geisteswissenschaft an einer Technischen Universität allgemein einen besonderen Status: Sie oszilliert zwischen eigenständiger Disziplin und Hilfswissenschaft. Die Heterogenität und Interdisziplinarität der Fachbereiche bedeuten dabei spannende Möglichkeiten des Dialogs und motivieren zur Entwicklung unkonventioneller Fragestellungen, die wiederum wertvolle Impulse für die Disziplin im Gesamten geben können. Zweitens bilden die beiden heutigen kunsthistorischen Professuren, wie bereits erwähnt, kein gemeinsames Institut, sondern gehören unterschiedlichen Fachbereichen an. Der Begriff der »kunsthisto-

15 Wolf, Christa/Viefhaus, Marianne (Hgg.): Verzeichnis der Hochschullehrer der TH Darmstadt. Höhere Gewerbeschule, Technische Schule, Polytechnische Schule, Technische Hochschule. Darmstadt 1977.

16 Programme und Lehrpläne der Polytechnischen Schule/Technischen Hochschule Darmstadt, 1858–1935; Personal- und Vorlesungsverzeichnisse der Technischen Hochschule Darmstadt, 1935–1973; Personal- und Studienplanverzeichnisse der Technischen Hochschule/Technischen Universität Darmstadt, 1973–2013.

17 Zum Fachbereich Architektur: Fachbereich Architektur, Technische Universität Darmstadt (Hg.): Almanach Architektur. Lehre und Forschung an der Technischen Universität Darmstadt, Tübingen 2003; Fachbereich Architektur, Technische Universität Darmstadt (Hg.): Almanach Architektur, Darmstadt: Das Beispiel 1989–2001; Zum Fachbereich Humanwissenschaften: Bierbaum, Harald/Eckert, Gregor/Herrmann, Katharina/Rießland, Matthias (Hgg.): 50 Jahre allgemeine Pädagogik an der TU Darmstadt, 1967–2017. Darmstadt 2019, online: https://www.abpaed.tu-darmstadt.de/media/abpaed__anu/50_jahre_allgemeine_paedagogik_fotos/50_Jahre_Allgemeine_Paedagogik_an_der_TU_Darmstadt.pdf [Zugriff: 18. 08. 2022].

rischen Enklave« trifft insofern gleich in zweifacher Hinsicht zu. Gerade wegen ihrer disziplinären Sonderstellung, so unsere These, dürften die Vertreter*innen beider Professuren einen intensiven Austausch innerhalb und außerhalb der eigenen Institution gepflegt haben und gerade deshalb ist die Untersuchung von Netzwerken, Kooperationen und Kontexten von besonderem Interesse. Mit Unterstützung unserer Gastautor*innen wollen wir also Beziehungsgeflechte, Vernetzungen und Kontexte in den Blick nehmen. Dabei soll es nicht allein um die Rolle der Kunstgeschichte an der TU Darmstadt gehen, sondern auch um ihre Bezüge zur Stadt und ihren Kunstinstitutionen sowie zu anderen Universitäten in Hessen. Zugleich geht es um die Schnittmengen und Kooperationen mit anderen Lehrstühlen und Professuren innerhalb der TU und um Kontakte zu anderen Hochschulen und kunsthistorischen Instituten.

Unsere Zielsetzung ist es, die Geschichte der Kunstgeschichte an der TU Darmstadt aus unterschiedlichen Perspektiven zu beleuchten. Dabei geht es uns ausdrücklich nicht um eine Festschrift oder Hommage an einzelne Persönlichkeiten, sondern um einen kritischen Beitrag zur Geschichte des Fachs. Anspruch auf Vollständigkeit können wir dabei selbstverständlich nicht erheben. Während des Symposiums wurde beispielsweise deutlich, dass die Perspektive des Mittelbaus und der Studierenden ein besonderes Forschungsdesiderat darstellt. Eine vertiefende Problematisierung des Verhältnisses der Darmstädter Kunstgeschichte und ihren Protagonist*innen zum Nationalsozialismus wäre ebenfalls wünschenswert. Die langjährige Kooperation zwischen der Hochschule und dem Wella-Konzern einschließlich dessen hochwertiger Sammlung – heute im Besitz des Hessischen Landesmuseums Darmstadt – sehen wir als einen weiteren lohnenden Ansatzpunkt für zukünftige Forschung. Ähnliches gilt für eine eingehendere Beschäftigung mit Georg Friedrich Koch, dessen Nachlass nun erschlossen und zugänglich ist, und für eine Auseinandersetzung mit der Frage, inwiefern die Kunstgeschichte in Darmstadt von den politischen Umwälzungen um 1968 tangiert war.

Die Beiträge

Die Anordnung der Beiträge folgt keiner chronologischen Reihung, sondern einer losen thematischen Gruppierung unter den Überschriften »Netzwerke«, »Forschung und Lehre« und »Angrenzende Disziplinen«. Auch wenn diese Gruppierung nur eine von vielen Möglichkeiten darstellt, hoffen wir, dass sie unseren Leser*innen Orientierung bietet und das Ziehen inhaltlicher Verbindungslinien erleichtert.

Netzwerke

Gleich zwei Beiträge befassen sich mit hochschulpolitischen Fragen und dem interuniversitären Austausch zwischen Darmstadt und Gießen, in den die kunstgeschichtliche Architektur-Proffessur in Darmstadt auf unterschiedliche Weise verwickelt war. Der Beitrag von **Yvonne Rickert** geht dafür zurück ins ausgehende 19. Jahrhundert und befasst sich mit dem Architekten, Denkmalpfleger und Gelehrten Hugo von Ritgen, der der erste Inhaber einer kunstwissenschaftlichen Professur an der Gießener Ludwigs-Universität war. Dabei wird deutlich, dass die noch junge Disziplin der Kunstgeschichte zu diesem Zeitpunkt noch keine festen Konturen hatte und auch die Ausbildung und Rolle eines Kunsthistorikers noch wenig formalisiert war. Rickert beleuchtet die Bedeutung der Architektur für von Ritgen und die komplexen politischen Verflechtungen in der hessischen Hochschullandschaft.

Auch **Sigrid Ruby** blickt aus der Gießener Perspektive auf die Darmstädter Kunstgeschichte und fördert dabei einige historische Auseinandersetzungen und Konflikte zu Tage. Zeitlich bewegt sich der Beitrag in den unmittelbaren Nachkriegsjahren des Zweiten Weltkriegs. Ausgangspunkt ist die vorübergehende Schließung des Kunstgeschichtlichen Instituts in Gießen 1945 und die leihweise Übertragung der dortigen Lehrmaterialien – vor allem Bücher und Lichtbilder – nach Darmstadt, da die Materialien des Darmstädter Instituts vollständig verbrannt waren. Ruby arbeitet die hochschulpolitischen Kontexte dieser Vorgänge heraus und wirft dabei kein schmeichelhaftes Licht auf die Darmstädter Seite, die darum bemüht war, die Dauerleihgabe aus Gießen zu verstetigen. Mit den spannenden Einblicken in das universitäre wie persönliche Taktieren der involvierten Akteur*innen führt der Text nicht zuletzt die große Bedeutung analoger Lehrmaterialien in der vordigitalen Zeit vor Augen.

Einen anderen Blick auf persönliche und institutionelle Vernetzungen bietet der Beitrag von **Lisa Beißwanger** über die Rolle von Hans Gerhard Evers bei den Darmstädter Gesprächen. Die Gesprächsreihe fand zwischen 1950 und 1975 insgesamt elfmal statt und war vor allem in den ersten Jahren ein wichtiger Ort des Austauschs und gesellschaftlicher Aushandlungsprozesse. Im Jahr seiner Berufung, 1950, wurde Evers sogleich in das neu gegründete Komitee zur Planung und Durchführung der Gespräche berufen und er übernahm, wie der Beitrag erstmals herausarbeitet, neben der Moderation des ersten Gesprächs und der Herausgabe der Tagungsakten auch dessen Organisation. Die Untersuchung zeigt die Vernetzung von Evers mit anderen Persönlichkeiten und Institutionen, seine Positionierung beziehungsweise betont neutrale Haltung in politisch aufgeladenen Debatten und schließlich – nicht nur in Bezug auf Evers – die auf Gegenwarts- und Zukunftsfragen gerichteten Gespräche

als eine Form kollektiver Vergangenheitsbewältigung, die vor dem Hintergrund der verdrängten Ära des Nationalsozialismus einer Flucht nach vorn glich.

Forschung und Lehre

Eine besondere Darmstädter Persönlichkeit, der bislang noch verhältnismäßig wenig Aufmerksamkeit zuteil wurde, ist Ottilie Rady, die erste habilitierte Kunsthistorikerin in Deutschland. **Christiane Salge** beleuchtet Radys Karriere in Darmstadt als Assistentin und später außerplanmäßige Professorin und bettet diese in eine detailliert recherchierte Biografie ein. Sie fragt, ob die kunsthistorische Enklave an einer Technischen Hochschule möglicherweise eine Chance für Frauen bot, hier Karriere zu machen. Quellenarbeit im Germanischen Nationalmuseum, unter anderem mit einer von Rady selbst verfassten Autobiografie, ergeben ein dichtes Portrait der Kunsthistorikerin, die nie im Zentrum der akademischen Kunstgeschichte ankommen konnte. Rady war letztlich nur wenige Jahre als Professorin in Darmstadt tätig – sie selbst machte die Nationalsozialisten für ihre Vertragskündigung verantwortlich – doch kann der Beitrag zeigen, wie wichtig die Darmstädter Jahre für Radys Selbstverständnis als Kunsthistorikerin auch noch lange nach ihrem Fortgehen gewesen sind. Sie prägten ihre Arbeit im Bildarchiv Stoedtner und die späten Jahre in Dachau.

Die im Beitrag von Sigrid Ruby thematisierte Lichtbildersammlung, die sich bis heute in der Obhut des Fachgebiets Architektur- und Kunstgeschichte befindet, ist auch der Ausgangspunkt für den Beitrag von **Frederike Lausch**. Sie legt den Schwerpunkt aber auf Hans Gerhard Evers, der diese Sammlung selbst durch unzählige Aufnahmen erweiterte, die er auf Reisen und Exkursionen anfertigte und in der institutseigenen Dunkelkammer herstellen ließ. Lausch untersucht am Beispiel von sechs Glasdias aus der Sammlung »Evers' Blick auf Architektur und sein fotografisches Sehen in Bezug auf Architektur«. ¹⁸ Sie zeigt, dass Hans Gerhard Evers nicht nur ein hervorragender Fotograf war, sondern das Medium Fotografie auch intensiv im Kontext seiner Forschung reflektierte. Er gehörte damit zu den ersten Kunsthistoriker*innen, die sich diesem Feld überhaupt widmeten. Lausch arbeitet heraus, dass Fotografie für Evers nicht nur Speichermedium und Lehrmaterial, sondern auch

18 Lausch, Frederike: Hans Gerhard Evers' fotografisches Sehen und sein Architekturverständnis – Sechs Glasdias aus der Sammlung des Fachgebiets Architektur- und Kunstgeschichte, in diesem Band.

Methode und Mittel zum Erkenntnisgewinn war, da sie ihm ein »Neu- und Anders-Erkennen«¹⁹ ermöglichte.

Einen Perspektivwechsel bedeutet dann der Text von **Alexandra Karentzos**, die auf die Geschichte der Professur für Mode und Ästhetik zurückblickt, mit einem besonderen Augenmerk auf die Person Hans Lehmborg. Der Friseurmeister und Berufsschulpädagoge setzte sich Anfang der 1970er-Jahre dafür ein, ästhetische sowie künstlerisch-praktische Bildung auf den Lehrplan von Berufsschullehrer*innen für das Friseurhandwerk zu setzen. Karentzos kann am Beispiel von Zeichnungen und Skizzen aus dem Nachlass Lehmborgs zeigen, dass er sich in seiner Lehre stark an der Didaktik des Bauhauses orientierte, die er in Lehrmaterialien und Aufgabenstellungen für sein Fach übersetzte. Im Entwerfen und der Kreativität scheint hier eine unvermutete Brücke zwischen Friseur- und Architekturausbildung auf. Ein zweiter Schwerpunkt des Textes ist Lehmborgs enge Zusammenarbeit mit dem Wella-Konzern, der seine Arbeit über lange Jahre intensiv finanziell, aber auch infrastrukturell unterstützte und der viele der von Lehmborg erarbeiteten Lehrmaterialien publizierte.

Angrenzende Disziplinen

Schließlich widmen sich drei Beiträge den Hochschullehrern Karl Gruber, Rolf Romero und Heiner Knell, die in an die Kunstgeschichte angrenzende Lehrfächer innerhalb des Fachbereichs Architektur unterrichteten.

Hauke Horn befasst sich mit dem Architekten und Städtebauer Karl Gruber, der von 1933 bis 1953 Professor für Baukunst an der Technischen Hochschule Darmstadt war. Gruber lehrte nicht nur Entwerfen und Städtebau, sondern auch das Fach Baugeschichte. Sein Lehrgebiet überschneidet sich folglich »inhaltlich mit dem Kompetenzbereich der Kunstgeschichte«.²⁰ Am Beispiel der Stadtbaugeschichte arbeitet Horn Grubers besonderen historischen Zugriff heraus. Er zeigt, dass Grubers lebenslange Orientierung an der mittelalterlichen Stadt in den Nachkriegsjahren als zunehmend anachronistisch erscheinen musste, in seiner geradezu interdisziplinären Denkweise und lokalen Ausrichtung aber auch als durchaus zukunftsweisend für die Architektur der 1980er-Jahre gelten kann.

Andreas Romero rekonstruiert in seinem Beitrag das didaktische Konzept seines Vaters Rolf Romero, von 1959 bis 1980 Professor für Entwerfen, Baugeschichte und

19 Ebd.

20 Horn, Hauke: Karl Gruber – Idealistische Stadtbaugeschichte als moralisches Wertesystem, in diesem Band.

Kirchenbau (später für Entwerfen und Baugeschichte) an der Technischen Hochschule Darmstadt. Auch Romeros Lehre hatte Überschneidungen mit der Kunstgeschichte, was sich unter anderem in gemeinsamen Exkursionen zeigt, etwa einer Reise nach Ägypten, die er mit Hans Gerhard Evers durchführte. Neben biografischen Details und Einblicken in den Charakter und die professionelle Haltung Rolf Romeros betont der Beitrag die Bedeutung des Zeichnens und Skizzierens für dessen Arbeit. Dies macht Andreas Romero zunächst mit einem fiktiven Gespräch zwischen Rolf Romero und Hans Gerhard Evers deutlich. Plastisch wird die Erzählung durch einige Zeichnungen Rolf Romeros aus dessen Vorlesungsmanuskripten, die von Andreas Romero textlich aufbereitet werden.

Der Beitrag von **Helge Svenshon** entstand im Zusammenhang einer Jubiläumsveranstaltung anlässlich des 50-jährigen Bestehens der Klassischen Archäologie am Fachbereich Architektur der TU Darmstadt. Er beleuchtet die Arbeit des ersten Lehrstuhlinhabers für Klassische Archäologie, Heiner Knell, und rekonstruiert die historischen Hintergründe, die zur Einrichtung dieses Lehrstuhls geführt haben. Hatte zunächst noch Hans Gerhard Evers als Kunsthistoriker die Archäologie mitvertreten, fand er mit Heiner Knell einen einschlägig qualifizierten Kollegen, der nach seiner Habilitation an Evers' Lehrstuhl eine eigene Professur erhalten konnte. Auch mit Evers' Amtsnachfolgern Georg Friedrich Koch und später Wolfgang Liebenwein pflegte Knell engen Kontakt, zumal die beiden Institute über lange Jahre in gemeinsamen Räumlichkeiten untergebracht waren.

Dank

Ein solches Buchprojekt ist nur durch die Mitarbeit und das Engagement zahlreicher Unterstützer*innen umzusetzen. Unser erster Dank geht natürlich an alle Autorinnen und Autoren, ohne deren facettenreichen Beiträge dieses Buch nicht möglich gewesen wäre. Wir danken den Studierenden des Seminars »Kunstgeschichte in der Praxis. Ein interdisziplinäres Forschungsseminar« für ihr Engagement und ihre Recherchen. Zu nennen sind hier vor allem Nadja Friedrich und Elea Konst, die ebenso wie Karolin Ludwig als studentische Hilfskraft an der Erstellung der Kurzbiografien beteiligt waren. Wir danken allen Teilnehmenden an unserem Symposium, die mit Fragen, Kommentaren und Erinnerungen einen spannenden Austausch ermöglichten. Lisa Pregitzer danken wir für das Verfassen des Tagungsberichtes.²¹ Zugleich

²¹ Pregitzer, Lisa: Kunstgeschichte an der TU Darmstadt, online: <https://arthist.net/reviews/34588/mode=conferences> [Zugriff: 20. 12. 2021].

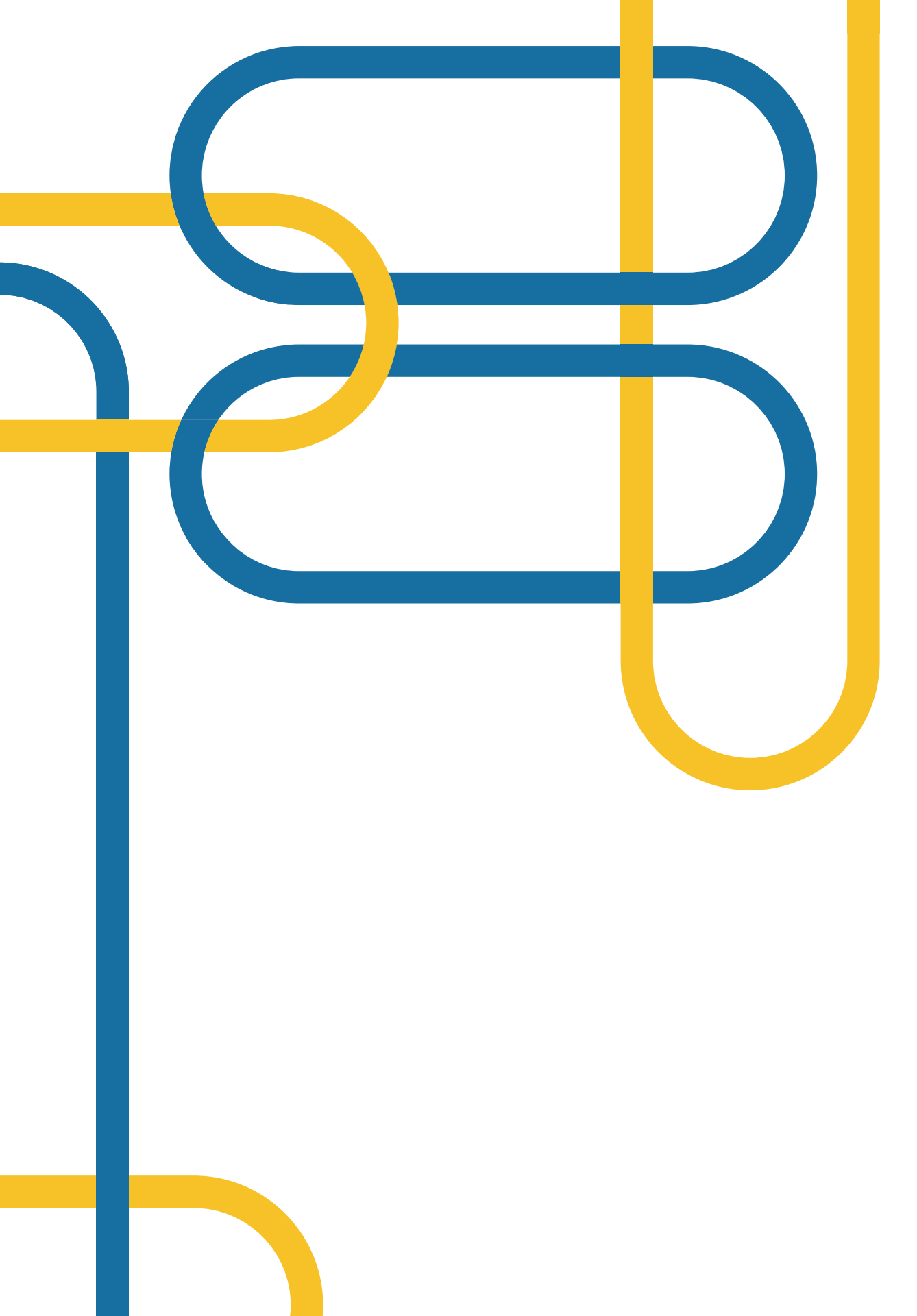
bedanken wir uns bei allen (zum Teil ehemaligen) Kolleg*innen beider Fachgebiete: Rhea Dehn Tutosaus, Hauke Horn, Frederike Lausch, Leonie Lube, Petra Müller, Miriam Oesterreich, Martin Pozsgai, Maxi Schreiber, Heiko Söker, Allison Stagg und Sylvia Weyrauch. Besonderer Dank gilt den Kolleg*innen im Universitätsarchiv, insbesondere Annegret Holtmann-Mares und Simon Götz, für ihre Unterstützung und Mitarbeit. Für die Unterstützung mit Erinnerungen und Materialien für die Anfertigung der Kurzbiografien danken wir den Zeitzeug*innen Michael Beye, Werner Durth, Meinrad v. Engelberg, Karsten Evers, Tilman Evers, Ulrike Koch-Brinkmann, Hans-Jürgen Kröpsch, Wolfgang Liebenwein (†), Frank Oppermann, Andreas Romero, Lukas Scheid, Jürgen Schneider, Diemut Schnetz, Elke Stillger und Helge Svenshon. Ein besonderer Dank gebührt den Nachfahren von Hans Gerhard Evers und Georg Friedrich Koch für die Überlassung der wissenschaftlichen Nachlässe und die Bereitstellung von Materialien aus den Familienarchiven. Wir danken Ihnen für das in uns gesetzte Vertrauen und hoffen, dass wir trotz der ein oder anderen kritischen Anmerkung Ihre Vorfahren angemessen wissenschaftlich gewürdigt haben. Bea Engelmann hat das wunderbare Cover entworfen und die Timelines angefertigt, Jürgen Schreiter die Abbildungen für den Druck bearbeitet und Petra Müller hat uns beim Lektorat unterstützt, hierfür sind wir zu großem Dank verpflichtet. Gunther Gebhard von text plus form danken wir für Layout und Gestaltung. Über die Möglichkeit, unser Buch bei arthistoricum.net-Art-Books der Heidelberger Universitätsbibliothek zu veröffentlichen, haben wir uns sehr gefreut und danken Alexandra Büttner für die unkomplizierte Betreuung. Ohne die großzügige Unterstützung der Technischen Universität Darmstadt (Zentrale QSL-Mittel), der Freunde der Technischen Universität Darmstadt sowie der Frauenfördermittel des Fachbereichs Architektur (E.F.A.) hätte das Buch nicht in dieser Form erscheinen können, ihnen allen gilt unser großer Dank.

Wir wünschen anregende Lektüre und freuen uns, wenn dieser Band zu weiterführender Forschung anregen kann.

Darmstadt, Juni 2022



Teil I
Zwischen Enklave
und Vernetzung





Hugo von Ritgens Weg von der Architektur zur Kunstwissenschaft

Vernetzung und Konkurrenz zwischen
der Polytechnischen Schule Darmstadt und
der Landesuniversität Gießen

Yvonne Rickert

Anhand der Karriere des Architekten, Hochschullehrers, Denkmalpflegers und Künstlers Hugo von Ritgen (1811–1889) können übergreifende Entwicklungen der höheren Ausbildung im Großherzogtum Hessen-Darmstadt exemplarisch erläutert werden.¹

Im 19. Jahrhundert wurden im Zuge des beginnenden technischen und industriellen Fortschritts verstärkt adäquate Ausbildungsmöglichkeiten für technische Berufe benötigt. Im Folgenden wird beleuchtet, wie sich in Hessen-Darmstadt die Architektur und Ingenieurwissenschaft als universitäre Fächer an der Landesuniversität Gießen etablierten, später jedoch an der Polytechnischen Schule in Darmstadt verankert wurden. Darauf aufbauend wird gezeigt, inwiefern die Architekturlehre und die jahrzehntelange Konkurrenzsituation zwischen diesen Lehranstalten die Einrichtung einer Professur für Kunstwissenschaft an der Universität Gießen bedingte, und wie sich das neue Fach dort entfaltete.

An der Landesuniversität Gießen war von Ritgen zunächst ab 1838 außerordentlicher Professor für Architektur, bezog jedoch kunstwissenschaftliche Veranstaltungen

1 Dieser Beitrag basiert auf Ergebnissen meiner Forschungen zu Hugo von Ritgen und zur Fachgeschichte der Architektur und der Kunstgeschichte an der Universität Gießen. Da die entsprechenden Quellenbestände noch nicht in Gänze gesichtet werden konnten, versteht sich das Folgende als Zwischenergebnis.

Für ihre Unterstützung, Hinweise und kritische Lektüre danke ich sehr herzlich den Herausgeberinnen Christiane Salge, Alexandra Karentzos und Lisa Beißwanger von der TU Darmstadt – Frau Beißwanger danke ich insbesondere für die Unterstützung bei der Beschaffung von Archivmaterialien aus dem Hessischen Staatsarchiv Darmstadt – sowie Anna-Victoria Bognár (Justus-Liebig-Universität Gießen), Holger Th. Gräf (Hessisches Landesamt für geschichtliche Landeskunde/Philipps-Universität Marburg), Joachim Hendel (Universitätsarchiv Gießen), Ingo Herklotz (Philipps-Universität Marburg), Grit Jacobs (Wartburg-Stiftung Eisenach), Henrik Karge (TU Dresden), Ulrich Pfammatter (Lenzerheide), Hermann Schefers (Kloster Lorsch), Simone Rickert (Hamburg), Sigrid Ruby (Justus-Liebig-Universität Gießen), Lutz Trautmann (Universitätsarchiv Gießen), Ulrike Wassermann und Nikolaus Zieske (Technische Hochschule Mittelhessen, Gießen).

Zu Hugo von Ritgen vgl. stellvertretend für einige wichtige Einzelstudien, die für den Kontext dieses Beitrags nicht explizit von Belang sind: Haupt, Albrecht: Hugo von Ritgen, in: Haupt, Herman (Hg.): Hessische Biographien, Bd. 2, Darmstadt 1927, S. 385–391; Häring, Friedhelm (Hg.): Hugo von Ritgen (1811–1889) Aquarelle – Zeichnungen, Sonderausstellung des Oberhessischen Museums und der Gail'schen Sammlung anlässlich der Eröffnung des alten Schlosses, Gießen 1980; Gravert, Wilhelm: Hugo von Ritgen als Gießener Architekt, in: Nachrichten der Gießener Hochschulgesellschaft, Bd. 22, Gießen 1953, S. 118–125; Jacobs, Grit: Ein treues Bild aus früher Zeit. Das Werk des Architekten Hugo von Ritgen auf der Wartburg, 2 Bde., Jena 2017 (<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:gbv:27-dbt-20170207-1616182>) (mit umfangreicher Bibliographie) [Zugriff: 17. 5. 2021]; Jacobs, Grit: Ritgen, Hugo (Joseph Maria Hugo) von, in: Beyer, Andreas u. a. (Hgg.): Allgemeines Künstlerlexikon: Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Bd. 99 (Rimpl–Rover), Berlin u. a. 2018, S. 39.

gen wiederholt in seine Lehre mit ein.² Seine Professur für Kunstwissenschaft, die er ab 1874 inne hatte, bereitete in Gießen den Weg für die künftige universitäre Lehre in diesem zukunftsträchtigen, aber damals noch nicht genügend an den Universitäten vertretenen Fach.³ Als freischaffender Architekt verwirklichte er vor allem in Gießen und Umgebung Neu- und Umbauten, von denen heute nur noch einzelne erhalten sind. Überregionales Renommee erlangte er durch die Wiederherstellung der Wartburg, die ihn von 1849 bis zu seinem Lebensende beschäftigte.⁴

Im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts wurde angehenden Architekten im Großherzogtum Hessen-Darmstadt noch kein explizit auf diese Profession ausgerichtetes Universitätsstudium angeboten. Erst von Ritgen hat infolge seiner Berufung als Professor für Architektur die universitäre Architekturausbildung an der Gießener Landesuniversität fest verankert. Eine vorbereitende, niedrighschwelligere Ausbildung in technischen Fächern war an der 1836 gegründeten Darmstädter Höheren Gewerbeschule möglich. Durch den konsequenten Ausbau und ihre Erhebung zur Polytechnischen Schule 1869 näherte sie sich schrittweise dem Status einer Hochschule an. Aufgrund dieser Veränderungen wurde wiederholt die Frage aufgeworfen, an welchem der beiden Standorte – Darmstadt oder Gießen – die höhere technische Ausbildung künftig erfolgen solle. Diese zwei Institutionen konkurrierten aufgrund ihrer Abhängigkeit von staatlichen Zuschüssen und ihrer wiederholt in Frage gestellten Relevanz und Leistungsfähigkeit im Verlauf des 19. Jahrhunderts immer wieder miteinander. Nach jahrelangen Debatten wurde die an der Universität angesiedelte Architekturprofessur von Ritgens 1874 in eine Professur für Kunstwissenschaft umgewandelt. Zugleich wurde aber ein 1864 eingerichteter Lehrstuhl für Ingenieurwissenschaften von der Landesuniversität an die Polytechnische Schule in Darmstadt verlegt. Das Studium der Architektur und Ingenieurwissenschaft wurde ab diesem Zeitpunkt in der Residenzstadt angeboten.

Der Forschungsstand erweist sich als heterogen, denn punktuell sind einige dieser Aspekte, vor allem übergreifende Themen, etwa die Geschichte der Univer-

2 Die Bezeichnungen »Kunstwissenschaft« und »Kunstgeschichte« scheinen den Quellen zufolge damals austauschbar gewesen zu sein, auch wenn »Kunstwissenschaft« wesentlich häufiger verwendet wurde. Auch »Baukunst« und »Architektur« wurden wohl gleichbedeutend angewendet.

3 Vgl. zu von Ritgen als Wegbereiter der klassischen Archäologie und Kunstgeschichte in Gießen: Baumgarten, Marita: Vom Gelehrten zum Wissenschaftler. Studien zum Lehrkörper einer kleinen Universität am Beispiel der Ludoviciana Gießen (1815–1914), Gießen 1988, S. 100–101. Der Aspekt wird dort nicht ausführlicher behandelt.

4 Vgl. stellvertretend für die umfangreiche Literatur zur Wartburg Jacobs 2017 (wie Anm. 1).

sität und der Polytechnischen Schule sowie die der Fachgeschichte und der Architekturausbildung bereits herausgearbeitet. Die Fachgeschichte der Architektur und Kunstwissenschaft an der Gießener Landesuniversität und die damit einhergehende wechselvolle Beziehung zur Darmstädter Einrichtung sind jedoch nur unzureichend erforscht und werden im Folgenden auf der Basis umfangreicher Quellen in den Kontext der historischen, gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Entwicklungen eingebettet.⁵ Weiterführende Themen wie die räumliche Unterbringung des ar-

5 Zur Polytechnischen Schule Darmstadt vgl. u. a. Schlink, Wilhelm (Hg.): Technische Hochschule Darmstadt 1836 bis 1936. Ein Bild ihres Werdens und Wirkens. Zur Jahrhundertfeier im Auftrag der Technischen Hochschule, Darmstadt 1936; Kuntzsch, Brigitte/Viefhaus, Marianne (Hgg.): Technische Bildung in Darmstadt. Die Entwicklung der Technischen Hochschule 1836–1986, 6 Bde., Darmstadt 1995; Fleck, Peter: »Darmstädter Realismus« im Vormärz: Realschulwesen, Berufsbildungsfrage und höhere technische Bildung im Großherzogtum Hessen, Darmstadt u. a. 1999; Dipper, Christoph u. a. (Hgg.): Epochenschwelle in der Wissenschaft: Beiträge zu 140 Jahren TH/TU Darmstadt (1877–2017), Darmstadt 2017; <https://www.darmstadt-stadtlexikon.de/de/t/technische-universitaet-darmstadt.html> (Viefhaus, Marianne/Gerbault, Sabine) [Zugriff: 2. 6. 2021]. Zur Landesuniversität Gießen u. a. Haupt, Herman/Lehnert, Georg: Chronik der Universität Gießen 1607–1907, in: Universität Gießen (Hg.): Die Universität Gießen von 1607–1907. Beiträge zu ihrer Geschichte. Festschrift zur dritten Jahrhundertfeier, 2 Bde., Gießen 1907, Bd. 1, S. 365–474; Ludwigs-Universität, Justus-Liebig-Hochschule: 1607–1957. Festschrift zur 350-Jahrfeier, Gießen 1957; Moraw, Peter: Kleine Geschichte der Universität Gießen 1607–1982, Gießen 1982; Werner, Nobert/Pfeifer, Hans-Georg (Hgg.): 375 Jahre Universität Gießen: 1607–1982. Geschichte und Gegenwart, Ausstellung im Oberhessischen Museum und Gail'sche Sammlungen, Gießen 1982; Moraw, Peter/Press, Volker: Academia Gissensis: Beiträge zur älteren Gießener Universitätsgeschichte, Marburg 1982; Carl, Horst u. a. (Hgg.) Panorama 400 Jahre Universität Giessen: Akteure, Schauplätze, Erinnerungskultur, Frankfurt 2007; Carl, Horst/Lenger, Friedrich (Hgg.): Universalität in der Provinz. Die vormoderne Landesuniversität Gießen zwischen korporativer Autonomie, staatlicher Abhängigkeit und gelehrten Lebenswelten, Tagung anlässlich des 400-jährigen Jubiläums der Justus-Liebig-Universität Gießen am 8./9. Juni 2007, Darmstadt 2009; Handbuch der hessischen Geschichte, Bd. 2: Speitkamp, Winfried (Hg.): Bildung, Kunst und Kultur in Hessen: 1806–1945, Marburg 2010. Zur Fachgeschichte der Kunstgeschichte u. a. Kultermann, Udo: Geschichte der Kunstgeschichte, überarb. u. erw. Neuauflage München 1996; Dilly, Heinrich: Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin, Frankfurt am Main 1979; Beyrodt, Wolfgang: Kunstgeschichte als Universitätsfach, in: Ganz, Peter u. a. (Hgg.): Kunst und Kunsttheorie 1400–1900, Wiesbaden 1991, S. 313–333. Die Publikation von Karge, Henrik: Die Genese der modernen Kunstgeschichte im 19. Jahrhundert. Schnaase – Kugler – Burckhardt – Semper, Hildesheim: Olms ist für 2022 angekündigt. Zur Entwicklung des Fachs Kunstgeschichte an der Universität Gießen vgl. Kerber, Ottmar: Die Kunstgeschichte an der Universität Gießen, in: Ludwigs-Universität, Justus-Liebig-Hochschule: 1607–1957. Festschrift zur 350-Jahrfeier, Gießen 1957, S. 253–266; Ruby, Sigrid: »Kleine Institutsgeschichte« auf der website des Instituts für Kunstgeschichte der JLU: <https://www.uni-giessen.de/fbz/fbo4/institute/kunstgeschichte/institut/geschichte> [Zugriff: 17. 5. 2021]. Die Literatur zur Architekturausbildung im 19. Jahrhundert ist umfangreich. Für mich waren u. a. aufschlussreich: Pfammatter, Ulrich: Die Erfindung des modernen Architekten. Ursprung und Entwicklung seiner wissenschaftlich-industriellen Ausbildung, Basel u. a. 1997; Johannes, Ralph (Hg.): Entwerfen. Architekturausbildung in Europa von Vitruv bis Mitte des 20. Jahrhun-

chitektonischen respektive kunstwissenschaftlichen Universitätsinstituts, eine umfassende Auswertung der Lehrsammlungen sowie daran anschließende Fragen nach von Ritgens Lehrpraxis und seinen Schülern können hier nur zum Teil behandelt werden. Die künftige Bearbeitung dieser sowie weiterer Fragestellungen ist vorgesehen.

Ausbildung in Gießen und Darmstadt

Als angehender Architekt und Universitätsprofessor hatte von Ritgen verschiedene Etappen seiner Ausbildung an Institutionen in Darmstadt und Gießen zu absolvieren (**Abb. 1**).⁶ Der Sohn des bekannten Gießener Medizinprofessors Ferdinand von Ritgen immatrikulierte sich am 27. September 1828 an der Landesuniversität für Medizin und Philosophie.⁷ Ein dortiges Studium war damals Voraussetzung, um in den Staatsdienst aufgenommen zu werden.⁸ Der Fokus seines Interesses lag jedoch bald auf der Architektur, und da ein universitär verankertes Studium dieses Fachs in Gießen nicht etabliert war, belegte er u. a. Lehrveranstaltungen in den Fächern Physik, Mathematik, Chemie und Geschichte und lernte Planzeichnen, Freihandzeichnen und Fremdsprachen.⁹ Ab 1831 absolvierte er »architektonische Studien« bei dem

derts. Geschichte – Theorie – Praxis, Hamburg 2009; Nerdinger, Winfried (Hg.): Der Architekt. Geschichte und Gegenwart eines Berufsstandes, 2 Bde., München 2012. Vgl. darin zum 19. Jahrhundert die folgenden Aufsätze, die einen guten Überblick und eine ausführliche Bibliographie bieten: Philipp, Klaus Jan: Der professionelle Architekt im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert in Deutschland, in: Nerdinger 2012, Bd. 1, S. 121–135; Dolgner, Dieter: Der Architekt in Deutschland zwischen Historismus und Jugendstil, in: Nerdinger 2012, Bd. 1, S. 137–151; Ebert, Carola u. a. (Hgg.): Vom Baumeister zum Master, Formen der Architekturlehre vom 19. bis ins 21. Jahrhundert, Berlin 2019; Salge, Christiane: Baukunst und Wissenschaft. Architektenausbildung an der Berliner Bauakademie um 1800, Berlin 2021.

6 Vgl. zur Architektenausbildung im 19. Jahrhundert: Dolgner 2012 (wie Anm. 5); Philipp 2012 (wie Anm. 5); Salge 2021 (wie Anm. 5).

7 Vgl. Kössler, Franz: Register zu den Matrikeln und Incriptionsbüchern der Universität Gießen, WS 1807/08–WS 1850, Gießen 1976, S. 153.

8 Vgl. Moraw 1982 (wie Anm. 5), S. 98, 112, gibt an, dass man drei Jahre und davon mindestens zwei Jahre in Gießen studieren musste. Vgl. auch Linde, Justin Timoth. Balth.: Uebersicht des gesammten Unterrichtswesens im Großherzogthum Hessen, besonders seit dem Jahre 1829, Gießen 1839, S. 303.

9 Vgl. zu seinen Studien: Brief, H. von Ritgen an die Prüfungskommission (Finanzfach und technisches Fach), 7. 9. 1832, Hessisches Staatsarchiv Darmstadt (HStAD), G 32, 1570. Vgl. Gravert 1953 (wie Anm. 1), S. 119. Laut Vorlesungsverzeichnis Wintersemester 1828/29 hätte er bei Dr. Klauprecht »Kenntnis vom Bauwesen« hören können. Darauf geht von Ritgen in seinem Brief jedoch nicht ein.



Abbildung 1 Professor Dr. Hugo von Ritgen, Baumeister der restaurierten Wartburg, Repro aus: Illustrierte Zeitung 51 (Juli/Dez. 1868), Leipzig 1868, S. 264.

Hofbaudirektor Georg Moller in Darmstadt.¹⁰ Wahrscheinlich wurde er dort in Darstellender Geometrie, Perspektive und architektonischer Konstruktionslehre ausgebildet.¹¹ Der in Darmstadt erfolgte Unterricht im Zeichnen und Malen bei Johann Heinrich Schilbach und wohl auch bei August Lucas mag einen Grundstein für seine spätere Lehrtätigkeit als Zeichenlehrer und für sein Interesse an der Kunstgeschichte gelegt haben.¹² Von Hugo von Ritgens künstlerischem Œuvre hat sich ein umfangreiches Konvolut von Aquarellen und Zeichnungen erhalten.¹³

Die spezielle Prüfung im Baufach konnte er von März bis Mai 1833 in Darmstadt ablegen; zuständig war die »Commission für die Collegial-Prüfung der Candidaten im Finanz- und technischen Fach«, die dem Ministerium der Finanzen zugeordnet war.¹⁴ Im selben Jahr wurde er an der Philosophischen Fakultät der Gießener Univer-

10 Vgl. Brief, H. von Ritgen an die Prüfungskommission, 7. 9. 1832, HStAD, G 32, 1570. Vgl. zur damaligen Ausbildung in Architektenateliers Dolgner 2012 (wie Anm. 5), S. 140. Die Angaben über den Beginn seiner Studien bei Moller differieren. Langreuter, Renate: Zeittafel, in: Häring 1980 (wie Anm. 1), S. 57–81, hier S. 60–61, gibt 1830 an; Gravert 1953 (wie Anm. 1), S. 119, nennt 1831; Jacobs 2017 (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 24, nennt ebenfalls 1831. Laut Studentenverzeichnis war er im SS 1831 noch an der Universität Gießen für Medizin eingeschrieben. Die Studierenden-, Personal- und Vorlesungsverzeichnisse der Universität Gießen sind größtenteils digitalisiert (<http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2006/3485/> [Zugriff: 16. 07. 2021]). Die Titel dieser Verzeichnisse wurden oft geändert, ferner gab es zuweilen getrennte Studierendenverzeichnisse, zum Teil waren sie aber in den Personalverzeichnissen enthalten. Im Folgenden wird nur auf Personalverzeichnisse, womit auch Studierendenverzeichnisse gemeint sind, verwiesen (PV) und auf Vorlesungsverzeichnisse (VV), gefolgt von Sommersemester (SoSe) oder Wintersemester (WiSe) und der Jahreszahl.

11 Vgl. Seib, Gerhard: Hugo von Ritgen als Architekt und Restaurator, in: Häring 1980 (wie Anm. 1), S. 42–56, hier S. 43; Jacobs 2017 (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 24.

12 August Lucas bereiste von 1829 bis 1834 Italien und kann von Ritgen daher nur nach seiner Rückkehr unterrichtet haben. Vgl. dazu Jacobs 2017 (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 23. Sowohl Schilbach als auch Lucas werden als Zeichenlehrer genannt in Langreuter 1980 (wie Anm. 10), S. 60–61 u. Haupt 1927 (wie Anm. 1), S. 385; allein Schilbach wird als Lehrer genannt in: Wille, Hans (Hg. u. Bearb.): Zeichnungen Darmstädter Romantiker: Aus der Sammlung Hugo v. Ritgen, Ausstellungskatalog, Städtisches Gustav-Lübcke-Museum Hamm, Magistrat der Stadt Darmstadt u. Kunstverein Darmstadt e. V., Oberhessisches Museum Gießen 1984, Hamm 1984, S. 8.

13 Ein Bestand von ca. 170 Blättern wird im Oberhessischen Museum Gießen verwahrt. Vgl. Möller, Ellen: Gesamtverzeichnis der Aquarelle und Zeichnungen Hugo von Ritgens, in: Häring 1980 (wie Anm. 1), S. 89–94. Weitere Blätter befinden sich in der Kunstsammlung der Wartburg, vgl. Jacobs 2017 (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 23.

14 Vgl. zur Prüfung: Acten der Commission für die Collegial-Prüfung der Candidaten im Finanz- und technischen Fach, betreffend die specielle Prüfung im Baufach, Prüfungsunterlagen vom März, April und Mai 1833, HStAD, G 32, 1570; Langreuter 1980 (wie Anm. 10), S. 61; zur Prüfungsverordnung vom 7. 4. 1832: Großherzoglich-Hessisches Regie-

sität zum Dr. phil. promoviert.¹⁵ Aufgrund seines ausgeprägten Interesses für technologische Fragen weilte er während einer Studienreise von September 1833 bis Mai 1834 nicht in dem üblicherweise angesteuerten Italien, sondern in Belgien und Nordfrankreich, wo er vor allem moderne Konstruktionsweisen in Eisen erkunden konnte.¹⁶ In Paris besuchte er die *École polytechnique* und die *École des beaux-arts*, welche für die Architektenausbildung im deutschsprachigen Raum Vorbildcharakter hatten.¹⁷ Praktische Erfahrungen konnte er zudem im Atelier des Architekten Félix Duban sammeln und sich mit weiteren Gelehrten, darunter Jakob Ignaz Hittorff, austauschen. Im Mai 1834 trat er die Rückreise an, die u. a. über München führte, wo er mit Joseph Daniel Ohlmüller und Leo von Klenze in Kontakt trat.¹⁸ Anschließend bereitete er seine Habilitationsschrift über Konstruktionen in Holz und Eisen vor, die 1835 im Druck erschien.¹⁹ Tatsächlich genügte seit 1834 die Promotion allein nicht

rungsblatt 1832, Nr. 32, 16. 4. 1832, S. 185–188; zur Zusammensetzung der Kommission ab 29. 5. 1832: Großherzoglich-Hessisches Regierungsblatt 1832, Nr. 47, 9. 6. 1832, S. 314; zur Verwaltungsstruktur vgl. Karenberg, Dagobert: Die Entwicklung der Verwaltung in Hessen-Darmstadt unter Ludewig I. (1790–1830), Darmstadt 1964, S. 123–127.

15 Vgl. Ritgen, Hugo von: Thesen welche zur Erlangung der Doctorwürde in der Philosophie den 9ten August 1833 öffentlich vertheidigen wird, Hugo Ritgen aus Giessen, Architect und Technolog, Giessen 1833. Datum der Promotion: 9. 8. 1833, vgl. Dekanatsbuch 1803–1877, S. 160, Universitätsarchiv Gießen (UniA GI), Phil C4; Kössler, Franz: Verzeichnis der Doktorpromotionen an der Universität Gießen 1801–1884, Gießen 1970, S. 82; Langreuter 1980 (wie Anm. 10), S. 61 gibt abweichend den 9. 8. 1834 an. Eine Dissertationsschrift hat von Ritgen offenbar nicht eingereicht.

16 Vgl. Brief, H. von Ritgen an die Prüfungskommission, 26. 6. 1835, HStAD, G 32, 1570. Vgl. dazu Gravert 1953 (wie Anm. 1), S. 119–120; Seib 1980 (wie Anm. 11), S. 43; Langreuter 1980 (wie Anm. 10), S. 61, nennt als Reisezeit abweichend 1834/35; Schall, Petra: Der Nachlass Hugo von Ritgens im Wartburg-Archiv, in: Wartburg-Jahrbuch 2020, 29. Jg., Regensburg 2021, S. 85–130, hier S. 103–104.

17 Vgl. Buchner, Otto: Dr. Hugo von Ritgen. Geheimer Rat und Professor, Vorsitzender des Oberhessischen Geschichtsvereins, gestorben 31. Juli 1889, in: Mitteilungen des Oberhessischen Geschichtsvereins 2, 1890, S. III–XII, hier S. IV; Haupt 1927 (wie Anm. 1), S. 386; Gravert 1953 (wie Anm. 1), S. 120; Jacobs 2017 (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 25. Zum Vorbildcharakter der genannten Pariser Schulen vgl. Philipp 2012 (wie Anm. 5); Dolgner 2012 (wie Anm. 5); Salge 2021 (wie Anm. 5).

18 Vgl. Gravert 1953 (wie Anm. 1), S. 121, gibt an, von Ritgen habe auf seiner Rückreise 1834 in München Station gemacht; Jacobs 2017 (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 24, ohne Angabe eines Zeitraums. Von Ritgen hat im August 1837 einen zweimonatigen Urlaub bis Ende Oktober beantragt, den er zur Erholung und weiteren Ausbildung in München nutzen wollte. Vgl. Brief, H. von Ritgen an die Oberbaudirektion, 13. 8. 1837, HStAD, G 34, 1604 u. weitere diesbezügliche Dokumente vom 14. und 17. 8. 1837 in derselben Akte, u. a. die Bewilligung des Urlaubs. Zum Aufenthalt in München im Jahr 1837 vgl. Schall 2021 (wie Anm. 16), S. 105–106.

19 Vgl. Ritgen, Hugo von: Beiträge zur Würdigung des Antheils der Lehre von den Constructionen in Holz und Eisen an der Ausbildung des Characters neuerer, zeitge-

mehr, um die *Venia Legendi* zu erhalten; gefordert wurde nun die Habilitation.²⁰ Da von Ritgen in den Hilfswissenschaften der »speziellen Prüfung« von 1833 ein »mangelhaft« erhalten hatte, musste er sich 1835 einer Nachprüfung unterziehen.²¹ Darüber hinaus arbeitete er als Akzessist bei der Oberbaudirektion.²² Diese Tätigkeit war die Bedingung für die Zulassung zur allgemeinen Staatsprüfung, die wiederum Voraussetzung für die Aufnahme in den Staatsdienst war. Dieses allgemeine Examen, das ebenfalls in den Zuständigkeitsbereich der genannten Prüfungskommission für das Finanzfach und das technische Fach fiel, legte er im Mai 1837 ab.²³ Seine in weiten Teilen in Gießen und Darmstadt verlaufene Ausbildung war damit abgeschlossen.

»[...] und man will an der Universität Gießen eine Schule für Architekten errichten!«²⁴ Hugo von Ritgens Karriere an der »familienfreundlichen« Landesuniversität

Von Ritgens Aufstieg an der Landesuniversität Gießen verlief offenbar reibungslos. Inwiefern ihm dabei familiäre Einflussnahme und gesellschaftliche Vernetzung halfen, soll im Folgenden gezeigt werden. Bereits 1835 erhielt er an der Landesuniversität

mässer Baukunst, Leipzig/Darmstadt 1835. Vgl. dazu Haupt 1927 (wie Anm. 1), S. 385–386; Kössler, Franz: Katalog der Dissertationen und Habilitationsschriften der Universität Gießen von 1801–1884, Gießen 1971, S. 46; Jacobs 2017 (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 26.

20 Vgl. Linde 1839 (wie Anm. 8), S. 299; Moraw 1982 (wie Anm. 5), S. 131.

21 Vgl. Prüfungsunterlagen vom November 1835, HStAD, G 32, 1570; Wille 1984 (wie Anm. 12), S. 8, nennt die Nachprüfung; Langreuter 1980 (wie Anm. 10), S. 63 gibt »Abschlußprüfung in Architektur« an.

22 Vgl. Brief, Ministerium der Finanzen an die Oberbaudirektion, 28. 3. 1836, HStAD, G 34, 1604.

23 Vgl. Acten der Commission für die Collegial-Prüfung der Candidaten im Finanz- und technischen Fach, betreffend die specielle Prüfung im Baufach. Briefe von H. von Ritgen an die Prüfungskommission, 15. 1. 1837 und 16. 3. 1837, HStAD, G32, 1570. Prüfungsunterlagen vom Mai 1837, HStAD, G32, 1570. In Langreuter 1980 (wie Anm. 10), wird diese Prüfung nicht erwähnt. Zu den Voraussetzungen für die Aufnahme in den Staatsdienst, vgl. Linde 1839 (wie Anm. 8), S. 303 und 309.

24 Verhandlungen der zweiten Kammer der Landstände des Großherzogtums Hessen im Jahre 1835, Protokolle, Bd. 4, Darmstadt 1835, Protokoll 84, 20. 11. 1835, S. 57 (Abgeordneter Wilhelm Heinrich August, Freiherr von Gagern). (Im Folgenden: Verhandlungen, Jahr, Bd., Ort und Jahr). Vgl. Rack, Klaus-Dieter/Vielsmeier, Bernd (Hgg. u. Bearb.): Hessische Abgeordnete 1820–1933. Biographische Nachweise für die erste und zweite Kammer der Landstände des Großherzogtums Hessen 1820–1918 und den Landtag des Volksstaates Hessen 1919–1933, Darmstadt 2008, S. 325–326, Nr. 237. Von Gagerns Ausspruch brachte sein Erstaunen über das Vorhaben zum Ausdruck, an der Landesuniversität eine Professur für Architektur einzurichten.

tät Lehraufträge für Darstellende Geometrie und Situationszeichnen.²⁵ Ab demselben Jahr berieten die Landstände des Großherzogtums im 7. Hessischen Landtag über die Etablierung einer an der Universität Gießen angesiedelten außerordentlichen Professur für Baukunst und Technologie, die wohl Ende 1835 bewilligt, aber nicht sofort eingerichtet wurde.²⁶ Gleichzeitig wurde jedoch über die Auflösung oder Verlegung der Gießener Landesuniversität debattiert: Eine Verlegung von Teilen der Universität nach Darmstadt oder auch eine Zusammenlegung mit der Universität Marburg wurde seit den 1820er-Jahren erwogen, aber vom Landtag immer wieder abgelehnt.²⁷ Hugo von Ritgens Vater, Ferdinand von Ritgen, war zu dieser Zeit Gießener Abgeordneter in der zweiten Kammer des Landtags, welcher über die der Universität gewährten finanziellen Zuschüsse entschied. Zunächst hielt Ferdinand von Ritgen im November 1835 eine flammende Rede gegen die Abschaffung und für die ausreichende Finanzierung der Universität.²⁸ Justin von Linde, Kanzler der Landesuniversität und qua Amt Mitglied der ersten Kammer, betonte in derselben Sitzung, eine Professur für Bauwissenschaft sei für die Ausbildung der künftigen Beamten im Staatsdienst von der Kammer selbst gewünscht worden und läge im Interesse des Staates;

25 Vgl. Langreuter 1980 (wie Anm. 10), S. 62; Haupt/Lehnert 1907 (wie Anm. 5), S. 451; Kerber 1957 (wie Anm. 5), S. 253. Allerdings sind die Veranstaltungen in den VV nicht aufgeführt.

26 Nach meinem bisherigen Kenntnisstand wurde die Professur von der zweiten Kammer am 15. 12. 1835 im Rahmen der Abstimmung über die Finanzierungsperiode 1836–1838 bewilligt. Vgl. Verhandlungen, 1835/36, Protokolle, Bd. 5, Darmstadt 1836, Protokoll 96, 15. 12. 1835, S. 7. Vgl. Moraw 1982 (wie Anm. 5), S. 159, der angibt, die Professur sei 1835 bewilligt worden. Allerdings wurde im März 1836 erneut über diese Professur gesprochen, die anscheinend noch nicht eingerichtet worden war, vgl. Verhandlungen, 1835/36, Protokolle, Bd. 7, Darmstadt 1836, Protokoll 129, 11. 3. 1836, S. 12–13.

27 Vgl. Haupt/Lehnert 1907 (wie Anm. 5), S. 398 und 402, geben an: 1835 und 1852. Moraw 1982 (wie Anm. 5), S. 145, nennt 1820/21, 1834/35, 1848/49, 1851/53, 1858, 1869; Heinig, Paul-Joachim: Projekte einer Fusion der Universitäten Gießen und Marburg im 19. Jahrhundert, in: Moraw/Press 1982 (wie Anm. 5), S. 409–426. Vgl. für 1835: Verhandlungen, 1835, Protokolle, Bd. 4, Darmstadt 1835, Protokoll 84, 20. 11. 1835.

28 Vgl. Verhandlungen, 1835, Protokolle, Bd. 4, Darmstadt 1835, Protokoll 84, 20. 11. 1835, S. 2–13. Vgl. zur Finanzierung der Universität und den diesbezüglichen Debatten im Landtag: Felschow, Eva-Marie: Immer mehr Geld für die Landesuniversität? Die Gießener Ludoviciana in den Debatten der beiden Kammern der Landstände des Großherzogtums Hessen von 1820 bis 1848, in: Dipper, Christoph (Hg.): Hessen in der Geschichte. Festschrift für Eckhart G. Franz, Darmstadt 1996, S. 190–215. Vgl. auch Felschow, Eva-Marie: Hochschulautonomie versus staatliche Einflussnahme. Universitätsreformen in Hessen-Darmstadt vom 18. Jahrhundert bis zur ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in: Carl, Horst/Lenger, Friedrich (Hgg.): Universalität in der Provinz. Die vormoderne Landesuniversität Gießen zwischen korporativer Autonomie, staatlicher Abhängigkeit und gelehrten Lebenswelten. Tagung anlässlich des 400-jährigen Jubiläums der Justus-Liebig-Universität Gießen am 8./9. Juni 2009, Darmstadt 2009, S. 107–122.

er rekurrierte damit auf die Gepflogenheit, dass angehende Staatsbeamte ein Studium an der Landesuniversität zu absolvieren hatten.²⁹ Im März 1836 argumentierte Ferdinand von Ritgen, dass der Fortschritt der Technik, wie der derzeit verbreitete Einsatz von Wasserdampf, die Etablierung der bereits zugesagten Professur unabdingbar mache.³⁰ Er sprach damit die Notwendigkeit an, neue, dringend benötigte technische Ausbildungswege zu ermöglichen, um mit modernen Industrieländern mithalten zu können.³¹ Um der Rückständigkeit des Großherzogtums entgegenzuwirken, wurde zwar 1836 in Darmstadt die Höhere Gewerbe- und Realschule gegründet, sie ging allerdings aus einer Bauschule und einer Realschule hervor und ermöglichte zunächst nur eine technische Grundausbildung und Vorbereitung auf Fachschulen.³²

²⁹ Vgl. Verhandlungen, 1835, Protokolle, Bd. 4, Darmstadt 1835, Protokoll 84, 20. 11. 1835, S. 26 und 35; vgl. zur Aufgabe der Universität, Beamten für den Staatsdienst auszubilden: Moraw 1982 (wie Anm. 5), S. 106 und 112.

³⁰ Vgl. Verhandlungen, 1835/36, Protokolle, Bd. 7, Darmstadt 1836, Protokoll 128, 11. 3. 1836, S. 12–13. Abgeordneter Ritgen: »Was zuvörderst die Professur der Technologie und Architektur betrifft, so ist es anerkannt, daß in dem gegenwärtigen Augenblicke, wo Wasserdampf so vielfältig benutzt wird, diese Professur unentbehrlich ist, es muß also angenommen [S. 13] werden, daß es bei der von der Regierung zugesagten Errichtung derselben bleibe, und daß die dafür bewilligte Summe von 1400 fl. wirklich verwendet werde.« Von Ritgen spielte wohl vor allem auf die Dampflokomotive an, die eine entscheidende Rolle in der industriellen Revolution spielte und 1835 erstmals durch Deutschland fuhr. Vgl. zu von Ritgen: Rack/Vielsmeier 2008 (wie Anm. 24), S. 739, Nr. 718.

³¹ Vgl. zur Reorganisation der technischen Ausbildung, die im Kontext der veränderten Bedürfnisse im Zeitalter der industriellen Revolution nötig wurde: Dolgner 2012 (wie Anm. 5), S. 137. Vgl. zur wirtschaftlichen, kulturellen und gesellschaftlichen Entwicklung Gießens und Hessen-Darmstadts im 19. Jahrhundert: Hahn, Hans-Werner: Umbruch und Aufbruch? Die Stadt und ihre Bürger zwischen 1770 und 1830 in: Brake, Ludwig/Brinkmann, Heinrich: 800 Jahre Gießener Geschichte: 1197–1997, Gießen 1997, S. 117–149; Brake, Ludwig: Auf dem Weg zur modernen Stadt: 1850 bis 1914, in: Brake, Ludwig/Brinkmann, Heinrich: 800 Jahre Gießener Geschichte: 1197–1997, Gießen 1997, S. 182–214; Handbuch der hessischen Geschichte, Bd. 1: Speitkamp, Winfried (Hg.): Bevölkerung, Wirtschaft und Staat in Hessen: 1806–1945, Marburg 2010; Handbuch der hessischen Geschichte, Bd. 2: Speitkamp, Winfried (Hg.): Bildung, Kunst und Kultur in Hessen: 1806–1945, Marburg 2010; Handbuch der hessischen Geschichte, Bd. 4: Heinemeyer, Walter (Hg., in Verb. mit Helmut Berding, Peter Moraw, Hans Philippi): Hessen im Deutschen Bund und im neuen Deutschen Reich: (1806) 1815 bis 1945, Teilbd. 2: Die hessischen Staaten bis 1945, Marburg 2003.

³² Vgl. Schlink, Wilhelm: Entwicklung und Gestaltung der Technischen Hochschulen mit besonderer Berücksichtigung Darmstadts, in: Schlink, Wilhelm (Hg.): Technische Hochschule Darmstadt 1836 bis 1936. Ein Bild ihres Werdens und Wirkens. Zur Jahrhundertfeier im Auftrag der Technischen Hochschule, Darmstadt 1936, S. 9–34, hier S. 11–12; Kuntzsch/Viefhaus 1995 (wie Anm. 5), Bd. 1, S. 17. Vgl. zum historischen, gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Kontext, der die schwierige Gründungsphase der Höheren Gewerbeschule und ihre künftige Entwicklung bedingte: Böhme, Helmut/Viefhaus, Marianne: Die Technische Hochschule Darmstadt: eine Antwort auf die Strukturkrise des

An der Landesuniversität Gießen bestand zwischen 1819 und 1825 eine außerordentliche Professur für Technologie, Eisen-, Hütten-, und Bergwerkskunde, die in den nachfolgenden Jahren jedoch nicht verstetigt wurde.³³ In der Zeitspanne von 1825 bis 1835 wurden vor allem von Mathematikern und Forstwissenschaftlern Planzeichnen, Feldmesskunst, Statik, Mechanik, Mathematik und Geometrie gelehrt.³⁴ Ferner bot der Forstwissenschaftler Johann Ludwig Joseph Klauprecht 1829/30 »Kenntnis von Bauwesen« und 1832/33 sowie 1833 »Allgemeine Technologie« an, verließ Gießen aber im Jahr darauf.³⁵ Ähnlich wie in Gießen, zum Teil allerdings schon deutlich früher, gab es auch an anderen Universitäten im deutschen Sprachraum, etwa in Göttingen, Jena und Halle, Veranstaltungen über angewandte Mathematik und Architektur, die meist von Mathematikern, Kameralwissenschaftlern oder Universitätsbaumeistern durchgeführt wurden.³⁶ Explizite, an den Universitäten angesiedelte Professuren für Architektur scheinen auch noch in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine Ausnahme gewesen zu sein. Denn die höhere technische Ausbildung wurde vor allem an polytechnischen Schulen und Akademien angeboten, beispielweise in Karlsruhe und Berlin.³⁷ Eine derartige Spezialschule konnte man in Hessen-Darmstadt

ausgehenden 19. Jahrhunderts, in: Dipper, Christoph (Hg.): Hessen in der Geschichte. Festschrift für Eckhart G. Franz, Darmstadt 1996, S. 537–555.

33 Der Mathematiker Andreas Böhm hatte bereits im 18. Jahrhundert die Veranstaltung »Architectura civili« an der damaligen ökonomischen Fakultät angeboten, vgl. VV WiSe 1779/80 (Tabula recitationum). Ab 1819 hatte Johann Georg Ludolph Blumhof die Professur für Technologie, Eisen-, Hütten-, und Bergwerkskunde inne; er starb 1825 und danach kam die technische Ausbildung ins Stocken. Vgl. zur Entwicklung der technischen Ausbildung in Gießen bzw. Hessen-Darmstadt im Lichte der historischen und wirtschaftlichen Verhältnisse; Knauß, Erwin: Zur Geschichte der gewerblichen und technischen Bildung in Gießen bis zur Gründung der städtischen Ingenieurschule, in: Hagedorn, Jürgen: Historie und Heute: Festschrift zum 25jährigen Bestehen der Fachhochschule Gießen-Friedberg, Gießen 1996, S. 17–56, zu Blumhof S. 20–26. Knauß erwähnt S. 26, dass die technischen Fächer nach Blumhofs Tod nominell von Professor Walther vertreten wurden. Der Forstwissenschaftler Friedrich Ludwig Walther verstarb jedoch bereits 1824. Vgl. zu Blumhof zudem Moraw 1982 (wie Anm. 5), S. 159 sowie Haupt/Lehnert 1907 (wie Anm. 5), S. 394.

34 Vgl. VV 1825–1835.

35 Vgl. VV WiSe 1828/29 und WiSe 1832/33, SoSe 1833. Haupt/Lehnert 1907 (wie Anm. 5), S. 436. Spätestens ab 1831 waren erste Studierende für Architektur eingeschrieben, vgl. die entsprechenden PV. In den summarischen Aufstellungen der Studierenden ist erstmals im PV WS 1837/38 eine Zahl von 4 Studenten der Architektur verzeichnet.

36 Vgl. Salge 2021 (wie Anm. 5), bes. S. 21–22, 27, 99, 207, 220–221 (mit konkreten Beispielen und weiterführenden Literaturangaben).

37 Vgl. zur damaligen Architekturausbildung Dolgner 2012 (wie Anm. 5); Philipp 2012 (wie Anm. 5); Salge 2021 (wie Anm. 5); Schlink 1936 (wie Anm. 32), S. 12, merkt an, dass man in Berlin glaubte, der Einfluss der angehenden höheren Baubeamten in der Staats-

zunächst nicht finanzieren. Daher war eine umfassende, allgemeinbildende akademische Ausbildung der Anwärter des Staatsbaudienstes damals nur an der Universität zu gewährleisten.³⁸ Vor diesem Hintergrund wurde die 1835 bewilligte Professur für Architektur und Technologie als Teil der höheren technischen Ausbildung im Jahr 1838 an der Philosophischen Fakultät der Gießener Landesuniversität verankert. Somit scheint die Konstellation in Hessen-Darmstadt eine besondere gewesen zu sein, zumal Techniker und Ingenieure dort auch promoviert werden konnten.³⁹ Diese Gegebenheiten verursachten zunächst eine Abhängigkeit der Darmstädter Höheren Gewerbeschule von der Landesuniversität. Denn an der Darmstädter Institution bestand zwar ab 1849 eine Bauklasse, deren Absolventen die Zulassung zur Staatsprüfung der Lokalbaubeamten erhielten.⁴⁰ Anwärter des Staatsbaudienstes mussten jedoch von 1853 bis 1869 an der Landesuniversität die Fakultätsprüfung ablegen und

verwaltung sei nur gewährleistet, wenn sie neben der Ausbildung an der Akademie ein juristisches Universitätsstudium absolvierten. Vgl. auch Wehler, Hans-Ulrich: *Deutsche Gesellschaftsgeschichte*, Bd. 2: *Von der Reformära bis zur industriellen und politischen »Deutschen Doppelrevolution« 1815–1845/49*, Frankfurt am Main 1990, S. 499–504, der auf S. 500 ausführt, dass in München der Vorschlag von Friedrich Thiersch im Jahr 1836, die Polytechniker an der Universität auszubilden, nicht umgesetzt wurde. Zu Hannover vermerkt er ebd. S. 503: »Das Lehrangebot war frühzeitig den Anforderungen der Staatsprüfungen für technische Beamte im Königreich Hannover angepaßt worden, so daß die Schule fast ein Monopol für die Ausbildung solcher Staatsdiener gewann.« Vgl. ergänzend Wehler, Hans-Ulrich: *Deutsche Gesellschaftsgeschichte*, Bd. 3: *Von der »Deutschen Doppelrevolution« bis zum Beginn des Ersten Weltkrieges 1849–1914*, München 1995, S. 414–417; Spenkuch, Hartwin: *Die Politik des Kultusministeriums gegenüber den Wissenschaften und den Hochschulen*, in: Holtz, Bärbel u. a. (Hgg.): *Das Kultusministerium auf seinen Wirkungsfeldern Schule, Wissenschaft, Kirchen, Künste und Medizinalwesen*, 1. Darstellung, Berlin 2010 (= *Acta Borussica*, Reihe 2, Abt. 1, Bd. 2), S. 135–287, hier S. 207, erwähnt, die Universität Bonn habe 1848 die Aufnahme der technischen Fächer abgelehnt.

38 Vgl. Schlink 1936 (wie Anm. 32), S. 12.

39 Vgl. zur Besonderheit, dass an der Gießener Landesuniversität Veterinärmedizin, Forstwissenschaft, Landwirtschaft und technische Fächer angesiedelt waren, statt wie anderenorts üblich, an Spezialschulen: Biermer, Magnus: *Die Großherzoglich Hessische Ludwigs-Universität zu Gießen*, in: Lexis, Wilhelm (Hg.): *Das Unterrichtswesen im Deutschen Reich*, 4 Bde., Bd. 1: *Die Universitäten*, Berlin 1904, S. 562–574. Ebd., S. 564, merkt er an, Gießen sei die erste deutsche Hochschule gewesen, an der Techniker und Ingenieure mit technischen Hauptfächern die philosophische Doktorwürde erwerben konnten. Vgl. auch Moraw 1982 (wie Anm. 5), S. 155–160 und Moraw, Peter: *Humboldt in Gießen. Zur Professorenberufung an einer deutschen Universität des 19. Jahrhunderts*, in: *Geschichte und Gesellschaft*, 1984, 10. Jg., H. 1, *Universität und Gesellschaft*, S. 47–71, hier S. 68; Baumgarten, Marita: *Professoren und Universitäten im 19. Jahrhundert. Zur Sozialgeschichte deutscher Geistes- und Naturwissenschaftler*, Göttingen 1997, S. 244.

40 Zur Einführung der Bauklasse 1849 vgl. Kuntzsch/Viefhaus 1995 (wie Anm. 5), Bd. 2, S. 53; *Programm der Großherzoglich Hessischen höheren Gewerbeschule zu Darmstadt 1858*, S. 7 (Die Programme sind digitalisiert: <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de> [Zugriff:

zwischen 1861 und 1869 dort zusätzlich ein dreijähriges Studium absolviert haben.⁴¹ Das komplexe Verhältnis zwischen beiden Institutionen, das zwischen Verbindung einerseits und Konkurrenz andererseits schwankte, war damit besiegelt.

Kommen wir zurück zu Hugo von Ritgen, der am 24. Oktober 1837 an der Gießener Universität zunächst Repetent im Baufach »mit Einschluß der Maschinenlehre, des Maschinenzeichnens und des Planzeichnens« wurde.⁴² 1838 erfolgte seine Ernennung zum außerordentlichen Professor für Architektur.⁴³ 1843 beantragte er eine ordentliche Professur für Architektur, die ebenfalls bewilligt wurde.⁴⁴ Es ist davon auszugehen, dass von Ritgens Vater sich nicht nur für die Einrichtung der besagten Professur im Landtag einsetzte, sondern als Rektor und einflussreicher Professor an der Universität auch auf die Anstellung seines Sohnes hingewirkt hat.⁴⁵ Im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts war die Besetzung von Professuren noch aufgrund guter Kontakte und familiärer Protektion üblich, rief jedoch auch Kritik hervor.⁴⁶ Dar-

17. 5. 2021]); zur Prüfung der Lokalbaubeamten vgl. https://www.architektur.tu-darmstadt.de/fachbereich/ueber_uns/geschichte/geschichte_des_fachbereichs/index.de.jsp (Brigitte Kuntzsch) [Zugriff: 27. 08. 2022].

41 Vgl. Schlink 1936 (wie Anm. 32), S. 12.

42 Zitat aus: Brief, Ministerium des Inneren und der Justiz an Ministerium der Finanzen, HStAD, G34, 1604, 26. 10. 1837; vgl. zudem: Brief, Ministerium des Inneren und der Justiz an Ministerium der Finanzen, 30. 8. 1837, HStAD, G34, 1604; Schriftstück vom 4. 6. 1837, UniA GI, Phil K 18; PV WS 1837/38; Seib 1980 (wie Anm. 11), S. 44; Haupt/Lehnert 1907 (wie Anm. 5), S. 451. Die Etablierung von Stellen für Repetenten unterstützte Ferdinand von Ritgen ebenfalls. Vgl. Verhandlungen, 1835, Protokolle, Bd. 4, Darmstadt 1835, Protokoll 84, 20. 11. 1835, S. 6–7.

43 Vgl. zu dem Vorgang: Brief, Ex-Rektor der Ludewigs-Universität Giessen an Großherzoglich Hessische Philosophische Fakultät, 19. 9. 1838 und Präliminarvotum, 6. 11. 1838, UniA GI, Phil K 18; Dekanatsbuch 1803–1877, S. 168, UniA GI, Phil C4; Großherzoglich-Hessisches Regierungsblatt, 1838, Nr. 40, 24. 12. 1838, S. 447; Haupt/Lehnert 1907 (wie Anm. 5), S. 451, nennt das Datum 11. 12. 1838.

44 Vgl. Präliminarvotum der philosophischen Fakultät der Universität Gießen, 16. 5. 1843, UniA GI, Phil K 18; Dekanatsbuch 1803–1877, S. 184, UniA GI, Phil C4; Großherzoglich-Hessisches Regierungsblatt, 1843, Nr. 35, 28. 11. 1843, S. 321; Haupt/Lehnert 1907 (wie Anm. 5), S. 451: Ernennung am 14. 11. 1843.

45 Die genauen Umstände können hier aus Platzgründen nicht ausführlicher dargelegt werden.

46 Vgl. Felschow 1996 (wie Anm. 28), S. 199; Moraw 1982 (wie Anm. 5), S. 105 und 126; Moraw 1984 (wie Anm. 39), zu von Ritgen S. 69; Baumgarten 1988 (wie Anm. 3), zu von Ritgen S. 144; Wehler 1990 (wie Anm. 37), S. 512–513; zur Berufungspraxis aufgrund wissenschaftlicher Kriterien: Spenkuch 2010 (wie Anm. 37), S. 143–153. Zur Kritik an der damaligen Berufungspraxis in Gießen: Verhandlungen, 1873/75, Protokolle, Bd. 2, Darmstadt 1873, Protokoll 26, 9. 7. 1873, S. 21–22 (Abgeordneter Dumont). Vgl. Rack/Vielsmeier 2008 (wie Anm. 24), S. 249–250, Nr. 153. Konrad Alexis Dumont, selbst Katholik, sprach in diesem Zusammenhang auch den Vorwurf an, Katholiken hätten inner-

über hinaus wird von Ritgen sein Netzwerk in relevanten sozialen Kreisen zugute gekommen sein. Seit Januar 1838 war er Mitglied der 1834 gegründeten Gesellschaft für Wissenschaft und Kunst, welcher u. a. Professoren der Philosophischen Fakultät, wie Friedrich Osann angehörten; dieser war wiederum an dem Votum über von Ritgens Ernennung zum außerordentlichen Professor beteiligt.⁴⁷ Auch in Darmstadt wird er mittels seines Lehrers Georg Moller und durch die Heirat mit der aus einer Darmstädter Familie stammenden Charlotte Johanna Zimmermann gut in der Gesellschaft integriert gewesen sein.⁴⁸

Das Studium der Architektur und Technologie an der Landesuniversität in Gießen

An der Landesuniversität hatte Hugo von Ritgen als alleiniger Architekturprofessor ab 1838 ein großes Spektrum an theoretischen, praktischen und historischen Veranstaltungen abzudecken, die sich von der Geschichte der Baukunst über die Lehre und Übungen in Konstruktion und Komposition, Mal- und Zeichenunterricht bis zu ingenieurwissenschaftlichen Kursen wie Straßen-, Brücken-, und Wasserbau erstreckten.⁴⁹ Zwischen 1838 und 1853 wurde das Angebot von Friedrich Ludwig

halb der Universität zu großen Einfluss und würden bevorzugt behandelt, verteidigt im Folgenden jedoch die Universität. Die Familie von Ritgen war ebenfalls katholisch. Vgl. zur Kritik zudem: Verhandlungen, 1873/75, Protokolle, Bd. 2, Darmstadt 1873, Protokoll 26, 9.7.1873, S. 51–52 (Abgeordneter Johann August Joseph Metz). Metz war auch Katholik, vgl. Rack/Vielsmeier 2008 (wie Anm. 24), S. 633–634, Nr. 589.

47 Vgl. Brief, H. von Ritgen an Friedrich Osann, Gießen, 10. 01. 1838, UB Gießen, Hs 342–309; Präliminarvotum, 6. 11. 1838, UniA GI, Phil K 18; Langreuter 1980 (wie Anm. 10), S. 64.

48 Vgl. Heiratsattestat für Charlotte Johanna Zimmermann, 20. 11. 1838, HStAD, G 28 Darmstadt, F 3027/21; Langreuter 1980 (wie Anm. 10), S. 64.

49 Beispiele der Lehrveranstaltungen Hugo von Ritgens sowie der Lehrfächer, denen sie zugeordnet waren: In den Lehrfächern Staats- und Cameralwissenschaften. (Bauwissenschaft)/Mathematische, physikalische und technologische Wissenschaften/Mathematik, Physik, (Chemie) und Technologie/Technologie und Bauwissenschaft/Bauwissenschaften/Bau- und Ingenieurwissenschaften: Perspektive, Darstellende Geometrie, Die Lehre von den Steinschnitten, Anleitung zum Bau und zur Erhaltung der Haupt- und Vicinal-Straßen, Landwirtschaftliche Baukunst, Architektonische Constructionslehre und Compositionsübungen, Straßen-, Brücken-, und Wasserbau, Bau der Eisenbahnen, Technischer Curs der Architektur mit Besuch der Bauplätze, Höhere Baukunst, Aquarell- und Oelmalen, Maschinenzeichnen, Planzeichen, Ornamentzeichnen, Freihandzeichnen und Malen, Situationszeichnen, Encyclopädie der Bauwissenschaften, Geschichte der Baukunst (im Mittelalter), Darstellung der bedeutendsten Baustyle, Geschichte der bildenden Künste, Geschichte der griechischen und römischen bildenden Kunst. Im Lehr-

Knapp, zunächst Repetent, dann Professor für chemische Technologie, bereichert.⁵⁰ Von Beginn an bot von Ritgen auch kunsthistorische Lehrveranstaltungen an, die bis 1874 dem Fach Philosophie bzw. Bauwissenschaft zugeordnet waren.⁵¹ Weitere Veranstaltungen waren bis 1867 überwiegend den Fächern Mathematik, Physik, Chemie, Technologie und Bauwissenschaft sowie den Staats- und Cameralwissenschaften, seltener der Geschichte zugeteilt, später auch der Bau- und Ingenieurwissenschaft.⁵² Die Fächerbezeichnungen und die Zuordnung der Lehrveranstaltungen zu den jeweiligen Fächern wurden zuweilen von Semester zu Semester angepasst und hingen wahrscheinlich von dem vorhandenen Lehrpersonal und dessen Lehrangebot ab.

Neben Exkursionen und dem Besuch von Bauplätzen, welche den Unterricht vor Originalen und in situ ermöglichten, stand von Ritgen eine reich ausgestattete Lehr- und Materialiensammlung für seinen Unterricht zur Verfügung, die u. a. Lehrbücher, Druckwerke, Vorlegeblätter und Modelle umfasste.⁵³ Dieses »architectonische Cabinet« wurde parallel zu seiner Berufung zum Wintersemester 1838/39 eingerichtet, wobei von Ritgen bereits als Repetent begonnen hatte, den Bestand aufzubauen.⁵⁴ Die Sammlung vermag neben den Vorlesungsverzeichnissen Aufschluss über seine Lehre zu geben und bedarf einer genaueren Analyse, die Fragen nach einem mögli-

fach Geschichte: Geschichte der (mittelalterlichen und neueren) Baukunst. Im Lehrfach Philosophie im engeren Sinne: Ueber die neuesten Leistungen auf dem Gebiete der bildenden Künste, Ueberblick der Kunst-Archäologie des Mittelalters, insbesondere der kirchlichen. Im Lehrfach Unterricht in freien Künsten/Schöne Künste: Aquarellmalen, Oelmalen, Schatten-Lehre und Perspective mit praktischen Uebungen, Ornamentzeichnen. Vgl. die VV 1838–1874.

50 Vgl. Haupt/Lehnert 1907 (wie Anm. 5), S. 436.

51 Vgl. Anm. 49.

52 Vgl. Anm. 49. Eine systematische Auswertung, welche Aufschluss über die Ausdifferenzierung dieser Fächer und die Zuordnung von Ritgens Lehrangebot zu diesen Fächern gibt, steht noch aus.

53 Vgl. zu den Exkursionen Haupt 1927 (wie Anm. 1), S. 387; Knauß 1996 (wie Anm. 33), S. 28. Zu dem Besuch von Bauplätzen vgl. VV SoSe 1849, S. 7: »Technischer Curs der Architectur mit Besuch der Bauplätze«.

54 Vgl. PV SoSe 1838, WiSe 1838/39; Haupt/Lehnert 1907 (wie Anm. 5), S. 399. Inventar des architectonischen Cabinets 1838–1854, UniA GI, Zentrale Universitätsverwaltung 2, PrA Nr. 2773, fol. 95–115. Es wurde 1874/75 zum Großteil in das Institut für Kunstwissenschaft übernommen. Zur Konstituierung einer Sammlung während seiner Zeit als Repetent vgl. Gesuch des Repetenten Dr. Ritgen zu Gießen um Anschaffung von Zeichnungen und Modellen für Maschinenlehre und Baukunst, Relation, 9. 8. 1838, UniA GI, PrA Nr. 3677, fol. 6.

chen Fokus in seiner Lehre und Forschung sowie einer Orientierung an den Lehrprinzipien der Pariser Lehranstalten mit einbezieht.⁵⁵

Von Ritgens Wirkungsfeld beschränkte sich nicht auf die akademische Lehre. Zeitgleich mit seiner Berufung engagierte er sich als Mitbegründer und künftiger Unterstützer der Gießener Handwerkerschule, die zunächst eine niedrigschwelligere handwerkliche und technische Ausbildung anbot und deren Notwendigkeit im Lichte der technischen und industriellen Revolution evident war. Der Landesgewerbeverein gab dabei das Vorbild ab und leistete anfänglich finanzielle Unterstützung, bis ab 1841 der neu begründete Gießener Lokalgewerbeverein die Direktion übernahm.⁵⁶ Nachdem die universitäre technische Ausbildung 1874 an die Polytechnische Schule Darmstadt verlegt wurde, entwickelte sich die Gießener Handwerkerschule zu einer zukunftssträchtigen Lehranstalt für technische Fächer. Sie war wegbereitend für die Entfaltung der heutigen Technischen Hochschule Mittelhessen.

Die Entwicklung der technischen Ausbildung zwischen 1864 und 1874

Die folgenden Abschnitte widmen sich den Veränderungen in der Zeitspanne von 1864 bis 1874, in der erneut über den Status der Schule in Darmstadt und der Landesuniversität Gießen debattiert wurde. Auch kam es wiederholt zu Diskussionen über die Frage, an welcher der beiden Institutionen die höhere technische Ausbildung anzubieten sei. Zunächst schien man sich für die Landesuniversität entschieden zu haben, denn dort wurde das Angebot des technischen Studiums 1864 durch eine Professur für Ingenieurwissenschaft erweitert. 1874 wurden die Bau- und Ingenieurwissenschaften dann doch endgültig in Darmstadt angesiedelt. Die aus bildungspolitischer Sicht für das Land wohl verständliche Wahl bildete erst die Voraussetzung dafür, dass sich die Lehre der Kunstwissenschaft an der Gießener Landesuniversität verstetigen konnte.

⁵⁵ Die umfassende Auswertung der architektonischen bzw. kunstwissenschaftlichen Lehrsammlung ist geplant.

⁵⁶ Vgl. Knauß 1996 (wie Anm. 33), S. 30, der die Entwicklung der Handwerkerschule ausführlich darlegt; Jacobs 2017 (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 30. Der Darmstädter Gewerbeverein richtete 1839 eine Bauhandwerkerschule ein, die über verschiedene Etappen in die heutige Fachhochschule Darmstadt einmündete. Vgl. dazu https://www.architektur.tu-darmstadt.de/fachbereich/ueber_uns/geschichte/geschichte_des_fachbereichs/index.de.jsp (Brigitte Kuntzsch) [Zugriff: 27. 08. 2022].

Die Ausweitung des technischen Studiums an der Landesuniversität – die Professur für Ingenieurwissenschaft

Nach der endgültigen Trennung von der Realschule erhielt die Höhere Gewerbeschule in Darmstadt, die auf dem Weg war, sich als polytechnische Schule zu etablieren, am 24. Oktober 1864 die neue Bezeichnung »Technische Schule«. Allerdings ging mit dieser Umstrukturierung ein Rückschritt einher.⁵⁷ Erst 1857 war dort eine Ingenieurklasse eingerichtet worden, deren Leitung 1860 dem Ingenieur Dr. Friedrich Heinzerling anvertraut worden war. Er war der einzige Lehrer für Ingenieurwissenschaft an der Darmstädter Institution.⁵⁸ Doch 1864 wurde die Ingenieurklasse bereits wieder aufgelöst und Heinzerling als außerordentlicher Professor für Bau- und Ingenieurwissenschaft an die Landesuniversität berufen.⁵⁹ Dadurch sollte offenbar dem erhöhten Bedarf an akademisch ausgebildeten Ingenieuren Rechnung getragen werden, zumal Ingenieure oft verbeamtet wurden und für die Übernahme in den höheren Staatsdienst ein Studium an der Universität die Voraussetzung bildete.⁶⁰

Im Zuge der Ernennung Heinzerlings wurde an der Gießener Universität das »Institut für Bau- insbesondere Ingenieurwissenschaften« gegründet, dessen Direktor er wurde.⁶¹ Für seinen Unterricht bedurfte er einer entsprechenden Lehrsammlung, welche die Höhere Gewerbeschule Darmstadt der Landesuniversität auslieh bzw. verkaufte. Der Direktor der Darmstädter Institution, Professor Fischer, übergab die

⁵⁷ Vgl. Wolf, Christa/Viefhaus, Marianne: Verzeichnis der Hochschullehrer der Technischen Hochschule Darmstadt. Teil 1: Kurzbiographien 1836–1945 (= Darmstädter Archivschriften, 3), Darmstadt 1977, S. VII–VIII. Sie wurde zu einer Vorbereitungsschule für höhere technische Lehranstalten degradiert; es gab nur noch zwei Vorbereitungsklassen und eine Fachkurs-Abteilung sowie ein geringeres Angebot im Wahlprogramm; Kuntzsch/Viefhaus 1995 (wie Anm. 5), Bd. 2, S. 64.

⁵⁸ Vgl. Haupt/Lehnert 1907 (wie Anm. 5), Bd. 1, S. 431: Heinzerling lehrte ab 23. 4. 1860 im Bauingenieurfach an der Höheren Gewerbeschule Darmstadt. Er wurde am 26. 8. 1864 außerordentlicher Professor für Bau- und Ingenieurwissenschaft in Gießen und am 11. 9. 1869 ordentlicher Professor. Wolf/Viefhaus 1977 (wie Anm. 57), S. 79 gibt abweichend an: 26. 7. 1864 außerordentlicher Professor in Gießen (Promotion am 26. 8. 1864).

⁵⁹ Die professionelle Anbindung einiger Professoren wechselte – vereinzelt sogar mehrmals innerhalb weniger Jahre – zwischen Technischen Hochschulen und Universitäten. Vgl. Baumgarten 1997 (wie Anm. 39), S. 243–247.

⁶⁰ Vgl. Kammer, Emil: Die Abteilung für Bauingenieurwesen. Allgemeiner Überblick und Unterrichtsfragen, in: Schlink, Wilhelm (Hg.): Technische Hochschule Darmstadt 1836 bis 1936. Ein Bild ihres Werdens und Wirkens. Zur Jahrhundertfeier im Auftrag der Technischen Hochschule, Darmstadt 1936, S. 70–74, hier S. 70.

⁶¹ Vgl. PV WiSe 1864/65.

Sammlung am 24. Oktober 1864 an Professor Heinzerling.⁶² Der universitären Verankerung der Ingenieurwissenschaften wurde damit weiter Vorschub geleistet.

**»[...] freundliche Brüder im Dienste der Wissenschaft
und der Kulturentwicklung unseres Landes«?⁶³
Die zunehmenden Spannungen zwischen den Lehranstalten
in Darmstadt und Gießen**

Obwohl das technische Studium in Gießen zuvor ausgebaut wurde, entschied der Großherzog 1874 – zehn Jahre nachdem der Ingenieur Heinzerling von Darmstadt nach Gießen berufen worden war – die Bau- und Ingenieurwissenschaften endgültig in Darmstadt anzusiedeln. Diesem Entschluss waren verschiedene Maßnahmen vorausgegangen. Die Darmstädter Anstalt wurde im Zuge der verstärkten Förderung des Bildungs- und Kultursektors seit 1869, dem Jahr ihrer Erhebung von einer Höheren Gewerbeschule zur Polytechnischen Schule, ausgebaut und in den »Organischen Bestimmungen« bereits als »technische Hochschule« bezeichnet.⁶⁴ Die Anzahl der Lehrenden wurde aufgestockt und als Professoren für Architektur 1869 Andreas Simons und Heinrich Wagner sowie 1873 Erwin Marx ernannt.⁶⁵ In den Ingenieurwissenschaften wurden 1869 Theodor Schäffer und 1872 Eduard Sonne berufen.⁶⁶ Überdies wurde die Prüfungshoheit kontinuierlich zu Gunsten der Darmstädter Institution verschoben und das bisher für Beamtenanwärter vorgeschriebene Studium

⁶² Vgl. Verzeichniß derjenigen Lehrmittel welche bei Verlegung des Ingenieurfachs von Ghzl Höherer Gewerbeschule auf Ghzl Landesuniversität theils leihweise, theils käuflich zu übertragen sein dürften worden sind, UniA GI, Zentrale Universitätsverwaltung 1, Allg. Nr. 859, fol. 214–217. Die Korrespondenz zum Thema: Brief, Ministerium des Inneren an Administrations-Commission zu Gießen, 29. 8. 1864, ebd., fol. 1; Brief, Academische Administrations-Commission an H. von Ritgen, 30. 8. 1864, ebd., fol. 2; Bericht, H. von Ritgen an die Academische Administrations-Commission, 20. 9. 1864, ebd., fol. 3–4.

⁶³ Verhandlungen, 1869/71, Protokolle, Bd. 8, Darmstadt 1872, Protokoll 114, 5. 3. 1872, S. 26 (Abgeordneter Konrad Alexis Dumont).

⁶⁴ Vgl. Schlink 1936 (wie Anm. 32), S. 12–14; Programm der Großherzoglich Hessischen Polytechnischen Schule zu Darmstadt 1869/70, S. 3, die Großherzogliche Verordnung vom 3. 10. 1868, (Organische Bestimmungen, § 1), S. 5. Zu den historischen u. politischen Hintergründen vgl. Böhme/Viefhaus 1996 (wie Anm. 32), S. 543.

⁶⁵ Vgl. Wolf/Viefhaus 1977 (wie Anm. 57), S. 133 zu Marx, S. 194 zu Simons, S. 218 zu Wagner.

⁶⁶ Vgl. Wolf/Viefhaus 1977 (wie Anm. 57), S. 175 zu Schäffer, S. 195 zu Sonne.

an der Landesuniversität als Voraussetzung gestrichen.⁶⁷ 1877 erhielt die Polytechnische Schule offiziell den Status einer Technischen Hochschule und näherte sich dem Rang der Universität an.⁶⁸

Auch die zweijährige Vakanz nach dem Weggang des Gießener Professors Heinzerling 1870 war ein Vorzeichen für die künftige Verlegung der technischen Fächer nach Darmstadt.⁶⁹ Allerdings wurde diese Professur 1872 doch noch mit dem Ingenieur Eduard Schmitt wiederbesetzt.⁷⁰ Vielleicht wirkte sich die kurze Phase des wirtschaftlichen Aufschwungs zwischen dem gewonnenen Krieg 1870/71, der Deutschland Reparationszahlungen Frankreichs einbrachte und der sogenannten Gründerkrise 1873 auf diese Entscheidungen aus. Doch bereits 1873 verschärfte sich die Konkurrenzsituation zwischen Gießen und Darmstadt erneut und wurde im Landtag erörtert: Der Universität Gießen wurde in einem Bericht des Finanzausschusses, den der Abgeordnete August Metz verfasst hatte, vorgeworfen, sie sei trotz fortwährend bewilligter Zuschüsse in einem schlechten Gesamtzustand, wenig leistungsfähig, fördere Nepotismus und stehe unter einem zu starken Einfluss katholischer Mitglieder.⁷¹ Bezeichnenderweise wurde auch ein weit zurückliegendes Thema aus dem Jahr 1863 nun zehn Jahre später erneut im Landtag aufgeworfen: Den Mitgliedern der Universität wurde vorgehalten, sie hätten öffentliche Gelder veruntreut. Dabei fiel auch der Name von Ritgen, gemeint war höchstwahrscheinlich Ferdinand von Ritgen, bei dessen Jubiläumsfeier 1858 öffentliche Gelder im Gießener Gasthaus zum Einhorn »vertrunken« worden seien sollen.⁷² Darüber hinaus wurde über eine mögliche Ver-

⁶⁷ Vgl. Schlink 1936 (wie Anm. 32), S. 12–14, mit genauen Angaben zu den einzelnen Regelungen.

⁶⁸ Vgl. Schlink 1936 (wie Anm. 32), S. 12, gibt an 10. 10. 1877. Das Promotionsrecht erhielt die TH erst 1899.

⁶⁹ Vgl. Dekanatsbuch 1803–1877, S. 237, UniA GI, Phil C4; Haupt/Lehnert 1907 (wie Anm. 5), S. 431. Ein Argument gegen eine Neubesetzung des Postens war die an der Polytechnischen Schule existierende Professur für Ingenieurwissenschaft. Vgl. dazu Verhandlungen, 1869/71, Protokolle, Bd. 8, Darmstadt 1872, Protokoll 114, 5. 3. 1872, S. 21.

⁷⁰ Vgl. zu Schmitt: Haupt/Lehnert 1907 (wie Anm. 5), S. 455: ord. Prof. der Bau- und Ingenieurwissenschaft Gießen 7. 9. 1872. Zur Berufung in Gießen und dem Amtsbeginn im WiSe 1872/73 vgl. Dekanatsbuch 1803–1877, S. 237, UniA GI, Phil C4.

⁷¹ Vgl. Verhandlungen, 1873/75, Protokolle, Bd. 2, Darmstadt 1873, Protokoll 26, 9. 7. 1873, bes. S. 21–22. (Abgeordneter Konrad Alexis Dumont fasst die im Bericht enthaltenen Vorwürfe zusammen und verteidigt die Universität gegen diese.) Vgl. zu dem Einfluss katholischer Mitglieder und zum Nepotismus Anm. 46.

⁷² Vgl. Verhandlungen, 1873/75, Protokolle, Bd. 2, Darmstadt 1873, Protokoll 26, 8. 7. 1873, S. 51. Der Vorwurf hinsichtlich veruntreuter Gelder bezieht sich u. a. auf eine Jubiläumsfeier des Geheimrats von Ritgen. Gemeint ist höchstwahrscheinlich das 50-jährige Promotionsjubiläum von Ferdinand von Ritgen. In der Beilage der Darm-

legung der Bau- und Ingenieurwissenschaften an die Darmstädter Lehranstalt debattiert und eine Zusammenlegung derjenigen Lehrstühle erwogen, welche dieselben Fächer an beiden Lehranstalten abdeckten.⁷³

Als die Mitglieder der philosophischen Fakultät der Landesuniversität 1874 die »Aufhebung des Lehrstuhls der Ingenieurwissenschaften« und die »Verwandlung der Professur für Architectur in einen Lehrstuhl für Kunstgeschichte« absegnen sollten, stimmten sie allerdings mit 7 zu 6 Stimmen dagegen.⁷⁴ Vielmehr plädierten die Gießener dafür, die Darmstädter Schule an den Universitätsstandort anzugliedern.⁷⁵ Doch entschied sich die Landesregierung gegen dieses Votum und verordnete, dass der Lehrstuhl für Ingenieurwissenschaften an der Landesuniversität nicht wiederbesetzt werden und von Ritgens Lehrstuhl für Architektur als Lehrstuhl für Kunstwissenschaft fortbestehen solle.⁷⁶ Aus der Perspektive des Großherzogs war die Entscheidung nachvollziehbar und im Lichte des bereits veranlassten Ausbaus der Polytechnischen Schule und der ihr zuerkannten Prüfungshoheit folgerichtig gewesen.⁷⁷ Diese von der Regierung verordnete Zuweisung der Fächerkompetenzen hatte die Konsolidierung der Kunstwissenschaft in Gießen und der Bau- und Ingenieurwissenschaften in Darmstadt zur Folge.

städter Zeitung, Nr. 190, 11. Juli 1873, erschien eine Zusammenfassung der Sitzung der zweiten Kammer vom 8. 7. 1873, in der lediglich berichtet wurde, dass »Mitglieder der Landesuniversität auf Staatskosten Festessen hielten.«

73 Vgl. Verhandlungen, 1873/75, Protokolle, Bd. 2, Darmstadt 1873, Protokoll 27, 10. 7. 1873, S. 27 (Ministerialdirektor Frhr. v. Starck). Philipp August Gustav Julius Rinck, Freiherr von Starck, vgl. Rack/Vielsmeier 2008 (wie Anm. 24), S. 856–857, Nr. 856.

74 Sitzungsprotokoll der Philosophischen Fakultät, 25. 4. 1874, Nachm. 6 Uhr, UniA GI, Phil C 5, Sitzungsprotokolle der Philosophischen Fakultät, Mappe »Sitzungs-Protocolle der Großherzogl. philosophischen Fakultät der Landes-Universität Gießen. Angefangen im Jahr 1874«, (Hervorhebungen im Original).

75 Vgl. Gießener Anzeiger, 1873, Nr. 55, 6. März.

76 Vgl. Brief (Abschrift), Ministerium des Inneren an die Landesuniversität, 4. 9. 1874, UniA GI, Zentrale Universitätsverwaltung 2, PrA Nr. 2464, fol. 124; Dekanatsbuch 1803–1877, S. 242–243, UniA GI, Phil C4.

77 Vgl. Knauß 1996 (wie Anm. 33), S. 29, der als Argument die Aufwertung der Residenzstadt anführt.

Personelle und fachliche Konsequenzen

Eduard Schmitt wechselte 1874 »in Folge Ausscheidens des bisherigen Docenten für Wasserbau, Oberbaurath Renner« von der Landesuniversität an die Polytechnischen Schule, wo er künftig eine ordentliche Professur für Ingenieurwissenschaft innehaben sollte.⁷⁸ In Darmstadt wurden damit ab 1869 die Professuren für Ingenieurwissenschaft von einer auf drei aufgestockt. Wahrscheinlich hätte auch von Ritgen eine Professur an der Polytechnischen Schule antreten können.⁷⁹ Doch er verblieb in Gießen und übernahm dort die erste Professur für Kunstwissenschaft. Möglicherweise hat er eigens darauf hingewirkt, weiterhin an der Landesuniversität lehren zu dürfen.⁸⁰ Einen Ruf an die Polytechnische Schule Braunschweig und das angebotene Amt des Hofbaurats in Weimar schlug er ebenfalls aus.⁸¹ Die Verlegung der technischen Fächer, für deren Etablierung er sich in Gießen jahrzehntelang eingesetzt hatte, wird ihn enttäuscht haben. Auch die anhaltenden Debatten um die Darmstädter und die Gießener Lehranstalten sowie die im Landtag erneut geäußerten Vorwürfe gegen die Mitglieder der Ludoviciana werden ihn in seinem Entschluss, in Gießen zu bleiben, bestärkt haben. Des Weiteren dürften sein fortgeschrittenes Alter und seine Verankerung in der Stadt eine nicht unwesentliche Rolle gespielt haben.⁸² Ob der Status der Polytechnischen Schule, welcher noch immer nicht demjenigen der Universität entsprach, ihn von einem Wechsel abgehalten hat, kann nur gemut-

78 Zitat aus: Programm der Großherzoglich Hessischen Polytechnischen Schule zu Darmstadt 1875/76, S. 5 (Jahresbericht 1874/75); Dekanatsbuch 1803–1877, S. 242–243, UniA GI, Phil C4; Großherzoglich-Hessisches Regierungsblatt, 1874, Nr. 44, 15. 9. 1874, S. 514; Haupt/Lehnert 1907 (wie Anm. 5), S. 455, gibt an: ord. Prof. in Darmstadt 27. 8. 1874; Wolf/Viefhaus 1977 (wie Anm. 57), S. 184.

79 Vgl. die Angaben in Gravert 1953 (wie Anm. 1), S. 118 und Seib 1980 (wie Anm. 11), S. 44. Bislang sind mir allerdings keine Quellen bekannt, die belegen, dass er ein Angebot für eine Professur in Darmstadt erhalten hat. Es bleibt zu klären, ob die Stelle von Erwin Marx, der am 29. 8. 1873 als dritter Professor der Architektur an die Polytechnische Schule berufen wurde (vgl. Wolf/Viefhaus 1977 (wie Anm. 57), S. 133), vorher von Ritgen angeboten wurde, da die Verlegung der Fächer erst 1874 offiziell bekannt gegeben wurde.

80 Vgl. zu dieser Vermutung Bernbeck, Gerhard: Der alte Friedhof in Gießen, Gießen 1981, S. 34–35, der leider keinen Nachweis dafür angibt. Haupt 1927 (wie Anm. 1), S. 390, berichtet, dass von Ritgen in Gießen bleiben wollte.

81 Vgl. Gravert 1953 (wie Anm. 1), S. 118, nennt Darmstadt, Weimar, Braunschweig; Seib 1980 (wie Anm. 11), S. 44, gibt an: Darmstadt, Weimar, Braunschweig; Jacobs 2017 (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 22 u. 85–86, nennt Weimar (1860).

82 Vgl. Gravert 1953 (wie Anm. 1), S. 118; Knauß 1996 (wie Anm. 33), S. 30, führt – leider ohne Nachweis – an, von Ritgen habe die Professur für Kunstwissenschaft nur mit Bedenken und Zögern angenommen.

maßt werden. Die künftige positive Entfaltung der Schule war für ihn 1874 noch nicht abzusehen.

Mit der Einführung einer ersten Professur für Kunstwissenschaft in Gießen reagierte man womöglich nicht nur auf personelle Umstände, sondern auch auf eine aktuelle Entwicklung dieser sich langsam, aber nach der Reichsgründung doch beständig etablierenden Wissenschaft. Auf dem Kunsthistorischen Kongress in Wien 1873 war die Forderung laut geworden, verstärkt Professuren für Kunstgeschichte an den Universitäten einzurichten.⁸³ An der Polytechnischen Schule Darmstadt existierte bereits seit 1869 eine Professur für Kunstgeschichte, die Johann Georg Schaefer innehatte und dieser Umstand zeigt, dass sich das Fach Kunstgeschichte oftmals früher an Polytechnischen Schulen als an Universitäten verankerte.⁸⁴

Aus dem Vorangegangenen wird deutlich, dass die technischen Fächer in Darmstadt nach 1874 weiter ausgebaut wurden und die Kunstgeschichte dort Teil der technischen Ausbildung war. An der Universität Gießen wurde das Studium der Architektur und Ingenieurwissenschaften nicht fortgeführt. Dennoch konnte – wie oben erwähnt – die Gießener Handwerkerschule eine positive Entwicklung nehmen. Dadurch blieb eine technische Grundausbildung in Gießen möglich. Von Ritgen hatte sich Zeit seines Lebens für diese Schule eingesetzt. Die Umwandlung der Professur für Architektur Hugo von Ritgens in eine Professur für Kunstwissenschaft begünstigte die künftige Entwicklung des Fachs, das zur Neuausrichtung und Erweiterung der Lehrfächer innerhalb der Philosophischen Fakultät der Landesuniversität maßgeblich beitrug.

83 Vgl. Dilly 1979 (wie Anm. 5), S. 170.

84 Vgl. Salge, Christiane: Das Fach Kunstgeschichte an der Technischen Hochschule in Darmstadt 1869 bis 1945, in: Stalla, Robert (Hg.): Kunstgeschichte an Polytechnischen Instituten, Technischen Hochschulen, Technischen Universitäten. Geschichte – Positionen – Perspektiven, Wien 2021, S. 59–80, hier S. 76; Stalla, Robert: Vorwort, in: Stalla 2021 (wie Anm. 84), S. 9–13, hier S. 10; Beyrodt 1991 (wie Anm. 5), S. 323. Vgl. zur Entwicklung des Fachs Kunstgeschichte an der Polytechnischen Schule Darmstadt zudem: Banaski, Maike: Emanzipation einer Hilfswissenschaft. Kunstgeschichte in Darmstadt 1812–1869, in: Stalla 2021 (wie Anm. 84), S. 39–58. Zu Schaefer vgl. Wolf/Viefhaus 1977 (wie Anm. 57), S. 174; Schefers, Hermann: Johann Georg Schaefer. Professor der Kunstgeschichte (1823–1908). Ein Lebensbild, in: Archiv für hessische Geschichte und Altertumskunde N. F. 44 (1986), S. 433–443; Schefers, Hermann: Freund und Mittler des Schönen: Prof. Dr. Johann Georg Schaefer (1823–1908), in: Stalla 2021 (wie Anm. 84), S. 411–435.

Die Etablierung der Kunstwissenschaft an der Landesuniversität

Im Zuge der Einrichtung der Professur für Kunstwissenschaft wurde das architektonische Kabinett in ein Institut für Kunstwissenschaft umgewandelt, dem von Ritgen ab 1874 als Direktor vorstand.⁸⁵ Auf Anordnung der Großherzoglichen Regierung sollte die Lehrmittelsammlung des aufgelösten Gießener Instituts für Bau- und Ingenieurwissenschaften nach Darmstadt abgetreten werden.⁸⁶ Von Ritgen beantragte, die Trennung und Aufteilung der beiden Sammlungen selbst vornehmen zu dürfen.⁸⁷ Dem derzeitigen Kenntnisstand zufolge hat von Ritgen das architektonische Kabinett nahezu komplett in das Institut für Kunstwissenschaft überführt. Laut Inventar wurden lediglich einige ingenieurwissenschaftliche Druckwerke an die Polytechnische Schule Darmstadt und nur wenige Werke an den Gießener Gewerbeverein abgegeben.⁸⁸ Die Lehrsammlung des Instituts für Bau- und Ingenieurwissenschaften basierte auf derjenigen, die 1864 im Zuge der Berufung von Friedrich Heinzerling von Darmstadt nach Gießen übergegangen war. Sie wurde 1875 wohl in großen Teilen der Polytechnischen Schule überlassen und kehrte damit an ihren ursprünglichen Ort zurück.⁸⁹ Einige Gegenstände dieser Sammlung verblieben jedoch in Gießen und wurden in das Institut für Kunstwissenschaft integriert, worüber sich von Ritgen mit

⁸⁵ Vgl. Haupt/Lehnert 1907 (wie Anm. 5), S. 404.

⁸⁶ Vgl. Programm der Großherzoglich Hessischen Polytechnischen Schule zu Darmstadt 1875/76, S. 7.

⁸⁷ Vgl. Bericht, H. von Ritgen an die Academische Administrations-Commission, 12. 10. 1874, UniA GI, Zentrale Universitätsverwaltung 2, PrA Nr. 2464, fol. 122–123.

⁸⁸ Allerdings hat sich in den Akten bis dato nur ein Inventar des architektonischen Kabinetts aus den Jahren 1838–1854 angefundenes, das später in das Institut für Kunstwissenschaft integriert wurde: UniA GI, Zentrale Universitätsverwaltung 2, PrA Nr. 2773, fol. 95–115. Einige der darin verzeichneten Werke sind in dem »Katalog der allgemeinen Bibliothek der Grossherzoglich Hessischen Polytechnischen Schule zu Darmstadt, 1876«, aufgeführt. Es wäre also denkbar, dass es sich um die Werke aus Gießen handelt. Im heutigen Bestand der ULB sind sie nicht mehr nachweisbar; wahrscheinlich sind diese 1944 verbrannt, da die Bibliothek stark zerstört wurde. Ich danke Andreas Göller, ULB Darmstadt, für diese Auskünfte über die Bestände der ULB. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurden ebenfalls Lehrmaterialien aus dem Kunstwissenschaftlichen Institut nach Darmstadt verbracht, vgl. Salge 2021 (wie Anm. 84), S. 75 sowie den Beitrag von Sigrd Ruby in diesem Band.

⁸⁹ Vgl. Inventare des Instituts für Bau- und Ingenieurwissenschaften, UniA GI, Zentrale Universitätsverwaltung 1, Allg. Nr. 859, fol. 189–236; zu den nach Darmstadt transportierten Gegenständen: Bericht, H. von Ritgen an die academische Administrations-Commission, 1. 7. 1875, ebd., fol. 185; Bericht, H. von Ritgen an die academische Administrations-Commission, 2. 7. 1875, ebd., fol. 186.

seinem ehemaligen Kollegen Eduard Schmitt verständigte.⁹⁰ Über die räumliche Verortung des Instituts und der Sammlungen liegen bis jetzt nur wenige Hinweise vor. Für 1875 ist überliefert, dass von Ritgen ein »Zimmer« im Kanzleigebäude hatte.⁹¹

Bemerkenswerterweise wurde die Kunstwissenschaft zwischen 1874 und 1889 in den Vorlesungsverzeichnissen noch nicht als eigenständiges Fach aufgeführt. Auch war es – den Personalverzeichnissen sowie den Matrikel- und Einschreibebüchern zufolge – noch nicht möglich, sich für ein Studium der Kunstwissenschaft einzuschreiben.⁹² Da die Disziplin keinen Examensgegenstand darstellte, hatte von Ritgen offenbar nur wenige Studenten.⁹³ Er führte seine Veranstaltungen im Zeichnen und Malen sowie in Geometrie und Perspektive, die vorher überwiegend den technischen und naturwissenschaftlichen Fächern zugeordnet waren, ab dem Sommersemester 1875 in dem Bereich Staats- und Cameralwissenschaften fort. Seine kunstwissenschaftlichen Veranstaltungen, die man zuvor meist in die Bauwissenschaft integriert hatte, waren nun den Historischen Wissenschaften zugeordnet, zu denen zeitweise auch die Geografie zählte.⁹⁴ Auch eine Beiordnung zur »Philoso-

90 Vgl. Brief, E. Schmitt an die Akademische Administrations-Commission, 22. 6. 1875, UniA GI, Zentrale Universitätsverwaltung 1, Allg. Nr. 859, fol. 183; Brief, H. von Ritgen an die Akademische Administrations-Commission, 2. 7. 1875, ebd., fol. 186.

91 Vgl. Brief, E. Schmitt an die Akademische Administrations-Commission, 22. 6. 1875, UniA GI, Zentrale Universitätsverwaltung 1, Allg. Nr. 859, fol. 183. Kanzleigebäude meint höchstwahrscheinlich das Gebäude, welches die aktuelle Adresse Senckenbergstraße 1 trägt und heute zwar als »Neues Schloss« bekannt ist, im 19. Jahrhundert aber als »Altes Schloss« bezeichnet wurde und von der Universität genutzt wurde. Für den Hinweis danke ich Joachim Hendel und Lutz Trautmann (Universitätsarchiv Gießen). Vgl. zur Nutzung des »Alten Schlosses« durch die Universität Steuerwald, Hans: Baugeschichte der Universität im Gießener Stadtbild, in: Werner, Nobert/Pfeifer, Hans-Georg (Hgg.): 375 Jahre Universität Gießen: 1607–1982. Geschichte und Gegenwart, Ausstellung im Oberhessischen Museum und Gail'sche Sammlungen, Gießen 1982, S. 271–282, hier S. 274. Die Verortung des architektonischen Kabinetts bzw. des Instituts für Kunstwissenschaft im 19. Jahrhundert bedarf noch einer vertieften Untersuchung.

92 Vgl. die entsprechenden VV und PV sowie Kössler, Franz: Register zu den Matrikeln und Incriptionsbüchern der Universität Gießen, SoSe 1851–WiSe 1900/01, Gießen 1979.

93 Vgl. Buchner 1890 (wie Anm. 17), S. 8.

94 Vgl. die VV 1875–1889: Im Lehrfach Staats- und Cameralwissenschaften: Situationszeichnen für Forstleute und Cameralisten; Darstellende Geometrie, verbunden mit Übungen im Zeichnen und Malen; Schattenlehre und Perspektive; Situationszeichnen für Forstleute; Freihandzeichnen und Malen. Im Lehrfach Historische Wissenschaften (und Geographie): Geschichte der christlichen Kunst im Mittelalter; Geschichte der niederländischen Malerei (nur im SoSe 1881); Geschichte der alten Kunst; Geschichte der Kunst zur Zeit der Renaissance; Geschichte der Kunst der neueren Zeit; Geschichte der großen Meister der Kunst in Venedig (nur im SoSe 1887); Geschichte der bildenden Künste der Gegenwart (nur im SoSe 1887); Geschichte der neueren bildenden Kunst; Über die großen Meis-

phie im engeren Sinne« wäre denkbar gewesen, zumal sie für einige seiner früheren kunstwissenschaftlichen Vorlesungen bereits vorgenommen wurde.⁹⁵ Diesem Fach waren die bereits ab 1844/45 angebotenen Vorlesungen über Ästhetik und Kunstgeschichte des Philipp Moriz Carrière zugeordnet, der ab 1843 Privatdozent und von 1849 bis 1853 außerordentlicher Professor für Philosophie in Gießen war.⁹⁶ Nach seinem Weggang boten Lehrende unterschiedlicher Disziplinen vereinzelt Veranstaltungen über Ästhetik und kunstwissenschaftliche Themen an.⁹⁷

In Gießen scheint die Kunstwissenschaft im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts Teil allgemeinbildender Lehrveranstaltungen im Sinne eines Studium generale gewesen zu sein. Hörerlisten der Veranstaltungen Hugo von Ritgens aus den Jahren 1871 bis 1882 ist zu entnehmen, dass die Teilnehmer etwa in Medizin, Mathematik, Philosophie, Theologie, Kameralwissenschaft oder Jura eingeschrieben waren; auch »Lehramtsassistenten« und »Reallehrer« sind aufgeführt.⁹⁸ Für die unentgeltliche und öffentliche Vorlesung »Die großen Meister der Renaissance« werden für das Wintersemester 1874/75 acht Hörer aufgelistet, für das Sommersemester 1875 14, für das Wintersemester 1875/76 gar keine, für das Sommersemester 1879 drei und für das Wintersemester 1879/80 22 Teilnehmer.⁹⁹ Oft haben sich aber in den erhaltenen Hörerlisten gar keine Hörer eingetragen, so dass die genannten Zahlen nur begrenzt aussagekräftig sind. Doch geben sie eine Tendenz an: Die Zahl der Hörer, die sich für kunstgeschichtliche Themen interessierten, blieb überschaubar.

Der Vergleich mit anderen Lehranstalten kann helfen, besser zu ermessen, dass die relativ junge Kunstwissenschaft nicht gleich ihren festen Platz im Fächerkanon gefunden hat.¹⁰⁰ Anton Heinrich Springer, der 1860 das erste Ordinariat für Kunstgeschichte an der Universität Bonn erhielt, entschied sich als studierter Philosoph und Historiker für die historisch-staatwissenschaftliche Abteilung der philosophi-

ter der Renaissance; Geschichte der Kunst im Mittelalter; Archäologie der christlichen Kunst; Geschichte der neueren Malerei; Geschichte der christlichen Kunst; Geschichte der neueren bildenden Künste.

95 Vgl. VV WiSe 1839/40, VV SoSe 1854.

96 Vgl. VV WiSe 1844/45–SoSe 1853. Vgl. dazu Kerber 1957 (wie Anm. 5), S. 253.

97 Vgl. etwa VV WiSe 1853/54, SoSe 1855.

98 Vgl. Hörerlisten zu Lehrveranstaltungen von Hugo von Ritgen, 1871–1882, UniA GI, Phil H 11-4.

99 Vgl. Hörerlisten zu Lehrveranstaltungen von Hugo von Ritgen, 1871–1882, UniA GI Phil H 11-4. Im WS 1874/75 ist diese Vorlesung im VV nicht verzeichnet. Im SoSe 1875 ist sie verzeichnet, mit dem Zusatz »öffentlich«, ebenso im WiSe 1875/76 und im WiSe 1879/80.

100 Vgl. Beyrodt 1991 (wie Anm. 5).

schen Fakultät.¹⁰¹ Sein Nachfolger Carl Justi wurde jedoch der philologisch-philosophischen Sektion zugewiesen, da er zuvor Professor für Philosophie gewesen war; er beantragte 1893 einen Wechsel in die historische Abteilung.¹⁰²

Auch an den Polytechnischen Instituten bzw. Technischen Hochschulen wurde die Eingliederung der Kunstgeschichte unterschiedlich gehandhabt. In Darmstadt war die Professur für Kunstgeschichte ab 1869 an der »Allgemeinen Schule« verortet, aber im Lehrprogramm der Bau- und Ingenieurschule verankert; ab 1896/97 war sie an der Abteilung Architektur angesiedelt.¹⁰³

Die Kunstgeschichte war demnach zunächst entweder den etablierten Universitätsfächern Philosophie und Geschichte beigeordnet oder war Teil der allgemeinbildenden Veranstaltungen sowie der höheren technischen Ausbildung.

Über die konkreten Inhalte und die Durchführung der kunstwissenschaftlichen Veranstaltungen in Gießen liegen bis jetzt wenige Informationen vor. Von Ritgens zwischen 1875 und 1889 angebotene Veranstaltungen umfassten die Zeitspanne vom Mittelalter bis zur Gegenwart.¹⁰⁴ Sein Darmstädter Kollege Johann Georg Schaefer, der seit 1869 Professor für Kunstgeschichte an der Polytechnischen Schule war, deckte ein noch breiteres zeitliches Spektrum ab: Seine Lehrveranstaltungen umfassten streng chronologisch die Zeit von den Anfängen der Kunst bis zur Gegenwart und waren in zwei Jahreskurse aufgeteilt.¹⁰⁵ Die in Gießen angebotenen Vorlesungen folgten hingegen keinem chronologischen Aufbau. Vergleichbar sind allerdings die meist allgemein gehaltenen Veranstaltungstitel, die darauf hindeuten, dass es sich um Überblicksvorlesungen handelte. Für seinen Unterricht konnte von Ritgen auf das in der Lehrsammlung vorhandene Anschauungsmaterial zurückgrei-

101 Vgl. Dilly 1979 (wie Anm. 5), S. 238; Karge, Henrik: Anton Springer und Adolph Goldschmidt: Kunstgeschichte als exakte Wissenschaft?, in: Brands, Gunnar/Dilly, Heinrich (Hgg.): Adolph Goldschmidt (1863–1944). Normal Art History im 20. Jahrhundert, Weimar 2007, S. 131–145; Rößler, Johannes: Poetik der Kunstgeschichte. Anton Springer, Carl Justi und die ästhetische Konzeption der deutschen Kunstwissenschaft, Berlin 2009.

102 Vgl. Dilly 1979 (wie Anm. 5), S. 241; Rößler 2009 (wie Anm. 101); Marten, Bettina/Kanz, Roland (Hgg.): Carl Justi und die Kunstgeschichte, Frankfurt am Main 2016.

103 Vgl. zu Darmstadt Salge 2021 (wie Anm. 84), S. 76 und Programm der Großherzoglich Hessischen Polytechnischen Schule zu Darmstadt 1870/71, S. 16–17, 20–21, 23–24 sowie Programm der Großherzoglich Hessischen Technischen Hochschule zu Darmstadt 1896/97, S. 29. Weitere Beispiele zur Einordnung des Fachs in Stalla 2021 (wie Anm. 84), z. B. im Beitrag von Alexandra Axtmann.

104 Vgl. Anm. 94.

105 Vgl. dazu Schefers 2021 (wie Anm. 84), S. 423; Salge 2021 (wie Anm. 84), S. 60; https://www.architektur.tu-darmstadt.de/150-jahre-kunstgeschichte/personen_150/schaefer_bio_150.de.jsp (Lisa Beißwanger) [Zugriff: 17. 5. 2021].

fen, zu dem u. a. Druckwerke, Modelle, Zeichnungen und spätestens seit 1875 auch Fotografien zählten.¹⁰⁶ Ferner kann angenommen werden, dass er Exkursionen, die er mit Studenten der Architektur unternommen hatte, auch weiterhin Interessierten anbot.

Bei seiner Ernennung zum ordentlichen Professor für Kunstwissenschaft 1874 hatte sich von Ritgen auf diesem Gebiet bereits durch seine während seiner Zeit als Professor für Architektur erteilten kunstwissenschaftlichen Veranstaltungen sowie durch den Unterricht im Zeichnen und Malen qualifiziert.¹⁰⁷ Als Praktiker und Theoretiker war er imstande, Studenten ein breit gefächertes Wissen zu vermitteln. Franz Xaver Kraus, Professor für christliche Archäologie in Straßburg, war der Ansicht, dass Studenten der Kunstgeschichte die künstlerischen Techniken beherrschen sollen, um die Kunst beschreiben und beurteilen zu können. Daher führte er von Ritgens theoretische Vorlesungen und praktischen Unterricht im Zeichnen und Malen umfassende Lehre bereits in seiner 1874 erschienenen Abhandlung über das Studium der Kunstwissenschaft als positives Beispiel an.¹⁰⁸

Persönliches und wissenschaftliches Profil

Auch außerhalb der Universität hatte sich von Ritgen stets theoretisch und praktisch mit der Architektur und der Kunst(geschichte) auseinandergesetzt und dies spiegelt sein Anliegen, sich möglichst breit auszubilden und zu betätigen.¹⁰⁹ Angeführt sei

¹⁰⁶ Vgl. Brief, Ministerium des Inneren an die akademische Administrations-Commission, 17. 6. 1875, UniA GI, Zentrale Universitätsverwaltung 1, Allg. Nr. 859, fol. 181–182.

¹⁰⁷ Obwohl von Ritgen keine offizielle Stelle als Universitätszeichenmeister innehatte (er hatte sich 1842 darum beworben, zog sein Gesuch aber wieder zurück, höchstwahrscheinlich, da seine Ernennung zum ordentlichen Professor bevorstand (vgl. Brief, H. von Ritgen an die Landesuniversität, 16. 10. 1842, UniA GI, Zentrale Universitätsverwaltung 1, Allg. Nr. 1234, fol. 1–2)), bot er den Unterricht im Zeichnen und Malen während der gesamten Zeit seiner Tätigkeit an der Gießener Universität an. Vgl. zu Universitätszeichenmeistern, die – unter anderem durch ihren Unterricht in der Geschichte der Kunst – zur Etablierung des Fachs Kunstgeschichte an den Universitäten beitrugen: Schulze, Elke: »Einführung in die Kunst des Zeichnens zum Zweck bewussten Sehens.« Das Lektorat Akademisches Zeichnen an der Friedrich-Wilhelms-Universität, in: Jahrbuch für Universitätsgeschichte, Bd. 5: Bredekamp, Horst/Werner, Gabriele (Hgg.): Universität und Kunst, Stuttgart 2002, S. 51–67, hier S. 53 und Schulze, Elke: Nulla dies sine linea. Universitärer Zeichenunterricht – eine problemgeschichtliche Studie, Stuttgart 2004.

¹⁰⁸ Vgl. Kraus, Franz Xaver: Über das Studium der Kunstwissenschaft an den deutschen Hochschulen, Strassburg u. a. 1874, S. 21–23.

¹⁰⁹ Vgl. Jacobs 2017 (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 21.

zunächst seine bedeutende Kunstsammlung Darmstädter Romantiker, zu der zahlreiche Zeichnungen von August Lucas und Johann Heinrich Schilbach zählten.¹¹⁰ Selbst wenn die genauen Umstände, unter denen die Sammlung angelegt wurde, nicht geklärt sind, darf man annehmen, dass sie im engen Zusammenhang mit von Ritgens Ausbildung in Darmstadt und seinen dortigen Kontakten steht. Auch die eigene Betätigung als Zeichner und Maler ist in diesem Kontext zu nennen. Die künstlerische Darstellung und der architektonische Entwurf sind dabei zusammen zu sehen, waren die Zeichnungen doch oftmals Ausdruck seines Verständnisses, wie Bauten in die Landschaft einzubetten seien (**Abb. 2**).¹¹¹ Die Burg in der sie umgebenden Natur ist ein wiederkehrendes Motiv und zugleich Abbild seines Forschungsinteresses. Der Fokus lag vor allem auf dem Burgenbau und der Restaurierung, wobei selbstverständlich die Wartburg, aber auch Burgen in der Umgebung von Gießen behandelt wurden. Zudem war von Ritgen bemüht, auf der Basis von antiken und mittelalterlichen Vorbildern eine zweckmäßige und auf Bedürfnisse ausgerichtete Architektur für die Gegenwart zu entwickeln.¹¹² Davon zeugt bereits seine erwähnte Habilitationsschrift über Konstruktionen in Holz und Eisen. Darüber hinaus beschäftigte ihn das bürgerliche Wohnhaus, die städtische Villa bzw. das Landhaus und die Beleuchtung von Wohnräumen.¹¹³ Studien zum »deutschen Haus« sowie die Bearbeitung des Kreises Gießen für die Reihe »Kunstdenkmäler im Großherzogtum Hessen« blieben offenbar unveröffentlicht und diesbezügliche Manuskripte sind bislang nicht bekannt.¹¹⁴ Diese inhaltlich und thematisch eng gefassten Forschungsfelder stehen im Kontrast zu seiner breit angelegten Lehre an der Universität.

Als Architekt und Restaurator stand von Ritgen neben seiner engen Verbindung zu Carl Alexander von Sachsen-Weimar-Eisenach im Rahmen seines Wirkens auf der Wartburg mit verschiedenen Adligen und dem preußischen Königshaus in Kontakt.¹¹⁵ Abgesehen von seinem bereits erwähnten Engagement für die Gießener Handwerkerschule und den Gewerbeverein ließe sich noch sein Einsatz in dem 1878 gegründeten oberhessischen Verein für Localgeschichte anführen, dessen Vorsitzender er

¹¹⁰ Vgl. Wille 1984 (wie Anm. 12).

¹¹¹ Vgl. Häring (Hg.) 1980 (wie Anm. 1) und Jacobs 2017 (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 23.

¹¹² Vgl. Jacobs 2017 (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 22.

¹¹³ Vgl. Jacobs 2017 (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 22, 35–36.

¹¹⁴ Vgl. Buchner 1890 (wie Anm. 17), S. XI; Haupt 1927 (wie Anm. 1), S. 390, zufolge, sei die Bearbeitung über Vorarbeiten nicht hinausgekommen. Vgl. dazu Jacobs 2017 (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 23.

¹¹⁵ Vgl. Seib 1980 (wie Anm. 11); Gravert 1953 (wie Anm. 1); Jacobs 2017 (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 30–38.



Abbildung 2 Hugo von Ritgen: Blick vom Staufenberg auf den Gleiberg, 19. Jahrhundert, Aquarell, 29,4 × 20,6 cm, Oberhessisches Museum Gießen, OHM 488 (BgRi a 7).

ab 1883 war.¹¹⁶ Dieser unterstützte maßgeblich die ein Jahr später erfolgte Gründung des Oberhessischen Museums in Gießen. Darüber hinaus erwirkte von Ritgen, dass das Germanische Nationalmuseum – zu dessen Mitbegründern er zählt – dauerhaft in Nürnberg eingerichtet wurde; zudem war er langjähriges Mitglied im Gelehrten- und Verwaltungsrat des Museums.¹¹⁷

Dieses nur ausschnitthaft geschilderte persönliche und wissenschaftliche Profil Hugo von Ritgens ist hilfreich – über die Lehrtätigkeit hinaus –, seine gewichtige Stellung, sein Ansehen und breites Wirkungsfeld an der Landesuniversität besser einordnen zu können.

Inwieweit von Ritgen Kontakt zu Kunsthistorikern und Gelehrten pflegte, kann an dieser Stelle nicht genauer ausgeführt werden. Doch im Hinblick auf die hier interessierenden Verbindungen zwischen Gießen und der Residenzstadt sei erneut auf den bereits erwähnten Professor für Kunstgeschichte an der Polytechnischen Schule in Darmstadt, Johann Georg Schaefer, eingegangen. Schaefer hatte 1844/45 an der Universität Gießen studiert und es ist anzunehmen, dass er von Ritgen dort kennengelernt und eventuell auch seine Lehrveranstaltungen besucht hatte.¹¹⁸ Aus einem von Schaefer verfassten Brief aus dem Jahr 1874 geht hervor, dass er von Ritgen anlässlich einer Generalversammlung der Darmstädter Kunstgenossenschaft begegnet ist; darüber hinaus zeugt das Schreiben von der Wertschätzung, die er seinem Gießener Kollegen entgegenbrachte.¹¹⁹ Beiden Persönlichkeiten ist ihr Interesse für die Architektur, die Kunstgeschichte und die Denkmalpflege gemein. Zudem waren beide darauf bedacht, Forschung und Lehre, Theorie und Praxis zu vereinen und hatten das Bedürfnis, ihr Wissen einem breiteren Publikum nahe zu bringen. Eine engere Verbindung der zwei Kunsthistoriker lässt sich zum jetzigen Zeitpunkt jedoch nicht nachweisen.

¹¹⁶ Vgl. Langreuter 1980 (wie Anm. 10), S. 78–79; Jacobs 2017 (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 37.

¹¹⁷ Buchner 1890 (wie Anm. 17), S. IX; Seib 1980 (wie Anm. 11), S. 45; Jacobs 2017 (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 32.

¹¹⁸ Vgl. Schefers 2021 (wie Anm. 84), bes. S. 414 zum Studium Schaefers an der Universität Gießen. Schaefer immatrikulierte sich dort am 21. 11. 1844 für Philosophie, vgl. dazu Kössler 1976 (wie Anm. 7), S. 162. Am 30. 12. 1851 wurde er dort zum Dr. phil. promoviert, allerdings ohne eine Dissertation eingereicht zu haben, was damals möglich war, vgl. Kössler 1970 (wie Anm. 15), S. 87.

¹¹⁹ Vgl. Schefers 2021 (wie Anm. 84), S. 427 und die dortige Fußnote 86. Schefers erläutert dort den Inhalt des Briefes von Georg Schaefer an Friedrich Schneider, 30. 11. 1874, Mainz, Dom- und Diözesanarchiv, NL Friedrich Schneider. Ich danke Herrn Dr. Hermann Schefers für die freundliche Zusendung der Abschrift dieses Briefes und seine überaus wertvollen Hinweise. Mit »Kunstgenossenschaft« wird der »Kunstverein« gemeint gewesen sein. Vgl. <https://www.darmstadt-stadtlexikon.de/k/kunstverein-darmstadt-e-v.html> (Kleinstück, Hermann) [Zugriff: 2. 6. 2021].

Die Entwicklung der Kunstwissenschaft nach 1889

Hugo von Ritgen unterrichtete bis zu seinem Lebensende im Jahr 1889 (**Abb. 3**). Anschließend blieb die Stelle vakant, und ab 1890 wurde das Kunstwissenschaftliche Institut von dem Oberbibliothekar der Universitätsbibliothek kommissarisch geleitet.¹²⁰ Erst am 8. Februar 1893 wurde der Historiker Adelbert Matthaei zum Privatdozenten für Kunstgeschichte ernannt, der jedoch bereits im Juni desselben Jahres als außerordentlicher Professor nach Kiel wechselte.¹²¹ Bruno Sauer war seit dem 7. Mai 1892 Privatdozent für Archäologie in Gießen und ließ seine *Venia Legendi* nach dem Weggang Matthaeis auf Kunstgeschichte ausweiten; 1897 wurde er zum außerordentlichen Professor für Archäologie und Kunstwissenschaft und am 15. Juni 1898 zum ordentlichen Professor ernannt.¹²² Ab 1906 lehrte der Kunsthistoriker Christian Rauch zunächst als Privatdozent und ab 1920 als ordentlicher Professor; er hatte ebenfalls ein ausgeprägtes Interesse für Architektur.¹²³

In Darmstadt war die Professur für Kunstgeschichte zwar durchgängig mit Kunsthistorikern besetzt worden; allerdings lag deren Schwerpunkt auch auf der Architektur. Der dortige erste Stelleninhaber Johann Georg Schaefer hatte wohl keine akademische Ausbildung im Fach Kunstgeschichte absolviert, sondern sich als Autodidakt sein Wissen angeeignet.¹²⁴ An der Philipps-Universität Marburg hat sich das Fach Kunstgeschichte durch eine Abspaltung von der Archäologie herausgebildet.¹²⁵ Die Etablierung der Kunstwissenschaft als eigenständiges akademisches Fach setzte eine Differenzierung, insbesondere von den angrenzenden Disziplinen Philosophie,

¹²⁰ Vgl. Brief, Ministerium des Inneren und der Justiz an die Landesuniversität, 16. 12. 1890, UniA GI, Zentrale Universitätsverwaltung 2, PrA Nr. 1634, fol. 12; Haupt/Lehnert 1907 (wie Anm. 5), S. 406.

¹²¹ Vgl. Haupt/Lehnert 1907 (wie Anm. 5), S. 443; zuletzt: Beuckers, Klaus Gereon: Adelbert Matthaei. Zu den Forschungen des ersten Professors für Kunstgeschichte in Kiel, in: Beuckers, Klaus Gereon/Kuder, Ulrich (Hgg.): *Forschung in ihrer Zeit. 125 Jahre Kunsthistorisches Institut der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel* (Kieler Kunsthistorische Schriften, N. F. Bd. 18), Kiel 2020, S. 41–75.

¹²² Vgl. Haupt/Lehnert 1907 (wie Anm. 5), S. 407 und 453; Kerber 1957 (wie Anm. 5), S. 255.

¹²³ Vgl. Haupt/Lehnert 1907 (wie Anm. 5), S. 450; Kerber 1957 (wie Anm. 5), S. 255 und 264.

¹²⁴ Vgl. Schefers 2021 (wie Anm. 84), bes. S. 414, 418–422. https://www.architektur.tu-darmstadt.de/150-jahre-kunstgeschichte/personen_150/schaefer_bio_150.de.jsp. (Lisa Beißwanger) [Zugriff: 17. 5. 2021].

¹²⁵ Vgl. Hermelink, Heinrich/Kaehler, Siegfried A.: *Die Philipps-Universität zu Marburg 1527–1927. Fünf Kapitel aus der Geschichte der Universität Marburg 1527–1866, Marburg 1927*, S. 743.



Abbildung 3 Friedrich Küsthardt: Grabmal des Hugo von Ritgen, 1890, Alter Friedhof, Gießen, Zustand 2021, Foto: Yvonne Rickert.

Geschichte und Archäologie, voraus. Der Prozess der Abgrenzung verlief allerdings langsam und keineswegs geradlinig. Diese allgemeine Tendenz bestätigt auch die Gießener Institutsgeschichte. Spezifisch für die dortige Entwicklung der Kunstwissenschaft ist jedoch, dass sie sich maßgeblich im Kontext des Architekturstudiums entwickelte. Diese Besonderheit teilte sie mit den Polytechnischen (Hoch-)Schulen, wo die Kunstgeschichte ebenfalls Bestandteil der Architekturlehre war.

Fazit

Hugo von Ritgens Ausbildung in Gießen und Darmstadt zeigt beispielhaft, dass die Architekturausbildung um 1830 in Hessen-Darmstadt noch keine universitäre Eigenständigkeit erlangt hatte. Für seinen Aufstieg an der Universität war die Bedeutung der familiären und gesellschaftlichen Vernetzung nicht zu unterschätzen, aber ohne seine vielfältige Begabung wäre es ihm sicherlich nicht möglich gewesen, nicht nur das Fach Architektur, sondern auch die Kunstwissenschaft an der Landesuniversität zu etablieren. Hinsichtlich der Fachgeschichte ist dabei festzuhalten, dass er bereits als Professor für Architektur die Kunstgeschichte in die Lehre mit einbezog. Als die Bau- und die Ingenieurwissenschaft ab 1874 an der Polytechnischen Schule Darmstadt verankert wurden, lag die Umwandlung seines bestehenden Lehrstuhls für Architektur in einen Lehrstuhl für Kunstwissenschaft daher nahe. Die ersten Nachfolger Hugo von Ritgens waren bezeichnenderweise ebenfalls keine ausgebildeten Kunsthistoriker, sondern ein Archäologe und ein Historiker.

Die Kunstwissenschaft wurde in Gießen zwar zeitweise im Rahmen des Fachs Philosophie unterrichtet, entwickelte sich aber überwiegend im Kontext der praktischen und auf Anwendung ausgerichteten Lehre der Architektur. An den Polytechnischen (Hoch-)Schulen war die Kunstwissenschaft damals ebenfalls Teil der Architekturausbildung. Diese parallel verlaufende Entwicklung ist wenig erstaunlich, da die Landesuniversität in Hessen-Darmstadt bis 1874 in weiten Teilen Aufgaben einer technischen (Hoch-)Schule erfüllte. Erst nachdem die Bau- und Ingenieurwissenschaft nicht mehr in Gießen gelehrt wurde, ordnete man die Kunstwissenschaft den Historischen Wissenschaften zu. Die Kunstgeschichte hatte sich schrittweise an der Universität etabliert und sich von einer praxisbezogenen zu einer verstärkt historisch reflexiven Wissenschaft entwickelt.

Des Weiteren zeigt die bereits 1869 erfolgte Einführung einer Professur für Kunstgeschichte an der Polytechnischen Schule Darmstadt, dass das Fach Kunstgeschichte oftmals früher an polytechnischen Schulen in Form einer Professur verankert wurde als an den Universitäten. Die von 1874 bis 1889 mit Hugo von Ritgen besetz-

te Professur für Kunstwissenschaft hat jedoch dazu beigetragen, dass dieses aufstrebende, aber noch nicht ausreichend an den Universitäten verankerte Fach künftig – nicht nur an der Landesuniversität Gießen – einen gesicherten Platz innerhalb der universitären Lehre eingenommen hat.



Gießens Beitrag zum Wiederaufbau der Kunstgeschichte in Darmstadt

Sigrid Ruby

Seit nunmehr vielen Jahren pflegen die Justus-Liebig-Universität in Gießen und die Philipps-Universität in Marburg eine rege Kooperation, die sich bislang weniger in der Lehre als in hochschulübergreifenden Forschungsprojekten und entsprechenden Förderstrukturen manifestiert. Was heute auch aufgrund der räumlichen Nähe als eine im Wortsinn naheliegende und quasi-natürliche Beziehung der beiden mittelhessischen Hochschulen erscheint, macht tendenziell vergessen, dass die Gießener Ludoviciana 1607 in Feindschaft zur benachbarten Philippina gegründet worden war. Kaum mehr gewusst wird heute auch, dass die ehemalige Gießener Ludwigs-Universität bis ins frühe 20. Jahrhundert eine besonders enge Verbindung mit der Darmstädter Hochschule pflegte, was seinen Grund in der historischen Zugehörigkeit der beiden Städte zum Großherzogtum Hessen-Darmstadt besaß. Sowohl in Gießen als auch in Darmstadt war die Etablierung der Kunstgeschichte in der akademischen Lehre eng mit der Architektenausbildung verknüpft, die im 19. Jahrhundert seitens des Großherzogs bzw. der hessischen Regierung und der Landstände zu regeln war.¹ Mit der Einrichtung der Polytechnischen Hochschule in Darmstadt 1869 und ihrer Erhebung zur Technischen Hochschule durch Ludwig IV. im Jahr 1877 wurde eine Neuordnung der Hochschullandschaft im Großherzogtum vollzogen, zu der auch die Aufhebung der Lehrstühle für Architektur, Bau- und Ingenieurwissenschaften an der Ludwigs-Universität in Gießen gehörte. Die politischen Entscheidungen nach dem Zweiten Weltkrieg, die unter anderem auf eine Konzentration der Architektenausbildung inklusive Kunst- und Baugeschichte in Darmstadt und neuerlich zu Lasten Gießens hinausliefen, scheinen in der Tradition dieser obrigkeitlichen Weichenstellungen aus dem späten 19. Jahrhundert zu stehen.

Als Hans Gerhard Evers (1900–1993), der 1949 auf die Darmstädter Professur für Kunstgeschichte gekommen war, im Frühjahr 1952 gegenüber der Leitung seiner Hochschule und »mit der Bitte um Weitergabe an den Herrn Minister für Erziehung und Volksbildung« darauf hinwies, dass es sich »bei dem Kunstgeschichtlichen Institut um ein Institut und nicht um einen Lehrstuhl handelt«, wollte er damit eine bes-

1 Zur Situation in Darmstadt vgl. Banaski, Maike: Emanzipation einer Hilfswissenschaft. Kunstgeschichte in Darmstadt, in: Stalla, Robert (Hg.): Kunstgeschichte an Polytechnischen Instituten, Technischen Hochschulen, Technischen Universitäten. Geschichte – Positionen – Perspektiven, Wien u. a. 2021, S. 39–58; Salge, Christiane: Das Fach Kunstgeschichte an der Technischen Hochschule in Darmstadt von 1869 bis 1945, in: ebd., S. 59–80. Zur Situation in Gießen vgl. den Beitrag von Yvonne Rickert in diesem Band sowie meine »Kleine Institutsgeschichte« auf der website des Instituts für Kunstgeschichte der JLU: <https://www.uni-giessen.de/fbz/fbo4/institute/kunstgeschichte/institut/geschichte>. Eine umfassende Darstellung der Institutsgeschichte ist in Vorbereitung.

sere finanzielle und personelle Ausstattung für seine Einrichtung erwirken.² In dem Schreiben wird zudem deutlich, dass man sich in Hessen in einer Anpassungsphase der institutionellen Aufstellung und relativen Wichtigkeit befand bzw. empfand und entsprechend argumentierte. Hinsichtlich der Bibliothek und der »Lichtbildersammlung«³, also dem Bestand an Diapositiven, galt Evers das Kunstgeschichtliche Institut der Universität Marburg als vorbildlich. Zwar, so räumte er ein, »kann [es] nicht das Ziel der Technischen Hochschule Darmstadt sein, ein Forschungsinstitut gleichen Umfangs in Darmstadt aufzubauen. Aber andererseits ist es nicht möglich, den Lehrbetrieb in der für den Rang einer Technischen Hochschule gültigen Form durchzuhalten, wenn es überhaupt nicht anerkannt wird, dass das Kunstgeschichtliche Institut [in Darmstadt] ein Institut ist«⁴. Was hier zunächst als kokette Spiegelfechterei erscheinen mag, bezeugt ein bemerkenswertes Selbstbewusstsein der Darmstädter Seite, die das besondere Momentum der Nachkriegssituation für sich zu nutzen suchte. Dazu gehörte auch der für Darmstadt vorteilhafte Umstand, dass die Gießener Kunstgeschichte 1945 geschlossen und ihre Fachbibliothek sowie Bildmaterialien, Diapositive und einschlägiges Mobiliar eben nicht dem Marburger »Forschungsinstitut«⁵, sondern der Technischen Hochschule zugeschlagen wurden. Vor allem um diese Verlagerung der Gießener kunstgeschichtlichen Lehrmittel nach Darmstadt wird es im Folgenden gehen.

Inwiefern tatsächlich von einer durchdachten hochschulpolitischen Entscheidung und damit von zusammenhängenden strategischen Überlegungen und Handlungen die Rede sein kann, ist nach aktuellem Kenntnisstand fraglich und per se nicht unbedingt zu erwarten. Wenn es jemals die Idee zu einer Bündelung der akademischen Kunst- und Architekturgeschichte in großherzoglicher Tradition und des-

2 Brief H. G. Evers, TH Darmstadt, Kunstgeschichtliches Institut, an den Rektor der TH Darmstadt über die Fakultät für Architektur, 26. 5. 1952, UA Darmstadt 303, Nachlass Evers, Nr. 56. – Ich danke Lisa Beißwanger für den Hinweis auf relevante Dokumente aus dem Nachlass Evers im Archiv der TU Darmstadt. Mein Dank für die Bereitstellung von Dokumenten gilt auch Simon Götz vom Universitätsarchiv der TU Darmstadt und Albina Mayer-Hungershausen vom Hessischen Hauptstaatsarchiv Wiesbaden. An dieser Stelle besonders danken möchte ich dem Kollegen Joachim Hendel vom Universitätsarchiv der Justus-Liebig-Universität Gießen, der meine Recherchen wesentlich unterstützte sowohl durch die Vorlage zahlreicher Aktenbestände als auch durch gute Gespräche und weiterführende Hinweise. Für wichtige Hinweise danken möchte ich zudem der Kunsthistorikerin Yvonne Rickert, Marburg, und dem Kollegen Gerd Steinmüller, ehemals Institut für Kunstpädagogik, Justus-Liebig-Universität Gießen.

3 Ebd.

4 Ebd.

5 Ebd.

halb in Darmstadt gab, so wurde sie in der unmittelbaren Nachkriegszeit von den beteiligten Einrichtungen und Akteuren nur zögerlich umgesetzt und von den besonderen Umständen zerrieben. Was sich hierzu rekonstruieren lässt, bezeugt echte Nöte und Sorgen ebenso wie kühle Berechnung und Vorteilsnahme. Es ist eine streckenweise ermüdende Geschichte des vorsichtigen Antichambrierens und freundlichen Nachhakens, des kollegialen Schulterschlusses, aber auch unmissverständlichen Hinhaltens über verschiedene Hierarchieebenen und mehrere Jahre hinweg – ohne dass es im Ergebnis zu einem tatsächlichen Richtungsentscheid gekommen wäre. Bemerkenswert scheinen die lokalen Beharrungskräfte auf Gießener Seite und die dort enge Verflochtenheit der universitären Kunstgeschichte mit einer städtischen Öffentlichkeit und Kulturszene, die vielleicht typisch für die Zeit waren und uns heute zu denken geben.

Die Schließung der Gießener Universität

Dass die Ludoviciana nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs geschlossen und ab Mai 1946 als »Justus-Liebig-Hochschule für Bodenkultur und Veterinärmedizin« weitergeführt wurde, hat vielfältige Gründe, unter denen die umfassenden Zerstörungen infolge der Luftangriffe auf die Stadt im Dezember 1944 und März 1945 sicher ein gewichtiger waren.⁶ Doch hatten schon das formelle Ende des Großherzogtums 1918 und die Gründung des Volksstaats Hessen nach dem Ersten Weltkrieg einen Bedeutungsverlust der Gießener Universität eingeläutet. Diese hatte zuvor von der besonderen Fürsorge Großherzog Ernst Ludwigs profitiert und sah sich seit dessen Abtritt wiederholt Schließungsgerüchten und auch konkreten Plänen in die Richtung ausgeliefert, die mit der räumlichen Nähe zu Marburg und Frankfurt sowie mangelnder Auslastung durch Studierende begründet wurden. Unter den Nationalsozialisten und mit der Einführung einer reichseinheitlichen Hochschulverwaltung kam es zur Schließung einzelner Abteilungen, zur Stärkung der Naturwissenschaften und

6 Zur Geschichte der Gießener Universität nach 1945 vgl. Felschow, Eva-Marie/Lind, Carsten/Busse, Neill: Krieg, Krise, Konsolidierung. Die »zweite Gründung« der Universität Gießen nach 1945, Gießen 2008. Siehe auch Bernhard, Markus: Gießener Professoren zwischen Drittem Reich und Bundesrepublik. Ein Beitrag zur hessischen Hochschulgeschichte 1945–1957, Gießen 1990. Moraw, Peter: Kleine Geschichte der Universität Gießen. Von den Anfängen bis zur Gegenwart, Gießen 1990. – Auch die Stadt Darmstadt hatte im Krieg große Zerstörungen erlitten und zudem, als »abgewählte« Landeshauptstadt, mit einem herben Bedeutungsverlust zu kämpfen, der u. U. durch ein Hervortreten auf dem Feld von Kunst und Kultur kompensiert werden sollte. Ich danke Lisa Beißwanger für diesen Hinweis.

der Medizin und zu einem rapiden Bedeutungsverlust insbesondere der Geisteswissenschaften. Deren Lehrstühle waren zum Teil gleichgeschaltet, zum Teil verwaist, und ihre Studierenden machten nur noch einen Bruchteil der universitären Gesamtauslastung aus. Mit Blick auf die späteren, zumindest für die Kunstgeschichte dokumentierten Entwicklungen ist für die Weimarer und die NS-Zeit hervorzuheben, dass auch in diesen Zeiten die Gießener Universität einen großen Rückhalt in der lokalen Bevölkerung und Wirtschaft hatte.⁷

Mit Kriegsende und dem Einmarsch der Amerikaner am 29. März 1945 wurde der Lehrbetrieb in Gießen eingestellt. Die amerikanische Besatzungsmacht und die von ihr eingesetzte Regierung des neu gegründeten Landes Groß-Hessen sahen sich bald mit der Frage der Wiedereröffnung und Unterhaltung von vier Hochschulen konfrontiert – Frankfurt, Darmstadt, Gießen und Marburg, die sämtlich Standorte auch des Faches Kunstgeschichte waren. Wie Eva-Marie Felschow bündig formuliert, war »[i]n den beginnenden Verhandlungen [...] die Gießener Position im Vergleich zur Lage der übrigen hessischen Hochschulen zweifellos am ungünstigsten. Äußerst nachteilig wirkten sich hier der hohe Zerstörungsgrad sowie die bereits in der Zeit des Nationalsozialismus vollzogene Schrumpfung der geisteswissenschaftlichen Fächer und der Theologie aus.«⁸ Bald stand im Raume, dass die Ludoviciana aufgelöst werden müsse, wogegen ihr seit Juni 1945 amtierender Rektor, der Physiker Karl Bechert (1901–1981), ebenso protestierte wie gegen die von Marburger Seite massiv forcierte Zusammenführung der Ludwigs- mit der Philipps-Universität unter Leitung letzterer. Mit expliziter Zustimmung der amerikanischen Besatzungsmacht und dem für Groß-Hessen zuständigen Universitätsoffizier Edward Y. Hartshorne (1912–1946) entschied schließlich das Landeskabinett in Wiesbaden am 25. April 1946, »in Gießen nur mehr eine Hochschule eigenen Typs mit Landwirtschaft und Veterinärmedizin sowie fünf naturwissenschaftlichen Instituten zu belassen. Die Medizinische Fakultät sollte als Akademie für ärztliche Fortbildung weiterarbeiten«⁹. Bereits am 27. Mai 1946 wurde die »Justus-Liebig-Hochschule für Bodenkultur und Veterinärmedizin« eröffnet.¹⁰

7 Felschow et al. 2008 (wie Anm. 6).

8 Ebd., S. 38.

9 Ebd., S. 49. Die Verankerung der Fächer Landwirtschaft und Veterinärmedizin an der Universität Gießen war schon im 19. Jh. eine Besonderheit, und sie wurden vermutlich deshalb bzw. aus Traditionsgründen beibehalten. Vgl. Moraw 1990 (wie Anm. 6), S. 155–160.

10 Ebd., S. 62

Lehrmaterialien für Darmstadt I

Die Rektoren der verbleibenden hessischen Universitäten, insbesondere der Marburger Philosoph Julius Ebbinghaus (1885–1981), aber auch sein Darmstädter Amtskollege, der Bauingenieur und Verkehrswissenschaftler Erich Reuleaux (1883–1967), witterten frühzeitig eine Umverteilung der durch eine Auflösung der Ludoviciana freiwerdenden Mittel und Bestände und ersannen Vorteile für ihre eigenen Hochschulen.¹¹ Tatsächlich sollte der Schließung der geisteswissenschaftlichen Institute in Gießen eine Verlagerung ihrer Bibliotheken und weiterer Lehrmittel an die anderen Hochschulstandorte in Hessen folgen. Eine Anordnung des Kultusministers vom 19. September 1946 bestimmte, dass die Bibliotheksbestände der »germanistischen-deutschkundlichen, romanistischen, klassisch-philologischen, theologischen, indogermanischen, [und] orientalistischen Seminare« an die Universität Frankfurt »als Leihgabe« übergeben werden. »Die Bestände des Kunsthistorischen Seminars sollen leihweise an die T. H. Darmstadt abgegeben werden.«¹²

Die Sonderbehandlung der kunsthistorischen Lehrmittel ging auf eine entsprechende Intervention von Darmstädter Seite zurück. Schon früh, im Sommer 1945, hatte Oskar Schürer (1892–1949), Professor für Kunstgeschichte an der Technischen Hochschule, darüber das Gespräch mit Ludwig Bergsträsser (1883–1960), dem Regierungspräsidenten Darmstadt, und dessen Ministerialrat Hans Hoffmann (1880–1949) gesucht. Das erwähnt er in einem Brief an den Rektor seiner Hochschule vom 4. Mai 1946. Als Grund dafür, »die Bestände des Kunsthistorischen Instituts [in Gießen] für unsere Hochschule anzufordern«, nennt Schürer die desolante Lage in Darmstadt, wo man aufgrund der Kriegszerstörungen sämtliche Lehrmaterialien verloren hatte. Er drängt auf schnelles Handeln: »Jetzt ist der Moment gegeben, die Aktion müsste sofort unternommen werden, ehe die Institute von Marburg und Frankfurt sich des Erbes von Giessen bemächtigen.«¹³ Regierungspräsident Bergsträsser unterstützte das Anliegen Schürers nach Kräften. In seinem Tagebuch notiert er am 26. Februar 1946, »daß alles Material, das bei der Reduzierung oder Aufhebung der Universität Gießen

¹¹ Ebd., S. 49. Für Darmstadt siehe Bernhard 1990 (wie Anm. 6), S. 49.

¹² UA Gießen, 720-17, Seminar- bzw. Institutsbibliotheken, Karton 177, Band 1: Schreiben des Ministers für Kultus und Unterricht (Grosshessisches Staatsministerium Wiesbaden), gez. Schramm, an den Sonderbeauftragten für die Universität Gießen, Herrn Professor Dr. Eger, Giessen, und an den geschäftsführenden Vorsitzenden des Kuratoriums der Universität Frankfurt a. M., Betr. Seminarbüchereien der Universität Gießen, 19. 9. 1946.

¹³ UA Darmstadt 105/418: Brief Oskar Schürer, TH Darmstadt, an den Rektor der T. H. Darmstadt, 4. 5. 1946.

anfällt, in meinem [i. e. dem Darmstädter] Regierungsbezirk bleiben muß, weil es zu dessen Vermögen gehört. Vor allen Dingen auch die Ausstattung des kunstwissenschaftlichen Lehrstuhls samt Bibliothek und die Bibliothek überhaupt«¹⁴. Auch hatte er sich wohl im April 1946 »die Bibliotheken des volkswirtschaftlichen und des kunstwissenschaftlichen Seminars [in Gießen] angesehen, wegen meiner Überführungspläne«¹⁵. Erich Reuleaux wiederum, der Rektor der Technischen Hochschule, leitete das Schreiben und Anliegen von »Fachprofessor« Oskar Schüler Anfang Mai 1946 umgehend an das hessische Kultusministerium weiter und betonte »die größere Zerstörung der TH Darmstadt im Vergleich zu Frankfurt und Marburg«¹⁶.

Vor dem Hintergrund dieser Umtriebe erklärt sich die »leihweise« Übergabe der Gießener kunstwissenschaftlichen Lehrmaterialien an die Darmstädter Hochschule, die das Kultusministerium im September 1946 anordnete. Die Umsetzung des Plans ließ allerdings auf sich warten, was Schürer Ende März 1947 dazu veranlassete, ein dreiseitiges Schreiben an den Rektor seiner Hochschule zu schicken, in dem er die Nöte seines Instituts schildert und auf eine »Verwirklichung des schwebenden Überführungsplanes« pocht.¹⁷ In Darmstadt sei alles vorbereitet. Man habe drei Räume im Verwaltungsflügel des Landesmuseums für das Kunstgeschichtliche Institut hergerichtet und könne dort auch die Bestände aus Gießen beherbergen. Es herrsche ein übergroßer und unerträglicher »Mangel an jeglichem Anschauungs-, Lehr- und Forschungsmaterial«, und es sei »nicht zu verantworten, daß, während hier also der größte und folgenschwerste Mangel [...] besteht, in Gießen eine vollständige Fachsammlung fast unbenutzt in Notunterkunft behelfsmäßig lagert. [...] Ich bitte nunmehr dringlich um beschleunigte Verfügung über die Gießener Kunstgeschichtlichen Institutsbestände in der Hoffnung, daß eine solche ministerielle Entscheidung sicherstellt, daß die Gießener Sammlung geschlossen und ohne weitere Einbußen zu erleiden noch möglichst für die Arbeit des kommenden Sommer-Semesters nach Darmstadt überführt werden kann, wo sie so überaus notwendig gebraucht wird«¹⁸. Auch dieses Schreiben Schürers leitete der Rektor der Technischen Hoch-

¹⁴ Bergsträsser, Ludwig: *Befreiung, Besatzung, Neubeginn. Tagebuch des Darmstädter Regierungspräsidenten 1945–1948*, hg. von Walter Mühlhausen, München 1987, reprint 2018, S. 95–96.

¹⁵ Ebd., S. 118.

¹⁶ UA Darmstadt 105/418, Brief des Rektors der T. H. Darmstadt, Erich Reuleaux, an das Großhessische Staatsministerium Minister für Kultus und Unterricht, Wiesbaden, 8. 5. 1946.

¹⁷ UA Darmstadt 105/418, Brief von Oskar Schüler, Kunstgeschichtliches Institut, TH Darmstadt, an den Rektor der TH Darmstadt, 28. 3. 1947.

¹⁸ Ebd.

schule Darmstadt an das Kultusministerium weiter, und das gab vielleicht tatsächlich den Anstoß für den Erlass vom Mai 1947, der Fakten schaffen sollte (**Abb. 1**). Zwar gab es neuerliche Verzögerungen, aber im Dezember des Jahres erfolgte der Umzug eines Großteils der Gießener Bestände.

Die Situation in Gießen

Es stellt sich die Frage, warum die Überführung der Gießener Lehrmaterialien nach Darmstadt erst so spät erfolgte und unter welchen Umständen das geschah. Die Professur für Kunstgeschichte an der Ludwigs-Universität hatte seit 1906 Christian Rauch (1877–1976) inne, und das Kunstwissenschaftliche Institut war in vielerlei Hinsicht von seiner Person geprägt. Fachlich auf mittelalterliche Architektur und vormoderne Bildkünste spezialisiert, war Rauch während des Ersten Weltkriegs für den sogenannten Kunstschutz in Belgien engagiert und besaß einige Erfahrung in der Denkmalpflege. In Gießen hatte er sich unter anderem für die Erforschung und Dokumentation regionaler Kunst und Architektur und als Herausgeber der Zeitschrift »Hessenkunst« (1906–1931) auch für deren Bekanntmachung gegenüber einer größeren Öffentlichkeit eingesetzt.¹⁹ Rauch verkörperte regelrecht die akademische Kunstgeschichte vor Ort, hatte sich für die Einrichtung und Ausstattung des Instituts in einem repräsentativen Stadthaus gegenüber dem Universitätshauptgebäude an der Ludwigstraße eingesetzt und mit der 1919 gegründeten Gesellschaft der Gießener Kunstfreunde auch lange ein finanzkräftiges Unterstützernetzwerk aus der regionalen Wirtschafts- und Bildungsbürgerwelt an seiner Seite gehabt. Mit der erzwungenen Auflösung der Gesellschaft 1933 war dieser Rückhalt nur formell weggebrochen. Wenngleich zu Kriegsende 68 Jahre alt und 1947 formell in den Ruhestand versetzt, trat Rauch auch weiterhin höchst aktiv für die Belange »seines« Instituts ein. Dieses musste Ende 1946 aus dem Haus in der Ludwigstraße weichen, weil dort auf Wunsch der Militärregierung die Amerikanische Bibliothek bzw. das Amerika-Haus eingerichtet werden soll-

¹⁹ Zur Person Christian Rauch vgl. Kerber, Ottmar: Die Kunstgeschichte an der Universität Gießen, in: Ludwigs-Universität, Justus-Liebig-Hochschule: 1607–1957. Festschrift zur 350-Jahrfeier, Gießen 1957, S. 253–266; Oehler, Lisa: In Memoriam Christian Rauch, in: Gießener Universitätsblätter 9 (1976), Heft 2, S. 73–80; Metz, Peter: Christian Rauch, in: Gundel, Hans Georg/Moraw, Peter/Press, Volker (Hgg.): Gießener Gelehrte in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, 2. Teil, Marburg 1982, S. 735–744; Müller-Scherf, Angelika: Kunst und Kunstgeschichte in Kriegszeiten, in: Gießener Universitätsblätter 51 (2018), S. 107–112. Eine differenzierte Erforschung seiner wissenschaftlichen Laufbahn und Schriften und seiner ggfs. auch (hochschul-)politischen Verstrickungen in der Zeit des Nationalsozialismus steht noch aus.

Br.

Abschrift

Hessisches Staatsministerium
Der Minister für Kultus und Unterricht
Tgb.Nr. X/1831/47 Dr.Cr./Tar.

Wiesbaden, den 6.5.1947
Bierstadterstr. 7

An den
Rektor der Technischen Hochschule
D a r m s t a d t

Betr.: Kunsthistorisches Institut der Universität Giessen.

Der Herr Minister hat mit Erlass vom 6.5.47 angeordnet, dass die Bestände des Kunsthistorischen Instituts einschliesslich Bildmaterials, Diapositive, Apparaten, Karteien, Kataloge u.sw. vollständig als geschlossene Leihgabe dem Rektor der Technischen Hochschule Darmstadt zu übergeben sind.

Diese Bestände bleiben Eigentum der Universität Giessen bzw. deren Rechtsnachfolgerin und werden Ihnen vorbehaltlich einer späteren Regelung treuhänderisch als Leihgabe überwiesen. Sie sind an Hand von gegebenenfalls neu aufzustellenden Bestandslisten, die in einer Ausfertigung dem Ministerium vorzulegen sind, von dem Sonderbeauftragten für die Universität Giessen, Prof. Dr. Eger zu übernehmen. Sie müssen gesondert aufgestellt und dürfen keinesfalls anderen Beständen eingegliedert werden.

Die Bestände des Kunsthistorischen Instituts sollen in den Räumen des Landesmuseums aufgestellt werden. Ich bitte Sie, mit dem Direktor des Museums eine Vereinbarung über Verwaltung und Betreuung des Instituts zu treffen und mich entsprechend zu unterrichten.

Ich bitte, die Ueberführung des Instituts alsbald zu veranlassen und mir bis spätestens 1.6.1947 berichten.

Eilt!

Im Auftrage

gez. Hoffmann

In Abschrift

Herrn Dekan der Fakultät für Architektur
Herrn Prof. Dr. Schürer

mit der Bitte, sofort das Erforderliche zu veranlassen.
Ich bitte um Rücksprache mit mir am 19.5.1947.

Darmstadt, den 17.5.1947

Der Rektor

Abbildung 1 Schreiben des hessischen Kultusministeriums, gez. Hoffmann, an den Rektor der TH Darmstadt (Abschrift), 06.05.1947, UA Darmstadt, Evers-Nachlass, 303, 56, Repro: UA Darmstadt.

te.²⁰ Der Auszug der kunstwissenschaftlichen Lehrmaterialien aus dem ehemaligen Institut und die zum Teil provisorische Unterbringung in verschiedenen Gießener Lokalitäten ließ ihre Verlagerung nach Darmstadt in mancher Augen dringlicher erscheinen, verkomplizierte aber auch das gesamte Manöver erheblich und führte im Ergebnis zu Stückwerk.

Gegen die im September 1946 vom Kultusministerium angeordnete »leihweise« Übergabe der kunstwissenschaftlichen Lehrmittel an die Technische Hochschule Darmstadt regte sich umgehend Widerstand sowohl seitens der Gießener Hochschule als auch in der Gießener Bürgerschaft. Am 7. Oktober 1946 wandte sich der Leiter der Universitätsbibliothek Hugo Hepding (1878–1959) an die örtlichen Vertreter der großen politischen Parteien und bat um Unterstützung. Als ein wichtiges Argument für den Verbleib der Bibliothek führte er an, dass »die wertvollsten Teile der Kunstwissenschaftlichen Bibliothek [...] Stiftung der Hochschulgesellschaft und der Gesellschaft der Gießener Kunstfreunde [sind]«²¹. Wohl schon zu diesem Zeitpunkt, im Oktober 1946, hatte sich vor Ort ein »Ausschuss zum Erhalt der Gießener Kunstwissenschaftlichen Sammlungen« gebildet, der eine einschlägige Denkschrift verfasste. Diese datiert vom 10. November 1946 und ist an den Rechtswissenschaftler Otto Eger (1877–1949) gerichtet, der als Sonderbeauftragter für die Abwicklung der Universität Gießen fungierte und das Schreiben an das Kultusministerium in Wiesbaden weiterleitete. Dem Schriftstück, das der in Gießen tätige Architekt Hans Meyer (1867–1949) und der Bankdirektor im Ruhestand Ludwig Griessbauer (1870–1949) stellvertretend zeichneten, ist zu entnehmen, dass der Ausschuss vor allem aus »Angehörigen der 1933 zur Selbstauflösung gezwungenen Gesellschaft der Gießener Kunstfreunde (Freunde des Kunstwissenschaftlichen Instituts) e. V.« bestand.²² Verwiesen wird auf die Förderung des Kunstwissenschaftlichen Instituts durch diese historische Gesellschaft, deren »Stiftungen nur im Hinblick darauf erfolgt [sind], dass damit ein Zentrum der Kunstpflege in Gießen und Oberhessen erwachsen sollte. Es sind also

20 Vgl. UA Gießen, Universitätsbibliothek, Karton 44, Verfügungen und Rundschreiben des Regierungspräsidenten in Hessen, 1945–49: Notiz Großhessisches Staatsministerium, Minister für Kultus und Unterricht, Willy Viehweg, an den Rektor der Hochschule Giessen, 30. 11. 1946. – Zum Amerika-Haus in Gießen vgl. Dedner, Doris/Humphrey, Richard: »Ein Stück Freiheit«. Das Gießener Amerika-Haus 1947–1953, Gießen 2005.

21 UA Gießen, 720-17, Seminar- bzw. Institutsbibliotheken, Karton 177, Band 1: Brief von Prof. Dr. Hugo Hepding, Leiter der UB Gießen, an Herrn Dr. Martin, CDU, und identisch an Herrn Dr. Leidel, SPD, vom 7. 10. 1946.

22 Vgl. HHStAW 504 Nr. 12548, 148: Schreiben des Ausschusses zur Erhaltung der Gießener Kunstwissenschaftlichen Sammlungen an Prof. Eger, Giessen, 10. 11. 1946. Siehe auch den gleich datierten Entwurf in UA Gießen, 720-17, Seminar- bzw. Institutsbibliotheken, Karton 177, Band 1.

eine Reihe von Stiftungen ganz zweifelsohne zweckbedingt erfolgt und nur im Hinblick darauf, daß sie der Förderung der Kunstpflege in Gießen dienen sollten«²³. Diese könnten nun angesichts der Überlegungen zur Verlagerung nach Darmstadt, mit einigem Recht zurückgefordert werden. Angestrebt wird deshalb der vollständige Erhalt der Sammlungen in Gießen, so dass der ihrer Universität beraubten Stadt ein Rest von kulturellem Leben möglich sei. Dieses Anliegen habe, so die Ausschussvertreter, den Rückhalt »weitester Kreise der Bevölkerung«. Dazu gehöre neben dem Kunstverein auch der Oberhessische Künstlerbund, der »in Gießen seinen Sitz hat, mit seinen etwa 70 Mitgliedern einer [sic] der stärksten Künstlervereinigungen des Landes Hessen, [...] Stehen aber die reichen Bestände des Instituts auch der Künstlerschaft zur Verfügung, so ergibt sich auch hieraus eine Ausstrahlungsmöglichkeit, die dem ganzen Lande wieder zugute kommen wird. In gewissem Sinne gelten die gleichen Überlegungen auch für die Angehörigen des [Darmstädter] Polytechnikums«²⁴. Man würde auch, so die beiden Ausschussvertreter, »Möglichkeiten schaffen [...], um diese Sammlungen mit der Bibliothek geschlossen zu erhalten und sie nicht nur interessierten Kreisen, sondern darüber hinaus der Bevölkerung wie früher zugänglich zu machen. Weiterhin ist daran gedacht, die Arbeit des Instituts durch Veranstaltung von Ausstellungen, Vorträgen usw. zu verbreitern«²⁵. Mit dem das Schreiben abschließenden Angebot einer »treuhänderischen Verwaltung« der Gießener Kunstwissenschaftlichen Sammlungen bekräftigt der Ausschuss seine Absicht, das ehemalige Universitätsinstitut in ein von bürgerschaftlichem Engagement getragenes städtisches Kulturzentrum umzuwandeln. Ähnlich argumentierte der Vorsitzende des CDU-Kreisverbands Gießen, der in einem Mitte November datierenden Schreiben an das von der CDU geführte hessische Kultusministerium das »kunstwissenschaftliche Institut der Universität als eines der wertvollsten Besitztümer der Stadt« bezeichnet, dessen »Wegführung von der Bürgerschaft als eine durchaus unberechtigte und rechtswidrige Beraubung betrachtet werden müsse«²⁶.

23 Ebd., Hervorhebungen im Original.

24 Ebd., Hervorhebungen im Original.

25 Ebd.

26 HHStAW 504, 150: Schreiben des 1. Vorsitzenden des CDU-Kreisverbands Gießen, Heinz Dörmann, an das Kultusministerium Wiesbaden, 14. 11. 1946.

Lehrmaterialien für Darmstadt II

Die Denkschrift des Gießener Ausschusses legte Eger im hessischen Kultusministerium mindestens zweimal vor, während die Darmstädter Seite und auch Regierungspräsident Bergsträsser auf Vollzug des Umzugs drängten.²⁷ Erst Anfang Mai 1947 konkretisierten sich die Pläne zugunsten der Technischen Hochschule. In einem Schreiben an Otto Eger bestimmte der Kultusminister: »Die Bestände des Kunsthistorischen Instituts sind einschließlich Bildmaterials, Diapositive, Apparaten, Karteien, Kataloge usw. vollständig als geschlossene Leihgabe dem Rektor der T. H. Darmstadt zu übergeben. [...] Die Leihgaben erfolgen unter den in meinem Erlass vom 18.[sic] 9. 1946 bezeichneten Bedingungen. Ich betone demgemäss, dass die Buchbestände Eigentum der Universität Gießen bleiben bzw. Eigentum ihrer Rechtsnachfolgerin werden. Die Rektoren der Universität Frankfurt und der T.H. Darmstadt werden von mir benachrichtigt und aufgefordert, sich mit Ihnen umgehend in Verbindung zu setzen.«²⁸ Mit dieser nun wiederholten Bezeichnung der Lehrmittel-Übergabe als »Leihgabe«, die ausdrücklich Eigentum der Gießener Universität bleiben sollte, schien das Problem der von der ehemaligen Gesellschaft der Gießener Kunstfreunde gestifteten Teilbestände und daraus ableitbarer Rückgabebeforderungen behoben. Der wenig später am 6. Mai 1947 erteilte ministerielle Erlass regelt: »Diese Bestände [...] werden [dem Rektor der TH Darmstadt] vorbehaltlich einer späteren Regelung treuhänderisch als Leihgabe überwiesen. Sie sind an Hand von gegebenenfalls neu aufzustellenden Bestandslisten, die in einer Ausfertigung dem Minister vorzulegen sind, von dem Sonderbeauftragten für die Universität Giessen, Prof. Dr. Eger, zu übernehmen. Sie müssen gesondert aufgestellt und dürfen keineswegs anderen Beständen eingegliedert werden. / Die Bestände des Kunsthistorischen Instituts sollen in den Räumen des Landesmuseums aufgestellt werden.«²⁹

Neuerlich verzögerte sich der Umzug und fand schließlich im Dezember 1947 statt. Aus diesem Monat, vom 19.12., datiert auch ein vorläufiger, offenbar von dem Rektor der TH Darmstadt Gustav Mesmer (1905–1981) aufgesetzter Vertrag, der wohl nicht abgeschlossen wurde, aber insofern interessant ist, als er die Bereitschaft zu relativ

²⁷ Vgl. HHStAW 504, 182: Schreiben L. Bergsträsser, Regierungspräsident Darmstadt, an das Kultusministerium, z. Hd. Herrn Assessor Dr. Cremer, 26. 2. 1947.

²⁸ UA Gießen, 720-17, Seminar- bzw. Institutsbibliotheken, Karton 177, Band 1: Schreiben des Ministers für Kultus und Unterricht (Grosshessisches Staatsministerium) Wiesbaden, gez. Stein, an den Sonderbeauftragten für die Universität Gießen, Herrn Professor Dr. Eger, Giessen, 3. 5. 1947.

²⁹ UA Darmstadt 303, 56 (Evers-Akten): Schreiben des hessischen Kultusministeriums, gez. Hoffmann, an den Rektor der TH Darmstadt (Abschrift), 6. 5. 1947.

großen Zugeständnissen an die Gießener Seite dokumentiert. Unter anderem heißt es dort, dass »[d]ie genaue Angabe des überlassenen Materials [...] z. Zt. aufgestellt und nach sorgfältiger Inventarisierung dem endgültigen Vertrag zugrundegelegt [wird]«. Auch sei »die Überlassung der Bestände zunächst für die Dauer eines Jahres vorgesehen«, um dann gegebenenfalls verlängert zu werden. So heißt es weiter in dem Vertragsentwurf: »Das Kunstgeschichtliche Institut Darmstadt verpflichtet sich, die Bestände sorgfältig zu inventarisieren und zu pflegen und dem Kunsthistorischen Institut Giessen evt. benötigte Bücher und Diapositive auf Anforderung zeitweise zur Verfügung zu stellen. Die geliehenen Bestände werden in den Räumen des Kunstgeschichtlichen Instituts der Technischen Hochschule Darmstadt untergebracht, die sich z. Zt. im Gebäude des Hessischen Landesmuseums Darmstadt befinden. Der jeweilige Ort der Unterbringung wird der Universität Giessen stets mitgeteilt werden. / Das Kunstgeschichtliche Institut Darmstadt ist bestrebt, durch Ersatzbeschaffung von Büchern und Diapositiven aus eigenen Mitteln die entsprechenden Bestände aus Giessener Besitz Zug um Zug zurückzugeben. / Die Universitäts-Bibliothek Giessen wird als Erbin der Giessener Kunsthistorischen Institutsbibliothek eine vollständige Katalogliste der noch in Giessen verbliebenen Kunstgeschichtlichen Literatur dem Darmstädter Kunstgeschichtlichen Institut überlassen, um einen bevorzugten Leihverkehr gegebenenfalls zu ermöglichen.«³⁰

Der »vorläufige Vertrag« hing auch einem Bericht des Darmstädter Rektors betreffs »Kunsthistorisches Seminar der Universität Giessen« vom 11. Februar 1948 an. Diesen hatte sich das Kultusministerium erbeten, und Mesmers Bericht ist aufschlussreich bezüglich der tatsächlichen Abläufe und der verwickelten Situation. Demnach trafen sich Vertreter der beiden Hochschulen, darunter auch Mesmer selbst, am 4. Dezember 1947 zu einer Besprechung in Gießen, um »in freundschaftlicher Vereinbarung« konkrete Verabredungen zu treffen, die beiden Seiten entgegenkamen.³¹ So sollten Ausnahmen gemacht werden für »Bücher, die für [die] örtlichen Interessen der Giessener Hochschulbibliothek wichtig sind und über die eine Verständigung hinsichtlich ihres Verbleibs in Giessen erzielt wird. Ferner sollen von der Leihgabe alle weiteren Bestände des ehemaligen Giessener kunstgeschichtlichen Instituts ausgeschlossen bleiben (wie z. B. Originalkunstwerke, Bücherregale, Schrän-

³⁰ UA Darmstadt 303, 56 (Evers-Akten): Entwurf für einen vorläufigen Vertrag zwischen der TH Darmstadt und der Universität Giessen, die Bestände des Giessener Kunsthistorischen Institutes betreffend, 19. 12. 1947.

³¹ Vgl. HHStAW 504 Nr. 12548, 259: Bericht G. Mesmer, Rektor der TH Darmstadt, an das Großhessische Staatsministerium, Herrn Minister für Kultus und Unterricht Wiesbaden, Betr.: Kunsthistorisches Seminar der Universität Giessen, 11. 2. 1948.

ke, Apparate, Einrichtungsgegenstände), die der Giessener Hochschulbibliothek und Hochschule selbst fehlen.«³² Noch im Dezember – so der Bericht – seien die für Darmstadt bestimmten Leihgaben mit Ausnahme von zwei Diapositivschränken, abtransportiert und im Hessischen Landesmuseum gelagert worden; zunächst provisorisch, da Mobiliar fehle: »Die Bestände sind daher auch noch nicht ordnungsgemäß katalogisiert und der Benutzung übergeben worden. Die vorläufige Bearbeitung erweist, dass die Bestände sehr lückenhaft sind und dass angenommen werden muss, dass in den letzten Jahren erhebliche Einbussen an wertvollen Bibliotheks- und Diapositivbestände[n] eingetreten sind.«³³ Mesmer nennt auf Grundlage »vorläufiger Feststellungen« einen Leihgabe-Bestand von 1330 kunstgeschichtlichen Büchern und 5000 kunstgeschichtlichen Diapositiven. Uneinigkeit bestand bezüglich des Künstlerlexikons von Thieme-Becker, das in Darmstadt gebraucht, aber auch von der Gießener Hochschulbibliothek beansprucht wurde. Auch »auf die beiden noch nicht abgeholten Diapositivschränke erheben die Giessener Stellen neuerdings Anspruch«³⁴, so Mesmer.

In Reaktion auf den Bericht mahnt das Kultusministerium auf schnellstmögliche Aufstellung der Bücher, um einem »erneuten Sturm der Entrüstung« in Gießen zuvorzukommen.³⁵ Auch brauchte es aus Sicht des Ministeriums keinen Vertrag zwischen den beiden Hochschulen, da man ja selbst zuständig sei und entsprechende Erlasse bereits ergangen seien. Das Ministerium behauptete sich damit als entscheidungsbefähigende Instanz, zog sich aber zugleich aus dem Fall zurück, der fortan un abgeschlossen zwischen den beiden hessischen Hochschulen schwebte und eigentlich erst in den 1970er-Jahren mit der teilweisen Rückführung kunstwissenschaftlicher Bibliotheksbestände nach Gießen ein Ende fand.

Wechselseitige Anstrengungen und ein Neuanfang in Gießen

Mit dem Bericht des Darmstädter Rektors vom Februar 1948 stand die Behauptung im Raum, dass die Bibliotheksbestände aus Gießen nur »sehr lückenhaft« an die Technische Hochschule bzw. an das im Landesmuseum untergebrachte Kunstgeschicht-

32 Ebd.

33 Ebd.

34 Ebd.

35 HHStAW 504 Nr. 12548, 262: Schreiben von Dr. Cremer an den Herrn Ministerialdirektor über Herrn Ministerialrat Hoffmann, 24. 2. 1948.

liche Institut gekommen seien. Wie Mesmer zu dieser Aussage kam und was genau er damit meinte, ist unklar. Was konkret wurde vermisst? Der Vorwurf einer – absichtsvoll – unvollständigen Überführung Gießener Lehrmaterialien nach Darmstadt stand ebenso im Raume wie kaum unterdrückte Ressentiments gegenüber den Profiteuren der Institutsschließung 1945.

Von Christian Rauch haben sich zwei Briefe an die Darmstädter Kollegen Oskar Schürer und Hans Gerhard Evers erhalten, in denen der Emeritus die Überlassung von ehemals Gießener Materialien für die Fortführung seiner Forschungsarbeiten erbittet.³⁶ In seinem Brief an Schürer schreibt Rauch, dass er »solange meine Kräfte reichen weiter kämpfen [werde] für die Wiederaufrichtung unserer alten Universität und des Kunstwissenschaftlichen Institutes. Es hätte bei beiden Anstalten nicht zu dem heutigen Zustand zu kommen brauchen, wenn in den Universitätsverhältnissen etwas mehr von dem vorhanden gewesen wäre, was wir im guten alten Deutschland Korpsgeist nannten.«³⁷ Weder seine Buchwünsche noch Rauchs Festhalten am früheren Status quo sowie implizite Vorwürfe gegenüber den Fachkollegen dürften zu einem guten Klima zwischen Gießen und Darmstadt beigetragen haben.

Im Januar 1950 stellte der neue Direktor der Gießener Hochschulbibliothek Josef Schawe (1902–1983) einschlägige Nachforschungen an. In einem Brief an Hans Rasp (1895–1966), den Leiter der im Juli 1948 fusionierten Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt: »Und nun eine Frage und Bitte: Könnten Sie unter der Hand einmal feststellen, wer nun über die Bestände des Gießener Kunstwissenschaftlichen Instituts regiert? Abgegeben waren sie an das Kunstwissenschaftliche Institut der Technischen Hochschule. Sie stehen wohl im Museum! Etwa in einem Raum, der dem Kunstwissenschaftlichen Institut der Hochschule überlassen ist? Oder verfügt das Museum über die Bücher? Die Klärung dieser Frage ist sehr wichtig für uns. Ihre Auskunft wird auf Wunsch auch ganz vertraulich behandelt. Wären Sie ferner bereit, irgend jemand, der geeignet ist (etwa Herrn Knaus), als Spähtruppführer auszuschicken und feststellen zu lassen, ob einige Werke dort vorhanden sind? Ich würde Ihnen die Titel dann zugehen lassen!«³⁸ Offenbar wurde Schawe an den in

³⁶ UA Darmstadt 303, 56 (Evers-Akten): Brief von Christian Rauch, Gießen, an Oskar Schürer, Darmstadt, vom 31. 12. 1947/4. 1. 1948; Brief Rauch, Gießen, an H. G. Evers, 6. 3. 1948.

³⁷ UA Darmstadt 303, 56 (Evers-Akten): Brief von Christian Rauch, Gießen, an Oskar Schürer, Darmstadt, vom 31. 12. 1947/4. 1. 1948

³⁸ UA Gießen, Universitätsbibliothek Karton 14, Schriftwechsel mit anderen Bibliotheken 1946–57: Brief J. Schawe, UB Gießen, an Bibliotheksdirektor Dr. H. Rasp, Landesbibliothek Darmstadt, 10. 1. 1950.

Darmstadt frisch berufenen Hans Gerhard Evers verwiesen, den er im Februar 1950 um die Ausleihe von sieben kunstwissenschaftlichen Publikationen bat. Von diesen konnte Evers, wie er schreibt, nur eines in Darmstadt finden, »ein erschreckender Beweis dafür, wie systematisch die Gießener Bestände durch unkontrollierte Hände ausgekämmt worden sein müssen, bevor sie endlich in die ordnungsgemäße Pflege des Darmstädter Kunstgeschichtlichen Institutes kamen. Denn daß seit diesem Augenblick nichts abhanden gekommen ist, darf ich mit gutem Gewissen versichern: Die Zahl der damals übermittelten Titel (ca. 1300) und die katalogmäßig festgestellten Titel (1330) stimmen überein«³⁹. Schawe reagiert darauf am 16. Mai 1950 und informiert Evers, dass nicht etwa Christian Rauch die fraglichen Bände erbitte, sondern »Giessener Kunstfreunde [...], die glaubten, dass diese Titel früher im Kunstwiss. Seminar vorhanden gewesen seien. [...] Dass die Bestände des kunstwiss. Seminar Giessen grosse Verluste erlitten, ist nicht zu bestreiten. Sie sind jedoch zu erklären durch den dreimaligen stets innerhalb weniger Stunden auf Anordnung der Besatzungsmacht erfolgten Umzug, der durch Kriegsgefangene, DP's usw. vorgenommen wurde und wobei nicht die geringste Kontrolle nach Aussagen Prof. Rauchs möglich war. Laut Prof. Rauch sind ferner 1945/46 Polen mit einem Befehl der amerik. Kommandatur gekommen, eine grössere Zahl von Prachtwerken (ca. 40) zur Verfügung zu stellen. Nach anfänglicher Weigerung sind 8 Tage später diese Werke mit Genehmigung des damaligen Rektors ausgehändigt worden. Spätere Bemühungen, die Werke wieder zu beschaffen waren vergeblich, da die Entleiher sich nicht mehr im Lande befanden. Der letzte Umzug erfolgte 1946.«⁴⁰

Bislang lässt sich in den maßgeblichen Archivbeständen kein Bibliotheksinventar des ehemaligen Kunstwissenschaftlichen Instituts an der Ludwigs-Universität bzw. seiner der Gießener Universitätsbibliothek vererbten Restbestände finden; ein Abgleich mit der 1948 in Darmstadt getätigten Inventarisierung ist somit nicht möglich. Aus einem »Bericht über allgemeine Lage und Zustand der Universitätsbibliothek Giessen am 1. März 1949« geht allerdings hervor, dass sich in dem kriegsverschonten Gebäude in der Ludwigstraße 19 »im II. Stock im Direktorzimmer Mobiliar und Arbeitsmaterialien des früheren »kunstwissenschaftlichen Seminars« in schauerlicher Unordnung, Staub und Dreck« befänden: »Auf dem Fußboden des großen Raumes Bücher und Geräte des Instituts für Leibesübungen malerisch verstreut, Akten,

³⁹ UA Darmstadt 303, 56 (Evers-Akten): Brief H. G. Evers, Darmstadt, an Josef Schawe, UB Gießen, 13. 3. 1950; siehe auch ebd.: Brief H. G. Evers, Darmstadt, an Christian Rauch, Gießen, 14. 3. 1950.

⁴⁰ UA Darmstadt 303, 56 (Evers-Akten): Brief J. Schawe, UB Gießen, an H. G. Evers, Darmstadt, 16. 5. 1950.

Diapositive. Im Raum ganz rechts neben der Anglistik auch Bücher des Kunstwissenschaftlichen Seminars liegend, stehend, ohne jede Ordnung.«⁴¹

Der Brief, den Schawe Mitte Mai 1950 an Evers schrieb, ist auch in anderer Hinsicht aufschlussreich. Er äußert darin, dass »in Gießen, trotz Einstellung des kunstwiss. Lehrbetriebs, noch ein außerordentlich reges Interesse [bestehe], das die zerstörte Univ.Bibliothek nicht befriedigen kann. Es lag daher nahe, die in dem vorläufigen Vertrag zwischen Gießen und Darmstadt vorgesehene Regelung (Absatz 4) heranzuziehen und um zeitweilige Überlassung aus der Gießener Leihgabe zu bitten. [...] Im übrigen hat der Minister bzw. d. Sonderbeauftragte für die Univ.Giessen, bei allen Dauerleihgaben aus den Giessener Seminaren zur Bedingung gemacht, daß eine einwandfreie Quittung für jeden Titel nach Giessen geliefert werde, wie dies ja auch im vorläufigen Vertrag vorgesehen. Eine solche Quittung der von Darmstadt aus Giessen übernommenen Bestände liegt hier nicht vor, und ich möchte darum bitten, daß wir sie erhalten. Sie ist uns von allen anderen Leihgaben-Empfängern übermittelt worden.«⁴²

Von Gießener Seite wurde nun also unverhohlen Druck gemacht und der Leihgabe-Status der kunstwissenschaftlichen Sammlungen in Darmstadt hervorgehoben. Das lag auch daran, dass eine Wiederaufnahme der kunstgeschichtlichen Lehre – wenngleich rudimentär – an der Gießener Hochschule bevorstand. Ab September 1950 unterrichtete Privatdozent Ottmar Kerber (1902–1986) im Rahmen von Lehraufträgen in der sogenannten »Allgemeinen Abteilung« der Justus-Liebig-Hochschule. Seine kunstgeschichtliche Lehre umfasste zunächst nur zwei Semesterwochenstunden, wurde in den nächsten Jahren aber ausgeweitet. Im Februar 1952 wurde Kerber zum außerplanmäßigen Professor und Jahre später, im November 1958, zum wissenschaftlichen Rat auf Lebenszeit ernannt.

1957 hatte die Justus-Liebig-Hochschule wieder Universitätsstatus und damit auch eine Philosophische Fakultät erhalten.⁴³ Die Kontinuität im Lehrangebot und in der Kultivierung des Faches vor Ort war sicher wichtig für die Einrichtung auch einer ordentlichen Professur für Kunstgeschichte an der Justus-Liebig-Universität im Jahr 1965. Der erste Lehrstuhlinhaber war Günther Fiensch (1910–1987), und ab 1972 – mit der Ernennung von Norbert Werner (1937–2019) – war das »Kunst-

⁴¹ UA Gießen, PrA Nr. 2248, Nr. 349, Universitätsbibliothek 1946–52: »Bericht über allgemeine Lage und Zustand der Universitätsbibliothek Giessen am 1. März 1949«, o. D. Meine Hervorhebung.

⁴² UA Darmstadt 303, 56 (Evers-Akten): Brief J. Schawe, UB Gießen, an H. G. Evers, Darmstadt, 16. 5. 1950.

⁴³ Vgl. Felschow et al. 2008 (wie Anm. 6); Moraw 1990 (wie Anm. 6).

geschichtliche Seminar« sogar zweizügig besetzt. Zu den Maßnahmen der frühen Aufbaujahre gehörte die Rückholung der alten Bibliotheksbestände und ihre Zusammenführung mit den »in Gießen verbliebenen, noch greifbaren Reste[n]. [...] Es gelang nach längeren Verhandlungen, die nach Darmstadt verbrachten Teile der Bibliothek zurückzuführen. Nur alle die Architektur und Denkmalpflege betreffenden Teile der Bücherei blieben bei der Technischen Hochschule Darmstadt. Dieser Teil der Bibliothek war für Christian Rauch als ehemaligem Denkmalpfleger besonders wichtig gewesen.«⁴⁴ Auch die 1947 »verliehenen« Diapositive blieben in Darmstadt, zumal sie, wie H. G. Evers schon im November 1951 an Ottmar Kerber in Gießen schrieb, mit »Eigenbesitz Darmstadt und Eigenbesitz Evers ein unlöslich verzahntes Ganzes«⁴⁵ bildeten.

Eine Art Resümee

Der Rekonstruktion all dieser Umstände war die freundliche Wiederaufnahme des kollegialen Kontakts zwischen dem Fachgebiet Architektur- und Kunstgeschichte der Technischen Universität Darmstadt und dem Institut für Kunstgeschichte an der Justus-Liebig-Universität vorausgegangen. Man könnte auch sagen, dass die gemeinsame Geschichte uns wieder zusammengeführt hat. Beide Seiten verfügen heute über ausreichend Lehrmittel vielfältiger Medialität. Davon ist die gedruckte Fachliteratur aus dem frühen 20. Jahrhundert, die nach dem Krieg so wertvoll war, wie der erbitterte Streit über ihren Verbleib bezeugt, nur noch ein sehr kleiner, zudem kaum frequentierter Teil. Wir erkennen seine Bestandteile an dem in Darmstadt 1947/48 jedem Band eingefügten Stempel »U.G.« (= Universität Gießen) (**Abb. 2**), der auf die etwa 30-jährige Leihgabe verweist und im Konzert mit den anderen Stempeln eine reiche Objektbiografie evoziert, deren hochschulpolitische Spuren sich im ehemaligen Großherzogtum Hessen-Darmstadt verlieren.

⁴⁴ Fiensch, Günther: Kunstgeschichte, in: Gießener Universitätsblätter XV, Heft 1, Mai 1982, S. 78–79, hier S. 78.

⁴⁵ UA Darmstadt 303, 68 (Evers-Akten): Brief H. G. Evers, Darmstadt, an Ottmar Kerber, Gießen, 12. 11. 1951.

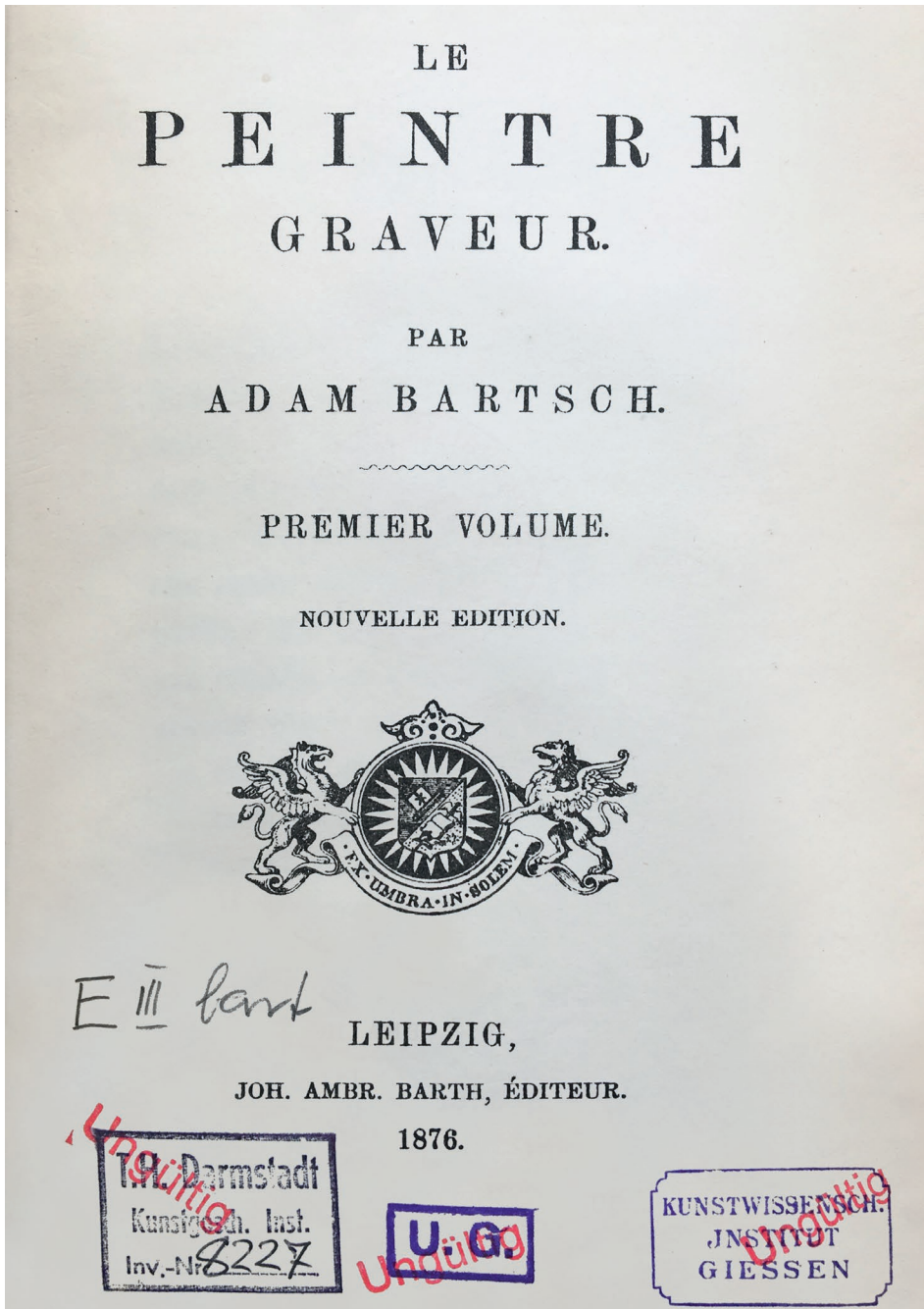


Abbildung 2 Titelseite von Adam Bartsch, *Le Peintre Graveur*, Leipzig 1876, aus dem Bestand der Universitätsbibliothek der JLU Gießen (Signatur 22.652.88, magaziniert), mit diversen Stempeln und Signaturvermerken, Repro: Sigrid Ruby.



Zwischen Hochschule, Kunstinstitutionen und Stadtverwaltung

Hans Gerhard Evers und die gesellschaftspolitische
Dimension der Darmstädter Gespräche

Lisa Beißwanger

Einführung

Die Nachkriegszeit bedeutete einen Aufbruch für die Darmstädter Kunstgeschichte. Dafür stehen sowohl Hans Gerhard Evers, Professor für Kunstgeschichte am Fachbereich Architektur der Technischen Hochschule Darmstadt als auch die »Darmstädter Gespräche«, eine öffentliche Diskussionsreihe, die auch überregional eine hohe Resonanz erlangte. Evers trat seine Professur im April 1950 an, nachdem er den Lehrstuhl zuvor für ein Semester vertreten hatte. Kurze Zeit später, im Juli 1950, fand das erste Darmstädter Gespräch zum Thema »Das Menschenbild in unserer Zeit« statt. In der Kunstwelt genießt diese Veranstaltung bis heute einen geradezu legendären Ruf. Grund dafür ist, dass in dieser »sorgfältig bereitete[n] Arena« die politisch aufgeladene Frage nach Abstraktion und Figuration in der modernen Kunst – die zugleich eine Stellvertreterdiskussion über politische Systeme und Gesellschaftsentwürfe nach dem Nationalsozialismus war – öffentlichkeitswirksam verhandelt wurde.¹ Evers war an der Organisation und Umsetzung der Darmstädter Gespräche maßgeblich beteiligt. Sein Engagement, insbesondere für das erste Gespräch und die damit verbundenen persönlichen wie institutionellen Netzwerke stehen im Mittelpunkt der folgenden Untersuchungen. Ziel ist es, Evers' Bedeutung für die Gespräche herauszuarbeiten und zugleich Rückschlüsse auf die Bedeutung der Gespräche für Evers zu ziehen. Zum besseren Verständnis werden nun die Person Evers und die Darmstädter Gespräche knapp eingeführt.

Hans Gerhard Evers

Evers prägte die Kunstgeschichte in Darmstadt über zwei Jahrzehnte. Hier forschte und lehrte er bis zu seiner Emeritierung im Jahr 1969.² Geboren 1900 in Lübeck, studierte Evers in Göttingen und Heidelberg, allerdings nicht Kunstgeschichte, sondern

¹ Dengler, Steffen: Die Kunst der Freiheit? Die westdeutsche Malerei im Kalten Krieg und im wiedervereinigten Deutschland. München 2010, darin das Kapitel: Das erste Darmstädter Gespräch und sein Umfeld, S. 109–139, hier S. 135.

² Hans Gerhard Evers war von 1950 bis 1969 Ordinarius für Kunstgeschichte an der Technischen Hochschule Darmstadt. Seine ersten Lehrveranstaltungen hielt er bereits im Wintersemester 1949/50. Seine Ernennung zum Professor erfolgte am 1. April 1950, die Vereidigung am 5. Juli 1950, zehn Tage vor dem ersten Darmstädter Gespräch. Berufungsurkunde (Abschrift) von Hans Gerhard Evers, 24. 03. 1950, Universitätsarchiv (= UA) Darmstadt, Evers-Personalakte, 103, Nr. 850/2; Niederschrift Vereidigung Hans-Gerhard Evers, 05. 07. 1950, ebd.

Deutsch, Geschichte und Turnen für das Lehramt.³ Erst nach dem Studium wandte er sich der Kunstgeschichte sowie der Ägyptologie zu. Ab 1928 arbeitete er als Assistent am Lehrstuhl von Wilhelm Pinder – der seinerseits einmal Professor in Darmstadt gewesen war – in München, wo er sich habilitierte und anschließend als Privatdozent lehrte. In der Zeit des Nationalsozialismus arbeitete Evers für den deutschen Kunstschutz. Er reiste 1940/41 für Fotokampagnen nach Frankreich, verbrachte einige Zeit forschend in Antwerpen und war schließlich von 1943 bis Kriegsende als Militärverwaltungsrat in Italien tätig. Die Zusammenarbeit mit dem nationalsozialistischen Regime macht Evers zu einem aktiven Mitläufer. Nach einer Phase des Berufsverbotes wurde er 1947 im Spruchkammerverfahren entlastet und konnte als außerplanmäßiger Professor in München seine Hochschulkarriere fortsetzen. Auch wenn Evers' ambivalente Rolle im Nationalsozialismus nicht im Zentrum dieses Beitrags stehen soll – eine eingehendere Auseinandersetzung mit dem Thema fand bereits andersorts statt⁴ – ist sie als Hintergrund für die folgende Argumentation relevant.

Als Evers 1949/50 nach Darmstadt berufen wurde, war die Kriegszerstörung der Stadt noch allgegenwärtig. Große Teile der Hochschule lagen in Trümmern, auch das Kunsthistorische Institut, das sich in jenem Trakt des Hauptgebäudes befunden hatte, in dem nun die sogenannte »Bombenlücke« klaffte. Sämtliche Bestände des Instituts, einschließlich der Bibliothek und der Lichtbildersammlung, waren verbrannt. Die Institutsräume, die Evers zunächst bezog, lagen in einer Notunterkunft unter dem Dach des Hessischen Landesmuseums.⁵ Ende der 1950er-Jahre zog das Institut zurück in das wiedererrichtete Hauptgebäude und Ende der 1960er-Jahre, also zum Zeitpunkt von Evers' Emeritierung, in das neue Architekturgebäude auf dem Campus Lichtwiese.

In der Geschichte der Darmstädter Kunstgeschichte steht Evers für den Wiederaufbau und einen Neuanfang.⁶ Briefwechsel aus seinem wissenschaftlichen Nach-

³ Vgl. Abriß des Lebens- und Bildungsganges, Hans Gerhard Evers, 31.05.1950, UA Darmstadt, Evers-Personalakte, 103, Nr. 850/2.

⁴ Vgl. Fuhrmeister, Christian: Optionen, Kompromisse und Karrieren. Überlegungen zu den Münchener Privatdozenten Hans Gerhard Evers, Harald Keller und Oskar Schürer, in: Doll, Nikola/Fuhrmeister, Christian/Sprenger, Michael H. (Hgg.): Kunstgeschichte im Nationalsozialismus. Beiträge zur Geschichte einer Wissenschaft zwischen 1930 und 1950, Weimar 2005, S. 219–242; Ders.: Die Abteilung »Kunstschutz« in Italien. Kunstgeschichte, Politik und Propaganda 1936–1963, Wien 2019.

⁵ Das geht aus Briefen im Evers-Nachlass hervor. UA Darmstadt, Evers-Nachlass, 303 Nr. 51.

⁶ Vgl. zwei Nachrufe ehemaliger Mitarbeiter: Knell, Heiner: Lehrer, Forscher, Anreger. Kunsthistoriker Hans Gerhard Evers tot, in: Darmstädter Echo, 15.04.1993; Schmoll, gen. Eisenwerth, Josef Adolf: Einzelgänger und Querdenker. Von Stonehenge bis zum König-

lass zeigen, dass er sich intensiv für die Wiederbeschaffung von Lehrmaterialien einsetzte, vor allem für die Bibliothek und die Lichtbildersammlung.⁷ Auch kämpfte er unermüdlich um den Erhalt von zwei Assistentenstellen an seinem Lehrstuhl. In der Lehre und Forschung war Evers ein Generalist, der sich flexibel durch alle Medien und Epochen bewegte. Auffällig ist ein besonderer Gegenwarts- und Technikbezug, der nicht zuletzt seiner Einbindung in eine Architekturfakultät geschuldet gewesen sein dürfte. Die umfangreiche Korrespondenz aus seinem Nachlass zeigt Evers zudem als einen versierten Netzwerker.⁸ Er pflegte vor allem Kontakte zu Fachkolleg*innen innerhalb und außerhalb der Hochschule, aber auch zur Darmstädter Stadtverwaltung und zu lokalen Kunstinstitutionen.

Die Darmstädter Gespräche

Die Darmstädter Gespräche fanden zwischen 1950 und 1975 insgesamt elfmal statt. Konzipiert im Kontext der unmittelbaren Nachkriegsjahre, boten sie eine öffentliche Plattform für »gesellschafts- und kulturdiagnostische Diskussion[en]«, die vor allem im bürgerlichen Milieu Anklang fand.⁹ Zu den Gesprächen waren intellektuelle Größen unterschiedlicher Disziplinen geladen, die meist aus dem akademischen Bereich kamen und die vor Publikum über Themenkomplexe wie »Das Menschenbild in unserer Zeit« (1950), »Mensch und Raum« (1951) oder »Mensch und Technik« (1952) debattierten.¹⁰ Nach Jahren nationalsozialistischer Gleichschaltung fügten sich die Gespräche in ein geistiges Klima der Wiederherstellung einer Diskussionskultur und der Wiederaufnahme eines internationalen Dialogs.¹¹ Das enorme mediale und öf-

tum Ludwig II: Eine Erinnerung an den Kunsthistoriker Hans Gerhard Evers. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 22. 04. 1993.

7 Vgl. die Beiträge von Frederike Lausch und Sigrid Ruby in diesem Band.

8 Interessant ist, dass seine Söhne ihn eher als »Einzelgänger« wahrgenommen haben, wie sich im Gespräch während des Symposiums am 29. Januar 2021 herausstellte.

9 Schildt, Axel: Zwischen Abendland und Amerika. Studien zur westdeutschen Ideenlandschaft der 50er Jahre, München 1999 (= Ordnungssysteme 4), S. 1.

10 Die acht weiteren Titel und Jahreszahlen der Darmstädter Gespräche sind: »Individuum und Organisation« (1953), »Theater« (1955), »Ist der Mensch messbar?« (1958), »Der Mensch und seine Meinung« (1960), »Angst und Hoffnung in unserer Zeit« (1963), »Der Mensch und seine Zukunft« (1966), »Mensch und Menschenbilder« (1968) und »Realismus und Realität« (1975).

11 In Darmstadt fanden bereits ab 1946 die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik statt. Erster Nachkriegskongress an der TH Darmstadt war 1947 der Internationale Kongress für Ingenieur-Ausbildung (IKIA). Dazu: Brecht, Walter (Hg.): Interna-

fentliche Interesse, das insbesondere den ersten Gesprächen in den 1950er-Jahren entgegengebracht wurde, zeigt, dass sie einen gesellschaftlichen Nerv trafen.¹²

Mit Ausnahme des ersten Gesprächs, das auf eine Initiative der Neuen Darmstädter Sezession zurückgeht, fanden alle Gespräche unter städtischer Trägerschaft statt. Es waren aber auch weitere Institutionen inhaltlich oder infrastrukturell beteiligt. Als Mitwirkende am ersten Gespräch werden genannt: die Neue Darmstädter Sezession, die Technische Hochschule Darmstadt, der Neue Hessische Kunstverein, der Verein der Förderer der Werkgemeinschaft Künstlerkolonie Darmstadt e. V. (Mathildenhöhe) und der Magistrat der Stadt Darmstadt.¹³ Wie sich im Folgenden noch zeigen wird, waren Qualität und Maß der Beteiligung dieser Akteur*innen verschieden.

Inhaltlich wurden die Gespräche jeweils von einem sogenannten »Bürgerkomitee« geplant. Seine Mitglieder wurden ab dem zweiten Gespräch vom jeweiligen Darmstädter Oberbürgermeister berufen. Sie waren für die Auswahl der Themen, Gäste und der Gesprächsleitung verantwortlich. Das erste und die meisten der folgenden Gespräche fanden in Kombination mit einer Ausstellung statt, die zumindest ursprünglich als Ausgangspunkt und Diskussionsgrundlage der Gespräche gedacht war.¹⁴ Alle Gespräche wurden aufgezeichnet und im Nachgang in Protokollform publiziert. Damit entstanden wertvolle Zeitdokumente, die neben den Gästen und ihren Redebeiträgen auch die Reaktionen und Zwischenrufe des Publikums festhalten.

Historischer Hintergrund der Gespräche war das politische und intellektuelle Klima der frühen 1950er-Jahre.¹⁵ Die Stadt Darmstadt hatte neben den Herausforderungen der Kriegszerstörung mit einem schweren politischen Bedeutungsverlust zu

tionaler Kongress für Ingenieur-Ausbildung – IKIA. Technische Hochschule Darmstadt, 31. Juli–9. August 1947, Darmstadt 1949. Zur intellektuellen Atmosphäre in der jungen Bundesrepublik vgl. Dürr, Thomas: Bürgerliches Selbstverständnis im Wandel. Öffentliche Gesprächskreise zu »Zeitfragen« in Westdeutschland, 1950–1963, Magisterarbeit, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg i. Br. 2001.

12 Dieses Interesse lässt sich unter anderem aus den Presseberichten ableiten.

Siehe Pressespiegel zum 1. Darmstädter Gespräch, Stadtarchiv Darmstadt (= StadtA DA), 28 Kunst und Kultur: 1. Darmstädter Gespräch, 1950, 28 c/1.

13 Siehe Eröffnungsrede Kurt Heyd in: Evers, Hans Gerhard (Hg.): Das Menschenbild in unserer Zeit. Darmstädter Gespräch, Darmstadt 1951, S. 9.

14 Das erste Gespräch war als Begleitveranstaltung zur Sommerausstellung der Neuen Darmstädter Sezession geplant, die auf der gerade wiederhergestellten Mathildenhöhe stattfinden sollte. Die Veranstaltung wuchs sich im Laufe der Planungen zu einer mehrtägigen Konferenz aus. Vgl. Schmoll gen. Eisenwerth, Josef Adolf: Zum »Darmstädter Gespräch« 1950. Erinnerungen eines Mitinitiators und ein Fazit nach 46 Jahren, in: Welsch, Sabine (Hg.): Die Darmstädter Sezession 1919–1997. Die Kunst des 20. Jahrhunderts im Spiegel einer Künstlervereinigung, Darmstadt 1997, S. 331–344, hier S. 334 ff.

15 Vgl. Schildt 1999 (wie Anm. 9).

kämpfen, denn Wiesbaden – und eben nicht Darmstadt – hatte den Zuschlag als hessische Landeshauptstadt erhalten. Dies war ein wichtiger Grund, dass die Politik nun verstärkt auf Kultur und Wissenschaft setzte. Kulturpolitik wurde also »nicht obwohl, sondern gerade weil die Situation schwierig war« intensiv betrieben, wovon die Darmstädter Gespräche zweifellos profitierten.¹⁶ Einen besonderen Anknüpfungspunkt, auch für die Gespräche, boten dabei die kulturpolitischen Innovationen des Großherzogs Ernst Ludwig um 1900, in deren Zusammenhang die Künstlerkolonie auf der Mathildenhöhe entstanden war.¹⁷ Der für Kultur zuständige Bürgermeister Ernst Schroeder betont in seiner Eröffnungsrede zum ersten Darmstädter Gespräch, dass die Gespräche zum geistigen Wiederaufbau der Stadt beitragen und ein über die Stadt hinaus ausstrahlendes Zeichen des Neuanfangs setzen sollten: »Es ist an anderer Stelle schon ausgesprochen worden, daß wir dadurch nicht nur in unserer Stadt allmählich wieder jene geistige, allen künstlerischen Bestrebungen aufgeschlossene Atmosphäre schaffen wollen, die Darmstadt in früherer Zeit vor anderen Städten Deutschlands auszeichnete, sondern daß wir in der Erweckung und Förderung der vorwärtsdrängenden und schöpferischen Kräfte auf allen kulturellen Gebieten unseren besonderen Beitrag zur Wiederherstellung des Ansehens unseres Vaterlandes unter den Kulturvölkern dieser Erde erblicken.«¹⁸

Die Gespräche waren also von jener ostentativen Aufbruchsstimmung gekennzeichnet, die damals auch über Darmstadt hinaus in der jungen Bundesrepublik herrschte. In ihrer späteren Rezeption wurden sie vielfach als Ausdruck einer glanzvollen Ära des intellektuellen Dialogs wahrgenommenen, die von den unmittelbaren Nachkriegsjahren bis in die 1970er-Jahre reichte.¹⁹

Das historische Interesse an den Darmstädter Gesprächen setzte in den mittleren 1990er-Jahren ein. Seitdem erschienen einige Aufsätze – eine Monografie zu den Gesprächen ist ein Forschungsdesiderat –, deren Schwerpunkte meist auf den Diskussionen und Inhalten der ersten Gespräche liegen.²⁰ Was die Rolle von Hans Gerhard

¹⁶ Vgl. Elke Gerberding: *Kultureller Wiederaufbau. Darmstädter Kulturpolitik in der Nachkriegszeit 1945–1949*, Darmstadt 1996, S. 7; S. 21–22.

¹⁷ Dieser Bezug wurde besonders beim zweiten Gespräch »Mensch und Raum« (1951) hergestellt, das anlässlich des 50-jährigen Jubiläums der ersten Ausstellung auf der Mathildenhöhe stattfand. Vgl. Eröffnungsrede Gustav Feick in: Conrads, Ulrich/Neitzke, Peter (Hgg.): *Mensch und Raum. Darmstädter Gespräch*, Braunschweig 1991 [Erstm. 1952, hg. von Otto Bartning], S. 13.

¹⁸ Ernst Schroeder in: Evers 1951 (wie Anm. 13), S. 8.

¹⁹ Vgl. Dürr 2001 (wie Anm. 11).

²⁰ Gutbrod, Philipp: *Baumeister versus Sedlmayr. Die Kontroverse um Kunst und Religion im ersten Darmstädter Gespräch (1950)*, in: Fitzke, Kirsten (Hg.): *Kritische Wege*

Evers für die Gespräche betrifft, so ist bekannt, dass er die Moderation des ersten Darmstädter Gesprächs übernahm und die Tagungsakten herausgab (**Abb. 1**).²¹ Inwiefern jedoch er, »sein« Kunsthistorisches Institut und die Technische Hochschule an der Planung und Organisation der Darmstädter Gespräche beteiligt waren, wurde bislang noch nicht beleuchtet.

Einen seltenen Blick hinter die Kulissen des ersten Gesprächs geben die persönlichen Erinnerungen des Kunsthistorikers Josef Adolf Schmoll gen. Eisenwerth (im Folgenden: Schmoll). Er war zwischen 1946 und 1951 Assistent am Kunsthistorischen Institut in Darmstadt, zunächst bei Oskar Schürer und anschließend bei Hans Gerhard Evers.²² Schmoll war Mitglied des Planungskomitees für die Sommerausstellung der Neuen Darmstädter Sezession, aus der die Darmstädter Gespräche hervorgingen. Die Idee zu den Gesprächen schreibt Schmoll sich selbst zu: »Im Dreierausschuß für die geplante Ausstellung der ›Neuen Darmstädter Sezession‹ hatte ich 1949, neben dem Sezessionsvorsitzenden, dem Journalisten Kurt Heyd und dem Bildhauer Wilhelm Loth, den Part des Kunsthistorikers übernommen. Als wir uns auf Loths Thema-Formulierung »Das Menschenbild in unserer Zeit« geeinigt hatten, fand ich, daß es nötig wäre, die Problematik zu vertiefen und öffentlich zu diskutieren und schlug ein Podiumsgespräch vor. Kurt Heyd fand dann den Rahmentitel ›Darmstädter Gespräch‹.«²³

Schmoll zufolge gingen auch die Einladungen einiger Gesprächsgäste, darunter Willi Baumeister, Franz Roh und Hans Sedlmayr, auf seinen Vorschlag zurück.²⁴ Bemerkenswert ist, dass er Evers in seinem Beitrag nur indirekt als »die Gesprächsleitung« und »die Redaktion« erwähnt.²⁵ Die einzige namentliche Nennung erfolgt in

zur Moderne. Festschrift für Dietrich Schubert, Stuttgart 2006, S. 43–67; Laade, Clea: Positionen zum Menschenbild im ersten Darmstädter Gespräch und in der Ausstellung Das Menschenbild in unserer Zeit, in: Eder, Jens/Reinerth, Maïke (Hgg.): Medialität und Menschenbild, Berlin 2013 (= Media Convergence 4), S. 183–197; Prange, Regine: Verlust, Rekonstruktion und Kritik der ›Mitte‹. Das »Darmstädter Gespräch« 1950, in: Sander, Birgit/Spies, Christian (Hgg.): Ersehnte Freiheit. Abstraktion in den 1950er-Jahren, Petersberg 2017, S. 22–37; Schott, Olivia: Das erste »Darmstädter Gespräch« 1950. Die Debatte um Abstraktion verso Figuration, in: Welsch, Sabine (Hg.): Die Darmstädter Sezession 1919–1997. Die Kunst des 20. Jahrhunderts im Spiegel einer Künstlervereinigung, Darmstadt 1997, S. 345–364.

21 Evers 1951 (wie Anm. 13).

22 Schmoll hatte 1939 bei Wilhelm Pinder in Berlin promoviert. 1951 erhielt er einen Ruf nach Saarbrücken. Später war er Professor an der TU München.

23 Ebd., S. 334

24 Ebd., S. 336.

25 Ebd., S. 338; 339.



Abbildung 1 Buchumschlag »Das Menschenbild in unserer Zeit«, 1951, Repro: Jürgen Schreiter, Darmstadt.

einem Nebensatz im Zusammenhang mit einer Schilderung des Vortrags von Willi Baumeister: »Schließlich brachte der Gesprächsleiter Prof. Dr. H. G. Evers (Technische Hochschule Darmstadt) Baumeister dazu, aus seiner künstlerischen Praxis zu berichten ...«. ²⁶ Im Nachgang sei es dann allerdings ihm, Schmoll, zugefallen, »die Wogen bei beiden [Sedlmayr und Baumeister] in Einzelgesprächen zu glätten.« ²⁷ Ob bewusst oder nicht, Schmoll spielte in diesem späten Rückblick die Rolle seines ehemaligen Vorgesetzten herunter.

Der wissenschaftliche Nachlass von Hans Gerhard Evers im Darmstädter Universitätsarchiv verspricht neue Erkenntnisse. ²⁸ Er enthält hunderte Blätter Korrespondenz zum ersten und zum dritten Gespräch sowie organisatorische und buchhalterische Unterlagen, die auf ein starkes Engagement Evers' und seines Institutes hinweisen. Weitere wichtige Quellen finden sich im Stadtarchiv Darmstadt. Hier haben sich vor allem die Presseakten erhalten. ²⁹ Die Protokolle der Komiteesitzungen zur Vorbereitung der Gespräche, die im Besitz des Darmstädter Stadtarchivs sind, gelten derzeit als verschollen. Das publizierte Gesprächsprotokoll wird für die Auseinandersetzung mit Evers' Rolle während des Gesprächs von Bedeutung sein.

Auf der Grundlage dieses Materials und am Beispiel des ersten Darmstädter Gesprächs lassen sich verschiedene Facetten von Evers' Engagement für die Darmstädter Gespräche herausarbeiten. Es wird dabei nicht in erster Linie um die Inhalte des Gesprächs gehen, sie sind bekannt und publiziert, sondern um organisatorische Fragen und politische Kontexte. Wie sah das Zusammenspiel der beteiligten Akteur*innen und Institutionen aus? Welche Netzwerke konnte Evers dank seiner Beteiligung an den Gesprächen knüpfen? Welche Rolle spielte er bei ihrer Organisation und Ausgestaltung? Wie präsentierte er sich als Kunsthistoriker in der Öffentlichkeit? Und woher rührte die besondere Anziehungskraft der frühen Darmstädter Gespräche? Die These dieses Beitrags ist, dass der im Kontext der Gespräche gemeinschaftlich vollzogenen Hinwendung zur Gegenwart ein Moment des Verdrängens innewohnte. Die Gespräche hätten dann eine kompensatorische Funktion und ließen sich als Akt der (Selbst-)Rehabilitierung interpretieren. Inwiefern das nicht nur – wie in der oben zi-

²⁶ Ebd., S. 338.

²⁷ Ebd., S. 339. Auch in einem langen Interview über sein gesamtes Leben und Wirken erwähnt Schmoll Evers erstaunlicherweise nicht. Bugs, Monika: J. A. Schmoll genannt Eisenwerth im Gespräch mit Monika Bugs, Saarbrücken 2003 (= Schriftenreihe Interview 11, hg. von Jo Enzweiler).

²⁸ UA Darmstadt, Evers-Nachlass, 303.

²⁹ Wie Anm. 12.

tierten Rede beschrieben – für die Stadt und die Bundesrepublik, sondern auch für individuelle Akteure wie Evers gilt, soll im Folgenden untersucht werden.

Der vorliegende Text ist in vier Teile gegliedert. Der erste Teil gibt einige skizzenhafte Einblicke in den Ablauf und die zentralen Diskussionsstränge des ersten Darmstädter Gesprächs. Anschließend wird es um Evers' Arbeit im Planungskomitee gehen. Im darauffolgenden Abschnitt wird sein Auftritt als Moderator während des Gesprächs im Vordergrund stehen. Der letzte Abschnitt widmet sich der Korrespondenz mit Fachkollegen, insbesondere Hans Sedlmayr. Im abschließenden Resümee werden die Fragen nach Evers als Netzwerker und nach der Funktion des Gesprächs für Evers noch einmal aufgegriffen.

Zum ersten Darmstädter Gespräch

Das erste Darmstädter Gespräch fand vom 15. bis 17. Juli 1950 in der Stadthalle Darmstadt statt und trug den Titel »Das Menschenbild in unserer Zeit«. Die Ausstellung, die den Anstoß zum Gespräch gegeben hatte, wurde unter demselben Titel vom 15. Juli bis zum 3. September 1950 im Ausstellungsgebäude auf der Mathildenhöhe gezeigt. Gegenstand der Ausstellung und des Gesprächs war die Kunst der Gegenwart. Das Konzept sah vor, dass die Impulse der Ausstellung im »Gespräch über die Möglichkeiten, die das Menschenbild in der Kunst der Gegenwart findet, vertieft werden.«³⁰

Das dreitägige Gesprächsprogramm begann an einem Samstagabend im Anschluss an die Ausstellungsöffnung. Auf die einleitenden Worte von Evers, der durch das gesamte Programm führte, folgten zwei erste Impulsvorträge. Es sprachen der Züricher Künstler und Kunstlehrer Johannes Itten »Über die Möglichkeiten der modernen Kunst« und der Kunsthistoriker Hans Sedlmayr »Über die Gefahren der modernen Kunst«.³¹ Der Folgetag (Sonntag) begann mit interdisziplinären Kurzbeiträgen aus den Bereichen Theologie, Soziologie, Medizin, Biologie und Philosophie.³² Nachmittags fand eine »Öffentliche Diskussion der Kunstkritiker und

30 Programmfaltblatt zum ersten Darmstädter Gespräch, 1950. StadtA DA, 28 Kunst und Kultur: 1. Darmstädter Gespräch, 1950, 28 c/1.

31 Siehe Evers 1951 (wie Anm. 13), darin Vortrag Itten: S. 31–47; Vortrag Sedlmayr: S. 48–62.

32 Die Vortragenden waren: Adolf Köberle (Professor für Theologie in Tübingen), Alfred Weber (Professor für Soziologie in Heidelberg), Alexander Mitscherlich (Professor für Pro-

Kunstschriftsteller über die Antithesen des Vorabends« statt.³³ Am Abend des zweiten Tages stand der Vortrag von Willi Baumeister mit dem Titel »Wie steht die ›gegenstandslose‹ Kunst zum Menschenbild?« auf dem Programm.³⁴ Am dritten und letzten Tag fand unter der Leitung von Johannes Itten eine öffentliche »Diskussion der Künstler« statt, gefolgt von einem Schlussgespräch aller Gesprächsteilnehmer und einem abschließenden Abendvortrag des Schweizer Kunsthistorikers Gotthard Jedlicka mit dem Titel »Wo steht die außerdeutsche Kunst?«.³⁵

Die Inhalte des Gesprächs werden an dieser Stelle nur so weit nötig anskizziert. Zunächst ist festzuhalten, dass der Fokus auf »Das Menschenbild« von einem generalistischen Anspruch zeugt und von einem – in der Intellektuellenszene der Zeit verbreiteten – eurozentristischen Universalismus. So betonte Evers in seiner Eröffnungsrede: »Die Ausstellungen, die augenblicklich in Darmstadt zu sehen sind, bilden den Hintergrund dieses Gesprächs. Aber das Problem, wie die Kunst, die unsere Bildhauer und Maler heute schaffen, eingeordnet werden kann in unser Leben, ist weit über diese Ausstellungen von Bedeutung.«³⁶

Ursprünglich als eine diskursive Bestandsaufnahme geplant, geriet das Gespräch zu einem Streitgespräch über Figuration und Abstraktion in der modernen Kunst, eine Frage, an die sich vielfältige politische, theologische und auch ethische Fragen knüpften. Sie war deshalb in mehrfacher Hinsicht eine Stellvertreterdiskussion. Vor dem Hintergrund der noch unmittelbar präsenten nationalsozialistischen Vergangenheit und der damit verbundenen Verfemung abstrakter Kunst, strebten diejenigen, die sich als besonders progressiv wahrnahmen oder zeigen wollten, nach deren Rehabilitierung. Zugleich war die Frage nach Figuration und Abstraktion in der Zeit des frühen Kalten Krieges hochgradig politisch aufgeladen. Insbesondere die westlichen Mächte um die USA versuchten die abstrakte Kunst als einen Ausdruck von Freiheit gegen eine als propagandistisch gebrandmarkte Figuration in Stellung zu

fessor für psychosomatische Medizin, Heidelberg), Wulf Emmo Ankel (Professor für Biologie, Darmstadt) und Karl Holzamer (Professor für Philosophie, Mainz). Siehe Evers 1951 (wie Anm. 13), S. 63–86.

33 Die Teilnehmer (neben den bereits genannten Akteuren) waren: Richard Benz (Heidelberg), Gustav F. Hartlaub (Heidelberg), Hans Hildebrandt (Stuttgart), Kurt Leonhard (Esslingen), Franz Roh (München), Hermann Weidhaas (Weimar), Conrad Westpfahl (München), Georg Gustav Wieszner (Nürnberg) und Dieter Wyss (Heidelberg). Siehe Evers 1951 (wie Anm. 13), hier S. 87–128.

34 Siehe Evers 1951 (wie Anm. 13), hier S. 134–155.

35 Ebd., darin Diskussion der Künstler: S. 156–188; Schlussgespräch: S. 189–228; Vortrag Jedlicka: S. 229–239.

36 Hans Gerhard Evers, in: ebd., S. 29.



Abbildung 2 Helmut Lortz: Collage mit Aufnahmen von Peter Ludwig zum ersten Darmstädter Gespräch, Repro aus: Evers, Hans Gerhard (Hg.): Das Menschenbild in unserer Zeit. Darmstädter Gespräch, Darmstadt 1951, S. 26, Repro: Jürgen Schreiter, Darmstadt.

bringen. Schließlich war die Diskussion auch von theologischen und ethischen Fragen durchzogen, in deren Zusammenhang sogenannte abendländische Traditionen und Werte verhandelt wurden. Die Diskussion spitzte sich in der Auseinandersetzung zwischen Hans Sedlmayr und Willi Baumeister zu.³⁷ Baumeister stand dabei für die Abstraktion und das Anknüpfen an die Kunst des frühen 20. Jahrhunderts, während Sedlmayr für einen moralisch-religiösen Konservatismus eintrat, der in der Auflösung traditioneller Konventionen in der Kunst ein Erodieren abendländischer Werte gespiegelt sah. Die große Ernsthaftigkeit, mit der diese Diskussionen geführt wurden, hielt Helmut Lortz in einer Fotocollage treffend fest (**Abb. 2**). Für das spätere Verständnis ist wichtig, dass Sedlmayr die Veranstaltung – wie es heißt wutentbrannt – noch vor Baumeisters Vortrag verließ.³⁸ Der verzichtete deshalb auf die Verlesung seines vorbereiteten Manuskripts und reagierte stattdessen auf Zwischenrufe aus dem Publikum und auf Fragen von Evers, der in dem allgemeinen Durcheinander in seiner Rolle als souverän-sachlicher Gesprächsleiter glänzen konnte.³⁹ Wie der Abschnitt zu Evers als Gesprächsleiter noch genauer zeigen wird, versuchte Evers wiederholt der Diskussion ihre politische Schärfe zu nehmen und sie stattdessen in dezidiert wissenschaftlich-sachliche Bahnen zu lenken.

Zur Arbeit im Komitee

Wie kam es, dass Hans Gerhard Evers, kaum in Darmstadt angekommen, sogleich in das Komitee zur Organisation des ersten Darmstädter Gesprächs gebeten wurde? Aller Wahrscheinlichkeit nach war dafür Schmoll gen. Eisenwerth die treibende Kraft. Dass er Evers bereits vor dessen Ankunft in Darmstadt kannte und schätzte, zeigt sich unter anderem daran, dass er vor Evers' Berufung persönlich Fürsprache beim Rektorat der TH für ihn einlegte.⁴⁰

In einem an Evers gerichteten Brief vom 30. März 1950 (**Abb. 3**), schreibt Schmoll: »Sehr geehrter Herr Professor! Gestern tagte der Vorstand der Sezession, wie ich Ih-

³⁷ Eine fundierte Gegenüberstellung der Positionen Baumeisters und Sedlmayrs und die Rolle der Religion für ihre Argumentation in: Gutbrod 2006 (wie Anm. 20).

³⁸ Dazu u. a. in Schmoll 1997 (wie Anm. 14), S. 336 ff.

³⁹ Etwa durch respektvoll formulierte Fragen an Baumeister oder die Ermahnung des Publikums, nicht vorschnell über Baumeisters Spontan-Vortrag zu urteilen. Evers 1951 (wie Anm. 13), S. 138 ff.

⁴⁰ Brief Schmoll gen. Eisenwerth an den Rektor der TH Darmstadt, 11. 05. 1949, UA Darmstadt, Evers-Nachlass, 303 Nr. 51.

Dr. Schmoll gen. Eisenwerth
**Technische Hochschule
 Darmstadt**
 Kunstgeschichtliches Institut

Darmstadt, den 30. März 1950.

An
 Herrn
 Professor Dr. H. G. Evers
 Heidelberg
 Bismarckstr. 17

Sehr geehrter Herr Professor !

Gestern tagte der Vorstand der Sezession, wie ich Ihnen mitteilte, und es wurde also beschlossen, den Neuen Hess. Kunstverein zur Mitarbeit bei der Organisation der "Darmstädter Kunstgespräche" 1950 einzuladen. Es wurde ferner begrüßt, daß Sie sich gerne bereit erklären, maßgeblich bei der Gestaltung dieser Kunstgespräche mitzuwirken. Es wird nunmehr der Neue Hess. Kunstverein von der Neuen Darmstädter Sezession gebeten werden, Sie als Hauptvertreter seiner Interessen und seiner persönlichen Mitarbeit bei den Kunstgesprächen beauftragen zu wollen. Evtl. ist die Ernennung eines weiteren Vertreters nicht unbedingt notwendig, da Schwarzbeck und ich beiden Vorständen sowieso angehören. Diese Frage wäre noch zu klären. Gibt nun der Neue Hess. Kunstverein sein Einverständnis in diese Regelung, so wäre ein erstes Zusammentreten des gemischten Komitees bald erwünscht. Da Schwarzbeck jedoch in der Woche vor Ostern verreist ist und da ich ab morgen nacht bis einschließlich Mittwoch-Donnerstag in Saarbrücken bin, so läßt sich ein Treffen vor Ostern nicht mehr ansetzen. Die Sezession schlägt vor, daß wir uns am Mittwoch nach Ostern, 12. April, 16, 30 Uhr im Kunstgeschichtlichen Institut zusammenfinden, um niemand haushaltsmäßig zu belasten, vorausgesetzt, daß Sie mit dem Ort und mit der Zeit dieses Treffens einverstanden sind. Bei dieser Besprechung soll jeder Vorschläge für die Gestaltung des Kunstgesprächs mitbringen. Termin der Gespräche: im Anschluß an die Eröffnung der Sezessionsausstellung am 15. Juli. Der Vorstand der Sezession wird Ihnen wohl bei dieser Sitzung am 12. 4. offiziell die Leitung der Organisation der "Darmstädter Kunstgespräche" antragen. Diese Mitteilungen übermittle ich Ihnen namens der Sezession.

Von mir persönlich darf ich Ihnen noch berichten: ich habe mit gestrigem Datum offiziell in Saarbrücken gekündigt. Ich fahre also morgen zum letzten Male planmäßig hinüber. Im April werde ich, wohl gegen Ende des Monats, noch eine etwa zweitägige Reise nach S. machen müssen, um einige amtliche Dinge zu erledigen und um evtl. noch die angebahnte Ausstellung Helmut Lortz zu eröffnen und einen öfftl. Vortrag zu halten. - Nach einer nochmaligen Arbeitsüberprüfung habe ich mir vorgenommen, Ihnen mein abgeschlossenes Manuskript bis spätestens Pfingsten, wenn möglich schon früher, abzugeben. (Bzw. der Fakultät einzureichen). Ich hoffe, daß ein solcher Termin, auch von Ihnen aus gesehen, als tragbar erscheint. Ich wäre Ihnen außerordentlich dankbar, wenn Sie mir bis dahin noch Arbeitsfreiheit gestatten könnten.

Mit den besten Ostergrüßen von uns allen und mit der Bitte um Empfehlungen an Ihre verehrte Gattin !

Ihr
 sehr ergebener
 Schmoll gen. Eisenwerth

Abbildung 3 Brief von Josef Adolf Schmoll gen. Eisenwerth an Hans Gerhard Evers, 30. 05. 1950, UA Darmstadt, Evers-Nachlass, 303 Nr. 49.

nen mitteilte, und es wurde also beschlossen, den Neuen Hess. Kunstverein zur Mitarbeit bei der Organisation der ›Darmstädter Kunstgespräche‹ 1950 einzuladen. Es wurde ferner begrüßt, daß Sie sich gerne bereit erklären, maßgeblich bei der Gestaltung dieser Kunstgespräche mitzuwirken.«⁴¹

Eine konstituierende Sitzung des Komitees fand Schmolls Brief zufolge am 12. April 1950 statt. Als Ort wurde das Kunsthistorische Institut ausgewählt, »um niemand finanziell zu belasten«, wie Schmoll weiter schreibt.⁴² Auch spätere Sitzungen fanden im Institut statt, sodass Evers zumindest für einige Jahre als »Gastgeber« des Komitees gelten kann.⁴³ Aufgrund der verlorenen Protokolle ist über die Inhalte der frühen Komiteesitzungen wenig bekannt. Aus Schmolls Brief geht hervor, dass zur ersten Sitzung »jeder ›Vorschläge für die Gestaltung des Kunstgesprächs‹ mitbringen« sollte und dass die Sezession Evers »offiziell die Leitung der Organisation der ›Darmstädter Kunstgespräche‹ antragen« würde.⁴⁴ Unter dem Gesichtspunkt institutioneller Vernetzung ist von Interesse, dass Evers zunächst nicht als Professor der Hochschule eingebunden werden sollte, sondern als Mitglied des Neuen Hessischen Kunstvereins, was er offenbar bereits war.⁴⁵ Andernorts im Evers-Nachlass erfährt man, dass er auch Mitglied der Förderer der Darmstädter Künstlerkolonie war und später Gründungsmitglied der Freunde des Hessischen Landesmuseums sowie Mitglied in der städtischen Kunstankaufskommission.⁴⁶ Er engagierte sich also in den wichtigsten Kunstinstitutionen der Stadt.⁴⁷

Folgende Personen gehörten neben Schmoll und Evers dem Komitee an: Gustav Feick (Stadtkämmerer), Max Herchenröder (Werkgemeinschaft Künstlerkolonie), Kurt Heydt (Journalist, Schriftsteller und erster Vorsitzender der Neuen Darmstädter

⁴¹ Brief Schmoll gen. Eisenwerth an Evers, 30. 03. 1950, UA Darmstadt, Evers-Nachlass, 303 Nr. 49. Er schließt mit der Hoffnung, das Manuskript seiner Habilitationsschrift bis Pfingsten 1950 einreichen zu können.

⁴² Ebd.

⁴³ Einladung zur Komiteesitzung an Kurt Heydt am 21. 11. 1950, verschickt am 14. 11. 1950, UA Darmstadt, Evers-Nachlass, 303 Nr. 49.

⁴⁴ Brief Schmoll gen. Eisenwerth an Evers, 30. 03. 1950, UA Darmstadt, Evers-Nachlass, 303 Nr. 49.

⁴⁵ Dies geschah möglicherweise, da Evers noch nicht berufen war oder um sein Engagement gegenüber der Hochschule als Ehrenamt deklarieren zu können.

⁴⁶ Diverse Briefe, UA Darmstadt, Evers-Nachlass, 303 Nr. 44.

⁴⁷ Eine interessante Randnotiz ist in diesem Zusammenhang, dass er 1960 eine Mitgliedschaft im Frankfurter Städel-Verein ablehnte, mit der Begründung, sein Engagement auf Darmstädter Institutionen beschränken zu müssen. Brief Evers an den Städelischen Museumsverein, 19. 12. 1960, UA Darmstadt, Evers-Nachlass, 303 Nr. 44.

Sezession), Ernst Emil Hoffmann (Rechtsanwalt und Mitglied des Neuen Hessischen Kunstvereins) und Ernst Schroeder (Bürgermeister, u. a. zuständig für Kultur). Die Zusammensetzung des Komitees änderte sich in den Folgejahren mehrfach. Bemerkenswert ist, dass Evers das einzige durchgehende Mitglied war, dicht gefolgt von Kurt Heyd. Spätere Sitzungsprotokolle zeigen, dass Evers auch nach seiner Emeritierung im Jahr 1968 so gut wie keine Komiteesitzung verpasste. Offenbar maß er dieser Aufgabe also einen hohen Stellenwert zu.

Ab dem zweiten Gespräch übernahm die Stadt den Vorsitz im Komitee und die Stadtverordneten und Magistratsangehörigen waren bald in der Überzahl. Dies führte bisweilen zu Konflikten. 1960 war Evers sogar einmal kurz davor, auszusteigen. Nur Kurt Heyd konnte ihn zum Bleiben bewegen. In einem Brief an Evers schreibt er, es sei doch dessen »Verdienst, wenn immer wieder ein Gespräch auf die Beine gestellt werden konnte.«⁴⁸ Als »die beiden letzten ›Überlebenden‹ des Komitees, die nicht städtische Beamte sind« hätten sie zwar »manchmal verzweifelt um [sich] beißen müssen, um das Fanal der Unabhängigkeit und Freiheit hochzuhalten« doch hätten sie »eigentlich immer gesiegt.«⁴⁹

Der direkte Kontakt zum Magistrat, den die Komiteearbeit festigte, war aber auch ein Vorteil, den Evers für sich persönlich und für das Kunsthistorische Institut zu nutzen wusste. 1952 bat er beispielsweise in einem Brief an den Oberbürgermeister Ludwig Engel um die Unterstützung der Übersiedelung seiner Familie von Heidelberg nach Darmstadt, was auf Grund der herrschenden Wohnungsnot schwierig war.⁵⁰ Für das Institut bat er mehrfach – meist mit Erfolg – um finanzielle Unterstützung für den Wiederaufbau und verweist dabei wiederholt auf sein Engagement für die Stadt im Zusammenhang mit den Darmstädter Gesprächen. In einem Brief an den Magistrat aus dem Jahr 1951, in dem er um 4000 DM »zum Aufbau des Kunsthistorischen Institutes« bittet, schreibt er, das Institut sei geeignet, »eine wichtige Verbindung zwischen dem Leben der Hochschule und dem Leben der Stadt herzustellen

⁴⁸ Brief von Kurt Heyd an Hans Gerhard Evers, 15. 11. 1960, UA Darmstadt, Evers-Nachlass, 303 Nr. 41.

⁴⁹ Kurt Heyd hatte zuvor gegen die Verleihung der Merck-Ehrung an Eugen Kogon für die Gesprächsleitung des Darmstädter Gesprächs 1960 protestiert. Im gleichen Jahr erhielten auch Evers und Karl Ströher die Merck-Ehrung, Kurt Heyd im Jahr 1962. Da Kurt Heyd institutionell schwieriger greifbar ist, bleibt eine Auseinandersetzung mit seiner Person ein Forschungsdesiderat.

⁵⁰ Brief von Hans Gerhard Evers an den Oberbürgermeister Ludwig Engel, 20. 03. 1952, UA Darmstadt, Evers-Nachlass, 303 Nr. 56. Diverse Briefe von Evers an den Magistrat der Stadt mit der Bitte um finanzielle Unterstützung in den Jahren 1952, 1953 und 1954, ebd.

len.«⁵¹ Um das zu unterstreichen verweist er darauf, dass »[i]m vergangenen Jahr das Institut mit allen Mitarbeitern monatelang für das ›Darmstädter Gespräch 1950‹ gewirkt« hätte.⁵² Daraus lässt sich ableiten, dass Evers seine im Kontext der Darmstädter Gespräche geknüpften Kontakte fruchtbar zu nutzen wusste, aber auch, dass er seinen Wirkungskreis und den seines Institutes keineswegs als auf die Hochschule begrenzt sah.

Welche konkreten Aufgaben übernahm Evers nun bei der Vorbereitung des ersten Gesprächs? Höchstwahrscheinlich war er an der Auswahl der Gäste beteiligt.⁵³ Wegen der verlorenen Protokolle ist allerdings schwer zu sagen, welche Vorschläge ihm persönlich zuzuschreiben sind. Sicher ist, dass er ab April 1950 die gesamte Kommunikation mit allen Gesprächsgästen übernahm. Die meisten Briefe sind im Namen des Komitees verfasst und von Evers persönlich unterzeichnet. Insgesamt umfasst die Korrespondenz zum ersten Gespräch weit über 800 Blatt.⁵⁴ Die ersten Einladungen wurden – bemerkenswert kurzfristig – vier Monate vor dem Gespräch verschickt.⁵⁵ Angesichts dieser kurzen Planungszeit war es sicher von Vorteil, dass Schmoll und Evers für dieses »Kunstgespräch« auf ihre Kontakte in die Kunst- und Kunsthistorikerszene zurückgreifen konnten. Der Takt der Briefe nimmt zum Gespräch hin stetig zu und bleibt auch nach dem Gespräch hoch. Der Briefverkehr zur Vorbereitung des Tagungsbandes erstreckt sich bis weit ins Jahr 1951. Daraus lässt sich ableiten, dass die Arbeitsbelastung für Evers und Schmoll durchaus erheblich war, zumal die Vorbereitungen und das Gespräch selbst mitten in die Vorlesungszeit des Sommersemesters 1950 fielen.⁵⁶

51 Brief von Hans Gerhard Evers an den Magistrat der Stadt Darmstadt, 16. 01. 1951, ebd.

52 Ebd.

53 Geladen waren ausschließlich Männer. Erst zum 3. Darmstädter Gespräch wurde mit Juliane Roh erstmals eine Frau eingeladen, und zwar nicht nur, wie Evers schreibt, wegen ihrer »allgemeinen Klugheiten und Erfahrungen in künstlerischen Dingen, sondern ganz im besonderen [...] als Frau. Denn es stellt sich leider heraus, daß wir zwar viele Männer, aber wenige Frauen haben, denen wir unser Gespräch anvertrauen möchten.« Hans Gerhard Evers an Juliane Roh, 18. 08. 1952, UA Darmstadt, Evers-Nachlass, 303 Nr. 50.

54 Korrespondenz zum ersten Darmstädter Gespräch, 1950–1951, UA Darmstadt, Evers-Nachlass, 303 Nr. 48 und 49.

55 Theodor W. Adorno wurde sogar erst am 26. Juni 1950 eingeladen. Brief von Hans Gerhard Evers an Theodor W. Adorno, 26. 06. 1950, UA Darmstadt, Evers-Nachlass, 303 Nr. 48.

56 Die Vorlesungszeit endete am 28. Juli 1950.

Die Akten weisen auch darauf hin, dass Evers die Verwaltung der Finanzen übernahm. Er richtete ein Konto bei der örtlichen Sparkasse ein und führte Buch über die Einnahmen und Ausgaben. Der größte Teil des Budgets, 3000 DM, kam demnach aus der Stadtkasse.⁵⁷ Ein kleinerer Teil, etwa 2000 DM, kam durch Spenden zusammen.⁵⁸ Zu den Ausgaben gehörten unter anderem die Werbemaßnahmen oder auch die Saaldecoration, darunter Posten wie die Miete von Lorbeersträuchern vom Garten- und Friedhofsamt. Honorare von jeweils 100 DM erhielten die Hauptredner Hans Sedlmayr, Johannes Itten, Willi Baumeister und Gotthard Jedlicka.⁵⁹ Dazu kamen bis zu 300 DM Spesen, die zum Teil aus Rundfunkeinnahmen finanziert wurden.⁶⁰ Den größten Posten stellte das Personal dar. Wir erfahren, dass eine Sekretärin, Maria Riedlinger, für drei Monate zu je 165 DM brutto eingestellt wurde sowie acht studentische Aushilfen, vermutlich Architekturstudierende, für den Bahnhofs-, Saal- und Ausstellungsdienst. Sie verdienten etwa eine Mark die Stunde und wurden von Evers' Mitarbeiter und Doktorand Martin Klewitz koordiniert.⁶¹ Für die Angehörigen des Kunsthistorischen Instituts sind keine Honorare vermerkt, ihr Engagement war vermutlich ehrenamtlich.

Seitens der Hochschule floss kein Geld – mit Ausnahme von zweimal 150 DM aus einem Gastvortragsfond, die Evers einwarb.⁶² Mit Blick auf das intensive Engagement von Evers und seinen Mitarbeiter*innen können ihre Arbeitszeit und ihr Knowhow als wichtigster Beitrag der Hochschule zum ersten Darmstädter Gespräch gelten. Da die Abrechnung des Gesprächs zumindest in Teilen über das Kunsthistorische Institut erfolgte, war auch der Verwaltungsapparat der Hochschule involviert. Die Hochschule war also eine Art Infrastruktur-Partner der Darmstädter Gespräche, wobei Evers und sein Institut das Bindeglied zwischen Hochschule und Stadt darstellten. Für spätere Gespräche stellte die Hochschule auch Räumlichkeiten zur Verfügung,

57 Kontoführung erstes Darmstädter Gespräch, UA Darmstadt, Evers-Nachlass, 303 Nr. 4.

58 Ebd.

59 Diverse Rechnungen und Empfangsbescheinigungen für Honorare, UA Darmstadt, Evers-Nachlass, 303 Nr. 2.

60 Brief von Hans Gerhard Evers an Hans Sedlmayr, 30.06.1950, UA Darmstadt, Evers-Nachlass, 303 Nr. 49.

61 Dies lässt sich zumindest für das zweite Gespräch, 1951 nachweisen. Einsatzpläne der Aushilfen, UA Darmstadt, Evers-Nachlass, 303 Nr. 48.

62 Brief Hans Gerhard Evers an das Rektorat der TH Darmstadt, 11.07.1950, UA Darmstadt, Evers-Nachlass, 303 Nr. 58. Ursprünglich waren die Honorare für Alfred Weber und Hans-Georg Gadamer vorgesehen, letzterer nahm nicht am Gespräch teil.

darunter vor allem die Otto-Berndt-Halle, die ab 1952 mehrfach Austragungsort der Gespräche war.⁶³

Zur Korrespondenz

Wie bereits erwähnt, war Hans Gerhard Evers im Namen des Komitees für die Einladungen und die Korrespondenz mit den Gesprächsteilnehmern zuständig. Die mit Abstand meisten Briefe wechselte er mit dem österreichischen Kunsthistoriker Hans Sedlmayr (1896–1984), einer schillernden und bereits damals umstrittenen Persönlichkeit. Als ehemals bekennender Nationalsozialist hatte Sedlmayr 1945 seinen Wiener Lehrstuhl verloren. Zum Zeitpunkt des ersten Darmstädter Gesprächs hatte er im Wissenschaftsbetrieb noch nicht wieder Fuß fassen können. In dieser Zeit beruflicher Ungewissheit veröffentlichte er 1948 sein kontroverses Buch »Verlust der Mitte«, in dem er die moderne Kunst als Symptom des Niedergangs des christlichen Abendlandes interpretiert.⁶⁴ Das Buch löste sowohl in Fachkreisen – hier vor allem auf dem Deutschen Kunsthistorikertag 1949 in München – als auch in der Öffentlichkeit breite Debatten aus.⁶⁵ Vermutlich waren es gerade diese Streitbarkeit und die gleichzeitige Popularität Sedlmayrs, die ihn in den Augen der Komiteemitglieder als idealen Teilnehmer des Darmstädter Gesprächs erscheinen ließen. Den Briefen zufolge war Sedlmayr sogar der erste Gast, der zum Gespräch eingeladen wurde.

Evers und Sedlmayr, die beinahe gleichaltrig waren, gehörten einer Kunsthistoriker-Generation an, die entscheidende Schritte ihrer wissenschaftlichen Karrieren während der Zeit des Nationalsozialismus vollzogen. Aus ihrem Briefwechsel geht hervor, dass sie sich in diesen Jahren bereits kannten. Evers spricht von »kurzen

⁶³ Inhaltlich war die Hochschule nie wirklich beteiligt. 1952 weist Evers den Rektor der Hochschule sogar darauf hin, dass nur »externe« Gesprächsgäste zugelassen seien (Brief von Hans Gerhard Evers an den Rektor der TH Darmstadt, 22. 04. 1952, UA Darmstadt, Evers-Nachlass, 303 Nr. 50). 1956 schlägt Evers dem Rektor der Hochschule vor, dass diese als »Ideenräger« für ein Gespräch fungieren solle (Brief von Hans Gerhard Evers als Dekan der Fakultät für Architektur an den Rektor der TH Darmstadt, 20. 01. 1956, UA Darmstadt, Darmstädter Gespräch, 110 Nr. 334). Dazu kommt es allerdings nicht.

⁶⁴ Sedlmayr, Hans: *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit* [1948]. Frankfurt am Main, Berlin 171991 (= Ullstein-Sachbuch 34291).

⁶⁵ Vgl. Doll, Nikola: *Der Erste Deutsche Kunsthistorikertag 1948*, in: Doll, Nikola/Fuhrmeister, Christian/Sprenger, Michael H. (Hgg.): *Kunstgeschichte im Nationalsozialismus. Beiträge zur Geschichte einer Wissenschaft zwischen 1930 und 1950*, Weimar 2005, S. 325–340.

Berührungen, die uns bisher an verschiedenen Orten zusammen geführt haben«. ⁶⁶ Sedlmayr spielt auf eine erste »Begegnung in Paris 1941« an. ⁶⁷ Evers arbeitete seinerzeit in Frankreich für eine Fotokampagne des Deutschen Kunstschatzes. Der Grund des Zusammentreffens mit Sedlmayr wäre noch genauer zu untersuchen. Immer wieder finden sich in dem Briefwechsel Hinweise auf das beiderseitige Bewusstsein für die (verdrängte) Vergangenheit und die daraus resultierende politische Brisanz des Darmstädter Gesprächs. Allerdings bleibt es bei mehr oder weniger versteckten Hinweisen zwischen den Zeilen.

Das Einladungsschreiben von Evers an Sedlmayr ist auf den 26. April 1950 datiert. ⁶⁸ Beigefügt war eine Skizze des geplanten Gesprächsablaufs, einschließlich der für den ersten Tag geplanten Gegenüberstellung der Vorträge Ittens und Sedlmayrs. Diese Vorträge sollten, so Evers, »das Für- [sic] und das Wider der modernen Kunst, besonders des Menschenbildes in ihr« beleuchten. ⁶⁹ Itten habe bereits grundsätzlich zugestimmt, das »Für« zu übernehmen. »Das ›Wider‹, das Gefährliche der modernen Kunst« könne »von niemandem anderen mit gleicher Eindringlichkeit und zugleich Besonnenheit dargestellt werden«, als von Sedlmayr. ⁷⁰ Sedlmayr sagte zu und versäumte in seiner Antwort nicht die Gelegenheit, Evers – vermutlich nicht ganz ohne Neid – »herzlich zur Übernahme der Darmstädter Lehrkanzel [zu] beglückwünschen.« ⁷¹

Es überrascht nicht, dass Sedlmayrs Einladung nach Darmstadt Kritik auslöste. Der Künstler Willi Baumeister kritisierte im Vorfeld die betont neutrale Haltung der Veranstalter gegenüber Sedlmayr. Auf das Einladungsschreiben von Evers, der seine Hoffnung auf eine »sachliche und aus dem Persönlichen herausgehaltene Art« ⁷² des Gesprächs zum Ausdruck bringt, antwortet Baumeister: »Ihre Ausstellung und das Gespräch ist [sic] programmatisch. Sie sind aktuell geworden durch die allgemeinen Umstände, – aber akut sind sie geworden durch die Traktate von Sedelmeyer [sic] und [Wilhelm] Hausenstein. Ich glaube zunächst nicht, dass es möglich ist, im-

⁶⁶ Brief von Hans Gerhard Evers an Hans Sedlmayr, 26. 04. 1951, UA Darmstadt, Evers-Nachlass, 303 Nr. 49.

⁶⁷ Brief von Hans Sedlmayr an Hans Gerhard Evers, 19. 07. 1950, ebd.

⁶⁸ Brief von Hans Gerhard Evers an Hans Sedlmayr, 26. 04. 1950, ebd.

⁶⁹ Ebd.

⁷⁰ Ebd.

⁷¹ Brief von Hans Sedlmayr an Hans Gerhard Evers, 10. 05. 1950, UA Darmstadt, Evers-Nachlass, 303 Nr. 49.

⁷² Brief von Hans Gerhard Evers an Willi Baumeister, 17. 05. 1950, UA Darmstadt, Evers-Nachlass, 303 Nr. 48.

mer in symbolhafter, höflicher Sprache, so zu tun, als würden diese Schriften nicht existieren.«⁷³ Er werde sich, so Baumeister weiter, zwar »vornehmen im prinzipiell-Positiven [sic]« zu bleiben, doch könne er »nicht garantieren«, dass er »nicht einige Gedanken der Traktate kritisieren werde.«⁷⁴ Evers wiederum antwortet, dass die Schriften Sedlmayrs und Hausensteins »zweifellos die Ansatzpunkte« seien, »an denen sich [...] die Diskussionen anschließen werden.«⁷⁵ Allerdings seien diese Thesen keineswegs unter Schutz gestellt, sondern während des Gesprächs »auch in ihrer gedruckten Form anwesend und angreifbar [...], auch wenn Herr Sedlmayr oder Herr Hausenstein während des Gesprächs etwa andere Positionen vertreten sollten.«⁷⁶ Er stachelte Baumeister also geradezu zur Widerrede an. Zugleich verwehrt er sich aber gegen eine Kritik an Hausenstein – der letztlich nicht am Gespräch teilnahm – aufgrund dessen politischer Position. »[E]ine Erörterung über so ein im engsten Sinne politisches Problem«, so schreibt Evers, gehöre »nicht auf unser Darmstädter Gespräch.«⁷⁷

Der Kunsthistoriker und Ausstellungsmacher Ludwig Grote sagte seine Teilnahme am Gespräch sogar ganz ab. Er wollte nicht mit Sedlmayr auf einem Podium sitzen, den er als einen »Taschenspieler« bezeichnet, der imstande sei, »in seinen wissenschaftlichen Arbeiten heute Hitler und den Nationalsozialismus als höchste Instanz einzusetzen«, um sie sogleich wieder verschwinden zu lassen und durch »den lieben Gott und die katholische Kirche« zu ersetzen.⁷⁸ Evers' Antworten an Grote zeigen, dass er dessen kategorische Ablehnung nicht teilte. Er stellte klar, dass er persönlich keineswegs von Sedlmayrs Ideen überzeugt sei und dass dessen Einladung nicht als Unterstützung seiner Thesen missverstanden werden solle. Im Gegenteil, er, Evers, erwarte, »daß das Darmstädter Gespräch in sehr großer Deutlichkeit erkennen lassen wird, wie fragwürdig die Sedlmayr'schen Thesen sind. Je ruhiger und nachdrücklicher das in der Öffentlichkeit geschieht, desto wirksamer wird es sein.«⁷⁹

73 Brief von Willi Baumeister an Hans Gerhard Evers, 31. 05. 1950, ebd.

74 Ebd.

75 Brief von Hans Gerhard Evers an Willi Baumeister, 06. 06. 1950, UA Darmstadt, Evers-Nachlass, 303 Nr. 48.

76 Ebd.

77 Ebd. Baumeister hatte in einem Brief an den Bundespräsidenten Theodor Heuss gegen die Ernennung Hausensteins zum Generalkonsul in Paris protestiert, da er dessen Einstellung zur modernen Kunst für falsch hielt.

78 Brief von Ludwig Grote an Hans Gerhard Evers, 29. 06. 1950, UA Darmstadt, Evers-Nachlass, 303 Nr. 48.

79 Brief von Hans Gerhard Evers an Ludwig Grote, 04. 07. 1950, ebd.

Grote ließ sich allerdings auch von diesem Angebot des Schulterschlusses nicht umstimmen und blieb dem Gespräch fern.

Sogar Sedlmayr selbst übte Kritik, und zwar am polarisierenden Gesprächskonzept. Er betonte, dass er nicht gegen Itten reden wolle, den er schätze. Er schlug vor, statt über die »Gefahren« der modernen Kunst, lieber »zur Problematik der modernen Kunst« zu sprechen und diesen Titel über beide Vorträge zu stellen.⁸⁰ Evers insistierte jedoch auf die Zuspitzung und betonte die Wichtigkeit klarer Positionen für das Gelingen des Gesprächs. In einem geschickten Schachzug fragt er, ob sich Sedlmayr seinem »Buche etwa entfremdet« habe (**Abb. 4**).⁸¹ Wollte Sedlmayr nicht als Wendehals erscheinen, blieb ihm nun keine andere Wahl, als seinen Standpunkt gegen die abstrakte Moderne zu vertreten, für den er bekannt geworden war.

Als nach dem Gespräch die Vorbereitungen zur Publikation begannen, wollte Baumeister sein ursprüngliches – nicht vorgetragenes – Manuskript einbringen, was Sedlmayr wiederum entschieden ablehnte.⁸² Darüber entbrannte ein Streit, der weitere Briefe nach sich zog und sogar so weit ging, dass Sedlmayr Evers und dem Komitee mit dem Rechtsanwalt drohte.⁸³ In einem Brief beklagt er, dass er keine Gelegenheit gehabt habe, auf Baumeisters »schwere[n] Anwürfe« zu reagieren und dass man ihn während des Gesprächs ganz allein der »Phalanx der Gegner« gegenübergestellt hätte.⁸⁴ »So spiegelte das Gespräch gar nicht die wirkliche Kräfteverteilung 1950, sondern eher einen Familientag von 1925, gestört durch ein aus der Art geschlagenes schwarzes Schaf (zu dem sich noch ein rotes gesellte).«⁸⁵ »Das Bewusstsein«, sich »nach allen Seiten wehren zu müssen«, habe seinen »Äusserungen, wenigstens im Ton, eine ›igelhafte‹ Schärfe gegeben.«⁸⁶

In den Antwortschreiben verteidigt Evers sich und das Komitee nach Kräften und versucht mit allen Kniffen der Diplomatie Sedlmayr zur Kooperation zu bewegen. Dabei distanziert er sich von Sedlmayrs politischen Gegnern, zeigt sich aber auch kri-

⁸⁰ Brief von Hans Sedlmayr an Hans Gerhard Evers, 10. 05. 1950, UA Darmstadt, Evers-Nachlass, 303 Nr. 49. Eine Absage kam auch von Werner Haftmann, der sich auf dem Kunsthistorikertag 1949 besonders heftig gegen Sedlmayrs Thesen gestellt hatte. Der Grund für die Absage war allerdings ein terminlicher. Korrespondenz zwischen Hans Gerhard Evers und Werner Haftmann, ebd.

⁸¹ Brief von Hans Gerhard Evers an Hans Sedlmayr, 31. 05. 1950, ebd.

⁸² Brief von Hans Sedlmayr an Hans Gerhard Evers, 28. 02. 1951, ebd.

⁸³ Brief von Hans Sedlmayr an Hans Gerhard Evers, 20. 04. 1951, ebd.

⁸⁴ Brief von Hans Sedlmayr an Hans Gerhard Evers, 19. 07. 1950, ebd.

⁸⁵ Ebd.

⁸⁶ Ebd.

, 31. Mai 1950

Herrn
 Professor Dr. Hans Sedlmayr
 W i e n 19
 Haubenbiglstr. 14

Sehr verehrter Herr Sedlmayr,

das Komitee "Darmstädter Gespräch" dankt Ihnen vielmals für Ihr Schreiben vom 10. Mai, und hofft dringend, daß es Ihnen möglich sein wird, wirklich zu kommen. Daß ich persönlich mich darüber aufs herzlichste freuen würde, brauche ich nicht hinzuzufügen.

Inzwischen haben wir auch an Herrn Professor Itten nach Zürich erneut geschrieben und ihm mitgeteilt, daß Sie bereit sind, am gleichen Abend nach Itten zu sprechen. Wir haben Herrn Itten anheimgegeben, sich mit Ihnen persönlich in Verbindung zu setzen, damit die Gedankengänge für und wider aufeinander abgestimmt sind. Denn das wiederhole ich immer wieder, das geplante Gespräch wird seinen Wert dann erhalten, wenn es uns gelingt, allen Menschen klar zu machen, daß die Probleme wirklich bestehen, und auch bestehen bleiben. Und daß es nicht ausreicht, mit Enthusiasmus die eine oder andere Position zu beziehen, so als ob auf einem Wege ein Heil oder eine Heilung zu erwarten sei. Soweit mir ein Einfluß bei der Planung zufällt, werde ich ihn einsetzen, um dieses klar zu machen, damit nicht die sachlichen Gesichtspunkte allzu einfach mit Persönlichkeiten oder gar mit Schlagworten gleichgesetzt werden.

Dieser Plan kann aber nur gelingen, wenn die Positionen auch wirklich deutlich vorgetragen werden. Ich weiß nicht, ob Sie innerlich Ihrem Buche etwa entfremdet sind (ich bekomme eben erst Ihren neuen Aufsatz in dem "Münster" und habe ihn noch nicht gelesen). Wenn es der Fall wäre, dann hätten wir es bei unserem Gespräch sozusagen mit zwei Sedlmays zu tun: einem gedruckten und einem vor uns stehenden redenden.

Zu Ihrer Orientierung einige Namen von Herren, die fest zugesagt haben: Dr. Hans Domnick, Dr. Ludwig Grote, Dr. Werner Haftmann, Prof. Dr. G.F.Hartlaub, Dr. Wilhelm Hausenstein, Prof. Johannes Itten, Prof. Dr. Gotthard Jedlicka, Dr. Franz Roh, Dr. Walter Winkler, Prof. Dr. Alfred Weber, Dr. Alexander Mitscherlich, Prof. Dr. J.G.Gadamer.

• Mit freundlichen Grüßen Ihr Ihnen sehr ergebener

Prof. Dr. Hans Gerhard Evers

D. Sedlmayr

Abbildung 4 Brief von Hans Gerhard Evers an Hans Sedlmayr, 31.05.1950, UA Darmstadt, Evers-Nachlass, 303 Nr. 49.

tisch gegenüber dessen Thesen. Rhetorisch fällt auf, dass Evers jeglicher persönlichen Konfrontation ausweicht, indem er bei heiklen Themen seine Botschaft in Zitate seiner Frau oder in ein antikes Gleichnis verpackt.⁸⁷ Wiederholt betont er, dass seine persönliche Einstellung zu Sedlmayr zwar kritisch, nicht aber »politisch gefärbt« sei.⁸⁸

In der von Evers verfassten öffentlichen Verlagsankündigung für die Publikation, die Evers einem Brief an Sedlmayr beilegte – wohl um ihn zu beschwichtigen –, schreibt er: »Auf der Bühne war zweifellos der Wiener Hans Sedlmayr die eindrucksvollste Figur, ein ebenso mutiger wie geschickter Dialektiker [...]. Er trat nicht als Verneiner, sondern als Warner auf.«⁸⁹

Evers' Worte zeitigten offenbar Wirkung und es kam zu einer Einigung im Streit um das Baumeister-Manuskript. Auf Vorschlag Sedlmayrs wurde die Entscheidung über den Abdruck einem Schiedsgericht übertragen, bestehend aus Johannes Itten, Gotthard Jedlicka, Gustav Friedrich Hartlaub und Theodor W. Adorno, die alle Teilnehmer des Gesprächs gewesen waren. Das Manuskript wurde gedruckt und Sedlmayr durfte eine kurze Erwiderung darauf verfassen.⁹⁰ Mitte 1951 glätteten sich die Wogen, wohl auch deshalb, da Sedlmayr nun einen Lehrstuhl in München erhalten hatte. Evers nutzte die Gunst der Stunde, um die Publikationsfragen endgültig abzuschließen. Im Vorspann eines entsprechenden Briefs beglückwünscht er Sedlmayr zu dessen Erfolg und schreibt, die Fachgenossen würden aufatmen, Sedlmayr, dem eine »empörende Ausschließung angetan« worden sei, nun wieder »in den Kreis der deutschen Hochschullehrer« eingeordnet zu sehen.⁹¹ Damit, so Evers, werde man endlich die »Beklemmung« los, »die sich fast zu einem Gefühl eigener

87 Brief von Hans Gerhard Evers an Hans Sedlmayr, 12. 09. 1950, UA Darmstadt, Evers-Nachlass, 303 Nr. 49. Evers nimmt in diesem Brief Bezug auf den antiken Helden Aeneas und die Frage, was/wen er bei seiner Flucht aus Troja rettete. Dieses Gleichnis hatte Sedlmayr während des Darmstädter Gesprächs in Bezug auf das Bewahrenswerte in der Kunst eingeführt. Siehe Evers 1951 (wie Anm. 13), S. 102.

88 Einer Kritik an einem Aufsatz Sedlmayrs fügt er hinzu: »Verzeihen Sie mir diese Offenheit, wenn es möglich ist. Vielleicht macht sie wenigstens klar, daß meine Einstellung zu Ihnen [...] nicht politisch gefärbt ist.« Brief von Hans Gerhard Evers an Hans Sedlmayr, 12. 09. 1950, UA Darmstadt, Evers-Nachlass, 303 Nr. 49.

89 Hans Gerhard Evers in einer Werbebroschüre zur Publikation des ersten Darmstädter Gesprächs, o. D. StadtA DA, 28 Kunst u. Kultur: 1. Darmstädter Gespräch, 1950, 28 c/1, 1. Darmstädter Gespräch, 1950, Das Menschenbild in unserer Zeit.

90 Brief von Hans Sedlmayr an Hans Gerhard Evers, 20. 04. 1951, UA Darmstadt, Evers-Nachlass, 303 Nr. 49.

91 Brief von Hans Gerhard Evers an Hans Sedlmayr, 01. 05. 1951, UA Darmstadt, Evers-Nachlass, 303 Nr. 49.

Schuld steigern« könne.⁹² Er bringt dann seine Überzeugung zum Ausdruck, dass »zu dieser guten Wendung die Möglichkeit, die sie [Sedlmayr] durch das Darmstädter Gespräch gefunden haben, wesentlich geholfen hat.«⁹³ Evers betont also eine rehabilitierende Funktion des Gesprächs für Sedlmayr. Der Brief ist in den Akten gemeinsam mit einem sehr kritischen Artikel aus der Süddeutschen Zeitung über die Lehrstuhlübernahme durch Sedlmayr abgelegt.⁹⁴

Die Briefwechsel mit Sedlmayr und den anderen Gästen zeigen Evers als einen Meister der taktierenden Diplomatie, als Netzwerker und als Vermittler, der einen Dialog zwischen konträren Positionen herzustellen versuchte, einer eigenen politischen Positionierung aber stets aus dem Weg ging. Wie er diese Rolle vor Publikum ausfüllte und wie er sich als Moderator und Kunsthistoriker im Gespräch verortete, wird der folgende Abschnitt beleuchten.

Zu Evers als Moderator

Die Eröffnungsworte, die Evers im Namen des Komitees sprach, vermitteln einen guten Eindruck vom Duktus seiner Moderation. Hier stimmt er das Publikum auf die folgenden Tage ein und spricht von einer Kluft, die »[z]wischen dem, was wir als Kunstwerk entstehen sehen, und dem, was viele von uns von der Kunst erwarten« bestehe.⁹⁵ Man habe zeitweise »geglaubt, dieses Nichtverstehen sei bedingt durch politische Umstände und Einflüsse.«⁹⁶ Doch ließe sich »nach vielen Erfahrungen« nun sagen, dass »das ›Unbehagen an der modernen Kunst‹ unabhängig von der politischen Einstellung« vielmehr »ein charakteristischer Zustand unserer heutigen kulturellen Lage« sei.⁹⁷ Die Positionen, so Evers weiter, seien inzwischen wohlbekannt und »die Verbitterung, die Ressentiments, die sich aus der Unterdrücktheit und der

92 Ebd.

93 Ebd.

94 Im Artikel ist die Rede von einem »Sieg – nicht zwar des Nationalsozialismus, so einfach liegen die Dinge keineswegs und Sedlmayr war nie ein Nazi, wie ihn sich Hitler wünschte; sie bedeutet den Sieg einer in Traditionen erstarrten Geist- und Kultur-Altherrschaft über die Umwertungen von 1945. In schöner Uebereinstimmung mit der Gesamtentwicklung war sie auch hier restaurativ tätig.« N. S.: Auf Wölfflins Stuhl, Süddeutsche Zeitung, o. D. 1951.

95 Eröffnungsrede von Hans Gerhard Evers, in: Evers 1951 (wie Anm. 13), S. 29.

96 Ebd.

97 Ebd.

Überreiztheit ergeben konnten«, seien nun »hoffentlich geschwunden«. ⁹⁸ Vor diesem Hintergrund plädiert er für »ein ruhiges Gespräch auf einheitlicher Ebene«. ⁹⁹ Zugleich habe man aber mit einem nur bedingt sachverständigen Publikum zu rechnen, das »trotzdem sehr bestimmte und ungeduldige Forderungen an die Kunst« richte und mit »einer leidenschaftlichen und von ihrer Sache, von ihrem Werk besessenen Künstlerschar« sowie mit »Männern«, »die sich dazwischen einschalten mit dem Bedürfnis zu belehren, das Publikum zu überzeugen, den Künstlern zu helfen.« ¹⁰⁰ Die Wissenschaftler wiederum besäßen den »Weitblick« des »geschichtlichen und philosophischen Denkens« und den Drang, »die Probleme der Bildenden Kunst [...] in ganz andere Zusammenhänge« einzuordnen. ¹⁰¹ Abschließend verweist er dankend auf die Gastfreundschaft der Stadt Darmstadt. »Aus ihrem langen Kulturerbe« komme »auch in der Gegenwart, trotz aller Zerstörung, der Wille, teilzunehmen, ja, sogar an vorderer Stelle mitzuwirken in der Gestaltung des geistigen Lebens.« ¹⁰²

Wie bereits in der Korrespondenz, betont Evers auch in seiner Moderation das Ideal eines ideologiefreien wissenschaftlichen Austauschs, der jegliche politisch motivierte Parteinahme oder Abgrenzung ausschließt. Damit verbunden ist eine verallgemeinernde und nivellierende Rhetorik, die sich wie ein roter Faden durch die Moderation zieht. Wie Regine Prange bemerkt, führte diese ostentative Neutralität zwangsläufig zu einem »verblüffend neutralen Umgang mit der nationalsozialistischen Verfemung der Moderne«. ¹⁰³ Die aktive Vermeidung politischer Fragen knüpft zugleich an ein Narrativ »neutraler« Wissenschaft an, das im Zuge der Rehabilitierung der Wissenschaften und der Kunstgeschichte unmittelbar nach dem Nationalsozialismus gängig war. Zugleich ist sie Ausdruck des starken Wunsches nach einer Rückkehr zu einer wie auch immer gearteten »Normalität«.

Während der Gesprächsrunden fordert Evers die Teilnehmenden wiederholt zu Sachlichkeit auf. Zugleich ist er ausdrücklich bemüht, ein »richtiges Gespräch« in Gang zu bringen und an das Publikum gerichtete Monologe zu unterbinden. ¹⁰⁴ Er formuliert deshalb immer wieder kurze Zusammenfassungen, und fordert dann unter-

98 Ebd., S. 30.

99 Ebd., S. 31.

100 Ebd., S. 30.

101 Ebd.

102 Ebd., S. 31.

103 Prange 2017 (wie Anm. 20), hier S. 24.

104 »Ich möchte doch vorschlagen, daß wir hier ein richtiges Gespräch führen, daß wir einander anschauen und miteinander sprechen, nicht aber uns ans Publikum wenden.« Hans Gerhard Evers in Evers 1951 (wie Anm. 13), S. 95.

schiedliche Redner auf, ihre Perspektive beizutragen. Wenn sich ein Beitrag zu weit vom Thema entfernt, unterbricht er höflich, aber bestimmt und mahnt: »wir können doch nicht, weil die Kunst durch alle Lebenszweige reicht, jetzt im Gespräch alles durcheinander schieben, sondern wir müssen doch versuchen, einmal bei einem Thema zu bleiben.«¹⁰⁵ Mehrfach versucht er auch die Diskussion zu konkretisieren, indem er auf die Ausstellung auf der Mathildenhöhe verweist. Trotz dieser Anstrengungen gelingt es ihm nicht immer, die Eigendynamik des Gesprächs unter Kontrolle zu halten.

Im Streit zwischen den Positionen Sedlmayrs und Baumeisters schlägt sich Evers auf keine Seite, sondern gibt sich zunächst als Vermittler. So mahnt er angesichts der Ressentiments Baumeisters und einiger Mitglieder des Publikums gegen Sedlmayr zu »Ritterlichkeit« und betont die »doppelte Verletzlichkeit« Sedlmayrs, der sich nicht nur durch seinen Vortrag, sondern auch durch seine Publikationen angreifbar mache.¹⁰⁶ Dasselbe gelte aber auch, so fährt er sogleich fort, für alle Künstler.¹⁰⁷ Auch während Baumeisters Vortrag greift Evers unterstützend ein und beginnt Fragen zu stellen, als das Publikum ob des unkonventionellen Formats des improvisierten Vortrags unruhig wird. Auf einige »Pfui«-Rufe am Ende des Vortrags wendet sich Evers an das Publikum: »Meine Damen und Herren! Ein Gespräch ist etwas, das man nicht von vornherein vollkommen steuern kann, und das Publikum müßte soviel Phantasie haben, um zu verstehen, daß es manchmal in einem Augenblick lebendiger und, wenn Sie so wollen, auch besser ist, anstatt einer Diskussion, die sich in etwas Zähes zu verwandeln droht, eine halbe Stunde einem Künstler zugehört zu haben, ganz einerlei, ob er geplaudert hat oder nicht. Ich möchte dem Redner danken.«¹⁰⁸

Bisweilen platzierte Evers aber auch bewusste Provokationen, um die Vortragenden zu einer Zuspitzung ihrer Positionen zu bewegen. Nachdem Sedlmayr einmal vom Publikum mit einem frenetischen Applaus bedacht wurde, fordert Evers ihn (und damit auch das applaudierende Publikum) regelrecht heraus, indem er einige Zeilen aus einem Brief Werner Haftmanns vorliest, den dieser im Vorfeld des Gesprächs an Evers geschrieben hatte. Haftmann schreibt dort: »Sedlmayr verkennet entschlossen die moderne Kunst, weil er sie und die ihr zugrunde liegende Freiheit für atheistisch erklärt. Das ist der typische Kurzschluß eines, der nicht in der Mitte des von ihm behandelten Problems steht, und der, weil er selbst nicht in der Mit-

105 Ebd., S. 101.

106 Ebd., S. 88.

107 Ebd.

108 Ebd., S. 145.

te steht, immer wieder auf den Verlust dieser Mitte stößt.«¹⁰⁹ Anschließend zitiert Evers eine weitere Kritik an Sedlmayrs »Verlust der Mitte«, die in der katholischen Zeitschrift Hochland erschienen war. Sie zieht in Zweifel, »ob der Christ von heute überhaupt die Möglichkeit und das Recht besitzt, die hier dargestellte Entwicklung der Menschheit gleichsam von außen her als folgerichtige Abwärtsbewegung zu schildern, die notwendig und tatsächlich in der Katastrophe endet.«¹¹⁰

Nachdem Sedlmayr diese Kritik zunächst mit einem wortkargen »[i]ch habe davon gehört«¹¹¹ zur Kenntnis nimmt, hakt Evers einige Minuten später noch einmal nach und fragt: »Herr Sedlmayr, wenn man den Verlust einer Mitte konstatiert, muß man doch selber eine Basis haben, die vom Verlust nicht angegriffen ist. Wo finden Sie sie?«¹¹² Der Befragte sieht sich nun gezwungen, seine Position als eine rein subjektive, im Christentum Verankerte zu rechtfertigen und diese jenseits der »Wissenschaftliche[n] Grenze« zu verorten.¹¹³

Wie bereits erwähnt, vermeidet Evers eine persönliche Positionierung und bleibt – seiner Rolle als Moderator entsprechend – neutral. Wenn er sich überhaupt mit einer Position identifiziert, dann ist es die des kunsthistorischen Gelehrten, also der Gruppe, der er am Anfang des Gesprächs die Expertise des Überblicks über die Entwicklungen der Kunst zugesprochen hatte. In seiner Einleitung zur öffentlichen Diskussion der Kunsthistoriker und Kunstschriftsteller am Sonntagnachmittag hebt er hervor, dass diese Gruppe (er spricht von »wir«) dank der »Gastfreundlichkeit der Stadt Darmstadt« in »einer Zahl, wie sie sich nicht immer finden wird« zusammenkommen konnte.¹¹⁴ Er fährt fort: »Wir haben die Chance, daß wir uns gegenseitig kennen, auch mit einigen Hintergründen, daß wir uns gegenseitig nichts vorzumachen brauchen. Wir sind selbstkritisch genug, um zu wissen, daß es in jedem von uns mehrere Schichten und mehrere Stimmen gibt.«¹¹⁵ Anschließend vergleicht er sich und seine Kollegen mit Anwälten in einem Gerichtsprozess, die für unterschied-

109 Ebd., S. 98. Neuere Forschungen haben gezeigt, dass Haftmann, der sich in seinem Brief auf Kosten Sedlmayrs als progressiv und der modernen Kunst zugewandt inszenierte, selbst eng mit dem NS-Regime verstrickt war. Siehe Redmann, Mirl: Das Flüstern der Fußnoten. Zu den NS-Biografien der documenta Gründer*innen, in: documenta studien 9 (2020), S. 1–20; Gross, Raphael u. a. (Hg.): Documenta. Politik und Kunst, München 2021.

110 Ebd.

111 Hans Gerhard Evers in Evers 1951 (wie Anm. 13), S. 99.

112 Ebd., S. 101.

113 Ebd., S. 102.

114 Ebd., S. 87.

115 Ebd.

liche Sichtweisen eintreten: »[W]ir [die Kunsthistoriker und Kunstschriftsteller] sollten uns fühlen wie die Träger eines Mandates. Auch in einer Verhandlung vor Gericht wird den verschiedenen Parteien ein geschulter Rechtsvertreter gestellt, der das, was dem Mandanten Sorge macht, in die klare Sprache juristischen Denkens zu übersetzen vermag. Und nur innerhalb dieser Denkschulung ist die Findung des Rechtes möglich. So geht es auch uns. Wir wissen, was dem Publikum Sorge macht, aus hunderten, aus tausenden von Gesprächen, die jeder von uns mit begeisterten oder enttäuschten Menschen geführt hat. Wir wollen jedem Einwurf, von dem wir wissen, daß er gemacht werden kann, unsere eigene Schulung leihen. Wir wollen nicht so sehr den anderen überzeugen, als vielmehr uns selber prüfen, mit Hilfe der geschulerten Kollegen.«¹¹⁶

Tatsächlich nimmt Evers während des Gesprächs immer wieder wechselnde Standpunkte und Rollen ein und präsentiert sich damit als ebenso weitsichtiger wie neutraler Generalist, eine Haltung, die auch seine Forschung charakterisiert. Im Kontext der politisch aufgeladenen Atmosphäre des Darmstädter Gesprächs bedeutete das, keine politische Position zu beziehen. Ja, es scheint sogar, dass Evers es als unprofessionell empfand, in der Öffentlichkeit eine solche Haltung kundzutun.

Am Ende des Gesprächs kehrt Evers noch einmal zu seinen generalisierenden Thesen zur modernen Kunst zurück. Nach Beiträgen von Theodor W. Adorno zur Musik und von Hans Hildebrandt zur Architektur schließt er mit einem Verweis auf den nachfolgenden Abendvortrag Gotthard Jedlickas, der aus seiner internationalen Perspektive zeigen werde, »daß das alles, was wir durchleben an Schwierigkeiten und an Problemen, nicht unser Problem allein ist, sondern daß es von anderen Welten, sei es der Musik, sei es der Welt außerhalb Deutschlands, auch empfunden wird. Es ist ein gleiches und gemeinsames Problem, das man doch eben nicht anders bezeichnen kann als das unseres eigenen Menschentums und Menschenbildes.«¹¹⁷ Damit verbreitert Evers die diskutierten Probleme und verschiebt die Verantwortung für »alles, was wir durchleben« auf die gesamte Menschheit und schlägt so den Bogen zurück zu seinen einleitenden Worten zur »kulturellen Lage«.¹¹⁸

116 Ebd., S. 87–88.

117 Ebd., S. 228.

118 Siehe Anm. 97.

Fazit

Abschließend ist festzuhalten, dass Evers' Engagement für das erste Darmstädter Gespräch weit über die in der bisherigen Literatur betonten Rollen als Gesprächsleiter und Herausgeber der Tagungsakten hinausging. Hervorzuheben sind die umfangreiche Korrespondenz im Vorfeld und zur Nachbereitung sowie die Übernahme organisatorischer Aufgaben – oder auch das Delegieren von Aufgaben an Mitarbeiter*innen seines Instituts – sowie seine Beteiligung an der inhaltlichen Ausrichtung des Gesprächs. Auch endete sein Engagement nicht nach dem ersten Gespräch, sondern dauerte, in variierender Form, bis 1975, also bis zum letzten Darmstädter Gespräch an.¹¹⁹

Die Motivation für dieses umfangreiche Engagement war neben dem inhaltlichen Interesse sicher auch die Möglichkeit der Vernetzung mit unterschiedlichsten Akteur*innen. Für Evers als einzigem Professor für Kunstgeschichte an einer Technischen Hochschule war vor allem das erste Darmstädter Gespräch eine gute Möglichkeit, Fachkollegen nach Darmstadt einzuladen. Aber auch darüber hinaus dürften die Darmstädter Gespräche für einen Forscher wie Evers, der seine Themen gerne breit und multiperspektivisch anlegte, ein inspirierendes Experimentierfeld gewesen sein. Neben dem inhaltlichen Austausch bot ihm die Arbeit im Planungskomitee die Gelegenheit, sofort nach seiner Ankunft in Darmstadt Kontakt mit den für ihn wichtigen Institutionen der Stadt aufzunehmen. Durch seine Auftritte während der Gespräche konnte er sich der Öffentlichkeit als Wissenschaftler und Kunsthistoriker vorstellen. Diese Aktivitäten ließen ihn schnell zu einer geschätzten Instanz im Kulturleben der Stadt werden. Evers nahm dabei eine Scharnierfunktion zwischen Hochschule, Stadt, Kulturszene und Öffentlichkeit ein. Er verkörperte das, was heute oft mit den Schlagworten »Third Mission« oder »Transfer« benannt wird, also das Ausgreifen universitärer Forschung und Lehre in die Gesellschaft. Vor dem Hintergrund der kulturpolitischen Rahmenbedingungen wird auch klarer, warum die Stadt Evers und sein Institut finanziell unterstützte, obwohl sie Mitglieder einer Landesinstitution waren.

Wie einführend beschrieben, sollten die Darmstädter Gespräche zum geistigen Wiederaufbau der Stadt und der Nation beitragen. Das erste Gespräch war außerdem darauf angelegt, die moderne Kunst in Deutschland zu rehabilitieren und wirkte, wie fünf Jahre später auch die erste documenta in Kassel, weit über die Region hinaus. Während die Wiederherstellung einer intellektuellen Streitkultur und eine

¹¹⁹ Spätere Wiederaufnahmen der Gesprächsidee, zum Beispiel ein Gespräch 2001 über »Die Gesellschaft im 21. Jahrhundert« werden hier nicht berücksichtigt.

neuerliche Wertschätzung moderner beziehungsweise abstrakter Kunst betont wurde, herrschte ein beredtes Schweigen zur jüngsten Vergangenheit. Dieses Phänomen, das für die unmittelbaren Nachkriegsjahre auch über Darmstadt hinaus kennzeichnend war, lässt sich als Strategie einer Generation beschreiben, die sich von ihren politischen Verstrickungen mit der Vergangenheit freisprechen wollte. Vor diesem Hintergrund wird auch noch einmal deutlich, dass Evers' Pochen auf Sachlichkeit und Ideologiefreiheit während des Gesprächs nicht nur einem wissenschaftlichen Neutralitätsethos geschuldet war, sondern auch einem politisch konnotierten Moment des Verdrängens. Es war ebendiese Haltung, gegen die die nachfolgende Generation links orientierter Intellektueller rebellierte. Mit der zunehmenden Ablehnung einer – unter anderem von Evers vertretenen – konsensliberalen Geisteshaltung und ihrer »Lehre vom Ende der Ideologien« verloren letztlich auch die Darmstädter Gespräche Ende der 1960er-Jahre ihre Anziehungskraft.¹²⁰

Aus der historischen Perspektive lassen sich die Darmstädter Gespräche und insbesondere das erste Gespräch als eine Form kollektiver Vergangenheitsbewältigung lesen. Im Schulterschluss der Darmstädter Kulturinstitutionen zeigt sich dabei eine gegenseitige Bestärkung und Versicherung in diesem Prozess. Der starke Wunsch nach einem radikalen Neuanfang findet auf persönlicher Ebene Ausdruck in Evers' Antritt als Professor in Darmstadt und dem Enthusiasmus, mit dem er sich an die Arbeit machte. Aus seinem Briefwechsel mit Sedlmayr wird deutlich, dass nicht nur das Thema des Gesprächs, sondern auch Berufungsverfahren in den Nachkriegsjahren eine Auseinandersetzung mit persönlichen Vergangenheiten regelrecht provozierten. Diese Auseinandersetzung fand allerdings wenn, dann hinter verschlossenen Türen statt. Gerade in der Dialektik des Verdrängens und dem Wunsch nach einem Neubeginn dürfte ein wichtiger Schlüssel zum Verständnis von Evers' Arbeit in Darmstadt liegen. Sie ließ ihn besonders versiert in die Zukunft blicken und zu dem Gestalter und Innovator werden, als der er erinnert wird.¹²¹

120 Hochgeschwendner, Michael: Manifest des Kongresses für kulturelle Freiheit, Berlin, 26.–30. Juni 1950, in: 100(o) Schlüsseldokumente zur deutschen Geschichte im 20. Jahrhundert, online: https://www.100odokumente.de/index.html?c=dokument_de&dokument=0139_kul&object=context&st=&l=de [Zugriff: 13. 08. 2021]. Hochgeschwendner schreibt hier über den Congress of Cultural Freedom.

121 Siehe Anm. 6.



Otilie Rady

Die erste habilitierte Kunsthistorikerin Deutschlands

Christiane Salge

Die Darmstädter Kunsthistorikerin Otilie Rady (1890–1987, verheiratete Thiemann-Stoedtner) ist in der überregionalen Forschung weitgehend unbekannt.¹ Dies ist erstaunlich, ist sie doch die erste habilitierte Kunsthistorikerin in Deutschland. Da Rady nach 1937 keine Stelle mehr an einer Hochschule innehatte, ist sie wohl bislang aus dem Fokus der Wissenschaftsgeschichte gerückt. Im Folgenden wird zunächst die von vielen Zäsuren geprägte Biografie Radys vorgestellt, um anschließend verschiedene Aspekte ihres Lebens schlaglichtartig zu vertiefen. So ist Rady als Wissenschaftlerin während ihrer Zeit an der Technischen Hochschule in Darmstadt von 1922 bis 1937 zu würdigen. Anknüpfend an den Titel der vorliegenden Publikation »Enklave und Vernetzung« wird dabei analysiert, inwiefern für Geisteswissenschaftlerinnen das Umfeld einer Technischen Hochschule im Hinblick auf ihre Karriere von Vor- oder eher von Nachteil war. Da sich Rady schon sehr früh in der bürgerlichen Frauenbewegung engagiert hat, die für ihren beruflichen Weg zugleich wichtiger Antrieb und Rückhalt war, wird auch dieser Aspekt berücksichtigt.

Otilie Rady hat ihren Nachlass vor ihrem Tod in das Deutsche Kunstarhiv des Germanischen Nationalmuseums gegeben. Der vorliegende Text fußt in großen Teilen auf diesem Material. Aufschlussreiche Informationen verdanken wir Radys autobiografischen Aufzeichnungen, die sie 1975 mit 85 Jahren verfasste.² Die Quelle muss aber aufgrund der großen zeitlichen Distanz zu den eigentlichen Ereignissen mit Vorsicht behandelt werden, zugleich sind Zeugnisse einer Wissenschaftlerin aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts selten und daher für die vorliegende Studie von großem Wert. Ziel des Beitrages ist eine kritische Würdigung ihrer Person.

1 Holtmann-Mares, Annegret: Otilie Rady (1890–1987) – Mit Willen und Beharrlichkeit zum Ziel, in: Hoch3, Jahrgang 22, 2015, S. 18; Kiermeier, Klaus: Zum 100. Geburtstag von Frau Prof. Dr. Otilie Thiemann-Stoedtner, in: Amperland 26 (1990), S. 479; Bischoff, Cordula: Professorinnen der Kunstwissenschaft. Geschichte, Gegenwart und Zukunft, in: Frauen, Kunst, Wissenschaft 5/6 (Mai 1989), S. 9; Neuhäuser, Freia: Frau Prof. Dr. Otilie Thiemann-Stoedtner zum 95. Geburtstag, in: Amperland 21 (1985), S. 71–73; Dies.: Zum 90. Geburtstag der ersten habilitierten Kunsthistorikerin Deutschlands, Frau Prof. Dr. Otilie Thiemann-Stoedtner, in: Amperland 16 (1980), S. 32–36; Boedeker, Elisabeth/Meyer-Plath, Maria: 50 Jahre Habilitation von Frauen in Deutschland. Eine Dokumentation über den Zeitraum von 1920–1970, Göttingen 1974, S. 118.

2 Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Deutsches Kunstarhiv, Nachlass Otilie Thiemann-Stoedtner, I, A-7. Im Rahmen eines studentischen Forschungsprojekts haben 2017 zwei Studierende der TU Darmstadt, Katrin Kreuels und Wei Sun, in meinem Auftrag erstmals in den Nachlässen von Otilie Rady in Dachau und Nürnberg recherchiert und anhand dieses Materials ihre Bedeutung als Frau und Wissenschaftlerin aufgearbeitet. Teile meines Beitrags fußen auf diesem damals in den Archiven gesichteten Material, daher bin ich beiden zu großem Dank verpflichtet.

Darmstadt – Berlin – Dachau. Stationen in der Biografie Otilie Radys

Otilie Rady, 1890 in Darmstadt geboren, durchlief zunächst den typischen Ausbildungsweg einer Tochter aus bürgerlichem Hause in der damaligen Zeit. Sie besuchte nach der Grundschule von 1900 bis 1906 die Viktoriaschule in Darmstadt, eine sogenannte »höhere Töcherschule«,³ machte danach eine hauswirtschaftliche Ausbildung und übte verschiedene soziale, aber auch erste journalistische Tätigkeiten aus. Wäre ihr Verlobter, der Naturwissenschaftler Dr. Martin Hasper (1887–1914), nicht im Ersten Weltkrieg gefallen,⁴ hätte sie vermutlich den klassischen Lebensweg als Hausfrau und Mutter eingeschlagen. 1915 wurde sie Mutter einer Tochter, welche bei einer Pflegefamilie aufwuchs.⁵ Aufgrund dieser beiden Ereignisse dürfte sich die damals 25-jährige Otilie veranlasst gesehen haben, sich eine eigene berufliche Perspektive aufzubauen, da der traditionelle Weg nicht mehr realistisch war. Sie holte 1917 ihr Abitur nach⁶ und begann im Anschluss ein Kunstgeschichtsstudium.

Wie kam es zu Otilie Radys Kunstinteresse? Wie sie in ihren autobiografischen Aufzeichnungen vermerkt, war für sie der Besuch der ersten Ausstellung »Ein Dokument Deutscher Kunst« der Darmstädter Künstlerkolonie auf der Mathildenhöhe das entscheidende Erlebnis. 1901, also im Alter von elf Jahren, besichtigte sie die Ausstellung gemeinsam mit ihrer für die Kunst sehr aufgeschlossenen Mutter: »Stauend stand ich schon vor dem Eingangstor zu dieser Ausstellung, den sog. »Propyläen« mit Wandmalereien bedeckt. Und die lichten Farben, die sich uns in den Wohnräumen der einzelnen Ausstellungshäuser zeigten, begannen mich zu beeindrucken. Auf einmal sah ich, daß die Kunst fähig sein kann ein Reich der Schönheit auf dieser Welt zu erschaffen. Von da ab, war ich der Kunst, insbesondere der

³ Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Deutsches Kunstarchiv, Nachlass Otilie Thiemann-Stoedtner (nachfolgend abgekürzt GNM, DKA, NL Thiemann-Stoedtner), I, A-7, S. 14.

⁴ GNM, DKA, NL Thiemann-Stoedtner, I, A-7, S. 28–30. Hier befinden sich auch Fotos und Andenken an ihren Verlobten (siehe die Anlagen zu I, A-7).

⁵ Wächter, Marion: Gezeugt – geboren – verleugnet. Leben und Herkunft der Else Faust (1915–1956), in: Hessische Familienkunde (2005) 28, 3, Spalte 185–188. Otilie Rady selbst hat das Kind an keiner Stelle in ihren autobiografischen Schriften erwähnt, im Gegenteil sie leugnet in ihrer Autobiographie sogar jemals ein Kind geboren zu haben (GNM, DKA, NL Thiemann-Stoedtner, I, A-7, S. 100).

⁶ GNM, DKA, NL Thiemann-Stoedtner, I, A-7, S. 34 f.

Malerei, verschworen, und so habe ich ihr ja auch tatsächlich mein ganzes Leben geweiht.«⁷

Rady studierte die beiden Wintersemester 1917/18 und 1918/19 – auch aus wirtschaftlichen Gründen, da sie dann umsonst im eigenen Elternhaus wohnen konnte – an der Technischen Hochschule in Darmstadt.⁸ Dies war entscheidend, denn hier lernte sie ihren späteren Mentor Paul Hartmann kennen, der seit 1916 als Professor das Fach Kunstgeschichte in der Abteilung Architektur lehrte. Sie bezeichnet ihn als »einen der klügsten, zugleich originellsten Menschen«⁹, der ihr je begegnet sei. Hartmanns Stellung als Kunsthistoriker fasste sie passend zusammen: »Prof. Hartmann war ja im Grunde genommen an einer T. H. nicht am richtigen Platz. Hier galt Kunstgeschichte nur als Nebenfach der jungen Architekten, so blieb es ihm versagt, selbst echte Kunsthistoriker auszubilden.«¹⁰ Rady empfand das Lehrangebot an der Technischen Hochschule dennoch als reichhaltig, neben den kunsthistorischen Lehrveranstaltungen belegte sie auch Vorlesungen und Übungen in den Bereichen der Architektur, Archäologie, Geschichte und Philosophie.¹¹

Dazwischen studierte sie im Sommersemester 1918 in Bonn bei dem Kunsthistoriker Paul Clemen, der aber, wie sie schreibt, zumeist abwesend war, weil er »das Amt des Kunstexperten an der Westfront hatte«¹². Zum Sommersemester 1919 wechselte sie an die Universität Frankfurt.¹³ 1922 wird sie bei Rudolf Kautzsch, laut Rady »ein

7 GNM, DKA, NL Thiemann-Stoedtner, I, A-7, S. 14a–15. Mit den »Propyläen« meinte Rady sicherlich das monumentale ephemere Eingangstor der damaligen Ausstellung der Darmstädter Künstlerkolonie. Eine Postkarte mit diesem Motiv hat sich in ihrem Nachlass erhalten. Vgl. auch ihre Schilderung des Ausstellungsbesuchs: Rady, Ottilie: Erinnerungen an die Darmstädter Künstlerkolonie, in: Victoria einst und jetzt Mitteilungen für ehemalige und jetzige Schüler, Darmstadt 1977, S. 2–5 (GNM, DKA, NL Thiemann-Stoedtner, I, B-1b).

8 Damals durfte man sich nur von zwei Semestern Leistungen an einer nicht geisteswissenschaftlichen Universität für das Kunstgeschichtsstudium anrechnen. Sie schreibt »Bei einem Studium von acht Semestern sollten mir zwei Semester an einer Technischen Hochschule angerechnet werden.« (GNM, DKA, NL Thiemann-Stoedtner, I, A-7, S. 35).

9 Ebd., S. 35.

10 Ebd., S. 36.

11 In ihrem Nachlass haben sich Übersichten der von ihr belegten Vorlesungen und Übungen im Wintersemester 1917/18 und 1918/19 erhalten (GNM, DKA, NL Thiemann-Stoedtner, I, B-9).

12 GNM, DKA NL Thiemann-Stoedtner, I, A-7, S. 37. Das Bonner Studienhandbuch ist in ihrem Nachlass (GNM, DKA, NL Thiemann-Stoedtner, I, B-9).

13 Das Frankfurter Studienhandbuch ist in ihrem Nachlass (GNM, DKA, NL Thiemann-Stoedtner, I, B-9).

trockener Mann, bei dem man aber methodisches Vorgehen lernte«¹⁴, mit einer Arbeit über »Das weltliche Kostüm von 1250 bis 1410 nach Ausweis der Grabsteine im mittelhheinischen Gebiet« mit der Note sehr gut promoviert (**Abb. 1**).¹⁵ Die in dieser Zeitspanne entstandenen 120 figurierten mittelalterlichen Grabsteine besichtigte sie vor Ort, ein aufwendiges Unterfangen, da sie aufgrund der Umstände nach dem Ersten Weltkrieg weder motorisiert war noch eine Kamera besaß. Daher zeichnete sie alle Steine in einer einfachen »Strichmanier, die nur die Kostüme bzw. Rüstungen festhielt«¹⁶, und machte sich dann an die Materialauswertung (**Abb. 2**). Dabei wendete sie eine von ihrem Bonner Professor Paul Clemen benutzte Methode an, der Datierungsfragen in seiner Mittelalterforschung ebenfalls mithilfe der Kostümkunde bearbeitete.¹⁷ Später erinnerte sie sich: »Meine Ergebnisse schienen mir geradezu bewegend. [...] Ich hatte wirkliche Forschungsergebnisse und war sehr glücklich.«¹⁸ Welchen Wert Rady ihrer Doktorarbeit beimaß, sieht man daran, dass sie dieses aufgrund der Inflation 1922 nie veröffentlichte Manuskript 1976 auf eigene Kosten in 250 Exemplaren drucken ließ.¹⁹

Otilie Rady trat im Oktober 1922 eine halbe Stelle als Assistentin in Darmstadt bei Paul Hartmann an. Für Assistent*innen bestand damals keine Lehrverpflichtung. Sie war stattdessen für die Verwaltung des Lehrstuhls, des Lehrmittelbestands und vor allem der Lichtbildersammlung, die damals schon 15 000 Dias beinhaltete,

14 GNM, DKA, NL Thiemann-Stoedtner, I, A-7, S. 38.

15 In Radys Nachlass haben sich vereidigte Abschriften der Gutachten vom Kunsthistoriker Rudolf Kautzsch und vom Mediävisten Hans Naumann erhalten (GNM, DKA, NL Thiemann-Stoedtner, I, B-9). Zur Würdigung der Doktorarbeit siehe: Salge, Christiane: Otilie Rady: Das weltliche Kostüm von 1250–1410 nach Ausweis der figürlichen Grabsteine im mittelhheinischen Gebiet, Dachau 1976 (Privatdruck) (https://www.architektur.tu-darmstadt.de/150-jahre-kunstgeschichte/lehre_forschung_150/forschung_150/kurzrezension/kurzrezensionen.de.jsp [Zugriff 14. 09. 2021]).

16 GNM, DKA, NL Thiemann-Stoedtner, I, A-7, S. 40.

17 Lange, Barbara: Aenne Liebreich – Facetten einer Hochschulkarriere in den zwanziger und dreißiger Jahren, in: *kritische berichte* 4 (1994), S. 22.

18 GNM, DKA, NL Thiemann-Stoedtner, I, A-7, S. 40.

19 Das handschriftliche Original der Doktorarbeit mit einigen Zeichnungen befindet sich in ihrem Nachlass, nach einem nachträglichen Vermerk von Otilie Thiemann-Stoedtner durfte sie die Arbeit handschriftlich abliefern, da es 1922 in Folge des Ersten Weltkrieges keine Schreibmaschinen gab (GNM, DKA, NL Thiemann-Stoedtner, I, B-8). In der Lipperheidischen Kostümbibliothek in Berlin (Lipp Cc 49 kl) befinden sich die originalen (1922) Zeichnungen aller 120 Figuren in einer einheitlichen Größe von 18 cm.

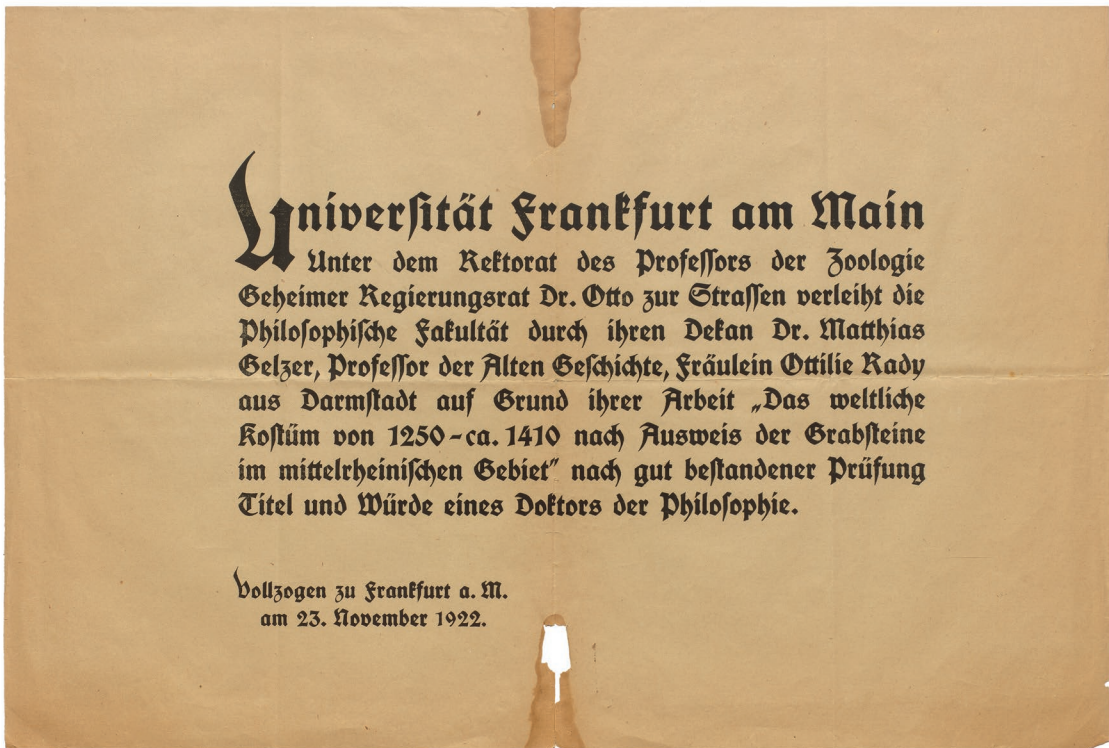


Abbildung 1 Promotionsurkunde der Universität Frankfurt am Main für Ottilie Rady, 1922, Nürnberg, GNM, DKA, Nachlass Ottilie Thiemann-Stoedtner, I, B-9.

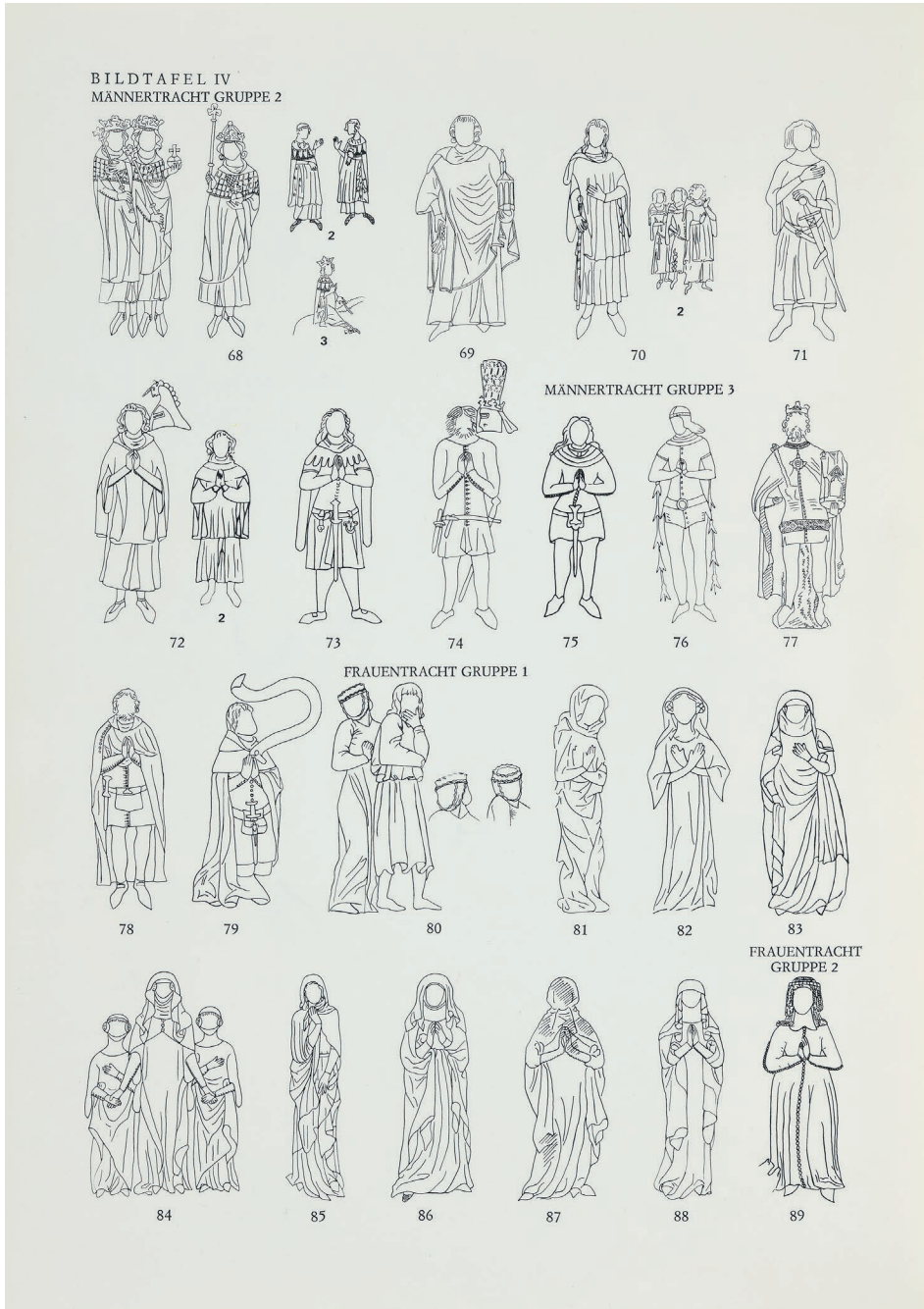


Abbildung 2 Ottlie Rady, »Das weltliche Kostüm von 1250–1410«, Dachau 1976, Seite aus dem Tafelteil der Doktorarbeit von 1922, Privatbesitz Christiane Salge, Repro: Jürgen Schreiter, Darmstadt.

verantwortlich.²⁰ Dazu schrieb sie: »Diesen ganzen Bestand zu ordnen und endlich einmal zu inventarisieren war eine meiner Aufgaben. Damals schien sie mir erdrückend groß ...«. ²¹ Sie hatte zudem die Aufgabe, Hartmann bei seinen Vorlesungen zu assistieren, das heißt sie »saß am Lichtbilderapparat und musste auf Anhieb das Diapositiv zeigen, das er gerade brauchte.«²². Daneben kümmerte sie sich, wie Paul Hartmann in seinem 1936 verfassten Arbeitszeugnis über sie schreibt, um »ihre wissenschaftliche Weiterbildung mit dem Ziel der Habilitation und eigene Lehrtätigkeit«²³. Wie bereits erwähnt, war Hartmann ein wichtiger Mentor für Rady. Er bezog sie von Anfang an als einzige Frau in den engeren Kreis der von ihm geförderten (männlichen) Studenten ein.²⁴ Zugleich profitierte er sicherlich enorm von ihrer Disziplin und Arbeitskraft.

Nur wenigen deutschen Wissenschaftlerinnen gelang in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts der Schritt in die Privatdozentur. Die Möglichkeit der Habilitation gab es – von wenigen Ausnahmen abgesehen – für Frauen erst ab 1920, zuvor war ihnen der Weg an die Universität als Professorin verwehrt.²⁵ Otilie Rady war sich bewusst, dass sie ihre Stelle an der Hochschule nur behalten konnte, wenn sie sich habilitierte und dies tat sie auch 1929 (**Abb. 3**).²⁶ Sie war damit die erste habilitierte Kunsthistorikerin in Deutschland (**Abb. 4**).²⁷ Mit ihrem Habilitationsthema, einer Monografie über den bis 1881 unter anderem auch in Darmstadt wirkenden hessischen Bildhauer und Maler Johann Baptist Scholl d.J. bearbeitete sie ein eher un-

²⁰ GNM, DKA, NL Thiemann-Stoedtner, I, A-7, S. 43.

²¹ Ebd., S. 43. Die Diasammlung ist im Zweiten Weltkrieg bei der Bombardierung Darmstadts in Flammen aufgegangen und komplett verloren.

²² GNM, DKA, NL Thiemann-Stoedtner, I, A-7, S. 43.

²³ GNM, DKA, NL Thiemann-Stoedtner, I, B-10.

²⁴ GNM, DKA, NL Thiemann-Stoedtner, I, A-7, S. 48.

²⁵ Vgl. Boedeker/Meyer-Plath 1974 (wie Anm. 1); Bischoff 1989 (wie Anm. 1), S. 9–19; Vgl. auch: Marggraf, Stefanie: Eine Ausnahmeuniversität? Habilitationen und Karrierewege von Wissenschaftlerinnen an der Friedrich-Wilhelms-Universität vor 1945, in: Bulletin Texte 23 Zur Geschichte des Frauenstudiums und Wissenschaftlerinnenkarrieren an deutschen Universitäten, S. 32–47. <https://www.gender.hu-berlin.de/de/publikationen/gender-bulletin-broschueren/bulletin-texte/texte-23/bulletin-texte-23> [Zugriff am 13. 05. 2021].

²⁶ Ihre Venia Legendi erhielt sie am 22. Juni 1929 (GNM, DKA, NL Thiemann-Stoedtner, I, B 9).

²⁷ Im Nachlass haben sich mehrere Zeitungsausschnitte mit dem Foto von Otilie Rady erhalten, versehen mit dem Text »Die erste Privatdozentin für Kunstgeschichte« (so zum Beispiel in der Düsseldorfer Zeitung »Der Mittag« vom 20. September 1929).

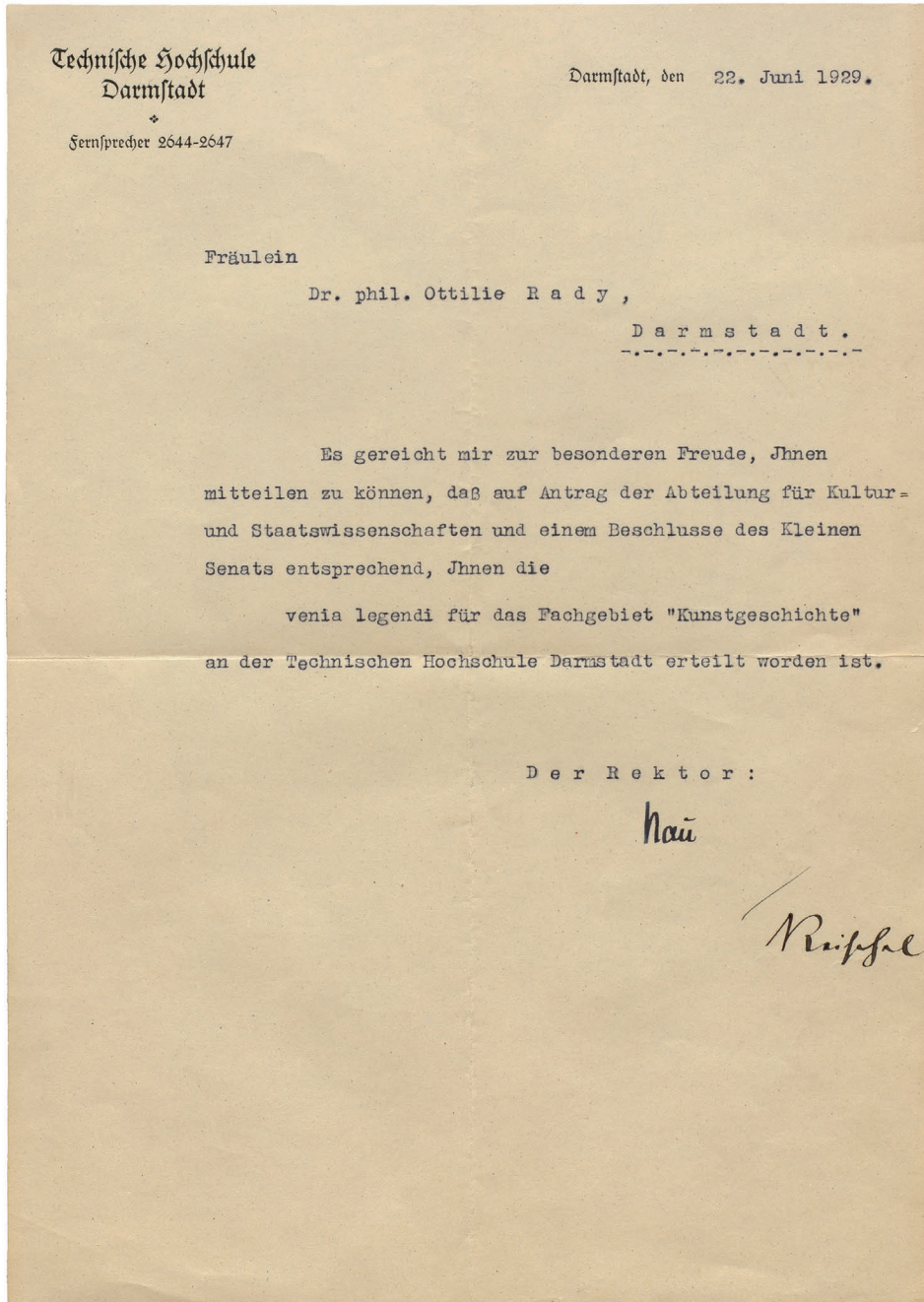


Abbildung 3 Erteilung der Venia Legendi an Otilie Rady durch die TH Darmstadt, 22.06.1929, Nürnberg, GNM, DKA, Nachlass Otilie Thiemann-Stoedtner, I, B-9.



Abbildung 4 »Als erste Privatdozentin für Kunstgeschichte hat sich Fräulein Dr. Rady in Darmstadt habilitiert«, Ausschnitt aus einer unbekanntem Zeitung, o. D., Nürnberg, GNM, DKA, Nachlass Otilie Thiemann-Stoedtner, I, B-4.

gewöhnliches Thema²⁸, da der Historismus damals noch ein seltenes Forschungsthema in der Kunstgeschichte war.²⁹ Für ihren Habilitationsvortrag ebenso wie für ihre Antrittsvorlesung 1929 wählte sie klassische kunsthistorische Themen aus. So analysierte sie in ihrem Habilitationsvortrag die »Stilgruppen innerhalb der Reimser Kathedralskulptur«.³⁰ Ihre öffentliche Antrittsvorlesung widmete sie dagegen einem bildhauerischen Thema. In einem dreiviertelstündigen Vortrag stellte sie das Werk von Andrea del Verrocchio vor und ordnete es anhand von 35 Dias im Sinne der Stilgeschichte ein.³¹ Selbstbewusst notiert sie dazu: »Beide Vorträge waren reine Kunsthistorikerarbeit und gingen etwas über das Niveau einer T. H. hinaus.«³²

Von nun an hielt sie pro Semester eine Vorlesung und bot dazu jeweils die Übung »Anleitung im Betrachten von Kunstwerken« an.³³ Für das Sommersemester wählte sie zunächst Themen aus der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts, so zum Beispiel zur deutschen und französischen Malerei und Plastik oder zur englischen Malerei dieser Zeit. Sie wich, wie sie selbst schreibt, bewusst auf diese Themen aus, da diese Epoche von Hartmann nicht gelehrt wurde, der den festen chronologischen Vorlesungszyklus (von der Antike bis zur Romantik) halten musste, um die Studie-

28 In ihrem Nachlass (GNM, DKA, NL Thiemann-Stoedtner I, B-1e) hat sich der Abdruck des ersten, biographisch-historischen Teils ihrer Habilitationsschrift von 1929 erhalten (36 Seiten), den zweiten, kunsthistorisch-stilkritischen Teil zu veröffentlichen, war ihr vermutlich aus Gründen der hohen Kosten im Zuge der Inflation vom Rektorat der TH Darmstadt erlassen worden. Die gesamte Arbeit publizierte sie dann nachträglich 1965. Thiemann-Stoedtner, Otilie: Johann Baptist Scholl d. J. ein hessischer Bildhauer, Zeichner und Maler der Spätromantik, Darmstadt 1965.

29 Vgl. dazu: Donandt, Rainer: Historismus, in: Pfisterer, Ulrich (Hg.): Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe, Berlin 2019, S. 179–183.

30 Das Manuskript (17 Seiten) ihres Habilitationsvortrags hat sich erhalten (GNM, DKA, NL Thiemann-Stoedtner, I, B-4).

31 Auch dieses Manuskript »Das Werk des Florentiner Bildhauers Andrea del Verrocchio« (16 Seiten) befindet sich in ihrem Nachlass (GNM, DKA, NL Thiemann-Stoedtner, I, B-4).

32 GNM, DKA, NL Thiemann-Stoedtner, I, A-7, S. 46.

33 Diese und die folgenden Angaben zu den Lehrveranstaltungen von Otilie Rady stammen einerseits aus der Zusammenstellung der Vorlesungen von Otilie Rady in ihrem Nachlass (GNM, DKA, NL Thiemann-Stoedtner I, B-10) sowie andererseits aus den entsprechenden Vorlesungsverzeichnissen der TH Darmstadt zwischen 1929 und 1938 (Universitätsarchiv der TU Darmstadt). Neben ihrer Lehrtätigkeit in Darmstadt hatte sie auch am Pädagogischen Institut in Mainz bis zu dessen Auflösung im Jahr 1933 einen viersemestrigen Kurs »Einführung in die deutsche Kunst« angeboten (GNM, DKA, NL Thiemann-Stoedtner, I, A-2). Teilmanuskripte ihrer Vorlesungen (zum Beispiel zur deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts aus dem Sommersemester 1930 oder zu dem Thema »Rom und seine Kunst zur Zeit der Renaissance und des Barock«), haben sich im Nachlass erhalten (GNM, DKA, NL Thiemann-Stoedtner, I, B-5).

renden auf das Examen vorzubereiten.³⁴ Im Winter widmete sie sich zunächst immer einer Stadt und stellte deren »berühmte Kunststätten« vor.³⁵ So begann sie 1929/30 mit der Stadt Florenz, es folgten die Vorlesungen zu Rom (1930/31), Wien (1931/32), Paris (1932/33), London (1933/34)³⁶, Berlin (1934/35) und dann 1935/36 zu Florenz und der Kunst der Toskana. Dazu hatte sie jeweils in der vorlesungsfreien Zeit nach dem Sommersemester die Themen vor Ort wochenlang vorbereitet und dann im Winter über diese Kunststätten referiert.³⁷ Diese Themen waren, wie sie bemerkt, »eine vorzügliche Reisevorbereitung für ein gebildetes Publikum und ein solches hat fortab meine Vorlesungen bevölkert«³⁸. In der Tat waren die kunsthistorischen Lehrveranstaltungen bereits seit der Gründung des Lehrstuhls 1869 für ein interessiertes Darmstädter Publikum freigegeben und scheinen auch entsprechend wahrgenommen worden zu sein. Paul Hartmann, der nach seinem Ausscheiden aus der Hochschule im Jahr 1933 regelmäßig Radys Vorlesungen besuchte, bewertete ihre Lehrtätigkeit in seinem Arbeitszeugnis 1936 positiv: »Dabei habe ich nicht nur all die Anregung gefunden, die ich mir davon versprach, sondern überdies Gelegenheit gehabt, mich davon zu überzeugen, daß sie tatsächlich in jeder Stunde das für dieses vorgesehene Programm und damit auch im Semester selber den in Aussicht gestellten Stoff restlos und zwar in immer freien, an keinem Manuskript klebenden Vortrag zu erledigen vermag – etwas, das man, nach meiner eigenen Lehrerfahrung, nicht gerade häufig erlebt.«³⁹ Ab 1934/35 behandelte Rady weitgehend nur noch deutsche Themen in ihren Vorlesungen. Sie referierte zur Stadt Berlin und ihren Kunstschatzen (1934/35) und begann dann einen Zyklus zur »Kunst der engeren Heimat« vom Mittelalter bis zur Neuzeit (1935, 1936, 1936/37). Dies war sicher kein Zufall. Auch an anderen (Technischen) Hochschulen widmete man sich im Zuge der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten vorwiegend der deutschen Kunst.⁴⁰ Da zudem 1934 mit

³⁴ GNM, DKA, NL Thiemann-Stoedtner, I, A-7, S. 46.

³⁵ GNM, DKA, NL Thiemann-Stoedtner, I, A-2, Auflistung der Lehrveranstaltungen im Lebenslauf 1933.

³⁶ Für die Reise nach London erhielt Rady ein Stipendium der TH Darmstadt. Auf dem Weg bereiste sie auch Holland, Belgien und Nordfrankreich (GNM, DKA, NL Thiemann-Stoedtner, I, A-7, S. 47).

³⁷ GNM, DKA, NL Thiemann-Stoedtner, I, A-7, S. 46.

³⁸ Ebd., I, A-7a, S. 46.

³⁹ So Hartmann in seinem Arbeitszeugnis für Rady 1936 (GNM, DKA, NL Thiemann-Stoedtner, I, B-10).

⁴⁰ Vgl. dazu Papenbrock, Martin u. a.: Kunstgeschichtliche Forschung und Lehre im Nationalsozialismus: Studienprojekt, Dokumentation, Analyse, in: Doll, Nikola/Fuhrmeister, Christian/Sprenger, Michael H. (Hgg.): Kunstgeschichte im Nationalsozialismus. Bei-

Heinz Rudolf Rosemann ein überzeugter Nationalsozialist Nachfolger von Hartmann geworden war, ist es nicht unwahrscheinlich, dass auch dies die Wahl der Lehrthemen von Otilie Rady direkt oder indirekt beeinflusst hat.⁴¹ Radys Rolle als Wissenschaftlerin im Nationalsozialismus wird weiter unten beleuchtet.

Am 15. Oktober 1934 wurde Otilie Rady »auf Vorschlag der Architektur-Abteilung«⁴² zur außerplanmäßigen außerordentlichen Professorin ernannt (**Abb. 5**). Damit war der Höhepunkt ihrer Karriere als Wissenschaftlerin erreicht.⁴³ Für die damals 44-jährige Kunsthistorikerin änderte sich dadurch allerdings abgesehen von dem Titel wenig, sie bezog weiterhin das Gehalt als Assistentin (75 Prozent). Mit dieser Ernennung wurde Rady die erste, wenn auch außerplanmäßige, kunsthistorische Professorin in Deutschland.⁴⁴

Dieser Erfolg war allerdings nicht von langer Dauer. Ende des Sommersemesters 1936 erfuhr Rady, dass ihr am Ende des Wintersemesters 1936/37 die Assistentenstelle gestrichen würde.⁴⁵ 1937 verließ sie daher Darmstadt mit dem Ziel, sich in Berlin eine neue Existenz aufzubauen. Sie begann eine freie Mitarbeit am Institut für wissenschaftliche Projection von Dr. Franz Stoedtner (1870–1946),⁴⁶ der damals

träge zur Geschichte einer Wissenschaft zwischen 1930 und 1950, Weimar 2005, S. 27–38, hier S. 32 f.; Ders.: Kunstgeschichte an technischen Hochschulen in Deutschland in den Jahren 1933 bis 1945. Das Beispiel Karlsruhe, in: Doll, Nikola/Fuhrmeister, Christian Sprenger, Michael H. (Hgg.): Kunstgeschichte im Nationalsozialismus. Beiträge zur Geschichte einer Wissenschaft zwischen 1930 und 1950, Weimar 2005, S. 61–70, hier S. 67.

41 Vgl. die Biographie zu Rosemann im Anhang dieses Buches.

42 So Hartmann in seinem Arbeitszeugnis für Rady 1936 (GNM, DKA, NL Thiemann-Stoedtner, I, B-10).

43 Der komplette Text der Urkunde lautet: »Im Namen des Reiches ernenne ich auf Vorschlag der Hessischen Regierung die Privatdozentin an der Technischen Hochschule Darmstadt Dr. Otilie Rady zum außerplanmäßigen außerordentlichen Professor. Die Bestimmungen des Besoldungsgesetzes über die Gehalte der Hochschulprofessoren finden keine Anwendung. Darmstadt, den 15. Oktober 1934. Der Reichsstatthalter in Hessen Sprenger« (GNM, DKA, NL Thiemann-Stoedtner, I, B-9). Siehe auch: GNM, DKA, NL Thiemann-Stoedtner, I, A-7, S. 46; Hessisches Regierungsblatt 1934, Nr. 23, S. 172.

44 Lediglich an der Kieler Universität gab es schon 1899, mit Johanna Mestorf, der Direktorin des Kieler Museums für vaterländische Altertümer, eine Honorarprofessorin im Fach Kunstgeschichte. Vgl. dazu: Chichester, K. Lee/Sölch, Brigitte (Hgg.): Kunsthistorikerinnen 1910–1980. Theorien, Methoden, Kritiken, Bd. 1, Berlin 2021, S. 21 f. Die nächste und reguläre Kunstgeschichtsprüfung, die mit einer Frau besetzt wurde, war erst 1948 nach dem Zweiten Weltkrieg an der Universität in Jena mit Lottlisa Behling (1909–1989). Vgl. ebd., S. 266–272; Boedeker/Meyer-Plath 1974 (wie Anm. 1), S. 77–80, hier v. a. S. 80; Bischoff 1989 (wie Anm. 1).

45 GNM, DKA, NL Thiemann-Stoedtner, I, A-7, S. 53.

46 GNM, DKA, NL Thiemann-Stoedtner, I, A-7, S. 57–58.

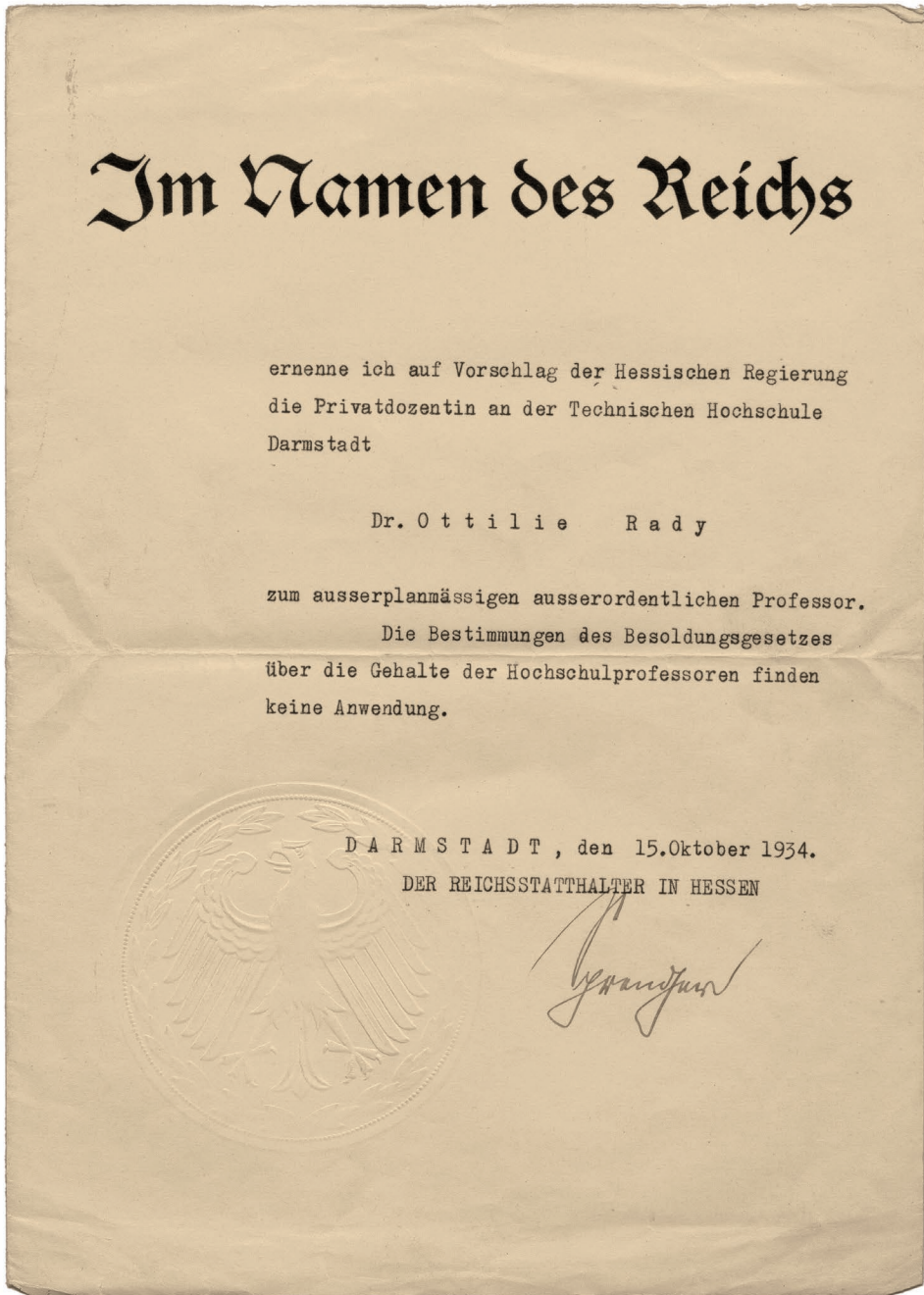


Abbildung 5 Ernennung von Otilie Rady zur außerordentlichen Professorin an der TH Darmstadt, 15. 10. 1934, Nürnberg, GNM, DKA, Nachlass Otilie Thiemann-Stoedtner, I, B-9.

eines der erfolgreichsten kunsthistorischen Bildarchive betrieb.⁴⁷ Durch ihre Tätigkeit in Darmstadt hatte sie schon Erfahrung mit dem Aufbau sowie der Betreuung einer großen Lichtbildsammlung, allerdings schrumpfte diese ihr damals als »erdrückend« erscheinende Aufgabe »in ein Nichts zusammen gegen die Bestände« die sie nun in Berlin zu ordnen hatte.⁴⁸ Ihre erste Aufgabe war, einen Katalog zu den Stoedtner'schen Aufnahmen zur deutschen Plastik des Mittelalters herauszugeben.⁴⁹ Ausführlich schilderte sie, was für ein aufwendiges Unterfangen das war, obwohl sie auf diverse Vorarbeiten zurückgreifen konnte. »Es handelte sich also um die Katalogisierung vorhandener Negative. Da das Stoedtner'sche Archiv ca. 200 000 davon besaß, waren die Ordnungsnummern vielfach vierstellig [sechsstellig; Anm. der Verf.] ... Die vorhandenen Manuskripte erwiesen sich alle als ganz lückenhaft und unfertig. Ich mußte anhand der schlecht geführten Lagerbücher feststellen, was in dem Archiv überhaupt drin steckte. Es war unsagbar mühsam. Aber meine nächste Existenz hing daran. Ich schuftete. Ich schnitt auseinander, ich klebte zusammen, ich ergänzte.«⁵⁰

Im Vorwort des 1937 herausgegebenen, 178 Seiten umfassenden Katalogs mit einer Liste von rund 8750 Bildmotiven würdigte Stoedtner ihre Arbeit mit folgenden Worten: »Daß das Verzeichnis trotz der jahrelangen schwierigen Vorarbeiten in dieser Form erscheinen konnte, ist der energischen Arbeit von Frl. Prof. Dr. O. Rady zu verdanken, die die Einzelarbeiten verschiedener Kunsthistoriker zusammenschweißte und das ganze Gebiet meisterte.«⁵¹

47 Zu Franz Stoedtner: Dilly, Heinrich: Lichtbildprojektion. Prothese der Kunstbetrachtung, in: Below, Irene (Hg.): Kunstwissenschaft und Kunstvermittlung (1975), S. 153–172; Haffner, Dorothee: »Die Kunstgeschichte ist ein technisches Fach«. Bilder an der Wand, auf dem Schirm und im Netz, in: Helas, Philine/Polte, Maren u. a. (Hgg.): Bild/Geschichte. Festschrift für Horst Bredekamp, Berlin 2007, S. 119–129, (hier S. 122–124); 45 Jahre deutsche Lichtbildarbeit. Zum 70. Geburtstag Dr. Franz Stoedtner, Berlin 1940; Klemm, Heinz (Hg.): Katalog Dr. Stoedtner. Kunstdias. Baukunst. Plastik. Malerei. Grafik. Kunsthandwerk. Düsseldorf o. J.; Mißelbeck, Reinhold: Dr. Franz Stoedtner – Architekturphotographie im Umbruch, in: Röder, Sabine (Hg.): Moderne Baukunst 1900–1914. Die Photosammlung des Deutschen Museums für Kunst in Handel und Gewerbe. Krefeld 1993, S. 39–49.

48 GNM, DKA, NL Thiemann-Stoedtner, I, A-7, S. 43.

49 Deutsche Plastik des Mittelalters von der Völkerwanderung bis zur Reformation, Fotokatalog Dr. Franz Stoedtner Berlin 1937. http://wwwuser.gwdg.de/~fotokat/Fotokataloge/Stoedtner_o_J_1_1.pdf [Zugriff: 16. 05. 2021].

50 GNM, DKA, NL Thiemann-Stoedtner, I, A-7, S. 57.

51 Deutsche Plastik des Mittelalters von der Völkerwanderung bis zur Reformation, Fotokatalog Dr. Franz Stoedtner Berlin 1937, Vorwort S. III.

Im Anschluss betreute sie den 1941 unter ihrem Namen erschienenen Band zur Deutschen Renaissance⁵², der »Architektur, Plastik und Malerei aufgegliedert nach Landschaften, also Niederrhein, Mittelrhein, Schwaben u. s. fort.« enthielt.⁵³ Sie notiert dazu in ihrer Autobiografie erneut selbstbewusst: »Obwohl es sich um meine eigene Arbeit handelt, muß ich sagen, daß es ein vorzüglich kleines Werk darstellt.«⁵⁴

In ihrer Autobiographie äußerte sich Rady zum Zeitgeschehen in den 1930er-Jahren und schilderte die für sie beängstigende Situation 1939 mit dem Beginn des Zweiten Weltkriegs. »Ein Glück war, daß Dr. Stoedtner ruhig weiter arbeitete. [...] auf keinerlei politisches Gespräch ließ er sich ein. Dabei war unter seinen Angestellten die Hitlerei ausgebrochen und er wurde gezwungen ein fast lebensgroßes Bild des Führers in seinen Räumen aufzuhängen.«⁵⁵ Diese Bemerkung erscheint beschönigend. Stoedtner hatte – dies ist von der Forschung bislang weitgehend ignoriert worden – schon früh Lichtbildreihen für den Schulunterricht auf den Markt gebracht, die er ab 1933 um eindeutig nationalsozialistische Themen ergänzte.⁵⁶ Wenn Stoedtner möglicherweise auch nicht mit Hitler sympathisierte, so hat er mit dem propagandistischen Bildmaterial, welches nicht nur an den normalen Schulen, sondern auch für den Unterricht an den Nationalpolitischen Erziehungsanstalten, den nationalsozialistischen Eliteschulen verwendet wurde,⁵⁷ die Ziele der NSDAP nachhaltig unterstützt und davon wirtschaftlich profitiert. Zugleich bot er auch sogenannte »Bilder

52 Rady, Otilie: *Deutsche Kunst der Renaissance-Zeit: 1500–1620* (= Kataloge zur deutschen Kunst, Stoedtner, Bd. 4), Berlin 1941. Der Katalog umfasst 224 Seiten.

53 GNM, DKA, NL Thiemann-Stoedtner, I, A-7, S. 59, auch für das folgende Zitat.

54 Ein dritter von ihr betreuter Band zum 19. Jahrhundert konnte infolge des Zweiten Weltkriegs nicht mehr erscheinen, die Druckfahnen gingen bei einem Bombenangriff auf die Druckerei verloren (GNM, DKA, NL Thiemann-Stoedtner, I, A-7, S. 59).

55 GNM, DKA, NL Thiemann-Stoedtner, I, A-7, S. 61.

56 Buchkremer, Michael: »Stoedtner, Franz« in: *Neue Deutsche Biographie* 25 (2013), S. 386–387 [Online-Version]; <https://www.deutsche-biographie.de/pnd117264571.html#ndbcontent> [Zugriff: 01. 10. 2021]. Folgende Schullichtbildreihen des Stoedtner Archivs waren von der Reichsstelle für den Unterrichtsfilm genehmigt: »Deutsche Rassenkunde« (Okt. 1935), »Köpfe deutscher Bluts- und Volksgemeinschaft«, »Außereuropäische Rassen- und Völkerkunde« (verschiedene Reihen) sowie »Grundbegriffe der Erbkunde« und »Bilder zur nationalen Erhebung« (u. a. »Das Hakenkreuz«, »Unser Führer Adolf Hitler«, »Das braune Heer«). In einer Werbebroschüre des Verlags heißt es zudem »Für erb- und rassekundliche Reihen besteht ein besonderes Verzeichnis!«. <https://moopenheimer.com/2015/11/14/dias-fuer-den-unterricht/> [Zugriff: 01. 10. 2021] Siehe dazu auch: Ewert, Malte: *Die Reichsanstalt für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht (1934–1945)*, Schriften zur Kulturwissenschaft, Band 15, Hamburg 1998. Für den Hinweis auf diese Publikation danke ich Anke Napp, Hamburg.

57 Es wurden unter anderem folgende Bildreihen angeboten: »Vom germanischen Heerbann zum deutschen Volksheer«, »Vom altgermanischen Odalrecht zum nationalsozia-

zur nationalen Erhebung« an, die zum Teil Originalaufnahmen des Reichspressefotografen der NSDAP Heinrich Hoffmann waren.⁵⁸ Otilie Rady wird von diesen Bilderserien gewusst haben – sie wurden in den allgemeinen Verkaufskatalogen angeboten – war allerdings an ihrer Zusammenstellung nicht beteiligt, da sie erst 1937 die Arbeit im Bildarchiv begann, zu einem Zeitpunkt, an dem diese schon existierten.

1941 und 1942 begleitete sie Stoedtner auf längeren kunsthistorischen Fotokampagnen nach Italien – Florenz, Rom und Pompeji waren ihre Hauptziele.⁵⁹ Rady entwickelte sich in den wenigen Jahren ihrer Arbeit in dem photographischen Institut von einer freien Mitarbeiterin zunehmend zu Stoedtners wichtigster Arbeitskraft.

Wenige Monate nach der Romreise im Dezember 1942 heiratete sie den 20 Jahre älteren Franz Stoedtner und lebte von nun an mit ihm in seiner Villa in Berlin-Frohnau. Zu diesem »Arrangement« schrieb Rady nüchtern in ihrer Autobiographie: »Dr. St. suchte Hilfe, ich brauchte Geborgenheit. Dazu das Werk, unsere gemeinsame Arbeit. Das waren die Gründe für meinen Schritt.«⁶⁰ Von nun an arbeiteten sie als Ehepaar gemeinsam im Bildarchiv, das er ihr 1943 überschrieb. In den folgenden Kriegsjahren verloren sie bei Bombenangriffen auf ihr Büro in der Rosenthaler Straße einen Teil ihres Archivs.⁶¹ Nach Stoedtners Tod im Jahre 1946 kämpfte Rady in den Nachkriegsjahren um den Erhalt seines Lebenswerks, transferierte die Bestände 1948 aus der russischen Besatzungszone nach Düsseldorf, wo sie die Geschäfte unter dem Titel »Lichtbildverlag Dr. Franz Stoedtner« weiterführte (**Abb. 6**).⁶² Mit viel Mühe

listischen Erbhofgesetz«, »Geschichte deutscher Seegeltung«, »Der Deutsche Raum«, »Das Deutsche Reich in zwei Jahrtausenden« und »Nürnberg die alte Freie Reichsstadt und die Stadt der Reichsparteitage«.

58 Vgl. Anm. 56.

59 GNM, DKA, NL Thiemann-Stoedtner, I, A-7, S. 62–66; I, A-6 (Tagebücher der Italienreisen).

60 GNM, DKA, NL Thiemann-Stoedtner, I, A-7, S. 64a–65 (Zitat S. 65). »Finanzielle Gesichtspunkte gab es« laut Otilie Rady nicht, »denn die Situation war höchst ungünstig. Dr. Stoedtner hatte seinen Grundbesitz und die beiden Häuser in Frohnau auf seine Kinder überschreiben lassen«. Die Villa befand sich in Frohnau, Hohenheimerstraße 16.

61 Rady berichtet dazu: »Wir verloren damals die gesamten Aufnahmen der Italienreise 1942, ferner den kostbaren Thieme-Becker, ich meine umfangreiche Handbibliothek und meinen Arbeitsplatz.« GNM, DKA, NL Thiemann-Stoedtner, I, A-7, S. 66.

62 In ihrer Autobiographie berichtete Otilie Rady ausführlich über diese schwierigen Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg und ihren Versuch das Institut zunächst in Berlin weiterzuführen, nach Düsseldorf zu transferieren und dort neu aufzubauen. GNM, DKA, NL Thiemann-Stoedtner, I, A-7, S. 77–84. Vgl. auch dazu: Klapheck, Anna: Die Welt auf der Leinwand. Das Lichtbildinstitut Dr. Franz Stoedtner in Düsseldorf, in: Rheinische Post, 21. Mai 1952; Geck-Bauer, Hanna: Professor Dr. Otilie Stoedtner-Rady. Leiterin des Stoedtner Bildarchivs, in: Die Darmstädterin. Eine Zeitschrift für Frauen, März 1954, S. 5; Dies.: No Borders Bound her, in: The Christian Science Monitor, Boston 17. 05. 1954.



Abbildung 6 Otilie Rady als Leiterin des Lichtbildverlags Dr. Franz Stoedtner, 1954, Foto: Unbekannt, Ausschnitt aus einem Beitrag in der Zeitschrift »Die Darmstädterin«, März 1954, Nürnberg, GNM, DKA, Nachlass Otilie Thiemann-Stoedtner, I, B-2.

und monetärem Einsatz hatte sie das Archiv gerettet. Frustriert schrieb sie dazu rückwärtend: »Längst weiß ich, wie sehr ich es überschätzt habe. Aber diese Überbewertung war mir von Dr. Stoedtner quasi eingepflegt. [...] Der Zustand der Glasnegative, deren Entstehung teilweise bis in den Anfang des Jahrhunderts zurückging, war teilweise schlecht, die Aufnahmen in ihrer Auffassung, ihrem Sujet, ihrer Technik vielfach hoffnungslos.«⁶³

Dennoch begann sie das Institut wieder aufzubauen, stellte eine Laborantin ein und übernahm auch vereinzelt Aufnahmefahrten in die Schweiz, Österreich und Norditalien. Im Wesentlichen war sie aber für das Zusammenstellen der Kataloge sowie den Schriftverkehr zuständig.⁶⁴ 1958, mit 68 Jahren, verkaufte sie das Institut an ihren Mitarbeiter Heinz Klemm, um 1959 ihren Cousin, den verwitweten Maler und Holzschneider Carl Thiemann (1881–1966), zu heiraten und zu ihm nach Dachau zu ziehen.

In Dachau nahm sie ihre Tätigkeit als Kunsthistorikerin wieder auf und forschte über die Dachauer Künstlerkolonie, in der auch ihr zweiter Mann, der 1966 starb, gearbeitet hatte. 1965 veröffentlichte sie ihre überarbeitete Habilitationsschrift und schrieb mehrere Aufsätze zur Dachauer Künstlerkolonie⁶⁵ in der Zeitschrift »Amperland«, die sie 1981 mit Ergänzungen als Buch publizierte.⁶⁶ Radys Verdienst an diesen Aufsätzen ist weniger eine tiefergehende kunsthistorische Analyse denn eine profunde, meist auch auf persönlichen Gesprächen mit den Künstlern bzw. ihren Nachfahren beruhende Zusammenstellung der wichtigsten biografischen Daten und Fakten. Hervorzuheben ist, dass sie dabei auch zehn Künstlerinnen Beachtung schenkte. Daneben hat sie sich um den Nachlass ihres Mannes gekümmert, sein Werk katalogisiert, das Thiemann-Haus museal ausgestattet und sich auch in zwei Büchern dem Leben und Werk ihres Mannes gewidmet.⁶⁷ 1987 stirbt Otilie Rady einen Tag vor ihrem 97. Geburtstag.

⁶³ GNM, DKA, NL Thiemann-Stoedtner, I, A-7, S. 82.

⁶⁴ GNM, DKA, NL Thiemann-Stoedtner, I, A-7, S. 83.

⁶⁵ Amperland, heimatkundliche Vierteljahresschrift der Landkreise und Kreisstädte Dachau, Freising und Fürstenfeldbruck.

⁶⁶ Thiemann-Stoedtner, Otilie: Dachauer Maler: Der Künstlerort Dachau von 1801–1946, Dachau 1981 (2. erweiterte Auflage zusammen mit Gerhard Hanke 1989).

⁶⁷ Thiemann-Stoedtner, Otilie: Carl Thiemann Maler und Holzschneider: eine Würdigung aus Anlaß seines 80. Geburtstages am 10. November 1961, Dachau 1961; Dies.: Das Carl-Thiemann-Haus: Ein Künstlerhaus zu Dachau Hermann-Stockmann-Strasse 20, Dachau 1972; Dies.: Carl Thiemann: Der Mensch – der Künstler, Dachau 1978. Vgl. auch Dülp-Gollasch, Ingrid: Zu Gast bei Professor Dr. Otilie Thiemann-Stoedtner, in: Münchner Stadtanzeiger Nr. 94, 25. November 1969.

Zwischen Enklave und Vernetzung – Otilie Radys Karriere an der Technischen Hochschule in Darmstadt

Für eine Kunsthistorikerin in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts hatte Otilie Rady eine erstaunliche wissenschaftliche Karriere gemacht. Wie war dies möglich? Zunächst muss festgehalten werden, dass die Tatsache, dass Rady eine Assistent*innenstelle innehatte, nicht ungewöhnlich war. In den 1920er-/30er-Jahren sind vielfach Assistent*innenstellen in der Kunstgeschichte mit Frauen besetzt worden, die mit der Übernahme der oben geschilderten Routinearbeiten den in Leitungspositionen arbeitenden Männern den Rücken für die Forschungsarbeit freihielten. Ähnliche, weniger wissenschaftliche denn administrative Aufgabenbereiche sind zwischen 1927 und 1933 zum Beispiel auch für die in Kiel arbeitende Kunsthistorikerin Dr. Aenne Liebreich⁶⁸ belegt. Sicherlich haben auch männliche Assistenten vergleichbare organisatorische Aufgabenfelder zu übernehmen gehabt, es ist aber auffallend, dass diese meist schneller und vor allem sehr viel häufiger die nächste Qualifikationsstufe, die Habilitation und im Anschluss Professuren erreichten.⁶⁹

Es gibt die These, dass Frauen oft in sogenannten beruflichen oder thematischen Nischen erfolgreich sein konnten, in denen sie nicht mit der Konkurrenz männlicher Kollegen konfrontiert waren. Linda Nochlin hat diesen Aspekt in den 1970er-Jahren für die Rolle von Künstlerinnen herausgearbeitet.⁷⁰ War das auch bei Otilie Rady so? Zunächst einmal fällt auf, dass sie sich in ihren Qualifikationsschriften mit regionalen Themen auseinandergesetzt hat, was aber auch unter männlichen Kunsthistorikern ihrer Zeit nicht unüblich war. Das Thema der Kostümkunde als Nische oder

68 Lange 1994 (wie Anm. 17), S. 22–34.

69 Auch Barbara Paul kommt zu dem Schluss, dass Männer für ihre Zuarbeiten »meist mit beruflichem Aufstieg und der Aufnahme in die männerbündlerische Fachgemeinschaft« belohnt wurden, während die Frauen meistens bei der Vergabe höherer Stellen nicht berücksichtigt wurden. Paul, Barbara: »...noch kein Brotstudium« – Zur Ausbildungs- und Berufssituation der ersten Kunsthistorikerinnen in Deutschland Anfang des 20. Jahrhunderts, in: *kritische berichte* 4 (1994), S. 6–21 (Zitat S. 10). Vgl. dazu auch: Arend, Sabine: Studien zur deutschen kunsthistorischen »Ostforschung« im Nationalsozialismus. Die kunsthistorischen Institute an den (Reichs-)Universitäten Breslau und Posen und ihre Protagonisten im Spannungsfeld von Wissenschaft und Politik, Diss. Humboldt-Universität zu Berlin 2009, S. 272–284.

70 Nochlin, Linda: Warum hat es keine bedeutenden Künstlerinnen gegeben? in: Söntgen, Beate (Hg.): *Rahmenwechsel. Kunstgeschichte als feministische Kulturwissenschaft*, Berlin 1996, S. 27–56; Paul, Barbara: Paradigmenwechsel? Konzeptionen von Weiblichkeit bei Lucy R. Lippard und Linda Nochlin, in: *kritische berichte* 3 (1998), S. 10–22.

typisch weibliches Forschungsfeld zu bezeichnen, wäre wohl zu kurzfristig, denn auch Radys Bonner Professor Paul Clemen hatte sich, ebenso wie ihr Doktorvater Rudolf Kautzsch, dieses Hilfsmittels zur Datierung bedient. Das Untersuchungsfeld der Grabsteine und die Habilitation zum historistischen Bildhauer Johann Baptist Scholl könnte man schon eher als Randthemen der Kunstgeschichte bezeichnen. Bezieht man die Qualifikationsschriften der lediglich fünf weiteren kunsthistorischen Privatdozentinnen in Deutschland bis 1950 mit ein, so wird deutlich, dass es schwierig ist, bezüglich dieser Frage der wissenschaftlichen Nische von weiblichen Qualifikationsschriften zu einer eindeutigen Aussage zu kommen.⁷¹ Es gab sowohl Privatdozentinnen, die sich mit klassischen Kunstgeschichtsthemen wie der italienischen Malerei oder der mittelalterlichen Baukunst und Plastik beschäftigten, andere wiederum widmeten sich Themen, die man eher als Rand- oder Nischenthemen bezeichnen könnte wie die außereuropäische Kunstgeschichte, die Gartenkunst oder die Ornamentkunst.

Wie vernetzt war Rady innerhalb der Kunstgeschichte? Trotz ihrer beispiellosen Karriere als erste habilitierte deutsche Kunsthistorikerin hatte dieses Alleinstellungsmerkmal keine Auswirkung auf ihre Vernetzung innerhalb des Fachs.⁷² Wie die Auseinandersetzung mit ihrer Vortrags- und Publikationstätigkeit zeigt, wurde sie

⁷¹ Die folgenden Angaben beziehen sich weitgehend auf: Boedeker/Meyer-Plath 1974 (wie Anm. 1), S. 77–80. Mit Aenne Liebreich sowie Lilly Martius wurden noch zwei weitere Kunsthistorikerinnen mit einbezogen. Aenne Liebreich, Diss. Bonn 1925: Kostümgeschichtliche Studien zur kölnischen Malerei des 14. Jahrhunderts, vorgesehene Habil. Kiel 1933: Claus Sluter (Verfahren nicht abgeschlossen, da sie als Jüdin nicht mehr zugelassen wurde); Lilly Martius, Diss. Kiel 1929: Die Franziskus-Legende in der Oberkirche von San Francesco in Assisi und ihre Stellung in der kunstgeschichtlichen Forschung; Lisa Schürenberg, Diss. Freiburg i. Br. 1926: Die Baugeschichte des Domes zu Minden/W. mit Ausnahme des romanischen Westwerks, Habil. Freiburg i. Br. 1936: Die Kirchliche Baukunst in Frankreich zwischen 1280 und 1370; Eleanor Beata von Erdberg-Consten, Diss. Bonn 1931: Der chinesische Einfluß auf die Gartenbauten des 18. Jahrhunderts, Habil. TH Aachen 1955: Terminologie des chinesischen Bronzedekors; Liselotte Vossnack, Diss. Frankfurt am Main 1936: Pierre Michel d’Ixnard. Französischer Architekt in Südwestdeutschland, Habil. TH Hannover 1952: Sir Christopher Wren; Katharina Otto-Dorn, Diss. Wien 1933: Das Sasanidische Silbergeschirr und seine Sinnbilder, Habil. Heidelberg 1949: Türkische Keramik in Kleinasien; Lottlisa Behling, Diss. Berlin 1937: Das ungegenständliche Bauornament der Gotik. Versuch einer Geschichte des Maßwerks, Habil. Berlin 1948: Die Pflanze in der deutschen Kunst des Mittelalters. Vgl. dazu auch die neueste Auswertung der Promotionsthemen von deutschen Kunsthistorikerinnen in: Chichester, K. Lee/Sölch, Brigitte: Einleitung & Editorisches, in: Chichester, K. Lee/Sölch, Brigitte (Hgg.): *Kunsthistorikerinnen 1910–1980. Theorien, Methoden, Kritiken*, Bd. 1, Berlin 2021, S. 9–37, hier S. 16–19.

⁷² Das ergab die Auswertung der im Nachlass befindlichen Notizen, Manuskripte und Zeitungsausschnitte von Vorträgen Radys. GNM, DKA, NL Thiemann-Stoedtner, I, B-1 und B-3.

im Wesentlichen nur von Darmstädter oder hessischen Institutionen, wie zum Beispiel der »Darmstädter Vereinigung der aus Elsaß Lothringen Vertriebenen«, dem »Mittelrheinischen Architekten- und Ingenieurverein« oder der Darmstädter »Kunstgeschichtlichen Gesellschaft« zum Vortrag eingeladen.⁷³ Auffallend ist zudem, dass sie vorwiegend vor Frauenverbänden sprach, wie dem »Katholischen Deutschen Frauenverbund«⁷⁴ oder der ebenfalls in Darmstadt existierenden »Gemeinschaft der Vereinigung Deutscher und Österreichischen Künstlerinnen und Kunstfreunde«⁷⁵. Mit ihren Themen passte sie sich offensichtlich den jeweiligen Wünschen der Auftraggeber an. Auch die Anzahl ihrer wissenschaftlichen Publikationen aus der Darmstädter Zeit hält sich in Grenzen, sie erschienen häufig in regionalen Publikationen⁷⁶ oder stehen im Zusammenhang mit ihrem Promotions-⁷⁷ oder Habilitationsthema.⁷⁸ Ihre Doktorarbeit wird in den späteren Forschungen zur Kostüm- und Heraldikkunde durchaus rezipiert.⁷⁹ Sie selbst hat in einem Beitrag in der Hessischen Landes-Zeitung 1937 die kulturgeschichtliche Publikationsreihe des Münch-

73 Ebd. So sprach sie im März 1929 vor der »Darmstädter Vereinigung der aus Elsaß Lothringen Vertriebenen« zu dem Thema »Über deutsche Kunst im Elsaß« und im Mai 1935 war sie vom »Mittelrheinischen Architekten- und Ingenieurverein« eingeladen worden, und ihr Vortrag war zur »Kunst am Mittelrhein«. 1927 am 2. Dezember hielt sie einen Vortrag über »Kostümstudien an Grabsteinen des Mittelalters« im Gewerbemuseum vor der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft.

74 Ebd. Einen Vortrag zu »Mariendarstellungen in der bildenden Kunst (15. Jahrhundert)« hielt sie im November 1930 im Zweigverein Wiesbaden sowie im Dezember 1931 im Zweigverein Fulda. Im Zweigverein in Darmstadt hielt sie wiederum einen Lichtbildervortrag mit dem Thema »Ein Gang durch Rom«, der sich vermutlich an ihre gleichzeitige Vorlesung zu Rom an der Technischen Hochschule anlehnte.

75 Hier wählte sie für die Vorträge Themen aus dem Bereich der barocken niederländischen wie flämischen Malerei: Im Oktober 1935 »Die Frauen bei Rembrandt« und im Oktober 1936 »Rubens in seiner Zeit«.

76 Rady, Ottilie: Eine hessische Monumentalmalerin: Luisa Kumpa, in: Volk und Scholle. Heimatblätter für beide Hessen, Nassau u. Frankfurt. Verbandszeitschrift des Hessischen Verkehrsverbandes 10. Jg., Heft 12 (1932), S. 334–338.

77 Rady, Ottilie: Der Kruseler, in: Zeitschrift für Historische Waffen- und Kostümkunde 1924, S. 131–136.

78 Rady, Ottilie: Das Künstlerfest von 1852 auf dem Auerbacher Schloß, in: Schriften des Historischen Museums II, Frankfurt am Main 1926, S. 5–14; Dies.: Die hessische Bildhauerfamilie Scholl, in: Mitteilungen der Hessischen Familiengeschichtlichen Vereinigung 3 (1934), Heft 11, S. 320–326; Dies.: Lemma »Johann Baptist Scholl, in: Thieme-Becker: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Bd. 30, Leipzig 1936, S. 242–244.

79 Siehe u. a.: Liebreich, Aenne: Kostümgeschichtliche Studien zur Kölner Malerei des 14. Jahrhunderts, in: Jahrbuch für Kunstwissenschaft 1928, S. 65–104.

ner Kunsthistorikers Martin Wackernagel zu dem Thema »Lebensräume der Kunst« rezensiert. Dies ist der einzige, allerdings interessante Fall, in dem sie sich an der methodischen Diskussion der überregionalen Kunstgeschichte beteiligt, in dem sie sehr kundig Wackernagels sozialgeschichtlichen Ansatz als »neue Form der Kunstgeschichte« würdigt.⁸⁰

Wie kam es zur Auszeichnung von Otilie Rady 1934 mit dem Professorinnentitel? Rady selbst führte den Erhalt des Titels auf ihre langjährige erfolgreiche Vorlesungstätigkeit zurück.⁸¹ Es ist allerdings bezeichnend, dass Rady keine Professur, sondern nur den Titel als »Professor« und zwar zum »außerplanmäßigen ausserordentlichen Professor« erhielt. Als sie 1937 ihre Assistentenstelle und damit zugleich ihr Gehalt verlor, war sie frustriert. In ihrer Autobiographie beschrieb sie ihre damalige Situation rückwirkend: »Ich wäre also in Zukunft nur noch Privatdozent gewesen. Aber außer den bescheidenen Kolleggeldern brachte diese Dozentur nichts ein. Hätte ich trotzdem weitermachen sollen? Es wäre überhaupt nicht möglich gewesen ohne den Kotau vor Hitler.«⁸² Trotz ihrer 15-jährigen erfolgreichen Tätigkeit an der TH Darmstadt, die in der Ernennung zur außerordentlichen Professorin gipfelte, wurde sie 1937 aus dem Hochschuldienst entlassen und stand mit 47 Lebensjahren ohne jegliche Aussicht am Ende ihrer wissenschaftlichen Karriere. Die Gründe für ihre Entlassung sind nicht eindeutig zu belegen, da in den offiziellen Entlassungsschreiben hierzu nichts geäußert wird. Der Hauptgrund dürfte gewesen sein, dass mit der Zwangsemeritierung ihres bisherigen Mentors Hartmann ihre Stellung als langjährige Assistentin angreifbar geworden war.⁸³ Sein Nachfolger Heinz Rudolf

80 Der Beitrag stammt vom 9. Juli 1937, S. 10 (GNM, DKA, NL Thiemann-Stoedtner, I, B-1b). Zu Wackernagels neuer Buchreihe, siehe: Bohde, Daniela: Kulturhistorische und ikonographische Ansätze in der Kunstgeschichte im Nationalsozialismus, in: Heftrig, Ruth/Peters, Olaf/Schellewald, Barbara (Hgg.): Kunstgeschichte im »Dritten Reich«. Theorien, Methoden, Praktiken, Berlin 2008, S. 189–204, hier S. 197–199.

81 So schreibt sie: »Ich war nun Privatdozentin, ab 15. Oktober 1934 auf Grund erfolgreicher Vorlesungstätigkeit nicht beamteter außerordentlicher Professor.« (GNM, DKA, NL Thiemann-Stoedtner, I, A-7, S. 46).

82 GNM, DKA, NL Thiemann-Stoedtner, I, A-7, S. 54.

83 1933/34 waren an der TH Darmstadt zahlreiche Professoren aus ihren Ämtern gedrängt worden. Dem Assistenten Karl Lieser, ein überzeugter Nationalsozialist, gelang es durch teils antisemitistische Verleumdung mehrere Professoren aus der Architekturabteilung von ihrem Posten zu verdrängen. Der 64-jährige Hartmann wurde z. B. »höflich« aufgefordert im Sinne der jüngeren Wissenschaftlergeneration seine Professur freizugeben (Vgl. dazu die Akten im Universitätsarchiv der TU Darmstadt, 103 Prof. Dr. Paul Hartmann). Zur Lieser-Affäre siehe: Hanel, Melanie: Normalität unter Ausnahmebedin-

Rosemann hatte offenbar 1936 eine zeitliche Begrenzung ihrer Stelle gefordert, vermutlich damit er selbst diese mit einer ihm passenden Person besetzen konnte.⁸⁴ Seine Forderung scheint offene Ohren bei den zuständigen Behörden gefunden zu haben, obwohl man generell nicht konstatieren kann, dass im NS-System Frauen (abgesehen von Jüdinnen) aus ihren Stellen an den Universitäten gedrängt worden wären.⁸⁵

Als Reaktion auf ihre Entlassung ließ sich Rady 1937 als Privatdozentin zunächst für zwei Jahre beurlauben, dennoch war dies das Ende ihrer Hochschultätigkeit.⁸⁶ Als man ihr das »Recht der Führung der Amtsbezeichnung eines nba0 [nicht besoldet und außerordentlichen, Anm. d. Autorin] Professors« 1939 entziehen möchte⁸⁷, da sie keine Lehre an der TU Darmstadt mehr ausübte, wehrte sie sich entschlos-

gungen. Die TH Darmstadt im Nationalsozialismus, Darmstadt 2014, S. 87–91; Siehe auch: Holtmann-Mares, Annegret: »... meine Bestimmung liegt wohl im Lehrberuf« – Paul Meißner, der Hochschullehrer, in: Holtmann-Mares, Annegret/Salge, Christiane (Hgg.), Paul Meißner (1868–1939). Ein Architekt zwischen Tradition und Aufbruch, Baunach 2019, 50–58 (zur Lieser-Affäre S. 54 f.).

84 So heißt es in einem Schreiben von dem Rektor der TH Darmstadt an den Professor Rosemann vom 2. Mai 1936: »Aus ihrem Antrag auf Dienstverlängerung für Fräulein Professor Dr. Rady vom 22. 3. 1936 geht hervor, daß Sie – im Einklang mit den allgemeinen Bestimmungen – die Assistentenstelle nicht als eine Lebensstellung für sie ansehen.« (GNM, DKA, NL Thiemann-Stoedtner, I, B-10).

85 Vgl. hierzu: Bock, Gisela: Ganz normale Frauen. Täter, Opfer, Mitläufer und Zuschauer im Nationalsozialismus, in: Heftrig, Ruth/Peters, Olaf/Schellewald, Barbara (Hgg.): Kunstgeschichte im »Dritten Reich«. Theorien, Methoden, Praktiken, Berlin 2008, S. 245–277, hier S. 264. Dagegen wird in der älteren Forschung noch betont, dass Frauen 1933 auch aus geschlechtsspezifischen Gründen aus ihren Ämtern gedrängt wurden: Schlüter, Anne: »Wenn zwei das Gleiche tun, ist das noch lange nicht dasselbe« – Diskriminierungen von Frauen in der Wissenschaft, in: Schlüter, Anne/Kuhn, Annette (Hgg.): Lila Schwarzbuch. Zur Diskriminierung von Frauen in der Wissenschaft, Düsseldorf 1986, S. 10–33, hier S. 25; vgl. auch: Schaeff, Sandra: Der akademische Nachwuchs am Kunstgeschichtlichen Institut der Berliner Universität, in: Doll, Nikola/Fuhrmeister, Christian/Sprenger, Michael H. (Hgg.): Kunstgeschichte im Nationalsozialismus. Beiträge zur Geschichte einer Wissenschaft zwischen 1930 und 1950, Weimar 2005, S. 201–218, hier S. 206.

86 Offensichtlich bot man ihr nach 1938 nochmal eine Stelle als Assistentin bei dem bekennenden Nationalsozialisten Prof. Alfred Stange in Bonn an, eine Stelle, die sie mit der Begründung ihrer Beschäftigung in Berlin ablehnte (GNM, DKA, NL Thiemann-Stoedtner, I, A-7, S. 59b).

87 So lautet die Formulierung in einem Schreiben des damaligen Rektors Karl Lieser der TH Darmstadt vom 16. Juni 1939 (GNM, DKA, NL Thiemann-Stoedtner, I, B-10).

sen und erfolgreich.⁸⁸ Sie durfte den Titel mit dem Zusatz »außer Dienst« weiter führen.⁸⁹

Um sich abschließend eine Vorstellung zu machen, was für eine Auszeichnung diese Ernennung 1934 als Professorin in der damaligen Zeit darstellte, zunächst ein paar Zahlen zur damaligen Situation der Frauen an der Technischen Hochschule in Darmstadt: Ab 1908 waren hier die ersten Frauen als Studentinnen zugelassen, sie studierten vorwiegend Architektur und Chemie.⁹⁰ Als Otilie Rady 1922 als Assistentin eingestellt wurde, war sie bis dato die dritte weibliche Assistentin überhaupt an der Technischen Hochschule.⁹¹ Zudem war sie auch die erste Frau, die sich in Darmstadt habilitierte (1929) und 1934 die erste weibliche Professorin an der Technischen Hochschule. Auf eine reguläre Professur wurde die nächste Frau in Darmstadt erst 1971 berufen.⁹² Die Technische Hochschule war also eine absolute Männerdomäne. Für 1931/32 liegen hierzu genauere Zahlen vor, die erstmals von Verena Kümmel ausgewertet wurden.⁹³ So gab es damals zum Beispiel nur 41 Frauen unter insgesamt 2243 Studierenden, das waren nicht einmal zwei Prozent. In dem insgesamt 255 Personen umfassenden Lehrkörper waren nur zwei Frauen und in der Verwaltung nur sechs Frauen beschäftigt. Daraus wird deutlich, welche besondere Position Otilie Rady an der TH einnahm, welche Bedeutung sie als Rollenvorbild für die wenigen

88 Ebd., Brief vom 3. März Otilie Rady an die Landesregierung in Hessen. Sie begründet ihren Titel damit, dass sie fünf Jahre lang als Privatdozentin gelehrt und damit diesen Titel erworben habe, dieser auch keine Amtsbezeichnung sei und ihr daher nicht entzogen werden könne. Sie schreibt: »Ich, ein rein arischer, gänzlich unbescholtener Mensch, der nichts kennt als Pflichterfüllung auf allen Gebieten, werde dadurch von einer Maßnahme betroffen, wie man sie seither nur gegen Juden und politisch nicht einwandfreie Leute angewandt hat. Von mir verlangt man, daß ich mich jetzt gleichsam überall selbst degradiere, indem ich all den Stellen gegenüber, die mich seither als Professor kannten (z. B. Deutsches Frauenwerk u. s. w.), erkläre, das sei ich nun nicht mehr. Wer soll mir dann, in heutiger Zeit, noch glauben, daß ich rein arisch, politisch einwandfrei und unbescholten bin? [...] Ich fühle mich an meiner Ehre verletzt, ich bin persönlich unsicher geworden, beruflich eingeengt, ja geschädigt.«

89 Ebd., Schreiben vom 24. August 1940 vom Rektor der TH Darmstadt an Otilie Rady.

90 Zybelle, Uta/Kümmel, Verena (Hgg.): 100 Jahre Studium von Frauen an der TU Darmstadt, Dokumentation der Ausstellung, Darmstadt 2008, S. 21. <https://tuprints.ulb.tu-darmstadt.de/2004/2/DokumentationStudentinnen.pdf> [Zugriff am 14. 05. 2021] – Zum allgemeinen Aspekt des Frauenstudiums, siehe: Schlüter 1986 (wie Anm. 85), S. 20.

91 Zybelle/Kümmel 2008 (wie Anm. 90), S. 22.

92 Ebd., S. 22. Dabei handelte es sich um Dr. Maria Fekete, die einen Ruf als Professorin für Botanik erhielt.

93 Kümmel, Verena: »Hauptsache wesenstreu«. Studentinnen an der TH Darmstadt, 1933–1945, in: Dinçkal, Noyan/Dipper, Christof/Mares, Detlev (Hgg.): Selbstmobilisierung der Wissenschaft. Technische Hochschule im »Dritten Reich«, Darmstadt 2009, S. 125–142, vgl. v. a. Tabelle 1, S. 128.

weiblichen Studentinnen gehabt haben dürfte. Ihre Karriere als Kunsthistorikerin ist also nicht nur im Vergleich mit den anderen geisteswissenschaftlichen Universitäten in Deutschland bemerkenswert, sondern sie ist auch als Privatdozentin und außerordentliche Professorin an der Technischen Hochschule in Darmstadt eine Ausnahmerecheinung.

Ottlie Radys Vernetzung in der Frauenbewegung

Möchte man Ottlie Radys Karriere besser verstehen, ist es wichtig, nicht nur ihren Lebensweg als Wissenschaftlerin, sondern auch ihre Vernetzung innerhalb der Frauenbewegung zu untersuchen. Denn gerade ihre Aktivität in der bürgerlichen Frauenbewegung dürfte zumindest zum Teil Motivation und Rückhalt auf ihrem mühsamen Weg als Wissenschaftlerin gewesen sein und die Vernetzung mit den anderen Frauen dürfte sie auch nachhaltig unterstützt haben.

Ottlie Rady war von Anfang an Mitglied der 1909 gegründeten Jugendgruppe der Ortsgruppe Darmstadt des Allgemeinen Deutschen Frauenvereins.⁹⁴ Das Ziel des Vereins war es unter anderem, für Frauen mehr Rechte im Bereich der Ausbildung und der Berufswahl zu erzielen. In der Jugendgruppe arbeiteten die Mädchen und jungen Frauen in verschiedenen sozialen Einrichtungen (wie Kindergärten und Schulen), um dadurch Einblicke in verschiedene soziale Berufe zu erhalten.⁹⁵ Rady kam hierdurch schon frühzeitig mit wichtigen Akteurinnen der Frauenbewegung in Kontakt, darunter die Frauenrechtlerin Gertrud Bäumer⁹⁶ und die Sozialreformerin Alice Salomon⁹⁷.

⁹⁴ GNM, DKA, NL Thiemann-Stoedtner, I, A-7.

⁹⁵ Vgl. dazu: Rady, Ottlie (Bericht): Darmstadt: Jugendgruppe der Ortsgruppe des Allgemeinen Deutschen Frauenvereins, in: Jugendgruppen und Soziale Hilfsarbeit, Berichte erstattet in einer Konferenz in Heidelberg am 7. Okt. 1920, zusammengestellt im Auftrage der Berliner Mädchen- und Frauengruppen für soziale Hilfsarbeit von Alice Salomon, 1910, S. 20–23. 1913 engagiert sich Rady bei der Einrichtung eines Kinderlesezimmers in Darmstadt (Zeitungsbericht, GNM, DKA, NL Thiemann-Stoedtner, I, A-7).

⁹⁶ Diese war 1909 zum Vortrag bei der Darmstädter Ortsgruppe des Allgemeinen Deutschen Frauenvereins eingeladen (Rady 1910, wie Anm. 95, S. 21). Über diesen Tag berichtet Rady auch unter dem Titel »nach dem Darmstädter Frauentag« in der Frauen-Rundschau am 13. Oktober 1909. Zu Gertrud Bäumer siehe: Schaser, Angelika: Gertrud Bäumer – »eine der wildesten Demokratinnen« oder verhinderte Nationalsozialistin?, in: Heinsohn, Kirsten/Vogel, Barbara/Weckel, Ulrike (Hgg.): Zwischen Karriere und Verfolgung. Handlungsräume von Frauen im nationalsozialistischen Deutschland, Frankfurt am Main 1997, S. 24–43.

⁹⁷ Sie hatte die Konferenz in Heidelberg 1910 initiiert, zu der Ottlie Rady als Mit-

Ein weiterer Beleg für Radys ausgesprochen frühes Bewusstsein und Engagement für Frauenbelange war ihre Tätigkeit als Journalistin und Redakteurin bei der Tageszeitung »Neue Hessische Volksblätter: Hessische Landes-Zeitung«, in der sie unter anderem im Feuilleton, vor allem aber in der »Frauen-Rundschau«, einer Mittwochsbeilage, von 1908 bis 1910 dutzende Beiträge publizierte und zum Teil auch redaktionell für die gesamte Beilage verantwortlich zeichnete. Neben frauenpolitischen Themen zum Beispiel zur Emanzipation, Frauenberufen oder Reformkleidung veröffentlichte Rady hier aber auch kurze Beiträge zu populäreren, vermeintlich weiblichen Alltagsthemen, wie zum Beispiel der Schönheitspflege oder Kochrezepten.⁹⁸ Selbstkritisch schreibt sie rückblickend zu dieser Tätigkeit: »[...] ich produzierte bestimmt auch viel Minderwertiges«⁹⁹. Dennoch bleibt festzuhalten, dass sich Rady schon in den 1910er-Jahren mit gerade mal 18 Jahren mit aktuellen Frauenthemen auseinandersetzte.

Rady ist aufgrund ihrer eher konservativen Einstellung der bürgerlichen Frauenbewegung zuzurechnen. Dies wird in einer Rede deutlich, die Rady 1929 auf der Weihnachtsfeier der Studentinnen der TH Darmstadt hielt.¹⁰⁰ Im Zusammenhang mit der 1929 einsetzenden Weltwirtschaftskrise war der gesellschaftliche Ton gegenüber emanzipierten Frauen rauher geworden und es setzte verstärkt der Wunsch nach einem Zurückdrängen der Frau aus Studium und Beruf ein. Rady bezog sich in ihrer Rede auf einen 1929 veröffentlichten Beitrag in der Frankfurter Zeitung.¹⁰¹ Sie wi-

glied der Jugendgruppe reiste und einen Bericht über die Arbeit der eigenen Jugend-Ortsgruppe vortrug.

98 In ihrem Nachlass befinden sich diese Beiträge gesammelt (GNM, DKA, NL Thiemann-Stoedtner, I, B-1a). So berichtete sie zum Beispiel über den Internationalen Frauenbund und seine letzte Tagung in Kanada (28. Juli 1909), es gibt einen Text über Frauenberufe, in dem sie das vermeintliche Argument, dass Frauen zu schwach für schwerere handwerkliche Berufe wären, entkräftete mit dem Vergleich des harten Arbeitsalltags eines Dienstmädchens (7. Juli 1909), sie gab eine Zusammenfassung über das 1909 anonym erschienene Buch »Die Jugendgeschichte einer Arbeiterin« (5. Mai 1909) und schrieb über »Eine Frauen-Demonstration«, die im September 1909 in Berlin stattfinden hätte sollen (18. August 1909).

99 GNM, DKA, NL Thiemann-Stoedtner, I, A-7, S. 18.

100 Manuskript des Vortrags vor den Studentinnen 1929 (GNM, DKA, NL Thiemann-Stoedtner, I, B-3).

101 Pörzgen, Hermann: Ketzerische Gedanken über die Invasion der studierenden Frau, in: Frankfurter Zeitung, Hochschulbeilage, 2. Dez. 1929 (später veröffentlicht: Der Heidelberger Student: Akademische Mitteilungen WiSe 1929/30, Nr. 5, S. 46, <https://diglib.uni-heidelberg.de/diglit/hdstud1929bis1938/0108> [Zugriff: 01.10.2021]). »Aber die studierende Frau fügte sich nicht in die studentische Lebensform. Die Invasion der studierenden Frau hat die letzten Reste studentischer Geselligkeit gründlich zerstört, hat die Lehrbetriebe verseicht und den Korpsgeist der wissenschaftlichen Seminare zugrunde-

derspricht vehement der Kritik am Frauenstudium und weist diese Sichtweise als komplett veraltet zurück. Sie sieht den Grund für diese reaktionäre Sichtweise in der Angst des Mannes, der das »Bild der mütterlichen Frau in sich« trage und der durch das Frauenstudium deren »weiblichen Züge« abgeschwächt oder gar vernichtet wähne.¹⁰² Rady bringt ein gewisses Verständnis für diese Sichtweise auf, ja erkennt sogar in den Vermännlichungstendenzen der Frauen (Stichwort »Bubikopf«) eine gewisse Mitschuld, zugleich sieht sie beide Geschlechter aber als gleichwertige Wesen an. Aus heutiger Sicht macht es einen sprachlos, wenn man in dem Vortragsmanuskript liest, dass Rady als frisch habilitierte Wissenschaftlerin der Meinung war, dass die Frau »nie die Schöpferkraft des Mannes besitzen oder erreichen wird.«¹⁰³ Hier wird die Ambivalenz ihrer Einstellung deutlich, die an der Stelle an konservativen Geschlechterzuschreibungen festhält.

Umso klarer und weitsichtiger scheinen ihre abschließenden Worte, wie man als Frau seine beruflichen Ziele erreichen könne, nämlich einerseits durch »Selbstdisziplin« und andererseits durch »Zusammenschluß«. Sie schreibt: »Gerade hier auf dem Gebiet der Verbundenheit unter Geschlechtsgenossen – im höchsten Sinne Freundschaft – können die Frauen von den Männern viel lernen, denen dies ganz selbstverständliches ist. Der Mann steht ohne Weiteres zum Manne, die Frau meist gegen die Frau – so ist das Bild, das sich immer wieder zeigt.«¹⁰⁴

Sie appelliert an die Studentinnen, sich den Angeboten der verschiedenen Frauenvereine in der Stadt Darmstadt anzuschließen, diese von den Männern vorgelebte Form der Vernetzung zu übernehmen und selbstbewusst ihren Weg als studierte Frauen zu gehen.

Sie selbst hatte, das wurde schon weiter oben bei der Aufzählung ihrer Vorträge vor diversen Frauenvereinen deutlich, diese Vernetzung in die Frauenbewegung aktiv seit 1910 betrieben und auch nach ihrem Weggang aus Darmstadt in Berlin bis in die 1940er-Jahre weitergeführt. Die verschiedenen deutschen Frauenvereine wurden in den 1930er-Jahren nach der Machtergreifung aufgefordert, sich aufzulösen bezie-

gerichtet. [...] Es ist eine höfliche Lüge, daß das Niveau der geistesgeschichtlichen Vorlesungen nicht durch Nachsicht und Rücksicht auf das studierende schwache Geschlecht Schaden gelitten hat.« (Ebd.).

102 Manuskript des Vortrags vor den Studentinnen 1929 (GNM, DKA, NL Thiemann-Stoedtner, I, B-3).

103 Ebd.

104 Ebd.

hungsweise gingen zum Teil in der NS-Frauenschaft auf.¹⁰⁵ Ob sich Rady nach 1933 aktiv in der NS-Frauenschaft beteiligte, ist unklar und eher unwahrscheinlich, ihre bestehenden Kontakte wusste sie aber nachweislich weiterhin zu nutzen.

1938 hatte man sie seitens der Reichsfrauenführung eingeladen, an einer vier-tägigen Dozentinnentagung in Berlin teilzunehmen. Hier lernte sie nach ihrer Aussage erstmals die Reichsfrauenführerin Gertrud Scholtz-Klink kennen und konnte sich mit sechzehn weiteren Dozentinnen austauschen. Rückwirkend charakterisiert sie 1975 das Ereignis als »völlig belanglos. Geschwätz ohne Hintergrund oder Folge.«¹⁰⁶ Dies war aber nicht der einzige Kontakt zu nationalsozialistischen Frauenaktivitäten. Zwischen 1936 (also schon vor dem Verlust ihrer Assistentenstelle) und 1940 publizierte Rady mehrere Artikel in der »Völkische[n] Frauenzeitung«.¹⁰⁷ Es ist bezeichnend, dass Rady in ihrer 1975 verfassten Autobiographie den Titel der Frauenzeitung nicht nennt, sie als »eigentlich ohne jede [politische, Anm. d. Autorin] Tendenz« einschätzt und sehr positiv von der Herausgeberin berichtet, die sie als »ganz famose Frau« bezeichnet. Die wöchentlich erscheinende »Völkische Frauenzeitung« mit dem Untertitel »... ist das Blatt für Heimat und Welt der Frau im nationalsozialistischen Staat«, erschien zwischen 1933 und 1944, war ein Organ der NS-Frauenschaft und der angeschlossenen deutschen Frauen-Verbände und Vereine. Das heißt, die Zeitschrift war durchaus politisch motiviert.¹⁰⁸ Um wen es sich bei der »famo-

105 Pantelmann, Heike: Die Fabrikation der deutschen Frau als Humanressource im Nationalsozialismus, Diss. Freie Universität Berlin 2019, S. 102–105 (mit umfangreicher Bibliografie).

106 GNM, DKA, NL Thiemann-Stoedtner, I, A-7, S. 59. Siehe dazu: Boger-Eichler, Else: Die deutsche Frau in Lehre und Forschung. Dozentinnentagung in der Reichsfrauenführung, in: Frauenkultur im Deutschen Frauenwerk. Zeitschrift des Deutschen Frauenwerkes, Heft 2 (1938), S. 2–12, Porträtfoto von Rady auf S. 11 (dieses Buch befindet sich auch in Radys Nachlass). Zur Dozentinnentagung siehe auch: Schlüter 1986 (wie Anm. 85), S. 25 f. In Radys Nachlass befindet sich ein unveröffentlichtes Manuskript mit dem Titel »Die Frau als Kunsthistorikerin«, welches in seiner Rhetorik sehr gut zum Inhalt der Tagung passt (GNM, DKA, NL Thiemann-Stoedtner, I, B-23).

107 Insgesamt elf Artikel aus der »Völkische Frauenzeitung« haben sich in ihrem Nachlass erhalten, nur zum Teil lassen sich die genauen Heftangaben daraus ableiten, daher werden hier nur die Titel der Beiträge sowie die Jahreszahlen genannt (GNM, DKA, NL Thiemann-Stoedtner, I, B-1): »Der Bildhauer Hermann Geibel« (1936); »Nürnbergers grösster Sohn. Albrecht Dürer als Zeichner« (1937); »Liselotte Schramm-Heckmann, eine deutsche Malerin« (1937); »Traulichkeit und Glück ... in alten Wochenstuben« (1940); »Musizierende Frauen – vom Maler belauscht« (1941); »Unsterbliche Bilder. Der Romantiker Caspar David Friedrich als nordischer Naturdenker« (o. J.); »Im Uphagenhaus. Alte Danziger Wohnkultur« (o. J.); »Unser lieber Spitzweg« (o. J.); »Kunst und Gemüt. Aus dem Leben und Schaffen Ludwig Richters« (o. J.); »Alte liebe Kinderbilder« (o. J.).

108 Im Unterschied zu der Zeitschrift »N. S. Frauen-Warte«, die zwischen 1933 und 1945 erschien, war es aber keine offizielle »parteiamtliche« Zeitschrift.

sen« Frau handelt, war nicht zu ermitteln. Letztlich stand der NS-Frauenschaft die Reichsfrauenführerin im NS-Staat, Gertrud Scholtz-Klink vor, die aber sicherlich nicht persönlich für die Herausgabe verantwortlich zeichnete. Zumindest drei weitere Beiträge hat Rady ab 1939 in der Zeitschrift »Nationalsozialistische Mädchenerziehung« veröffentlicht, die von einer weiteren weiblichen Funktionärin im NS-Regime, Auguste Reber-Gruber, herausgegeben wurde, die dem Stab der Reichsfrauenführerin Gertrud Scholtz-Klink angehörte und die Rady 1938 bei der Dozentinnentagung kennengelernt hatte.¹⁰⁹ In den Artikeln dieser beiden Zeitschriften stellte Rady unter anderem berühmte Künstler (Carl Spitzweg, Caspar David Friedrich, Ludwig Richter, Heinrich Thoma), aber auch Künstlerinnen (Liselotte Schramm-Heckmann, Angelika Kauffmann) vor oder griff in Überblicksdarstellungen vermeintlich weibliche Themen in der Malerei auf (»Musizierende Frauen«, »Traulichkeit und Glück in alten Wochenstuben«, »Alte Kinderbilder«).¹¹⁰ Dank ihres Kontaktes zum Bildarchiv von Stoedtner konnte sie diese Beiträge, wie sie schreibt »wunderschön illustrieren«.¹¹¹ Die Themen waren vordergründig politisch unverfänglich, aber es fällt auf, dass sie lediglich deutsche Künstler und Künstlerinnen behandelt und in den Überblicksthemen werden nationalsozialistische Vorstellungen von der Rolle der Frau in der Gesellschaft als Mutter durch die Art der Darstellung gestützt. Die Auswahl vor allem von Malern aus dem 19. Jahrhundert aber auch Dürers ist symptomatisch für die nationalsozialistische Kunstgeschichtsforschung.¹¹² In einzelnen Passagen, oft zu Beginn der Beiträge verwendet sie eine nationalsozialistisch motivierte Sprache oder nimmt konkret Bezug auf Äußerungen Hitlers. So zum Beispiel in ihrem Beitrag zu Caspar David Friedrich, wo sie konkret auf eine Rede des »Führers« Bezug nimmt

109 Rady, Ottilie: Schulstuben, Lehrer, Schüler in alten Bildern, in: Nationalsozialistische Mädchenerziehung 1939, 5. Jg. Heft 4, S. 77–85; Dies.: Hans Thoma, der Maler schlichter Bilder. Zu seinem 100. Geburtstage, in: Nationalsozialistische Mädchenerziehung 1939, S. 203–207; dies: Angelika Kauffmann. Zu ihrem 200. Geburtstag, in: Nationalsozialistische Mädchenerziehung 1941, 7. Jg., Heft 10, S. 182–184 (GNM, DKA, NL Thiemann-Stoedtner, I, B-1b). Zur Bekanntschaft zwischen Rady und Reber-Gruber: Boger-Eichler 1938 (wie Anm. 106), Abb. Reber-Gruber, S. 6. Auf der Dozentinnentagung erhielten die Wissenschaftlerinnen einen Einblick in die vom Frauenwerk herausgegebene Presse (ebenda, S. 9), spätestens hier dürfte es zum Kontakt zwischen Rady und Reber-Gruber gekommen sein.

110 Wie Anm. 107.

111 GNM, DKA, NL Thiemann-Stoedtner, I, A-7, S. 58.

112 Vgl.: Landes, Lilian: Das 19. Jahrhundert im Blick der nationalsozialistischen Kunstgeschichtsschreibung, in: Doll, Nicola/Fuhrmeister, Christian/Sprenger, Michael H. (Hgg.): Kunstgeschichte im Nationalsozialismus. Beiträge zu einer Geschichte einer Wissenschaft zwischen 1930 und 1950, Weimar 2005, S. 283–304, hier S. 297 f.; Papenbrock u. a. 2005 (wie Anm. 40), S. 33 f.

und von der damaligen Suche »nach dem nordischen Menschen«¹¹³ spricht oder im Text zu Albrecht Dürer, wo sie sich auf den Standort Nürnberg als »eine der Hauptstätten der Bewegung«¹¹⁴ bezieht.

Nachträglich äußerte sich Rady distanziert bis kritisch zum Nationalsozialismus. So schreibt sie »Schon jetzt [1936, also noch in Darmstadt, Anm. d. Autorin] durfte man ja keinen Raum der T. H. betreten ohne Erheben der Hand und dem Gruß »Heil Hitler«. Und jedes Wort, das man sprach, war gefährlich.«¹¹⁵ Sie verschweigt allerdings, dass sie schon sehr früh in verschiedenen nationalen Verbänden Mitglied war. So war sie seit dem Bestehen der Darmstädter Ortsgruppe im Jahre 1931 Mitglied im Kampfbund für deutsche Kultur, die sich schon vor der Machtergreifung entschieden gegen das Neue Bauen wendeten, zudem war sie seit Oktober 1933 in den Verband der N. S. Volkswohlfahrt und seit 1934 in den N. S. Lehrerbund eingetreten.¹¹⁶ Inwiefern sie sich in diesen Verbänden engagierte, ist nicht bekannt, sie nahm aber zum Beispiel 1935 die Einladung zum Vortrag auf einer Veranstaltung der Nationalsozialistischen Kulturgemeinde Ortsverband Auerbach/Vogtland in Thüringen über die historische Stadt Wimpfen an, verweigerte sich also einem Vortrag vor dieser politischen Vereinigung bewusst nicht.¹¹⁷ Eine Anlehnung an die völkische Sprache ist auch in einem Vortrag, den sie 1936 in Darmstadt zu Rubens hält, unverkennbar. In dem erhaltenen Vortragsmanuskript spricht sie zum Beispiel von »wahrhaft germanischen Zügen« bei Rubens oder betont Aspekte von »Blut und Boden«.¹¹⁸ Zugleich

113 Rady, Ottlie: Unsterbliche Bilder. Der Romantiker Caspar David Friedrich als nordischer Naturdenker«, in: Völkische Frauenzeitung (o. J.) (GNM, DKA, NL Thiemann-Stoedtner, I, B-1).

114 Rady, Ottlie: Nürnbergs grösster Sohn. Albrecht Dürer als Zeichner, in: Völkische Frauenzeitung 1937 (GNM, DKA, NL Thiemann-Stoedtner, I, B-1).

115 GNM, DKA, NL Thiemann-Stoedtner, I, A-7, S. 54.

116 Diese Informationen stammen aus der Hochschullehrerkartei des Reichsministeriums für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung (Berlin, Bundesarchiv, Sign. R 3901/13274). Erhalten hat sich auch ihr Eintrag in die Kartei des Nationalsozialistischen Lehrerbunds (Berlin, Bundesarchiv, BARCH (Slg. BDC) NSLB, 294998) sowie ihre Karteikarte aus der Journal-Kartei zu Hochschullehrern (Berlin, Bundesarchiv, R 4901/26086). Zum Kampfbund siehe: Miller-Lane, Barbara: Architektur und Politik in Deutschland 1918–1945, Braunschweig 1986, S. 142–160.

117 GNM, DKA, NL Thiemann-Stoedtner, I, B-3, Vortragstätigkeit 1928–1935. Von diesem Vortrag haben sich sowohl eine Art Vortragsskizze mit den erwähnten Bauwerken als auch ein Zeitungsausschnitt erhalten, in dem ihr Vortrag in Auerbach am 26. September 1935 im Beisein des Ortsgruppenleiters der NSDAP erwähnt wird.

118 GNM, DKA, NL Thiemann-Stoedtner, I, B-3, Rubens 1936, Manuskript, S. 2a–b. »Jedoch etwas anderes macht es uns gleichsam zur Pflicht, uns mit Rubens zu befassen, zum mindesten ihn nicht ohne weiteres abzutun: das sind die offensichtlichen und wahrhaft germanischen Züge seines Wesens. Es gibt bei Rubens Dinge, die wie ein letztes Ausspre-

schreibt sie aber 1938 in einem Brief an das befreundete Ehepaar Engel: »Mit der vom Frauenwerk herausgegebenen Presse habe ich kein Glück, ich sprach jetzt die Herausgeberinnen [...]. Ihnen allen schreibe ich nicht politisch genug, das ist.«¹¹⁹ Inwiefern die Verwendung von völkischem Gedankengut bei Otilie Rady aus politischer Überzeugung oder aus überlegten Anpassungsstrategien geschah, ist also nicht so ganz einfach zu beantworten. Es wäre aber falsch, ihre Beweggründe allein mit der Entlassung aus der Darmstädter Assistenz und den damit entstandenen ökonomischen Problemen zu erklären und sie damit als »Opfer«¹²⁰ der Nationalsozialisten darstellen zu wollen, da sie sich – wie oben gezeigt – schon 1931 als Mitglied in nationalen Verbänden einschrieb und sich auch der nationalsozialistischen Sprache und den Inhalten in ihren Vorträgen in Teilen anpasste. Vielmehr ist es wohl eher so, dass sich viele Frauen, die sich zuvor in der bürgerlichen Frauenbewegung engagiert hatten, auch nach der Auflösung ihrer Vereine nach 1933 mit der Rolle der Frau im Nationalsozialismus zu arrangieren wussten – so auch Rady.¹²¹ So war ihre Arbeit emanzipatorisch und doch politisch verquickt.

Fazit

Als weibliche Kunsthistorikerin an einer Technischen Hochschule arbeitete Otilie Rady (**Abb. 7**) in einer wissenschaftlichen Enklave, aus der sie sich auch als Habilitierte nicht befreien konnte. Relativierend muss konstatiert werden, dass es auch den zahlreichen anderen promovierten Kunsthistorikerinnen in Deutschland in dieser Zeit nicht gelang, eine nachhaltige Sichtbarkeit in der Fachgemeinschaft zu erreichen.¹²² Die Enklave an der TH Darmstadt dürfte aber den Vorteil gehabt haben,

chen uralten, tiefgermanischen Empfindens sind. Gerade diese Seite an ihm geht uns heute an und gerade auch dieser wollen wir jetzt und hier nachforschen versuchen. Aber wie? Vor der Fülle des Rubens stehen wir gebannt: Wie einen Zugang finden? Wie ordnen? Nun: das heute mit Recht betonte Gesetz vom Blute und Boden mag hier an Rubens seine Anwendung finden. Wir wollen nicht seine Werke in chronologischer Reihenfolge vorführen, sondern über ihn in einzelnen Kapiteln handeln, deren erstes wir also mit »Blut« oder »Die Eltern des Peter Paul Rubens« überschrieben.«

119 GNM, DKA, NL Wilhelm Engel, Brief von Rady an das Ehepaar Engel vom 9. Januar 1938.

120 Zur Diskussion um den »Opfer«-Begriff im Nationalsozialismus siehe: Bock 2008 (wie Anm. 85).

121 Siehe hierzu die Einleitung sowie die verschiedenen Aufsätze im Buch: Heinsohn/Vogel/Weckel 2008 (wie Anm. 96).

122 Siehe dazu: Chichester/Sölch 2021 (wie Anm. 71), S. 12.



Abbildung 7 Otilie Rady, um 1960,
Foto: Unbekannt, Nürnberg, GNM, DKA,
Nachlass Otilie Thiemann-Stoedtner,
I, A-3.

dass Rady hier nicht wie an den Kunstgeschichtsinstituten der geisteswissenschaftlichen Hochschulen mit männlichen kunsthistorischen Nachwuchswissenschaftlern in Konkurrenz treten musste und sie so sowohl 1929 die Privatdozentur wie 1934 den Professorentitel erlangte.

Rady war über 1933 hinaus durch ihr langjähriges Engagement in der Darmstädter Frauenbewegung gut vernetzt und nutzte ihre Beziehungen, um nach 1937 in Berlin neben ihrer freien Mitarbeitertätigkeit bei Stoedtner ihre kunstjournalistische Tätigkeit in verschiedenen NS-Zeitschriften weiterzuführen. Ihr Netzwerk innerhalb der deutschen Frauenbewegung funktionierte offensichtlich besser als ihre Beziehungen zu kunsthistorischen Kolleginnen und Kollegen.

Rady ist ein spannendes Beispiel für die von der Forschung immer noch zu wenig berücksichtigten Kunsthistorikerinnen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Als erste habilitierte Frau in der Disziplin Kunstgeschichte in Deutschland nimmt sie einen wichtigen Platz in der kunsthistorischen Wissenschaftsgeschichte ein, zugleich zeigt ihre bislang nicht bekannte Mitläuferschaft während des Nationalsozialismus, das noch mehr Forschungsbedarf zur ambivalenten Rolle von Frauen in Frauenbewegung, Politik und Wissenschaft besteht, denn sie dürfte nicht die einzige Kunsthistorikerin gewesen sein, die sich dem Regime angepasst hat.



Hans Gerhard Evers’ fotografisches Sehen und sein Architekturverständnis

Sechs Glasdias aus der Sammlung des Fachgebiets
Architektur- und Kunstgeschichte

Frederike Lausch

Mit der Fotografie verband der Kunsthistoriker Hans Gerhard Evers (1900–1993) eine »Geschichte des Sehens«¹. Sie habe unser Sehen verändert und dies wirke sich auf das Reisen und die leibliche Wahrnehmung von Kulturgütern, Kunst und Architektur aus: »Jedes Foto ist ein Speicher. Schon sagt mancher: ich habe die Zeit nicht, ein Motiv während einer Reise genau anzusehen, aber ich werde es fotografieren. [...] Die Fotografie, die während einer Reise gemacht wird, könnte auf eine gespenstische Weise die Gegenwart der Reise aufheben. Das unmittelbare Erleben wird durch die speichernde Kamera verdrängt. Das Einprägen wird gespart, das Erinnern wird gespart, es bleibt die Fotografie als ungeheurer Aktenschrank.«² Genau das ist von Evers' Reisen geblieben: zahlreiche Negative und Dias in Archivschränken. Für mich bietet es die Gelegenheit, Evers' Blick auf Architektur und sein fotografisches Sehen in Bezug auf Architektur anhand von Fotografien zu erzählen. Zugleich geben diese Bilder wissenschaftshistorische Hinweise über Praktiken des Bilder-Sammelns in verschiedenen Kontexten: als Kunsthistoriker im Wehrdienst sowie als Reisender und Betrachter von Architektur im Rahmen von Exkursionen mit Studierenden kurz nach dem Zweiten Weltkrieg. Verwendung fanden die Bilder in der Lehre sowie in Vorträgen und Publikationen. Darüber hinaus bildeten die Diaschränke für Evers sicherlich auch ein Archiv gesehener Bauten und Kunstwerke.

Evers, der von 1950 bis 1968 Professor für Kunstgeschichte an der TH Darmstadt war, hat eine umfangreiche Sammlung an Fotografien und Dias im Fachgebiet Architektur- und Kunstgeschichte des Fachbereichs Architektur hinterlassen. Insgesamt sind es circa 60 000 großformatige Glasdias und 15 000 Glas- und Zelluloidnegative.³ Neben zahlreichen Reproduktionen und Ankäufen existieren rund 4 900 Aufnahmen, die von Evers zwischen 1917 und 1975 fotografiert worden sind. Als Mitarbeiterin des Fachgebiets habe ich mich diesen Dias zunächst ohne viel Vorwissen über Evers' Werdegang und seine Schriften genähert. Die Motive, insbesondere die fotografierte Architektur, interessierten mich. Mit jedem Dia kamen neue Fragen auf: In welchem Kontext sind die Aufnahmen entstanden? Wieso hat er dieses Gebäude fotografiert? Warum wurde von diesem Negativ ein Dia gefertigt? Meine Methode lässt sich wie

¹ Manuskript »Photographie und Bewußtsein« von Hans Gerhard Evers, undatiert [Mappe »Manuskripte 1957–1960«], UA Darmstadt, Evers-Nachlass, 303 Nr. 33, S. 2.

² Evers, Hans Gerhard: *Fotografie, Wirklichkeit, Bewußtheit* [1963a], in: *Schriften*, Darmstadt 1975, S. 43–50, hier S. 48 f. Original: Evers, Hans Gerhard: *Fotografie, Wirklichkeit, Bewußtheit*, in: *Das deutsche Lichtbild* 1964, Stuttgart 1963.

³ Vgl. Salge, Christiane: *Glasdiasammlung des Fachgebiets Architektur- und Kunstgeschichte*, https://www.architektur.tu-darmstadt.de/150-jahre-kunstgeschichte/lehre_forschung_150/lehre_150/lehrmittel/Lehrmittel.de.jsp [Zugriff: 13. 04. 2021]. Nicht berücksichtigt ist die Sammlung an Kleinbilddias.

folgt beschreiben: Der Ausgangspunkt sind die Bilder, wobei ich mich auf Aufnahmen konzentriere, die außerhalb Deutschlands entstanden sind. Ich ziehe Evers' Publikationen und Literatur, die über ihn geschrieben wurde, heran, um diese Fotografien einzuordnen und zu verstehen. In diesem Aufsatz werde ich anhand von sechs Dias, aufgenommen 1940 und 1952, untersuchen, wie Evers Architektur verstand und welchen Stellenwert er der Fotografie für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Architektur beimaß.⁴

Die ausgewählten Aufnahmen sind insofern von Interesse, als sie erstens ein weit gefasstes Architekturverständnis zu erkennen geben, das im Einklang mit einer generellen Aufweitung des Architekturbegriffes und einem Interesse für Mobilität in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts steht. Zweitens zeugen die Entstehungskontexte der sechs Dias von einer Verknüpfung von kunsthistorischer Arbeit und Politik: Zum einen sind es Aufnahmen, die während des Kriegseinsatzes entstanden sind; zum anderen wurde wenige Jahre nach Kriegsende auf Exkursionen nach Frankreich und England fotografiert, für deren Finanzierung bei hohen politischen Amtsträger*innen und Institutionen Anträge gestellt werden mussten. In diesem Sinne erzählen die Dias zusammen mit Archivmaterial aus dem Nachlass von Evers auch von den ökonomischen Rahmenbedingungen des kunstgeschichtlichen Lehrstuhls an der TH Darmstadt nach 1945.

Dia 1 und 2: Englisches Barackenlager 1940

In der Dia-Sammlung unter »Frankreich« entdeckte ich die Unterkategorie »Schlachtfelder 20. Jahrhundert«. Das überrascht mich. Zwischen Kirchen und Palästen, Straßen und Plätzen tauchen Bilder von Soldaten in Wehrmachtsuniformen, Szenen des Krieges auf. Vor allem das Dia, datiert auf 1940 und mit »Englisches Barackenlager« beschriftet, weckt mein Interesse (**Abb. 1**).⁵ Es ist von Evers in Nordfrankreich bei Lille aufgenommen. Wieso macht ein deutscher Kunsthistoriker mitten im Zweiten Weltkrieg Bilder von englischen Barackenlagern in Nordfrankreich? Entstanden die

⁴ Alle abgebildeten Dias wurden von Jürgen Schreiter, Darmstadt, abfotografiert, wofür ich ihm herzlich danke.

⁵ Das Dia sowie die Papierhülle des Zelluloidnegativs sind mit »ph. Evers 1940« beschriftet. Auf der Papierhülle ist »bei Lille« vermerkt. Das Dia trägt die Nummer 44341, eine hohe Nummer, woraus geschlossen werden kann, dass es erst spät gefertigt wurde. Eventuell, so die Vermutung von Christiane Salge, wurden diese Dias am Ende von Evers' Dienstzeit erstellt, da noch nicht klar war, ob auch die Negative im Besitz des Fachgebiets verbleiben.



Abbildung 1 »Englisches Barackenlager 1940, ph. Evers 1940«, Glasdiasammlung des Fachgebiets Architektur- und Kunstgeschichte, TU Darmstadt, Inv.-Nr. 44341, Repro: Jürgen Schreiter, Darmstadt.

Aufnahmen nach dem Frankreichfeldzug der deutschen Wehrmacht, dem Überfall auf Frankreich vom 10. Mai bis 25. Juni 1940? Evers war Ende September 1940 vom Wehrdienst abkommandiert worden, um als Teil eines Sonderstabes unter der Leitung des Kunsthistorikers Richard Hamann kunstwissenschaftliche Aufnahmen für den Kunstschutz im besetzten Frankreich anzufertigen.⁶ Vor 1940 war Evers, der in Göttingen, Heidelberg und Berlin Deutsch, Geschichte und Turnen studiert hatte und 1923 das Staatsexamen für das höhere Lehrfach ablegte, zunächst Assistent bei Carl Neumann am Kunsthistorischen Institut Heidelberg, später bei der Ägyptologie unter Hermann Ranke und ab 1928 am Lehrstuhl für Kunstgeschichte bei Wilhelm Pinder an der Universität München. In München habilitierte er und war ab 1933 Privatdozent.⁷ Beim Kunstschutz ging es zum einen um die Dokumentation sowie um die Sicherung und den Erhalt von Kulturgütern, worunter Kunstwerke sowie Baudenkmäler gefasst wurden. Zum anderen waren damit auch Aufgaben, wie »Vorbereitung der Rueckfuehrung des Deutschland geraubten Kunstgutes[,] Kontrolle und Steuerung des deutschen Kunsthandels in Frankreich [und] Propagandistische Auswertung der Kunstschutzarbeit«⁸, verbunden. Der Kunstschutz war also eine kunsthistorische und denkmalpflegerische Tätigkeit, zugleich eine hoch politische Angelegenheit. Laut seinen Söhnen sei Evers für das Fotografieren ausgewählt worden, weil er sich als sehr gut fotografierender Kunsthistoriker, insbesondere mit seinen Aufnahmen aus Ägypten⁹ und den Fotografien für das Buch »Staat aus dem Stein« (1929), einen Namen gemacht hatte.¹⁰ Evers selbst beschreibt seine Tätigkeit für den Kunstschutz als ein »rein kunsthistorisches, friedensmäßiges Unternehmen«¹¹. Er habe initiiert,

6 Lebenslauf von Hans Gerhard Evers, vermutlich 1945. Besitz der Familie Evers.

7 Siehe Fuhrmeister, Christian: Optionen, Kompromisse, Karrieren. Überlegungen zu den Münchener Privatdozenten Hans Gerhard Evers, Harald Keller und Oskar Schürer, in: Doll, Nikola/Fuhrmeister, Christian/Sprenger, Michael H. (Hgg.): Kunstgeschichte im Nationalsozialismus. Beiträge zur Geschichte einer Wissenschaft zwischen 1930 und 1950, Weimar 2005, S. 219–242.

8 Beschreibung der Kunstschutz-Aktivitäten, Bericht vom 15. 06. 1943, Politisches Archiv des Auswärtigen Amtes in Berlin, R 61087a, S. 3. Zitiert nach: Fuhrmeister 2005 (wie Anm. 7), S. 238, Anm. 50.

9 Evers war 1925/26 mit einem amerikanischen Stipendium in Ägypten. Einige der in diesem Zeitraum entstandenen Fotografien verkaufte Evers an Foto Marburg: Brief von Evers an Smithsonian Institution, 29. 05. 1951, UA Darmstadt, Evers-Nachlass, 303 Nr. 57; und Steindorff, Georg: A Royal Head from Ancient Egypt, Washington 1951, Tafel 19 und 24. Beide Abbildungen stammen von Evers und sind in der Publikation mit »Photograph Kunstinstitut Marburg« versehen.

10 Anmerkung von Tilman und Karsten Evers beim Online-Symposium »Zwischen Enklave und Vernetzung: Kunstgeschichte an der TU Darmstadt«, 29. 01. 2021.

11 Lebenslauf von Hans Gerhard Evers, vermutlich 1945. Besitz der Familie Evers.

nur in Paris zu fotografieren, vor allem Bauten des 19. Jahrhunderts: »Mein Vorschlag hing zusammen mit einem großen Forschungsplan über die Baukunst des 19. Jahrhunderts, den ich seit über zehn Jahren verfolge, in Seminaren und Kollegs schon behandelt habe, und der meine Aufgabe sein wird, wenn ich wieder an die wissenschaftliche Arbeit komme«, schreibt Evers nach dem Zweiten Weltkrieg.¹²

Nun existieren in der Dia-Sammlung Aufnahmen im Sinne des Kunstschutzes außerhalb von Paris: zum Beispiel von Schäden an der Zitadelle von Lille, Gerüsten in der Kathedrale von St. Quentin und Sicherungen an der Fassade der Kathedrale von Amiens. Daneben finde ich Negative von französischen Panzerkraftwagen und einer Panzerabwehrkanone mit der Angabe »vor Amiens«,¹³ zwei Negative mit der Beschriftung »Brunechamel Vormarsch 1940« sowie ein Negativ mit Soldaten in Antheny (ebenso wie Brunechamel nördlich von Reims gelegen) datiert auf den 21. Mai 1940 – also während des Westfeldzuges der Wehrmacht. Diese Fotos müssen also aus der Zeit vor dem Kunstschutz stammen,¹⁴ als Evers in der Truppen-Entgiftungskompanie diente: »für den Frankreichfeldzug wurde die Einheit der Panzerarmee v. Kleist zugeteilt, und rollte mit dieser bei allen Schlachten mit, zuerst zur Kanalküste, dann nach Burgund, dann in die Gegend von Bordeaux.«¹⁵ Da es zu keinem Entgiftungseinsatz kam, hatte Evers vermutlich Zeit und Gelegenheit zum Fotografieren. Die Fotografien englischer Barackenlager sind also vermutlich in diesem Kontext entstanden. Die Verschiedenartigkeit von Evers' Aufnahmen während dieser Zeit zeigt sich darin, dass er – neben Aufnahmen zerstörter Baudenkmäler – beispielsweise bei Lille die »Schlachtfelder von 1914–1918«¹⁶ und zugleich das im Bau befindliche Universitätskrankenhaus (1934–1953) von Lille, entworfen von Jean Walter und Louis Madeline, fotografierte.¹⁷ Evers' Fotografien kurz vor seiner Kunstschutzzeit in Paris dokumentieren somit die Möglichkeit fotografischen und kunstwissenschaftlichen Arbeitens während des Wehrdienstes bzw. in Zeiten des Krieges. Doch sind Barackenlager kein klassisches Motiv der Architektur- oder Kunstgeschichte – es scheint zu-

12 Ebd.

13 Auch von den Panzerkraftwagen wurden Dias angefertigt. Sie tragen die Nummern 44040 und 44041.

14 Daher sind die Aufnahmen, auch jener zerstörter Kulturgüter, nicht in der Datenbank von Foto Marburg zu finden. Sie waren nicht Teil der offiziellen Fotokampagnen des Kunstschutzes in Frankreich.

15 Lebenslauf von Hans Gerhard Evers, vermutlich 1945. Besitz der Familie Evers. Evers wurde am 09. 08. 1939 eingezogen.

16 Es handelt sich um das Dia mit der Nummer 44343.

17 Die Dias tragen die Nummern 44319 und 44320.

nächst eine private Aufnahme aus Evers' Zeit in Frankreich zu sein. Nur warum wurde von dem Negativ ein Dia gefertigt?

Es bedarf einer bewussten Entscheidung, von einem Negativ ein Dia herzustellen.¹⁸ Die Intention einer Dia-Anfertigung ist, dass die Bilder gezeigt werden sollen. Sie besitzen damit eine programmatische Komponente. Zum Status als aufgenommenes und damit potentiell erinnerbares Bild kommt der Status als vorzeigbares Bild hinzu, das eine Bedeutung oder eine Geschichte zu vermitteln vermag. Meine These ist, dass in dem Dia des Barackenlagers Evers' weit gefasstes Verständnis von Architektur zum Ausdruck kommt. Nach der Lektüre seines Buches »Vom Historismus zum Funktionalismus«, veröffentlicht 1967, ist mir klar geworden, dass Architektur für ihn nicht nur sakrale Gebäude, Herrschaftssitze, Wohnhäuser oder von berühmten Architekt*innen entworfene Bauten umfasste, sondern im Grunde ist alles Architektur: Straßen, Schienennetze, Radarstationen, Satelliten etc.¹⁹ Diese Ansicht war durchaus zeittypisch, so formulierte Hans Hollein zur gleichen Zeit seinen paradigmatischen Text »Alles ist Architektur«, in dem Architektur als Umwelt und als Medium der Kommunikation begriffen wird.²⁰

Vor diesem Hintergrund lässt sich vermuten, dass die Barackenlager der Armee auch Architektur waren, die den zukünftigen Architekt*innen gezeigt werden müssen. Bei den tonnenförmigen Überdachungen aus Wellblechstahl handelt es sich um den Typ »Nissenhütte«, der ab 1916 von dem kanadischen Ingenieur und Offizier Peter Norman Nissen entwickelt wurde. Als Fertigbauweise waren die Hütten schnell zu errichten und kostengünstig.²¹ Da es keine Innendämmung gab, diente ein Ofen als Heizung – daher die auf dem Dia zu sehenden Schornsteine. Ein zweites Dia der Barackenlager zeigt die Anordnung der Hütten (**Abb. 2**).²² Im Vordergrund dominiert die Landschaft, im Hintergrund stehen die Hütten in zwei verschiedenen Ausrichtungen, erschlossen durch einen Weg. Das Lager ist umzäunt – ein Ort wurde durch

18 Von den meisten der großformatigen Glasdias (8,5 × 10 cm), die von Evers oder Mitarbeiter*innen fotografiert wurden, existieren entweder Fotonegativplatten aus Glas oder Zelluloidnegative. Bei der Dia-Herstellung wurden von diesen Kontaktkopien erstellt, d. h. die Diapositiv-Platte wurde auf das Negativ gelegt, belichtet, entwickelt, fixiert und zusammen mit einer schützenden Deckscheibe verklebt.

19 Evers, Hans Gerhard: Vom Historismus zum Funktionalismus, Baden-Baden 1967, S. 19–35.

20 Hollein, Hans: Alles ist Architektur, in: Bau – Schrift für Architektur und Städtebau 23 (1968), Nr. 1/2, S. 2.

21 Carstens, Uwe: Die Nissenhütte, Norderstedt 2020, S. 21 f.

22 Das Dia ist ebenfalls mit »ph. Evers 1940« beschriftet.



Abbildung 2 »Englisches Barackenlager 1940, ph. Evers 1940«, Glasdiasammlung des Fachgebiets Architektur- und Kunstgeschichte, Inv.-Nr. 44342, Repro: Jürgen Schreiter, Darmstadt.

Grenzziehungen markiert. Mit diesen beiden Dias wurde die tonnenförmige Wellblechhütte als Architektur und das Lager als raumplanerisches Areal dokumentiert.

Dia 3 bis 5: Überfahrt mit dem Dampfer und Brückenbauten

Zwischen englischen Baudenkmälern finde ich in der Schublade der Dia-Sammlung mit dem Etikett »England Topographie Architekten« das Lichtbild einer Reise nach England im Juli 1952 (**Abb. 3**). Auf dem Deck eines Schiffes sitzen in langen Stuhlreihen der zweiten Klasse junge Menschen mit Sonnenbrillen, teilweise schlafend, ein paar wenige schauen direkt in die Kamera. Die Aufnahme ist nicht von Evers,²³ denn ich erkenne ihn – er sitzt in der vordersten Reihe, auf seinem Schoß ein aufgeklappter Koffer. Er schreibt oder skizziert etwas. Ein Kind schaut ihm interessiert zu. Er scheint dem Kind etwas zu erklären – vielleicht die Konstruktion eines Dampfers. Schiffsbau war für Evers Teil der Baukunst. In »Vom Historismus zum Funktionalismus« widmete er diesem Thema mehrere Seiten: »Ein Versuch, die Schiffsbaukunst aus dem Überblick über die Architektur heraus zu halten, wäre ganz müßig. Immer schon hätte die Kunstgeschichte dieses geniale Kapitel der menschlichen Baukunst berücksichtigen müssen.«²⁴ Er sah voraus, dass die zukünftigen Dampfer – die heutigen Kreuzfahrtschiffe – die Größe von ganzen Städten erreichen, gar übertreffen werden: »Kann man sich noch klar machen, was alles an berühmten Bauwerken in diesen Umfangswänden verschwinden könnte? Viermal hintereinander der Parthenon in Athen.«²⁵ Wie bei Le Corbusiers *Unité d'Habitation*, so Evers, werden Einzelzimmer, Ladenstraßen, Gesellschaftsräume und Sonnendächer übereinander untergebracht. Der Dampfer ist eine planerische, eine architektonische Leistung, was bereits Le Corbusier in »*Vers une architecture*« (1923) betonte, indem er neben Fabriken und Flugzeugen zahlreiche Passagierdampfer abbildete. Während Le Corbusier auf einer Doppelseite Fotografien des Tempels von Paestum und des Parthenons zwei Automobilen gegenüberstellte, zeigte Evers in »Vom Historismus zum Funktionalismus« den Schnitt der Pariser Oper auf der einen und den Schnitt durch einen Ozeandampfer auf der anderen Seite. Genauso wie bei Evers der Historismus und

23 Zu diesem Dia lässt sich kein Negativ finden. Auf dem Dia ist kein Verweis, wer die Fotografie aufgenommen hat.

24 Evers 1967 (wie Anm. 19), S. 35.

25 Evers 1967 (wie Anm. 19), S. 33.

Funktionalismus vom »gleichen Geist«²⁶ sind, so gehören Opern- und Schiffsbau zusammen. Daher überrascht es nicht, dass an der TH Darmstadt und unter Evers Forschungsarbeiten über Schiffsbau geschrieben worden sind, zum Beispiel Peter Kleines Promotion »Die Architektur der Nordatlantik-Passagierdampfer 1837–1914« (1962).²⁷ Zugleich erklärt es, warum Evers auf der Englandreise mehrmals die Docks in London fotografierte.

Was kann ich über diese Reise nach England im Sommer 1952 in Erfahrung bringen? Zunächst vergegenwärtige ich mir, dass Evers im April 1950 die Berufung auf den Lehrstuhl für Kunstgeschichte an der TH Darmstadt annahm.²⁸ Die Abteilung Architektur samt Lehrmaterial und Lichtbildern wurde im Krieg, im September 1944, zerstört. Evers' Vorgänger, Oskar Schürer, begann mit dem Wiederaufbau des kunstgeschichtlichen Lehrstuhls inklusive Bibliothek und Lehrsammlung.²⁹ Evers führte diese Anstrengungen fort. Insbesondere setzte er sich für den Aufbau einer neuen Dia-Sammlung ein. Das Reisen spielte dabei eine wichtige Rolle. Dies wird aus den Briefen ersichtlich, die ich im Archiv der Technischen Universität lese. Am 15. Oktober 1950 bat Evers die Notgemeinschaft der deutschen Wissenschaft um Mittel für die Anschaffung eines »Leica-Fotoapparates samt Spezialzubehör, Dunkelkammergeräten und Bildwerfer«: »Das beantragte Gerät ist grundlegend wichtig zur Durchführung der kunstwissenschaftlichen Forschung des Instituts. Es müssen vom Institut eigene Aufnahmen hergestellt werden können, die den wissenschaftlichen Anforderungen entsprechen. Die bisherige Handhabung der Auftragsvergebung an Fachfotografen ist oft nicht durchführbar und in vielen Fällen umständlich und nicht zum gewünschten Ergebnis führend.«³⁰ Vermutlich bezog sich die Nicht-Durchführbarkeit auf den finanziellen Aufwand, Fachfotograf*innen auf Reisen zu schicken, um

26 Evers 1967 (wie Anm. 19), S. 8. Evers war der Ansicht, dass der Funktionalismus keine Abkehr vom Historismus war, sondern die Bestrebungen des 19. Jahrhunderts fortsetzte, die da sind: »Dichte, Gedrängtheit, Expansionskraft« sowie »Bauwut, Unternehmertum, Spekulation, Industrialisierung«: S. 45.

27 Die Dissertation wurde 1967 im VDI-Verlag veröffentlicht.

28 Im Oktober 1941 wurde Evers durch die Befürwortung von Graf Metternich an die Feldkommandantur Antwerpen abkommandiert, wo er seine begonnene Arbeit zu Rubens vollendete. 1943 ging Evers als Militärverwaltungsrat nach Italien, zuerst nach Rom, später nach Verona und Mailand, und war dort für den Kunstschutz zuständig. Die Entlassung aus der Kriegsgefangenschaft erfolgte am 03. 09. 1945. An die Universität München kehrte er als außerplanmäßiger Professor 1948 zurück. 1949 erhielt er einen Lehrauftrag, 1950 die Professur an der TH Darmstadt. Vgl. Fuhrmeister 2005 (wie Anm. 7), S. 225 f.

29 Vgl. Chronologie in diesem Band.

30 Brief Hans Gerhard Evers an die Notgemeinschaft der deutschen Wissenschaft, 15. 10. 1950, UA Darmstadt, Evers-Nachlass, 303 Nr. 56.

Objekte zu fotografieren – zumal Evers und seine Mitarbeiter*innen oftmals selbst hingereist sind und somit selbst fotografieren konnten. Ich frage mich, was genau mit »wissenschaftlichen Anforderungen« gemeint ist – ich werde darauf am Ende dieses Aufsatzes eingehen.

Mehr als zwei Jahre später, am 6. Januar 1953, schrieb Evers an Ludwig Leitz, Sohn des Inhabers der Optischen Werke Ernst Leitz in Wetzlar, jener Firma, welche die berühmten Leica-Fotoapparate herstellte. Evers berichtete, dass die Vereinigung der Freunde der Technischen Hochschule 600 DM zur Verfügung stellen, und fragte, ob mit dieser Summe wenigstens eine Leica mit Elmar-Objektiv erworben werden könne: »Wir haben bereits zweimal Auslandsreisen mit je 40 Studierenden machen können, und das Exkursionsprogramm gehört zum Unterricht des Kunstgeschichtlichen Lehrstuhls und ebenso die Reproduktion nach vorhandenen Bildvorlagen verlangt den Einsatz und die Verwendung einer institutseigenen Leica.«³¹ Sechs Tage später erhielt Evers die Antwort: Die Leica IIIIf wurde für 600 DM in Rechnung gestellt. Der Rest der Ausrüstung – Universalsucher, Gelb- und Grünfilter, UV-Schutzfilter, Blitzlichtgerät und optisches Naheinstellgerät – im Wert von circa 1000 DM wurde dem Institut geschenkt.³² Anhand dieser Briefe wird deutlich, dass die Exkursionen und Studienreisen immer auch im Hinblick auf das Sammeln von Fotografien und potenziellen Lichtbildern für die institutseigene Dia-Sammlung durchgeführt wurden.

Selbstverständlich dienten die Exkursionen mehr als einem Sammeln von Bildern. Sie waren ein wichtiger Baustein der kunsthistorischen Lehre im Studiengang Architektur. In einem Brief vom 16. Februar 1952 erläuterte Evers dem Rektor der TH Darmstadt, dass sowohl Inlandsexkursionen als auch einmal pro Jahr eine Auslandsreise nötig seien, um den Studierenden die Baukunst näher zu bringen. Er betonte die Bedeutung einer direkten »Berührung«: »Es ist unmöglich, jungen Menschen einen Begriff davon zu übertragen, was Architektur und Kunst ist, wenn man sie nicht mit Denkmälern in Berührung bringen kann.«³³ Die gesammelten Fotografien und Dias konnten also nicht das leibliche Erleben von Architektur und Kunst ersetzen.

Wohin reisten die Studierenden mit Evers? Ich konzentriere mich im Folgenden auf die Auslandsreisen. 1951 fanden gleich zwei Exkursionen nach Frankreich statt.

31 Brief Hans Gerhard Evers an Ludwig Leitz, 06. 01. 1953, UA Darmstadt, Evers-Nachlass, 303 Nr. 56.

32 Brief Ernst Leitz GmbH an Hans Gerhard Evers, 12. 01. 1953, UA Darmstadt, Evers-Nachlass, 303 Nr. 56.

33 Brief Hans Gerhard Evers an den Rektor der TH Darmstadt, »Betrifft: Verteilung der für Exkursionen zur Verfügung stehenden Mittel«, 16. 02. 1952, UA Darmstadt, Evers-Nachlass, 303 Nr. 39.

Die erste führte 90 Studierende in zwei Omnibussen vom 28. Juli bis 4. August drei Tage nach Paris und jeweils einen Tag nach Chartres, Versailles und Reims. Vom 12. bis 30. September fuhren 39 Studierende in einem Omnibus und einem Auto einmal quer durch Frankreich.³⁴ Finanziert wurde die zweite Exkursion durch eine Förderung der Direction Générale des Affaires Culturelles in Mainz.³⁵ Im Universitätsarchiv blättere ich durch einen regen Austausch zwischen Herrn Eydoux, Chef du Service des Relations Artistique und Evers in den Jahren 1949 bis 1954. Aus diesem Briefwechsel ist zu erfahren, dass die Abteilung der französischen Kunstliteratur in der Institutsbibliothek, so Evers, nur dank der Unterstützung der Direction Générale des Affaires Culturelles bestand.³⁶ Gespendet wurden unter anderem Jahrgänge der »Gazette des Beaux-Arts« und Louis Hautecoeurs mehrbändiges Werk »Histoire de l'architecture classique en France«.

Wie muss es gewesen sein 1951, sechs Jahre nach dem Krieg, als Gruppe deutscher Studierender nach Frankreich zu reisen? Evers notierte, dass keine Ressentiments spürbar gewesen seien: »[J]edoch gehörte es darüber hinaus zu den guten Erfahrungen der Reise, daß alle französischen Dienststellen sowie die Bevölkerung sich freundschaftlich und in jeder Beziehung entgegenkommend zeigte«³⁷. Besondere Ereignisse des Reisens, wie die Autoreparatur am 25. September 1951, kurz vor Exkursionsende auf dem französischen Land, wurden fotografiert, aber es wurden davon keine Dias hergestellt.³⁸ Anders verhält es sich mit einer Fotografie, die das Verladen des Omnibusses auf das Fährschiff Prinses Josephine-Charlotte zeigt (**Abb. 4**).³⁹

34 Die Reiseroute führte über Nancy, Toul, Vignory, Langres, Dijon, Fixin, Beaune, Tournus, Cluny, Bourg-en-Bresse, Lyon, Vienne, Le Puy-en-Velay, Saint-Flour, Garabit, Brioude, Issoire, Saint-Nectaire, Clermont-Ferrand, Royat, Volvic, Saint-Léonard-de-Noblat, Limoges, Solignac, Le Dorat, Montmorillon, Saint-Savin, Poitiers, Richelieu, Loches, Chenonceau, Amboise, Blois, Chambord, Orléans, Chartres und Versailles nach Paris: Brief Hans Gerhard Evers an den Generalkonsul der Bundesrepublik, Dr. Hausenstein, 19. 10. 1951, UA Darmstadt, Evers-Nachlass, 303 Nr. 39.

35 Brief Wiss. Assistent an die Direction Générale des Affaires Culturelles, 04. 04. 1952, UA Darmstadt, Evers-Nachlass, 303 Nr. 56.

36 Brief Hans Gerhard Evers an die Direction Générale des Affaires Culturelles, Herr Eydoux, 12. 09. 1951, UA Darmstadt, Evers-Nachlass, 303 Nr. 39.

37 Undatiertes Typoskript, UA Darmstadt, Evers-Nachlass, 303 Nr. 39.

38 Es existieren davon zwei Negative auf Zelluloid. Auf den Papierhüllen stehen die Nummern 66 sowie 67.

39 Auf der Papierhülle des Zelluloidnegativs ist das Datum 28. 07. 1952 sowie die Nummer 80 vermerkt, aber kein Verweis darauf, wer fotografiert hat. Normalerweise ist auf den Papierhüllen »ph. Evers« geschrieben, wenn die Bilder von Evers fotografiert wurden.



Abbildung 4 »Ostende, Verladen des Omnibus auf ›Prin[s]es Josephine-Charlotte«, Glasdiasammlung des Fachgebiets Architektur- und Kunstgeschichte, Inv.-Nr. 4490, Repro: Jürgen Schreiter, Darmstadt.

Es handelt sich um die Überfahrt von Ostende nach Dover. Von ihr wurde ein Dia angefertigt. Der Schiffsname ist auf dem Rand des Dias vermerkt und unterstreicht Evers' Interesse an dem Dampfer. Dieser ist nicht nur ein Reisemittel, sondern als Verkehrsbau Teil der Architektur – genauso wie die Verladekräne am Hafen.

Die Englandexkursion, in deren Kontext das Bild entstand, fand vom 9. bis 30. Juli 1952 statt. 37 Studierende reisten mit einem Omnibus, einem Auto und einem Motorrad durch England.⁴⁰ Es wurden Schlösser, Kirchen, Museen und wie schon in Frankreich vor allem Brücken besichtigt.⁴¹ Es existieren mehrere Aufnahmen von Brückenbauten in Bangor, Bristol, Chester, London, Shrewsbury und York sowie von der Iron Bridge, der ersten Bogenbrücke aus Gusseisen. Auf einem Dia sehe ich drei Brücken von oben (**Abb. 5**).⁴² Sie alle überspannen den Fluss Conwy in Wales: links die Suspension Bridge, eine Hängebrücke fertiggestellt 1826, rechts die Railway Bridge, eine Hohlkastenbrücke erbaut zwischen 1846 und 1848, in der Mitte eine schmalere Fußgängerbrücke von 1904, die 1958 entfernt wurde, da links von der Suspension Bridge eine Straßenbrücke entstanden war. In »Vom Historismus zum Funktionalismus« lese ich: »Wenn man aus den letzten hundert Jahren nur ein einziges Bauwerk abbilden dürfte, dann müsste es eine Brücke sein.«⁴³ In dem von Ludwig Grote herausgegebenen Band »Die deutsche Stadt im 19. Jahrhundert. Stadtplanung und Baugestaltung im industriellen Zeitalter« (1974) liefert Evers einen Beitrag zu »Brücken«. Er befasst sich mit dem Brückenbau nicht nur in entwerferischer und konstruktiver Hinsicht, sondern er versteht die Brücke als kulturelles Motiv, wenn er zum Beispiel Friedrich Hölderlins Verse zur Brücke in dem Gedicht »Heidelberg« (1801) analysiert und darin eine Parallele zwischen Vogelflug und Brückenschlag erkennt.⁴⁴ Interessant ist

40 Die Reiseorte führte von Ostende über Dover, Brighton, Chichester, Salisbury, Bristol, Gloucester, Stratford-upon-Avon, Warwick, Coventry, Birmingham, Ironbridge, Lichfield, Shrewsbury, Valle Crucis Abbey, Bangor, Beaumaris, Conwy, Manchester, York, Peterborough, Ely, Cambridge, Oxford nach London und zurück nach Dover: »Bericht über eine Reise des kunstgeschichtlichen Institutes der Technischen Hochschule Darmstadt nach England vom 9.–30. 7. 1952«, 4 Seiten, UA Darmstadt, Evers-Nachlass, 303 Nr. 39.

41 In Frankreich besichtigten die Studierenden das Viaduc de Garabit, die von Gustave Eiffel 1884 erbaute Eisenbahnbrücke, sowie Brücken in Blois und Orléans.

42 Das Dia trägt die Nummer 4472. Hinweise, wer fotografiert hat, fehlen sowohl auf dem Dia als auch auf der Papierhülle.

43 Evers 1967 (wie Anm. 19), S. 26.

44 Die Verse Hölderlins lauten wie folgt: »Wie der Vogel des Walds über die Gipfel fliegt, | Schwingt sich über den Strom, wo er vorbei dir glänzt, | Leicht und kräftig die Brücke, | Die von Wagen und Menschen tönt.«, zitiert nach Evers, Hans Gerhard: Brücken, in: Grote, Ludwig (Hg.): Die deutsche Stadt im 19. Jahrhundert. Stadtplanung und Baugestaltung im industriellen Zeitalter, München 1974, S. 247–256, hier S. 247.

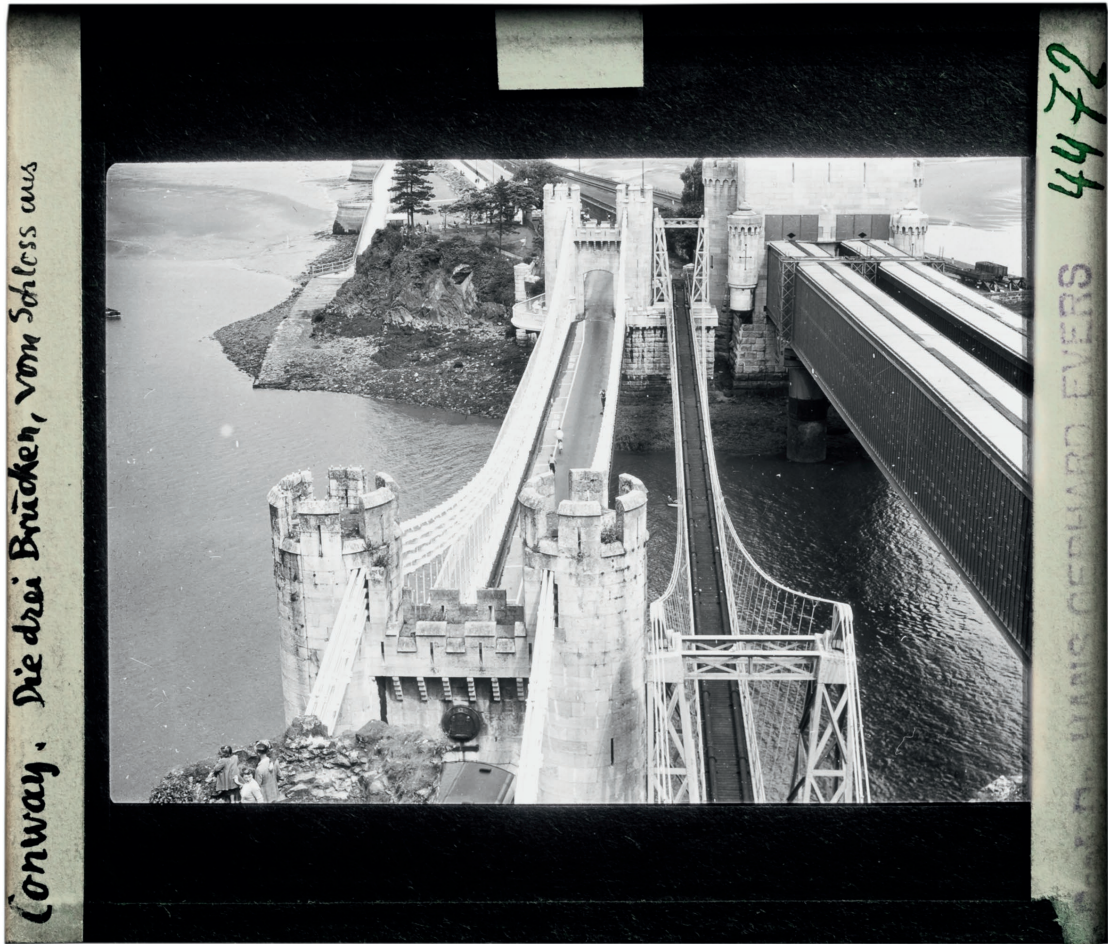


Abbildung 5 »Conw[y], Die drei Brücken, vom Schloss aus«, Glasdiasammlung des Fachgebiets Architektur- und Kunstgeschichte, Inv.-Nr. 4472, Repr: Jürgen Schreier, Darmstadt.

Evers' Auseinandersetzung mit dem Blick bzw. dem »Gesichtspunkt«⁴⁵ auf Brücken, der mich an Evers' Theorie zur Veränderung des Sehens aufgrund des fotografischen Blicks denken lässt. Da wir durch die Erfindung des Flugzeugs die Vogelschau kennen, brauchen wir, so Evers, den poetischen Vergleich Hölderlins nicht mehr und müssen den Begriff der Brücke erweitern: Luftbrücken, Telegraphendrähte, Seekabel, Telephonie, Laserstrahlen – sie alle gehören zur Brückenbaukunst.⁴⁶ Allein diejenigen, die den Blick von oben nicht kennen, würden die Brücke nur vom ebenen Erdboden aus denken. Ob bewusst oder unbewusst sind auf dem Dia auch die »klassischen« Brücken über den Fluss Conwy von oben, »vom Schloss aus«⁴⁷ fotografiert.

Zurück zu den Lichtbildern der Überfahrt mit dem Dampfer: Sie sind nicht nur Erinnerungen an die Exkursion oder Momentaufnahmen des Reisens, sondern sie zeugen von dem Stellenwert von Verkehrsbauten in Evers' Architekturauffassung. Schiffe, Straßen, Kräne, Brücken etc. – sie alle sind Architektur, sie alle sind Kunst: »Wie der Bau der Kathedralen die Religionen zusammengehalten hat, so hält der Bau der Straßen, des Verkehrs, die Staaten zusammen. Eine Kunstgeschichte, die die Kunst, anstatt auf Empfindungen, vielmehr auf Kommunikationen aufbaut, muß dem Verkehrsbau eine grundlegende Wichtigkeit zuerkennen.«⁴⁸ Dies ist auch die Erklärung, warum Evers' in der Dia-Sammlung eine gesamte Schublade der »Technik. Brücken Verkehr Wasserbau etc.« gewidmet hat.

Dia 6: Eine Schule aus Aluminium

Die Dias, die von Fotografien der Englandexkursion gemacht worden sind, warten mit weiteren Überraschungen auf. Darunter ist ein Bild einer Aluminiumschule (**Abb. 6**), erkennbar im Bau, denn fünf Bauarbeiter*innen sind zu sehen. Im Übrigen erscheint der größte Teil der Gebäude noch leer, umgeben von Erdhaufen und Baumaterial. Zwei weitere Dias zeigen die Materialität besser: Aluminiumrahmenkonstruktionen mit Paneelen aus Aluminium verkleidet, im Inneren schlanke Stützen und Balken. Wieso wurde diese Baustelle im Rahmen einer kunsthistorischen Exkursion besucht? In einem Bericht von der Englandexkursion schrieb Evers, dass die Architektur des Landes das Wichtigste gewesen sei, wobei der Fokus auf »wichtigen

⁴⁵ Ebd., S. 249.

⁴⁶ Ebd., S. 250.

⁴⁷ Beschriftung auf dem Dia.

⁴⁸ Evers 1967 (wie Anm. 19), S. 28.



Abbildung 6 »Coventry, Aluminiumschule, Aussen, Juli 1952«, Glasdiasammlung des Fachgebiets Architektur- und Kunstgeschichte, Inv.-Nr. 5058, Repr: Jürgen Schreiter, Darmstadt.

Brücken, Fabrikanlagen, Eisenbahnbauten udgl. aus dem 19. Jahrhundert«⁴⁹ lag. Daneben zeigte Evers ein Interesse für »Kriegsschäden und den Wiederaufbau in England«⁵⁰. Die leitenden Architekten der Stadt Coventry, so lese ich es in Evers' Exkursionsbericht, haben die Studiengruppe geführt: »Freilich ist in England das Gesamtbild der Städte heil und es sind Lücken, wenn auch schwere, zu finden im Gegensatz zu Deutschland, das dagegen aus Trümmern überall besteht. Daher ist auch der Wiederaufbau in Coventry nicht mit unseren Mühseligkeiten zu vergleichen«⁵¹. Hier wird deutlich, dass die Exkursionen auch einem Austausch der Erfahrungen mit dem Wiederaufbau nach dem Zweiten Weltkrieg dienen. Der Vergleich von Evers ist allerdings insofern kritisch zu sehen, als ein deutscher Staatsbürger die Kriegsschäden Deutschlands als schwerwiegender und deren Beseitigung für die Bevölkerung als anstrengender darstellt, obwohl die Luftwaffe der Wehrmacht die Innenstädte und zahlreiche Kulturdenkmäler in englischen Städten und insbesondere in Coventry zerstört oder schwer beschädigt hatte. In vorangegangenen Bemühen um finanzielle Unterstützung betonte Evers, dass die Reise auch einen politischen Zweck besitze: »Durch die zahlreichen früheren Schreiben und durch die ganz neue telefonische Besprechung mit Herrn Regierungsrat Lindner bin ich dadurch unterrichtet, dass letzterer eine positive Entscheidung des Herrn Minister für möglich hält, da bei unserer Exkursion in besonderem Maße Gesichtspunkte der politischen Erziehung und Annäherung der Studierenden herausgearbeitet worden sind.«, schrieb Evers an den Rektor der TH Darmstadt.⁵² Mit dem Ziel einer Annäherung zwischen Studierenden einst verfeindeter Länder waren sicherlich die jeweils vier Tage in Cambridge und Oxford geplant, von denen Evers berichtete, dass sie die »freundlichsten und herzlichsten Eindrücke« vermittelt hätten.⁵³

Einen Hinweis auf eine Aluminiumschule in Coventry finde ich in dem Buch »Towards a Social Architecture. The Role of School-Building in Post-War England«

49 Brief Hans Gerhard Evers an Julius Pevsner, 30. 11. 1951, UA Darmstadt, Evers-Nachlass, 303 Nr. 39.

50 »Bericht über eine Reise des kunstgeschichtlichen Institutes der Technischen Hochschule Darmstadt nach England vom 9. – 30. 7. 1952«, 4 Seiten, hier S. 3, UA Darmstadt, Evers-Nachlass, 303 Nr. 39.

51 Ebd. Über den offiziellen Empfang der deutschen Studiengruppe in Coventry habe die lokale Presse berichtet.

52 Brief Hans Gerhard Evers an Rektor der TH Darmstadt, 28. 01. 1952, UA Darmstadt, Evers-Nachlass, 303 Nr. 39.

53 »Bericht über eine Reise des kunstgeschichtlichen Institutes der Technischen Hochschule Darmstadt nach England vom 9. – 30. 7. 1952«, 4 Seiten, hier S. 3, UA Darmstadt, Evers-Nachlass, 303 Nr. 39.

(1987).⁵⁴ In einem Kapitel geht es um die Zusammenarbeit des Bildungsministeriums mit der Bristol Aeroplane Company (BAC) im Bereich des Schulbaus, die forciert wurde, nachdem die Auftragslage in Bezug auf Flugzeuge nach dem Zweiten Weltkrieg eingebrochen war. Das sogenannte BAC-System bestand aus vorfabrizierten Wänden aus Aluminiumverkleidung, Dämmung und Fenstern, die in ein Doppelbalkensystem aus stranggepressten Aluminiumträgern eingefügt wurden. Die auf den Dias zu sehende Limbrick Wood Junior School war ein Prototyp mit dem Ziel, komplexere Grundrisse und gar mehrgeschossige Schulbauten aus Aluminium herstellen zu können. Räumlich und im Hinblick auf Baukörper und Fassaden ist dieses Schulgebäude eher herkömmlich. Es ist die Konstruktion und die Produktion, die hier im Vordergrund stehen.

Ich vermute, dass die Dias der Aluminiumschule mit Evers' Interesse für die Bauindustrie zusammenhängen. Über die Entstehung von Wolkenkratzern schrieb er in »Vom Historismus zum Funktionalismus« Folgendes: »[D]as Problem der wachsenden Einwohnerzahl, die moderne Geld- und Kreditwirtschaft, der Arbeitsmarkt mit Arbeitslosen, Hilfsarbeitern und Fachkräften, der Stahl, die Baumaschinen, – das alles ist in der Bauindustrie zusammengefaßt. Sie steht dem Architekten zur Verfügung, er würde nicht bauen können ohne diesen Zusammenhang. Es wäre lächerlich, wenn man die Geschichte der modernen Baukunst zu schreiben unternähme, in welcher nur die Architekten vorkämen, nicht die Bauindustrie.«⁵⁵ Evers erklärte, dass der Werbung und den beigelegten Prospekten in Bauzeitschriften der gleiche Stellenwert zuteil werden müsse wie den abgedruckten Artikeln. Sie seien die »Grundlage für die kommende Geschichtsschreibung der Baukunst unserer Tage.«⁵⁶ Die Aluminiumschule ist kein kanonisches Werk, kein Bau berühmter Architekt*innen. Sie ist vielmehr ein Beispiel für die Kooperation zwischen Architekturschaffenden, dem Staat und privaten Industriefirmen. Die Anfertigung von Dias bezeugt, dass sie als Beispiel in der Lehre und in Fachvorträgen gezeigt wurde oder zumindest zum Zeigen bestimmt war.

54 Saint, Andrew: *Towards a Social Architecture. The Role of School-Building in Post-War England*, New Haven und London 1987, S. 138–139.

55 Evers 1967 (wie Anm. 19), S. 55.

56 Evers 1967 (wie Anm. 19), S. 72.

Evers' Auseinandersetzung mit Fotografie

Die Dias, die ich mir angeschaut habe, sind mehr als nur Erinnerungsfotografien, Dokumentationen, Lehrmittel oder Beispielabbildungen für Fachvorträge. Sie erzählen uns zum einen, was Evers unter Architektur verstand und wie er auf sie blickte, zum anderen wie vielfältig kunsthistorische Arbeit sein kann: Es wird nicht nur geforscht, geschrieben und gelehrt, sondern Materialien beschafft, Exkursionen und Studienreisen organisiert oder politische Aufträge erfüllt. Ich frage mich nun, welchen Stellenwert für Evers die Fotografie selbst in der Kunstgeschichte spielte. Die Dia-Sammlung beinhaltet eine Schublade mit dem Etikett »Photographie«. Evers hat demzufolge nicht nur fotografiert und Fotografien für seine kunstgeschichtliche Forschung verwendet, sondern er hat sich mit Fotografie als Kunstform und Medium beschäftigt.

In seinem ersten Aufsatz zur Fotografie, der Artikel »Über Architektur-Fotografie«, erschienen 1933 in den »Perutz-Mitteilungen«,⁵⁷ erklärte Evers, wie Architektur abgelichtet werden sollte. Es ist interessant, was er über die Bildkomposition schrieb: Moderne Bauten in der Nähe von historischen Gebäuden sollten nicht ausgespart werden, sondern »[g]erade das diskret erscheinende Moderne gibt in der Fotografie dem historischen Bauwerk das notwendige Relief und läßt den Zeitabstand doppelt fühlen. Wenn man sich ängstlich bemüht, alles Moderne zu vermeiden, sieht die Fotografie leicht wie ein fotografiertes historischer Roman aus, oder, um deutlicher zu sprechen, wie eine Filmkulisse.«⁵⁸ In erster Linie, so Evers, müsse die Architektur zur Geltung kommen, und nur in zweiter Linie die Fotografie selbst. Es ging ihm um »das sachlichste Bild von der Architektur«.⁵⁹ Es wird deutlich, dass hier die Fotografie als Kunstform in den Hintergrund trat und das Augenmerk auf eine möglichst objektive Darstellung von Architektur im Medium der Fotografie gelegt wurde. Die Fotografie erscheint als ein vermeintlich neutrales Werkzeug der Dokumentation.

Dieser Fokus verschob sich in den drei Aufsätzen über Architekturfotografie, die Evers nach dem Zweiten Weltkrieg verfasste. Nun fand der Einfluss des Mediums Fotografie auf das fotografierte Objekt und seine Repräsentation Betonung. 1954 erschien der Artikel »Brief über die Architektur-Fotografie« in »Baukunst und Werk-

⁵⁷ Perutz war eine Firma, die seit 1880 Fotoplatten und später Fotofilme herstellte. 1964 wurde sie von Agfa übernommen.

⁵⁸ Evers, Hans Gerhard: Über Architektur-Fotografie [1933], in: Schriften, Darmstadt 1975, S. 61–66, hier S. 62. Original: Evers, Hans Gerhard: Über Architektur-Fotografie, in: Perutz-Mitteilungen 2 (1933), S. 54–59.

⁵⁹ Ebd., S. 64.

form« mit Aufnahmen von Evers selbst. Er wehrte sich gegen Rudolf Schwarz' Aussage, dass die »fotografische Maschine« zum Kunstwissenschaftler passe, da es bei beiden um die Betrachtung der Welt von einem distanzierten, ästhetischen Standpunkt aus gehe und weniger von einem gemeinsam-menschlichen Standpunkt. Dem widersprach Evers und betonte, dass die Fotografie zu einer allgemeinverständlichen »Weltsprache« geworden sei.⁶⁰ Er formulierte drei zentrale Eigenschaften der Fotografie, die einer vermeintlich distanzierten Objektivität widersprechen: Erstens müsse sie verständlich sein, auch wenn sie zugleich immer eine Abstraktion liefere. So könne die Fotografie zum Beispiel das maßstäblich Große nur verkleinert zeigen, sodass es zu Täuschungen kommen kann. Evers veranschaulichte dies mit Fotografien von zwei Mauern, die eine 16 m hoch, die andere nur 1,80 m – einen Höhenunterschied, der auf den Fotografien nur schwer zu erkennen ist. Zweitens bedürfe die Fotografie der Phantasie der Betrachtenden, mithilfe derer sie das »das Ungeheure der Welt erraten«⁶¹. Aus einer Fotografie könne die Welt entfaltet werden. Unterstützt wurde dieses Argument durch seitliche Aufnahmen von zwei freistehenden Bogenarchitekturen, wobei die eine architektonische Struktur nicht ablesbar sei, weil es in einer »räumlichen ganz unklaren Situation« fotografiert worden sei. Schließlich leitet sich daraus der dritte Aspekt ab: Die Fotografie ist nicht die Wirklichkeit und sie muss klar machen, dass sie nicht die Wirklichkeit ist. Die Grenze zwischen der Abstraktion der Fotografie und der Wirklichkeit dürfe nicht verwischt werden. Zwei Detailaufnahmen hoben hervor, dass je nach Bildkomposition bestimmte Aspekte betont werden, zum Beispiel die wuchtige Masse eines Pfeilers der Caracella-Thermen.

Auf die Unterscheidung zwischen erlebter Wirklichkeit und Fotografie ging Evers in »Fotografie, Wirklichkeit, Bewußtheit«, veröffentlicht 1963 in »Das deutsche Lichtbild 1964«, näher ein. Er schrieb, dass zwischen der »lebendigen Wirklichkeit« des direkten Erlebens – das Erleben einer kontinuierlichen, lebendigen Zeit – und der »fragmentierten Wirklichkeit« der Fotografie – das Festhalten eines Augenblicks – ein Unterschied besteht. Dieser führe bei der Betrachtung eines Fotos zu einem »surrealen Schock«.⁶² Die »trägerische Decke, mit der die sogenannte Wirklichkeit uns umhüllt«, zerreiße und wir entdecken das »Verschieden-Wirkliche«⁶³. Hier wird die Fotografie gewissermaßen zu einer Maschine zur Entdeckung von Dif-

⁶⁰ Evers, Hans Gerhard: Brief über die Architektur-Fotografie, in: Baukunst und Werkform 7 (1954), S. 522–527, S. 524.

⁶¹ Ebd., S. 525.

⁶² Evers [1963a] 1975 (wie Anm. 2), S. 47.

⁶³ Ebd., S. 48.

ferenz. Im Vergleich von Wirklichkeit und Fotografie komme es zu einem »Wieder-Erkennen«, gar einem »Neu-Erkennen, ja zu einem Erkennen überhaupt«. ⁶⁴ An dieser Stelle nahm Evers eine Unterscheidung zwischen zwei Arten von Menschen vor, die gewissermaßen zeittypisch ist und in ihrer Ausrichtung koloniales Denken übernimmt. Er schrieb vom »sensiblen Mensch[en], der ganz in der atmenden Zeit lebt (oder auf einer primitiveren Stufe: der die Wirklichkeit unbesehen und unbedacht hinnimmt)«. ⁶⁵ Für diesen sei eine Fotografie seelenlos, erstarrt: »Mythisch lebende Völker würden die Fotografie nicht entwickeln.« ⁶⁶ Die andere Art von Menschen ist »kritisch, mit wachem Verstand, mit dem Bedürfnis zu forschen, zu erlernen und zu begreifen«. ⁶⁷ Für sie liefere die Fotografie ebenjenen aktivierenden Schock, der zur »Daseins-Erhellung« führe. ⁶⁸ Deswegen sei die Fotografie in Europa erfunden worden, und deswegen nutzen die Wissenschaften die Fotografie. Evers betonte diese Unterscheidung und das Verdienst Europas, die Fotografie hervorgebracht zu haben, in dem Geleitwort zur Eröffnung der Wander- und Fotoausstellung »Das menschliche Antlitz Europas« in Darmstadt, ebenfalls 1963. Er sprach hier von einer besonderen Arbeitsmotivation und einem Arbeitstempo in Europa, von einer »besonderen europäischen Intelligenz, [...] von naturwissenschaftlicher Beobachtungskraft«, woraus sich erkläre, dass kein anderer Kontinent als Europa die Fotografie erfunden hat. ⁶⁹

Neben dieser problematischen Interpretation der Geschichte der Fotografie wird für mich erkennbar, dass es Evers bei der Fotografie immer auch um eine wissenschaftliche Methode ging. Zwar ist das fotografische Sehen ein wissenschaftliches, d. h. möglichst objektives Sehen, zugleich erschafft es durch Abstraktion eine andere Wirklichkeit, das »Verschieden-Wirkliche«, das zu einem Neu-Erkennen führe. In einem Lebenslauf, vermutlich 1945 verfasst, gab Evers eine persönlichere Einstellung zur Fotografie als sie in seinen Aufsätzen deutlich wird: »Wenn das Photographieren früher eine Art künstlerischer Tätigkeit gewesen ist, den [sic] ich aus Hang am bildmäßigen Sehen mich hingegeben habe, so ist es im Lauf der Jahre zu einem unentbehrlichen Teil meiner wissenschaftlichen Arbeit geworden. Meine Bücher sind zum größten Teil mit eigenen Aufnahmen ausgestaltet, meine Kollegs mit eigenen Licht-

64 Ebd., S. 47.

65 Ebd.

66 Ebd., S. 46.

67 Ebd.

68 Ebd.

69 Evers, Hans Gerhard: Das menschliche Antlitz Europas [1963b], in: Schriften, Darmstadt 1975, S. 35–41, hier S. 36. Erstveröffentlichung des Vortrags vom 20. 04. 1963.

bildern gefüllt, und der im Stillen liegende Anteil der eigenen Photographien an meiner wissenschaftlichen Arbeit ist noch größer.«⁷⁰ Wenn die Fotografie, so Evers in einem Manuskript, alleinig als »Hilfsmittel für die Kunstgeschichte« begriffen werde und eine »Gedächtnisstütze« oder Dokumentation von Kunstwerken bleibe, dann sei sie »brav, problemlos und uninteressant«.⁷¹ Vielmehr schien es ihm um den veränderten Blick der Fotografie auf Kunstwerke, respektive Architektur zu gehen. Das fotografische Sehen führt zum Erkennen von Differenz, von Spezifika, die vielleicht nur die Fotografie sichtbar machen kann.

Fazit

Evers war ein Kunsthistoriker, der fotografierte und für den die Fotografie integraler Bestandteil seiner wissenschaftlichen Praxis war.⁷² Sein Interesse für Architektur war nicht das Resultat seiner Arbeit am Fachbereich Architektur der TH Darmstadt, sondern zeigte sich bereits in seinen frühen Schriften und in seiner Beschäftigung mit der Architekturfotografie. Meiner Ansicht nach spielte ein künstlerischer Anspruch an seine eigenen Aufnahmen eine untergeordnete Rolle, wobei seine Aufnahmen dennoch keine »Schnappschüsse« sind. Vielmehr ging es ihm um das Neu- und Anders-Erkennen von Kunstwerken und Architektur durch das Medium der Fotografie. Die von ihm angelegte Dia-Sammlung lieferte in diesem Sinne nicht nur eine Dokumentation der abgelichteten Werke, sondern auch der jeweiligen fotografischen Blicke auf diese Werke, inklusive seines eigenen Blicks. Zugleich war die Sammlung ein verfügbares Magazin vorzeigbarer Bilder für ein architektur- oder kunstgeschichtliches Argument in Lehre, Fachvorträgen oder Publikationen. Evers' Begriff von Architektur war breit gefasst: Er beinhaltete bedeutende Bauwerke und Innenarchitektur, dehnte sich aber auch auf Gebäudetypen, die im einschlägigen Kanon großer Architekturentwürfe nicht enthalten sind, wie beispielsweise Barackenlager, oder auf Infrastruktur, Verkehrselemente und Kommunikationsmedien aus. Für deren Verständnis reichte nicht die Beschäftigung mit Architekt*innen aus, weswegen Evers die Bedeutung der Bauindustrie betonte und auch jene Projekte besichtigte,

⁷⁰ Lebenslauf von Hans Gerhard Evers, vermutlich 1945. Besitz der Familie Evers.

⁷¹ Manuskript »Photographie und Bewußtsein« von Hans Gerhard Evers, undatiert [Mappe »Manuskripte 1957–1960«], UA Darmstadt, Evers-Nachlass, 303 Nr. 33, S. 2.

⁷² Siehe die »Typologie des/der fotografierenden KunsthistorikerIn«: Humboldt Universität, KunsthistorikerInnen als FotografInnen, https://wikis.hu-berlin.de/mediathek/KunsthistorikerInnen_als_FotografInnen [Zugriff 16.04.2021]

die nicht von bedeutenden Personen entworfen wurden. Die Verbindung von Hoch- und Alltagskultur, die Baukunst sowie Verkehrs- und Behelfsbauten auf eine Stufe setzt und in einer kunsthistorischen Dia-Sammlung zusammenbringt, überrascht zunächst für einen Kunsthistoriker, der sich stereotyp mit dem Schönen und Erhabenen beschäftigen müsste. Doch mir erscheint sein Interesse für Alltagsdinge, für Verkehr und Industrie durchaus zeittypisch – zumindest sind sie mit Blick auf Le Corbusier und Hollein im Architekturdiskurs nicht unüblich – und es passt zu seiner Beschäftigung mit der Fotografie, deren Bedeutung als Kunstform lange umstritten war. Evers zeigt mit seinen Aufnahmen und seinen Texten zur Fotografie, dass das Fotografieren nicht nur dokumentiert, sondern auch ein Neu-Erkennen ermöglicht. Die Fotografie wird zu einem Medium, um zu erkennen und zu zeigen, dass Architektur mehr als »schöne Baukunst« ist.



Mode und Ästhetik

Kunst- und kulturwissenschaftliche Perspektiven
an der TU Darmstadt und ihre Vorgeschichte:
Hans Lehmberts Gestaltungslehrgang und
das Bauhaus

Alexandra Karentzos

Die Geschichte der Kunstgeschichte in der Mode und Ästhetik an der Technischen Universität Darmstadt ist nicht so lang wie die der Kunstgeschichte in der Architektur. Der Bereich entstand im Zuge der kulturwissenschaftlichen Öffnung der Kunstgeschichte und bildet bis heute ein Alleinstellungsmerkmal an Universitäten in Deutschland, steht doch inhaltlich der Zusammenhang von Mode, Ästhetik, Kunst und Gesellschaft im Zentrum. Dabei sind historische Perspektiven ebenso wichtig wie die Berücksichtigung globaler Verflechtungen. Im Blickpunkt stehen insbesondere Formierungen, Inszenierungen und die (De-)Konstruktion menschlicher Körper(-bilder). Zur Analyse solcher ästhetischen Praktiken und ihrer Semantiken hat sich an der TU Darmstadt ein Fokus auf Gender, Post- und Decolonial Studies herausgebildet, der sich inzwischen in der kunstgeschichtlichen Forschung etabliert hat.¹

Die Entstehung des Schwerpunkts Mode und Ästhetik an der TU Darmstadt wurde durch zwei Umstände begünstigt, auf die ich im Folgenden kurz eingehen möchte: zum einen die Förderung von Stiftungsdozenturen und -professuren für Mode und Ästhetik durch den Wella-Konzern und zum anderen das von Hans Lehmberg an der TU Darmstadt begründete Interesse an Form- und Gestaltungslehre für das Berufsfeld Körperpflege und der konzeptionelle Einfluss des Bauhauses, der sich bei Lehmberg zeigt. Zunächst aber steht – beim Rückblick von heute aus – die langjährige Förderung durch den Wella-Konzern im Fokus.

Durch eine Wella-Stiftungsdozentur wurde der Schwerpunkt Mode und Ästhetik 1992 an der TU erstmals verankert. Als erste Stiftungsdozentin wurde die Kunst- und Kulturwissenschaftlerin Irene Antoni-Komar berufen, die mit einer Schriftenreihe hervortrat, die sich mit Fragen von Körperlichkeit und einer Theoretisierung von Geschlecht, Mode und Bekleidung aus kultur- und designwissenschaftlicher Perspektive beschäftigt und hierfür einen wichtigen und frühen Beitrag leistet.² Im Zuge

¹ Beispiele für entsprechende Arbeiten im Bereich Mode und Ästhetik an der TU Darmstadt sind etwa das von Birgit Haehnel geleitete DFG-Projekt »Weiße Umhüllungen – weiße Verblendungen. Zur Bedeutung des weißen Tuchs in der visuellen Kultur seit dem 20. Jahrhundert« (2010–2014), die Beteiligung an dem DFG-Netzwerk »Entangled Histories of Art and Migration: Forms, Visibilities, Agents« (2018–2022) oder das DFG-Projekt »A Critical Art History of International and World Expositions: Decentering Fashion and Modernities«, geleitet von Alexandra Karentzos, TU Darmstadt/Miriam Oesterreich, UDK Berlin in Kooperation mit dem Deutschen Forum für Kunstgeschichte Paris (2022–2025).

² Zu ihren wichtigsten Schriften im Kontext der Stiftungsprofessur zählen: Antoni-Komar, Irene (Hg.): *Moderne Körperlichkeit. Körper als Orte ästhetischer Erfahrung*. Schriftenreihe des Instituts für Designforschung. Reihe Mode und Ästhetik, Bd. 1, Stuttgart 2001; Antoni-Komar, Irene: *Kulturelle Strategien am Körper. Frisuren, Kosmetik, Kleider*. Schriftenreihe des Instituts für Designforschung. Reihe Mode und Ästhetik, Bd. 2, Oldenburg 2006. Zu Antoni-Komar siehe auch die Kurzbiografie im zweiten Teil dieses Bandes.

dessen gründete sie auch das Institut für Designforschung, das von 2001 bis 2008 bestand. Ihr folgte der Kunsthistoriker Christian Janecke, dessen Sammelbände zu »Haar tragen«³ und »Gesichter auftragen«⁴ mit kunst- und kulturwissenschaftlichen Beiträgen zum Thema Haare und Schminke einschlägig geworden sind. Nachdem die Dozentur zu einer auf drei Jahre befristeten Stiftungsprofessur aufgewertet wurde, wurde die Kunsthistorikerin Annette Geiger berufen, deren Publikation »Der schöne Körper«⁵ die Diskussion um Mode und Kosmetik in Kunst und Gesellschaft grundlegend behandelt. Nach einer längeren Vakanz wurde ich 2011 auf die Wella-Stiftungsprofessur berufen, die 2016 als W3-Professur von der Universität verstetigt wurde.

Einen allerersten Schritt zu einem kunsthistorischen Schwerpunkt machte aber kein studierter Kunsthistoriker, sondern ein Berufspädagoge: Hans Lehmborg war ab 1966 zunächst als Oberstudienrat und ab 1972 als Professor für Didaktik des chemisch-technischen Gewerbes an der TU beschäftigt.⁶ Es mag zunächst verwundern, dass ich ihn in die Geschichte der Kunstgeschichte an der TU Darmstadt einreihe. Er war für die Lehramtsstudierenden an beruflichen Schulen zuständig und hier insbesondere für den Bereich Körperpflege. Das Berufsfeld umfasst das Frisierhandwerk, die Kosmetik und die Maskenbildnerei. Obwohl Lehmborg, selbst Friseurmeister, zunächst am Fachbereich Chemie und später am Institut für Berufspädagogik⁷ angesiedelt war, hat er dennoch für die Lehramtsstudierenden in diesen – doch auch kreativen – Berufen eine Form- und Gestaltungslehre entwickelt, die Grundlagen der Kunstgeschichte umfasste.

»Ich habe in den letzten Monaten an einer Sache gearbeitet, die nun seit einigen Monaten reif geworden ist. Es handelt sich um einen Lichtbildervortrag mit dem Titel ›Das Haar in der bildenden Kunst‹. Der Vortrag führt durch die bedeutendsten Museen der Welt und zeigt sehr eindringlich, wie Künstler aller Zeiten sich der Darstel-

3 Janecke, Christian (Hg.): Haar tragen. Eine kulturwissenschaftliche Annäherung, Köln 2004.

4 Janecke, Christian (Hg.): Gesichter auftragen. Argumente zum Schminken, Marburg 2006.

5 Geiger, Annette (Hg.): Der schöne Körper. Mode und Kosmetik in Kunst und Gesellschaft, Köln 2008.

6 Vgl. die Kurzbiografie zu Hans Lehmborg im zweiten Teil dieses Bandes.

7 Das Institut wurde 2001 fusioniert mit dem Institut für Pädagogik zum Institut für Allgemeine Pädagogik und Berufspädagogik. Vgl. dazu Harald Bierbaum u. a. (Hgg.): 50 Jahre »Allgemeine Pädagogik« an der TU Darmstadt, 2019, online verfügbar unter https://www.abpaed.tu-darmstadt.de/media/abpaed__anu/50_jahre_allgemeine_paedagogik_fotos/50_Jahre_Allgemeine_Paedagogik_an_der_TU_Darmstadt.pdf [Zugriff: 29. 08. 2021].

lung des Haares bedient haben, um ihrer künstlerischen Idee Ausdruck zu geben [...]. Ich habe besonderen Wert auf die Qualität der Farbfotos gelegt; sie sind fast ausnahmslos direkt von den Originalen aufgenommen.«⁸

So beschreibt Lehmborg bereits 1964 in einem Brief, wie er den Grundstock für eine Dia-Lehrsammlung zur (Kunst-)Geschichte der Mode und Frisuren⁹ gelegt hat. In seinen Publikationen »Haar und Frisur in der bildenden Kunst« (1983) und »Gestaltung« (1988) führte er diese Stränge zusammen.¹⁰ Mit seinem kunsthistorischen und gestalterischen Interesse musste er aus der Enklave der Chemie und später der Berufspädagogik zuallererst Vernetzungen herstellen. Diese erfolgten nicht zuletzt über den Wella-Konzern, der auch seine Publikationen finanziell unterstützte.¹¹

Lehmborgs Gestaltungs- und Formenlehre war an Konzepten des Vorkurses am Bauhaus orientiert. Führt man sich diesen historischen Bezug vor Augen, wird deutlich, wie Lehmborg einen Grundstein für den Arbeitsbereich Mode und Ästhetik mit kunsthistorischem Schwerpunkt gelegt hat und wie die weiteren Forschungen in diesem Bereich daran anschließen.

Daher möchte ich zunächst auf das Bauhaus eingehen und die grundlegende Verbindung von Kunst und Handwerk sowie auch die Bedeutung von Frisuren am

8 Lehmborg, Hans: Brief an Willi Fedler, Solingen, Erster Vorsitzender der Arbeitsgemeinschaft der Lehrer im Deutschen Friseurhandwerk, 31. 01. 1964, zit. n. Antoni-Komar, Irene: Für eine lebendige Schule: Hans Lehmborg und die Neubewertung der Frisurausbildung, in: Die Berufsbildende Schule 47 (1995), S. 245–251, hier S. 250.

9 In dem von mir geleiteten und von dem Kunsthistoriker Marco Rasch als wissenschaftlichem Mitarbeiter durchgeführten Projekt »Digitalisierung der Dia-Lehrsammlung zur Geschichte der Mode und Frisuren am Arbeitsbereich Mode und Ästhetik« wurde Lehmborgs Dia-Archiv im Jahr 2014 digitalisiert und in das Prometheus-Bildarchiv eingespeist, so dass es auch einer breiteren kunsthistorischen Öffentlichkeit zugänglich ist: <https://prometheus-bildarchiv.de/> (Zugang nur mit Anmeldung). Der Lehmborg-Nachlass wurde am 05. 12. 1994 feierlich durch Lehmborgs Sohn Dr. Harald Lehmborg an die TU Darmstadt und die damalige Stiftungsdozentin Antoni-Komar übergeben (Brief der Wella AG an Jürgen Schneider vom 22. 11. 1994). Bis heute befindet sich der Nachlass im Arbeitsbereich Mode und Ästhetik.

10 Lehmborg, Hans: Haar und Frisur in der bildenden Kunst, hg. v. Wella GmbH, Stuttgart 1983 und Lehmborg, Hans: Gestaltung. Übungen zur Geschmacksbildung; ein Lehrgang, Bd. 1+2, Darmstadt 1988. Seine Fachbücher zur Körperpflege umfassen immer einen Teil zur Kunst, insbesondere in seiner didaktischen Aufarbeitung: Lehmborg, Hans: Didaktische Hinweise zu den Arbeitsblättern für die Geschmacksbildung junger Friseure, Darmstadt 1965; Gress, Peter/Lehmborg, Hans: Fachkunde für Friseurinnen und Friseure, Bd. 1+2, Bonn ²³⁻²⁵1958.

11 Durch die enge Zusammenarbeit mit Wella, von der auch die Studierenden profitierten, wurde insbesondere auch auf Initiative von Studierenden, u. a. von Jürgen Schneider, die von Wella gestiftete Dozentur eingerichtet. Jürgen Schneider hat zahlreiche Dokumente und Informationen zu Lehmborg, dem Studiengang und den Anfängen der Stiftungsprofessur bereitgestellt, wofür ich ihm sehr danken möchte.

Bauhaus als Signum der Moderne herausarbeiten. Im Anschluss wird Lehmberts Gestaltungslehrgang in Bezug zum Bauhaus-Vorkurs und zu kunstgeschichtlichen Methoden gesetzt. Dabei zeigen sich Parallelen zur Entwicklung der Kunstgeschichte in der Architektur, die zwischen praktischer Gestaltung und Architekturtheorie changierte.

Bauhaus in Darmstadt

»Als Gründer und ehemaliger Leiter des Bauhauses rufe ich daher alle, die an der Verbreitung der Idee des Bauhauses interessiert sind, auf, dem neuen Bauhaus-Archiv in Darmstadt Bauhaus-Produkte, Modelle, Entwürfe, Briefe, Manuskripte und Druckschriften zur Verfügung zu stellen. Ich selbst mache den Anfang«¹², so Walter Gropius. Die Verbindungen des Bauhauses mit Darmstadt sind vielfältig (**Abb. 1**). Nicht nur das Bauhaus-Archiv war von 1960 bis 1970 im Ernst-Ludwig-Haus an der Mathildenhöhe in Darmstadt untergebracht, sondern es sind auch viele ehemalige Bauhüsler*innen nach 1945 nach Darmstadt gezogen und haben den »kulturellen Aufbruch«¹³ wesentlich mitgestaltet: Gertrud und Alfred Arndt, Ernst Neufert, Friedrich G. Hüffner, der die damalige Werkkunstschule¹⁴ in Darmstadt leitete, Mila und Hanns Hoffmann-Lederer, der dort auch nach dem Vorbild des Bauhaus-Vorkurses unterrichtete und viele mehr, die in der Umgebung von Darmstadt wohnten.¹⁵ Zudem war der Bauhauslehrer Johannes Itten von Hans Gerhard Evers, Professor für Kunstgeschichte am Fachbereich Architektur der Technischen Hochschule Darmstadt, neben Hans Hildebrandt, Willi Baumeister, Hans Sedlmayr, Theodor W. Adorno und vielen anderen zu dem ersten »Darmstädter Gespräch«¹⁶ 1950 eingeladen, wo er einen Vortrag »Über die Möglichkeiten der modernen Kunst«¹⁷ hielt. Insofern ist es geradezu naheliegend, dass auch Lehmbert die Bauhaus-Ideen impli-

¹² Walter Gropius zit. n. Netuschil, Claus K.: Das Bauhaus-Archiv Darmstadt. Frühe Rezeption eines internationalen Stils. Dokumentation zu Gründung, Arbeit und Weggang, in: Claus K. Netuschil (Hg.): Bauhaus-Archiv Darmstadt. Bilanz und weltweite Wirkung 1960 bis 1970, Ausst.-Kat. Kunst Archiv Darmstadt e. V., Darmstadt 2019, S. 15–65, hier S. 15.

¹³ Ebd., S. 18.

¹⁴ Diese ging 1971 im Fachbereich Gestaltung an der Hochschule Darmstadt auf.

¹⁵ Vgl. Netuschil 2019 (wie Anm. 12).

¹⁶ Vgl. dazu ausführlich den Aufsatz von Lisa Beißwanger in diesem Band.

¹⁷ Itten, Johannes: Über die Möglichkeiten der modernen Kunst, in: Evers, Hans G. (Hg.): Das Menschenbild in unserer Zeit. Darmstädter Gespräch, Darmstadt 1951, S. 31–47.



Abbildung 1 Bauhaus-Archiv Darmstadt, Plakat zu Arbeitsräumen, Schausammlungen und Veranstaltungen, Stilisierter Kopf, Entwurf: Oskar Schlemmer, modifiziert von Alfred Arndt, um 1965, Repro aus: Netuschil, Claus K. (Hg.): Bauhaus- Archiv Darmstadt: Bilanz und weltweite Wirkung 1960 bis 1970, Ausst.-Kat., Darmstadt 2019, S. 14.

zit in seinem Gestaltungslehrgang an der TU Darmstadt aufgenommen hat. Aber nicht nur durch die engen Verbindungen des Bauhauses mit Darmstadt, sondern auch auf inhaltlicher Ebene zeigt sich die Nähe von Lehmberts Ansatz zum Bauhaus-Konzept.

Handwerk und Kunst: Gestaltungs- und Formenlehre am Bauhaus

Die Kunstschule Bauhaus, die im Jahr 2019 ihr 100-jähriges Jubiläum feierte, war eine Art »Schulexperiment«¹⁸ – eine Kombination aus Akademie und Kunstgewerbeschule. Für das Handwerk ist das Bauhaus von besonderer Bedeutung, da Walter Gropius, der Begründer des Bauhauses, mit der Verbindung von Kunst und Kunsthandwerk, von Werkstatt und Meisterklasse, sich am Ideal mittelalterlicher Handwerkskunst orientierte und gängige Ausbildungswege in Frage stellte, wie zuvor die Arts and Crafts-Bewegung und der Jugendstil, der in Darmstadt mit Joseph Maria Olbrich und Peter Behrens in der Darmstädter Künstlerkolonie Mathildenhöhe sichtbar wird.¹⁹ Es ging Gropius in diesem Sinne darum, das Verhältnis des Ganzen und der Teile, also Kunst und Handwerk, analytisch »verstehbar« zu machen. Rainer Wick hebt die Darmstädter Künstlerkolonie als »Meilenstein in der Geschichte der von Morris bis zum Bauhaus durchgängigen Bemühungen um eine neue Einheit von Kunst und Leben und um die Zusammenfassung aller Kunstgattungen« hervor.²⁰

Im Bauhaus stand insbesondere im Design und in der Architektur das Verhältnis von Kunst und Handwerk im Zentrum. Programmatisch postuliert Walter Gropius die Verbindung in seinem Bauhaus-Manifest von 1919: »Architekten, Bildhauer, Maler, wir alle müssen zum Handwerk zurück! Denn es gibt keine ›Kunst von Beruf‹. Es gibt keinen Wesensunterschied zwischen dem Künstler und dem Handwerker. Der Künstler ist eine Steigerung des Handwerkers.«²¹ Gropius will die Trennung von Kunst und

18 Baumhoff, Anja: Gleichberechtigung, Duldung oder Ausschluss? Bauhäuslerinnen in der Weimarer Republik, in: Stiftung Bauhaus Dessau (Hg.): Gunta Stölzl: Meisterin am Bauhaus Dessau. Textilien, Textilentwürfe und freie Arbeiten 1915–1983, Ausst.-Kat. Stiftung Bauhaus Dessau, Ostfildern-Ruit 1997, S. 87–92, hier S. 87.

19 Vgl. Hoffmann, Tobias (Hg.): Von Arts and Crafts zum Bauhaus. Kunst und Design – eine neue Einheit! Ausst.-Kat. Bröhan-Museum Berlin, Köln 2019.

20 Wick, Rainer: Bauhaus – Kunstschule der Moderne: Das Standardwerk zu den grundlegenden pädagogischen Konzepten des Bauhauses, Ostfildern-Ruit 2000, S. 22.

21 Gropius, Walter: Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar, Flugblatt, April 1919, in: Winkler, Hans Maria: Das Bauhaus 1919–1933. Weimar, Dessau, Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937, Köln 2005, S. 39.

Handwerk im Bauhaus auflösen: »Bilden wir also eine neue Zunft der Handwerker ohne die klassentrennende Anmaßung, die eine hochmütige Mauer zwischen Handwerkern und Künstlern errichten wollte!«²² Dementsprechend erwarben die Absolvent*innen am Bauhaus einen Gesellenbrief der Handwerkskammer²³ und später, am Bauhaus in Dessau, auch ein Diplom.

Die Webereiklasse kann exemplarisch für diese Verbindung von Handwerk und Kunst am Bauhaus gesehen werden.²⁴ Auf einer Fotografie der Webereiklasse (**Abb. 2**), von Theodore Lux Feininger unter Mitwirkung von Oskar Schlemmer aufgenommen, sind ausschließlich Frauen in dem vermeintlich weiblichen Bereich des Textilhandwerks zu sehen. Damit wird auch eine Hierarchisierung innerhalb des Handwerks sichtbar: Die Weberei galt allgemein als Kunstgewerbe und stand in der Hierarchie von Kunst und Handwerk an letzter Stelle – am Bauhaus wurde die Weberei zur »Frauenklasse« erklärt.²⁵ Das Kunstgewerbe war einer der wenigen Bereiche, die Frauen damals schon länger offenstanden. Prestigeträchtige Bereiche wie die Architektur blieben den männlichen Studenten und Lehrkräften vorbehalten.

Allerdings repräsentieren die Frauen auf der Fotografie mit ihren Kurzhaarfrisuren im Garçonne-Stil der 1920er-Jahre, durch den das Frauenbild in dieser Zeit revolutioniert wurde, die »Neue Frau«, die das Selbstbild des Bauhauses als Ort der Neuerfindung der Moderne unterstreicht. Zu einer Ikone dieser Modernität wurde Oskar Schlemmers Gemälde »Bauhaustreppe« aus dem Jahr 1932, das die Fotografie adaptiert.

Auf der gleichen Linie liegt die Inszenierung der Schriftstellerin und Schauspielerin Hildegarde Piscator in einer Fotostrecke des Fotografen Sasha Stone (**Abb. 3**). Auch Piscator verkörpert in dem Artikel für die Modezeitschrift »Die Dame« 1928 in ihrer vom Bauhausdesigner und Architekten Marcel Breuer gestalteten Berliner Wohnung die moderne »Neue Frau«.²⁶ Bezeichnend ist, dass Piscator auf einer der Fotografien bei gemeinhin als weiblich codierten Schönheitshandlungen vor einem funktional reduzierten, eckigen Toilettentisch von Breuer zu sehen ist. Der gerade

²² Ebd.

²³ Wick 2000 (wie Anm. 20), S. 68.

²⁴ Vgl. Winkler, Klaus-Jürgen (Hg.): Bauhaus Alben 3: Weberei, Wandmalerei, Glasmalerei, Buchbinderei, Steinbildhauerei, Weimar 2009.

²⁵ Müller, Ulrike: Bauhaus-Frauen. Meisterinnen in Kunst, Handwerk und Design, München 2009, S. 10. Ein Aspekt, der auch das Frisier- und Kosmetikhandwerk betrifft, das zwar von (fast) allen benötigt wird, aber dennoch als Handwerk oft abgewertet wird.

²⁶ Piscator, Hildegarde: Das Heim Piscators. Eine sachliche Wohnung, in: Die Dame 55 (14), 1928, S. 10–12.



Abbildung 2 T. Lux Feininger: »Die Weberinnen auf der Bauhaustreppe«, um 1927 Silbergelatinepapier, 10,8 × 8,3 cm, Bauhaus-Archiv Berlin (Gunta Stölzl (Mitte); Margaretha Reichardt; Ljuba Monastirskaja; Otti Berger; Elisabeth Müller; Lis Beyer-Volger; Rosa Berger; Lena Meyer-Bergner; Ruth Hollós-Consemüller; Lisbeth Oestreicher), Repro aus: Wiedemeyer, Nina (Hg.): original bauhaus, Ausst.-Kat. Bauhaus-Archiv – Museum für Gestaltung, München u. a. 2019, S. 65.

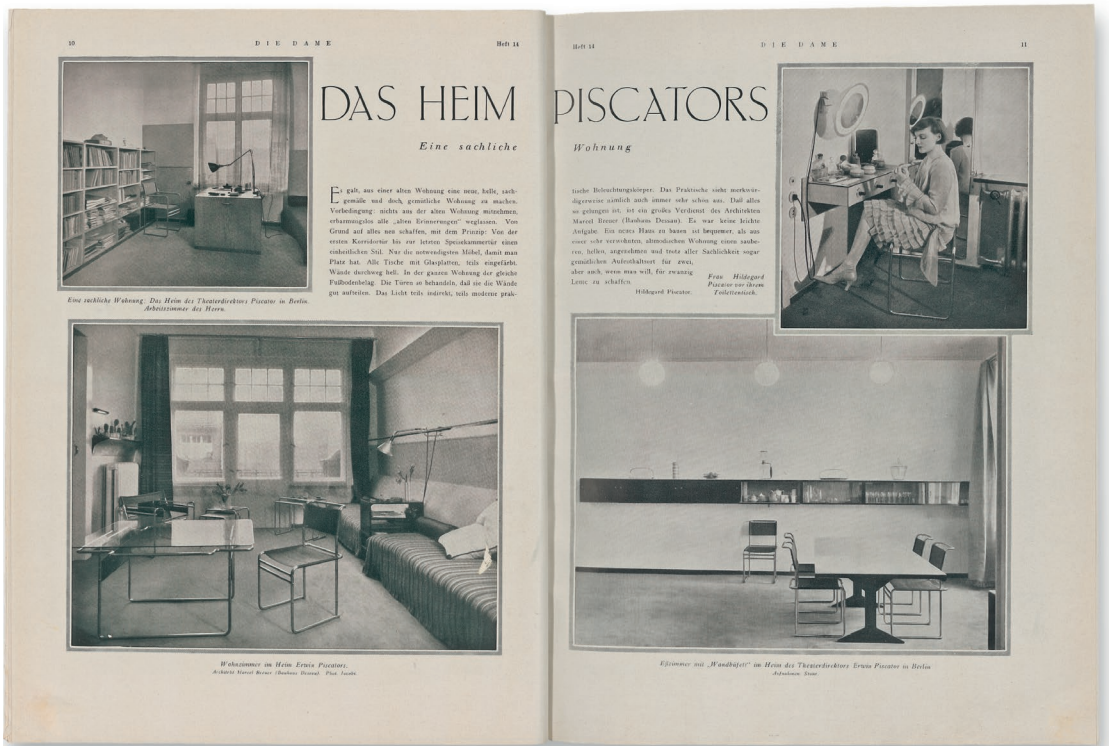


Abbildung 3 Die von Marcel Breuer entworfene Berliner Wohnung von Hildegard und Erwin Piscator, Fotograf: Sasha Stone, 1928, Repro aus: Piscator, Hildegard: Das Heim Piscators. Eine sachliche Wohnung, in: *Die Dame*, 55 (14), 1928, S. 10–11.

Kurzhaarschnitt korrespondiert dabei mit dem geradlinigen Design der Einrichtung, das – insbesondere mit den Stahlrohrmöbeln – exemplarisch die Modernität des Bauhauses repräsentiert.²⁷ Der Bildtypus der knabenhaften Garçonne in den Modemagazinen und am Bauhaus steht in der Zeit genau für diesen emanzipativen Umbruch der modernen, »Neuen Frau«.²⁸ Mit der Frisur der »geistig, finanziell und sexuell unabhängigen, wahlberechtigten, emanzipierten und berufstätigen, sportlichen wie modebewußten Frau«²⁹ wird dementsprechend auch die Modernität des Bauhauses unterstrichen. Mode und Moderne gehen insofern Hand in Hand.

Hans Lehmberts Gestaltungslehre im Kontext des Bauhaus-Vorkurses

Damit komme ich nun auf Hans Lehmbert und seinen Ansatz zurück. Er arbeitete an der TU Darmstadt daran, Kunst und Handwerk im Lehramtsstudium für das Friseurhandwerk in eine neue Beziehung zu setzen. Ich möchte zeigen, wie er in seiner Gestaltungs- und Formenlehre insbesondere von den pädagogischen Prinzipien des Bauhauses und des Vorkurses beeinflusst war und auch die kunsthistorische Beschreibung als grundlegende Kompetenz förderte.

Die am Bauhaus etablierten Vorkurse bilden bis heute die Basis für zahlreiche didaktische Konzepte der heutigen gestalterischen Grundlehren in den am Bauhaus zwischen 1919 und 1933 etablierten Vorkursen.³⁰ Johannes Itten, Paul Klee, Wassily Kandinsky, László Moholy-Nagy und Josef Albers prägten diese Vorkurse mit Aufgabenstellungen, die sich mit Farbe und Form, Kontrasten sowie Punkt, Linie und Fläche beschäftigten.

²⁷ Zur Kritik an der Modernekonzeption des Bauhauses vgl. Baumhoff, Anja/Droste, Magdalena (Hgg.): *Mythos Bauhaus. Zwischen Selbsterfindung und Enthistorisierung*, Berlin 2009. Vgl. zur Kritik an den Weiblichkeitskonzepten des Bauhauses auch darin den Beitrag von Sigrid Schade: *Widersprüche – Mythen der abstrakten Moderne zwischen der ›Immaterialität‹ der Kunst und der ›Materialität‹ des Kunstwerks* (S. 147–168).

²⁸ Price, Dorothy: *Glanz und Elend der Neuen Frau in der Weimarer Republik*, in: Pfeiffer, Ingrid (Hg.): *Glanz und Elend der Weimarer Republik*, Ausst.-Kat. Schirn Kunsthalle, München 2017, S. 152–181, hier S. 155.

²⁹ Bertschik, Julia: *Mode und Moderne: Kleidung als Spiegel des Zeitgeistes in der deutschsprachigen Literatur (1770–1945)*, Köln u. a. 2005, S. 180. Vgl. auch Frevert, Ute: *Kunstseidener Glanz. Weibliche Angestellte*, in: Soden, Kristine von/Schmidt, Maruta (Hgg.): *Neue Frauen. Die zwanziger Jahre*, Berlin 1988, S. 25–30.

³⁰ Wick 2000 (wie Anm. 20), S. 314 ff.

Lehmbergs Formenlehre und sein daraus entwickelter Gestaltungslehrgang ist nach ähnlichen Kategorien geordnet – und ich möchte im Weiteren einige Beispiele dafür aus der Dia-Lehrsammlung des Lehmberg-Nachlasses anführen, deren Schwerpunkt in der Geschichte der Mode und Frisuren liegt:³¹ Auch bei Lehmberg finden sich die Themenfelder Formen, Linien, Farbe, Raum, Rhythmus, Schrift etc.

Wie im Vorkurs und Unterricht am Bauhaus zielten solche analytischen Ansätze auf die Grundprinzipien der Gestaltung, auf die Schärfung der Wahrnehmung, die Schulung des Auges für Farbtöne, Formen, Abstände und Linien sowie auf eine neue und eigenständige Art und Weise, sich dem Thema Gestaltung zu nähern. Ziel der Bauhaus-Ausbildung war es, Fähigkeiten für eine universale Gestaltung zu vermitteln, die in der Architektur, im Handwerk oder der Industrie einsetzbar sein sollten.³² Die Grundlage bildete die Verbindung von Lehre und Handwerk. Insofern bot sich dieser Ansatz sicherlich auch für Lehmberg an.

Johannes Itten entwickelte 1919 den Vorkurs, in dem Grundlagen der Materialeigenschaften, der Komposition und der Farblehre vermittelt wurden. Da Itten selbst Lehrer war, bevor er Maler wurde, reflektiert er die Lehrmethoden, die sich an der Reformpädagogik orientieren.³³ Weitergeführt wurde der Vorkurs ab 1923 unter László Moholy-Nagy und Josef Albers, in dem auch Fragen der Konstruktion, des Gleichgewichts und des materialgerechten Gebrauchs verfolgt wurden.³⁴ Die Künstler Wassily Kandinsky und Paul Klee ergänzten den Unterricht im Vorkurs: Im Zentrum standen hier analytisches Zeichnen, Komposition, Abstraktion und Farbe sowie die Auseinandersetzung mit Linie und Form. Für Kandinsky war die freie künstlerische Auseinandersetzung, insbesondere in der Malerei, eine »mitorganisierende kraft [sic!]«³⁵ auf dem Weg zur Gestaltung.³⁶ Theorie und Praxis sind entsprechend als eng miteinander verbunden entworfen worden.

Rainer K. Wick betont in seinem Buch über die pädagogischen Konzepte des Bauhauses, dass vor allem Ittens Konzeption des Vorkurses nicht nur Eingang an Technischen Hochschulen, sondern auch in den Gestaltungsunterricht an berufsbilden-

31 Vgl. Anm. 9.

32 Vgl. Gropius 2005 (wie Anm. 21), S. 39.

33 Wick 2000 (wie Anm. 20), S. 93.

34 Vgl. Bauhaus-Archiv: Unterricht, in: https://www.bauhaus.de/de/bauhaus-archiv/204_unterricht/ [Zugriff: 19. 03. 2022].

35 Kandinsky, Wassily: der wert des theoretischen unterrichts in der malerei, in: bauhaus 1, 1926, S. 4, online verfügbar unter: https://monoskop.org/images/archive/d/d4/20160315173302!Bauhaus_1-1_1926.pdf [Zugriff: 19. 03. 2022].

36 Ebd.

den Schulen (insbesondere an Berufsfach- und Fachoberschulen) fand.³⁷ Meines Erachtens ist Lehmberts Ansatz hierfür ein eindrückliches Beispiel.

Das Grundlagenstudium bei Lehmbert hat dementsprechend in vielen Punkten Ähnlichkeit mit dem Bauhaus-Vorkurs, auch der Grundsatz der Bauhausschule – das Zusammenspiel von Handwerk und Kunst – wurde dadurch mitgeprägt. Lehmbert geht aber so weit, diese Grundlagen der Gestaltung auf den Entwurfsprozess von Frisuren zu übertragen, dabei stellt er allerdings klar, dass in der Arbeit des Friseurhandwerks zwar »ein künstlerisches Element« enthalten wäre, »Friseur« aber dennoch »keine Künstler« seien.³⁸ Kreativität sei eben nur ein notwendiger Bestandteil der gesamten beruflichen Aufgabe.³⁹

Der Gestaltungsprozess nimmt indes einen sehr großen Raum in Lehmberts Publikations- und Sammeltätigkeit ein und widerspricht diesem Urteil eher.⁴⁰ Entlang der Prinzipien Form, Farbe, Architektur und Raum, Symmetrie – Asymmetrie, Körper entwickelt er Arbeitsblätter, in denen die Studierenden sich selbst erproben können. Dabei werden auch Grundlagen der kunsthistorischen Arbeit vermittelt, etwa wenn die Bildbeschreibung oder auch die Proportionslehre thematisiert werden. Insofern spiegelt sich in seiner Lehre eine Verbindung von theoretischem kunsthistorischem Wissen und praktischer Gestaltung, die heute im Studiengang noch Teil der Fachdidaktik Mode und Ästhetik an der TU ist.⁴¹

Wie schwer die Rekonstruktion der Bauhaus-Vorkurse ist, wurde hinlänglich gezeigt.⁴² Ähnlich verhält es sich mit Lehmberts Gestaltungslehrgang, auch hier gibt es keine systematischen Aufzeichnungen. Der Lehrgang lässt sich aber als Montage von

37 Vgl. Wick 2000 (wie Anm. 20), S. 92. Wick führt später zur Itten-Rezeption an Schulen nach 1945 vor allem Beispiele aus der Kunstpädagogik an, vgl. ab S. 123.

38 Lehmbert 1983 (wie Anm. 10), S. 10.

39 Ebd.

40 Dies könnte vielleicht damit erklärt werden, dass Lehmbert in seinen frühen Schriften die Geschmacksbildung in den Vordergrund stellt (Didaktische Hinweise zu den Arbeitsblättern für die Geschmacksbildung junger Friseure 1965) und nicht die Gestaltung, die erst in späteren Schriften zentral wird (Lehmbert 1988, wie Anm. 10). Im Anschluss an die Kunstgewerbemuseen war es auch für das Bauhaus wichtig, über die Gestaltung zur Geschmacksbildung beizutragen.

41 Vgl. das Modul Fachdidaktik, in: Modulhandbuch des Studiengangs Bachelor of Education Körperpflege: https://www.humanw.tu-darmstadt.de/media/humanwissen_schaften/pruefungssekretariat/aushang/2019/190830_Modulhandbuch_2017_BEEd_Koerperpflege.pdf [Zugriff: 19. 03. 2022].

42 Vgl. Holländer, Friederike/Wiedemeyer, Nina: Vorkurs original, in: Wiedemeyer, Nina (Hg.): original bauhaus, Ausst.-Kat. Bauhaus-Archiv – Museum für Gestaltung, München u. a. 2019, S. 183–195, hier S. 184.

Bildern und Arbeitsblättern rekonstruieren: Vor allem das Bildmaterial der Dia-Lehrsammlung kann hier als Grundlage dienen, während die Publikationen Lehmberts jeweils nur Teilaspekte anreißen. Aus den Bildern und publizierten Arbeitsblättern zur Gestaltung lassen sich seine Methoden ableiten, die – wie auch am Bauhaus – zum praktischen Experimentieren animieren sollten. Einige Ergebnisse dieses Ansatzes werden an Diapositiven von studentischen Arbeiten aus Lehmberts Kursen sichtbar.⁴³ Hier finden sich nicht nur Blätter mit Farbstudien, sondern auch dreidimensionale »Frisuren« aus Papierstreifen, Geschenkband oder Magnetband.

Als Lehmbert ab den 1960er-Jahren seinen Gestaltungslehrgang entwickelt, rekurrieren auch andere im Friseurbereich, wie Vidal Sassoon oder Leo Passage, auf die Bauhausprinzipien.⁴⁴

Insbesondere für den Friseur Vidal Sassoon sind die am Bauhaus entwickelten Ideen wichtige Impulsgeber.⁴⁵ Der Haarschnitt »Five Point Cut« erscheint in diesem Zusammenhang als direkte Referenz zu Kandinsky. In seinem Verständnis des modularen Aufbaus von Schnitttechniken zerlegt er die Frisur in Punkte, Linien und Flächen. Die Geometrisierung der Haarschnitte rekurriert auf die Geometrisierung der Körper in den Künsten am Bauhaus.

Das »Triadische Ballett« von Oskar Schlemmer, der am Bauhaus lehrte, kann als ein Beispiel für den Rekurs auf geometrische Körper gelten. Der menschliche Körper wird analytisch auf die Grundformen der Geometrie Kreis, Rechteck, Dreieck zurückgeführt und ins Verhältnis zum Raum gesetzt. Dies zeigt sich vor allem in den Kostümen des »Triadischen Balletts«, die den Körper in geometrische Elemente zerlegen. Beim »Drahttänzer« etwa vervielfältigen sich die Kreise vom Rock bis hin zu den Haaren. Die Architektur und auch die Möbel des Bauhausstils beruhen gleichermaßen auf solchen geometrischen Prinzipien von Linie, Fläche und Raum.

Sassoon bezieht sich auf diese Ausgangspunkte: »Mein Traum war das Haar im Reich der Geometrie: Quadrate, Dreiecke, Rechtecke und Rhomben«⁴⁶. Kreativität wird in eine mathematisch-geometrische Struktur übersetzt und ist auf ihre »praktische Reproduzierbarkeit«⁴⁷ angelegt. Zum einen versteht er Friseurhandwerk als

⁴³ Siehe Anm. 9 zur Dia-Lehrsammlung.

⁴⁴ Vgl. dazu Karentzos, Alexandra/Weyrauch, Sylvia: Körperhandwerk im digitalen Wandel, in: Buchmann, Ulrike/Cleef, Maria (Hgg.): Digitalisierung über berufliche Bildung gestalten. Bielefeld 2020, S. 111–138.

⁴⁵ Vgl. Sassoon, Vidal: Mein Weg zum Bauhaus, in: Battle-Welch, Gerald/Marighetti, Luca P./Möller, Werner (Hgg.): Vidal Sassoon und das Bauhaus, Stuttgart 1992, S. 7–10.

⁴⁶ Ebd., S. 7.

⁴⁷ Ebd., S. 8.

eine angewandte Kunst, in der sich Kunst und Handwerk verbinden. Zum anderen zeigt er auf, dass die Grundlage der Massenfertigung ein Prototyp ist, der erst in einer Verbindung von kreativem Prozess und der Analyse von Techniken entsteht.

In den 1960er-Jahren beruft sich auch Leo Passage, der Begründer von Pivot Point in Chicago, einem global agierenden Unternehmen zur Aus- und Weiterbildung von Friseur*innen, zeitgleich mit Sassoon in London, auf das Bauhaus.⁴⁸ Dass Passage die Bauhaus-Ideen in Chicago aufgreift, ist nicht zufällig, hatte doch László Moholy-Nagy 1937 nach seiner Flucht aus Deutschland das New Bauhaus in Chicago gegründet, das heute das Institute of Design at the Illinois Institute of Technology ist. Ludwig Mies van der Rohe, ein weiterer berühmter Bauhauskollege, migrierte nach Chicago, um das Architektur-Programm an dem Institut zu leiten. Passage interessiert sich insbesondere für die Lehrkonzepte des Bauhauses, vor allem die Grundausbildung der Schüler*innen im Vorkurs und das Experimentieren mit Farbe, Form und Materialien. Durch den Fokus auf das Experimentieren und Spielen hebt sich die Bauhaus-Pädagogik von den traditionellen Kunstakademien ab, in denen das Kopieren von Modellen noch gang und gäbe war. Auch das Verständnis des modularen Aufbaus von Frisuren, das auch eine zentrale Rolle bei Sassoon einnimmt, ist bei Pivot Point bis heute buchstäblich der Dreh- und Angelpunkt des Lehrkonzepts für Friseure, das in den verwendeten Zeichnungen nachvollziehbar wird, erinnern sie doch stark an das von Kandinsky formulierte Konzept des Verhältnisses von Punkt und Linie zu Fläche. Die Frisuren werden ebenso in Linien und Farbflächen zerlegt und – wie das auch in der Bauhaus-Architektur der Fall war – modularisiert.⁴⁹ Die Verbindung von Kunst und Handwerk wird bei Pivot Point ebenso wie bei Sassoon aufgegriffen und auf den Friseurberuf als kreativen, aber auch analytischen Prozess übertragen. Insofern steht Lehmberts Lehrkonzept im Friseurbereich nicht isoliert, sondern greift eine Tendenz der Zeit auf und bringt sie in den universitären Lehrbetrieb ein.

48 O. A.: Die Geschichte von Pivot Point. Die Pivot Point Methode, in: <http://pivotpoint.ch/geschichte/> [Zugriff: 19.03.2022].

49 Jan Laan, der Vizepräsident von Pivot Point, hat diese Verknüpfung anhand des Lehrmaterials in einem Vortrag bei den Hochschultagen Berufliche Bildung: »Digitale Welt. Bildung und Arbeit in der Transformationsgesellschaft. Berufliche Bildung im Bauhausjahr« an der Universität Siegen am 12.03.2019 ausgeführt.

Formen

Punkt, Linie, Fläche und Formen bilden die Basis zahlreicher Diapositive des Lehmborg'schen Gestaltungslehrgangs. Vergleichbar zu Kandinskys »Punkt und Linie zu Fläche«⁵⁰ werden analytische Methoden der Komposition demonstriert (**Abb. 4**). Die diagonale Lage der Dreiecke evoziert bei Kandinsky Fragen der Harmonie und Disharmonie.⁵¹ Die rhythmische Reihung schwarzer Rechtecke ist einerseits abstrakt, erinnert aber zugleich an Architektur, die auch Teil der Dia-Lehrsammlung ist. Gestalttheoretische Prämissen wie das Gesetz der Nähe scheinen grundlegend für die Kompositionen zu sein. Nahe beieinander liegende Elemente werden darin als zusammengehörend wahrgenommen. Jaana Utriainen sieht Einflüsse der Gestalttheorie auf das Bauhaus in Deutschland und dann auch auf das »New Bauhaus« in den USA, in deren Curricula gestalttheoretische Grundannahmen eingegangen sind: Die Arbeiten von Edgar Rubin zur Figur-Grund-Differenzierung waren am Bauhaus ebenso bekannt wie die Gestalttheoretiker, die Kontakte zum Bauhaus Dessau hatten oder dort als Dozenten tätig waren, wie etwa Karl Duncker.⁵²

Die Linie aber nimmt in Lehmborgs Konzept eine besondere Rolle ein. So umfasst ein Diapositiv auch die in der Gestalttheorie als Prinzip der »gute Kurve« benannte Linie (**Abb. 5**): »Es besagt, dass eine vom Auge einmal erfaßte schwingende Linie gern weitergeführt wird, auch wenn viele andere Möglichkeiten des Linienvverlaufs bestehen«⁵³, wie Lehmborg es beschreibt. Daran anschließend verbindet er dieses Prinzip der Linienführung mit dem Haar: »Man kann damit größere Flächen der Frisur zusammengehörig erscheinen lassen; man kann aber auch Haarschmuck oder andere Frisurteile betont hervorheben, wenn man sie quer zur »guten Kurve« anordnet.«⁵⁴ Die Linie dient auch in Paul Klees Skizzen als elementare Form der Energie, wie es in seinen »Beiträgen zur bildnerischen Formenlehre« deutlich wird

⁵⁰ Kandinsky, Wassily: Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente. Bern-Bümpliz 1973.

⁵¹ Ebd., S. 148.

⁵² Utriainen, Jaana: Gestalt Theory and the Art Education in the 20th Century, in: Metz-Göckel, Hellmuth (Hg.): Gestalttheoretische Inspirationen, Wien 2011, S. 99–114. Vgl. auch Metz-Göckel, Hellmuth: Vierzig Jahre Gesellschaft für Gestalttheorie: Der wissenschaftliche Ertrag. GESTALT THEORY, DOI 10.2478/gth-2018-0020 2018 (ISSN 2519-5808); Vol. 40, No. 3, S. 257–280.

⁵³ Gress/Lehmborg 1987 (wie Anm. 10), Teil 1: Grundstufenband, S. 76, vgl. auch Abbildung 77.1 auf S. 77.

⁵⁴ Ebd., S. 77.

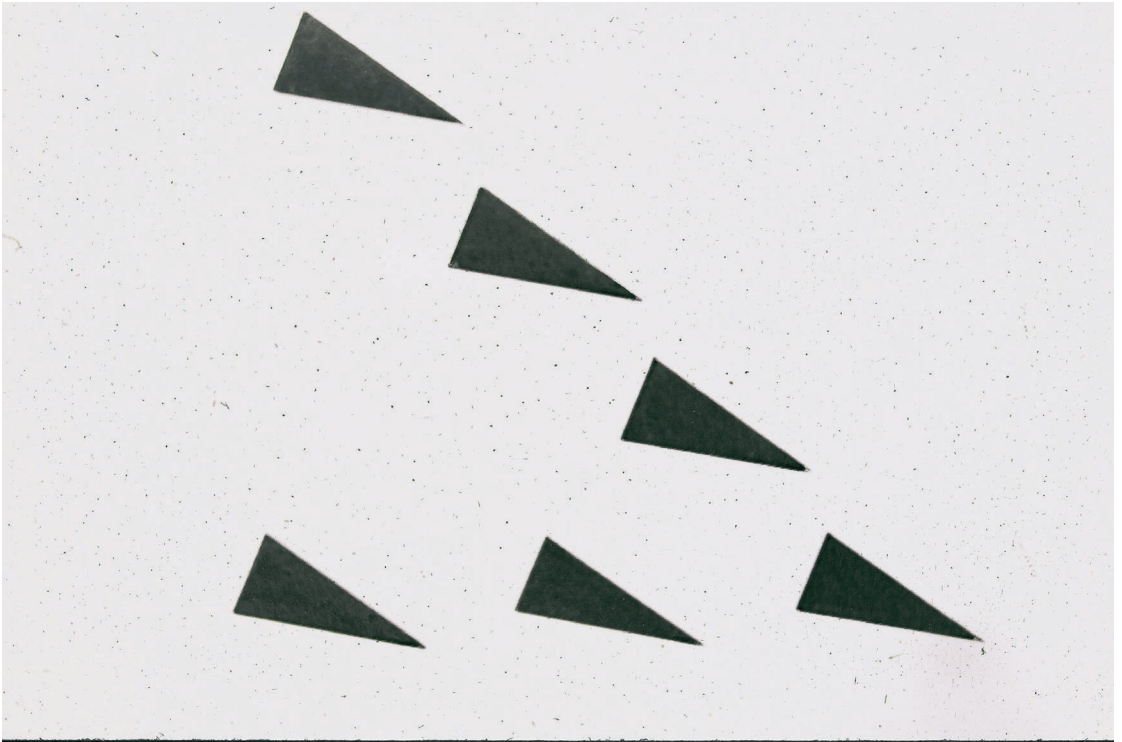


Abbildung 4 Gestaltungslehrgang Lehmborg: Dreiecke, 1950/1969, Dia-Lehrsammlung zur Geschichte der Mode und Frisuren, Nachlass Hans Lehmborg, TU Darmstadt.

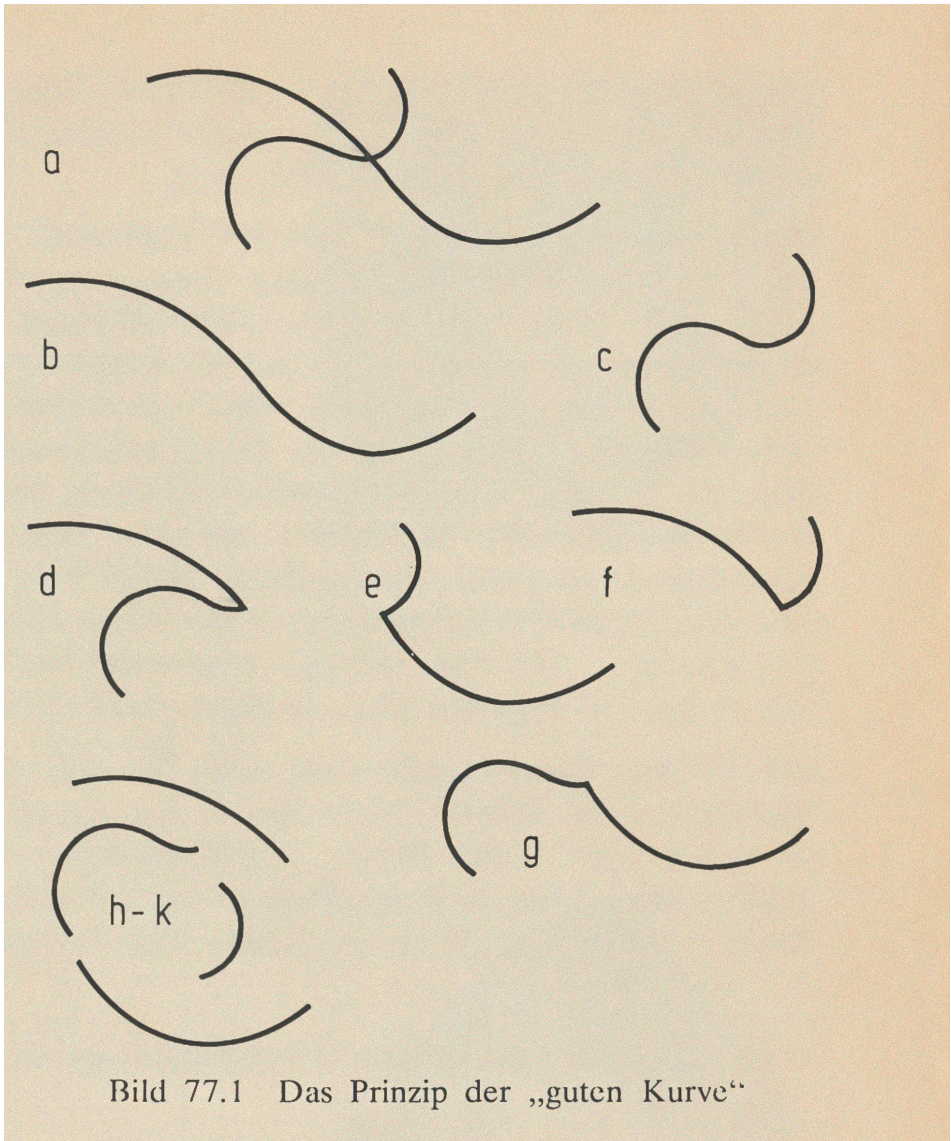


Bild 77.1 Das Prinzip der „guten Kurve“

Abbildung 5 Gestaltungslehrgang Lehmborg: Das Prinzip der »guten Kurve«, 1950/1969, Repro aus: Greß, Peter/Lehmborg, Hans: Körperpflege. Theorie und Praxis für Friseure und Kosmetiker. Teil 1: Grundstufenband, 45, Bonn 1987, S. 77.

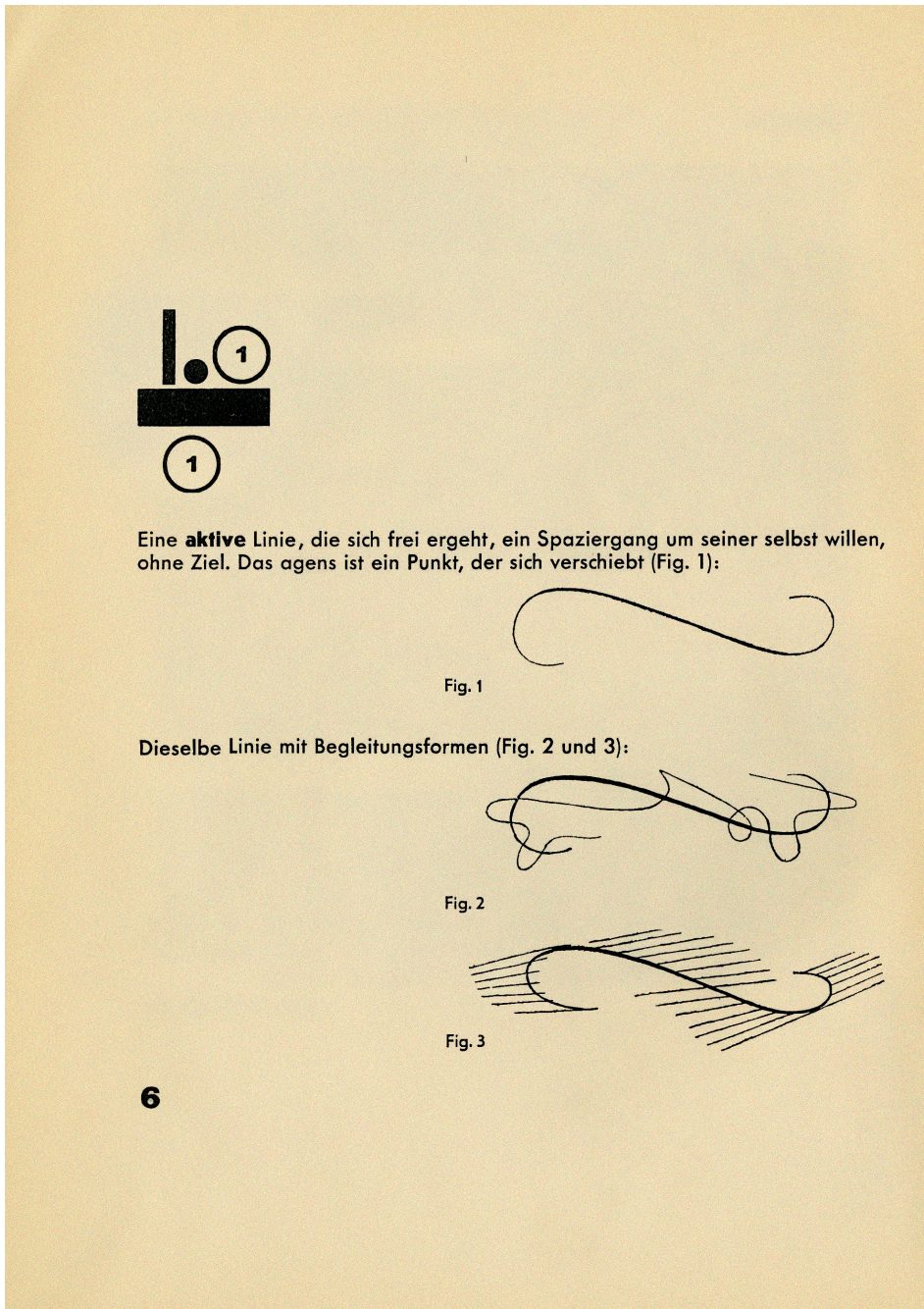


Abbildung 6 Paul Klee: »Beiträge zur bildnerischen Formenlehre«, 1921/22, Reprint aus: Klee, Paul: Pädagogisches Skizzenbuch, Faks.-Nachdr. d. Ausg. Frankfurt am Main 1925, Mainz u. a. 1965, S. 6.

(**Abb. 6**).⁵⁵ Insbesondere Klee war von der Gestaltpsychologie beeinflusst.⁵⁶ In seinen Notizen betont er dementsprechend auch den Begriff der »Gestaltung«, den auch Lehmborg favorisiert. Klee schreibt: »Die Lehre von der Gestaltung befasst sich mit den Wegen, die zur Gestalt (zur Form) führen. Es ist wohl die Lehre von der Form, jedoch mit Betonung der dahin führenden Wege.«⁵⁷ Desweiteren hebt er hervor, dass »Gestalt« etwas »lebendigeres« sei.

Kandinsky beschreibt die geometrische Linie als »die Spur des sich bewegenden Punktes, also ein Erzeugnis. Sie ist aus der Bewegung entstanden«.⁵⁸ Insbesondere die geschwungenen Wellenlinien Klees in den »Beiträgen zur bildnerischen Formenlehre« und Kandinskys »Punkt und Linie zu Fläche«⁵⁹ spiegeln diese Bewegungen. Lehmborg parallelisiert die »gute Kurve« mit der Frisurengestaltung, etwa am Beispiel einer gezeichneten Damenfrisur.

Farben

Zum Thema Farbe finden sich einige praktische Arbeiten von Studierenden und Schüler*innen in Lehmborgs Dia-Lehrsammlung, die sehr an Ittens oder Klees Vorkurse erinnern (**Abb. 7**). Kunstpädagogische Theorie und künstlerische Praxis werden bei Itten verknüpft. In seiner Arbeit untersucht er gerade das Zusammenspiel von Form und Farbe unter bildkompositorischen Gesichtspunkten.

55 Klee, Paul: Beiträge zur bildnerischen Formenlehre: faksimilierte Ausgabe des Originalmanuskripts von Paul Klees erstem Vortragszyklus am staatlichen Bauhaus Weimar 1921/22, hg. von Jürgen Glaesemer; Paul Klee Stiftung, Kunstmuseum Bern, Basel 1979, online verfügbar unter <http://www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/Archiv/2011/01/25/00001/> [Zugriff: 19. 03. 2022].

56 Lothar Spillmann betont etwa: »Klee in particular was inspired Gestalt-psychologically.« Vgl.: Boudewijnse, Geert-Jan: Gestalt theory and Bauhaus – A Correspondence Between Roy Behrens, Brenda Danilowitz, William S. Huff, Lothar Spillmann, Gerhard Stemberger and Michael Wertheimer in the summer of 2011. Introduction and Summary, in: Gestalt Theory 2012, Vol. 34, No.1, 81–98, online verfügbar: https://www.academia.edu/4775522/Gestalt_theory_and_Bauhaus_A_Correspondence_Between_Roy_Behrens_Brenda_Danilowitz_William_S_Huff_Lothar_Spillmann_Gerhard_Stemberger_and_Michael_Wertheimer_in_the_summer_of_2011 [Zugriff: 19. 03. 2022].

57 Klee 1979 (wie Anm. 55), BG I. 1/4, <http://www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/BG/2012/01/01/004/>.

58 Kandinsky 1973 (wie Anm. 50), S. 57.

59 Ebd., S. 92 ff.



Abbildung 7 Gestaltungslehrgang Lehmborg: Farbwirkung – Blätter von Schülerinnen. Dia-Lehrsammlung zur Geschichte der Mode und Frisuren, Nachlass Hans Lehmborg, TU Darmstadt.

Von der Bauhausschülerin und Fotografin Gertrud Arndt, die in der Nachkriegszeit nach Darmstadt übersiedelte, sind einige Studienblätter aus dem Vorkurs von Klee erhalten, die ebenfalls Farbe und Formen zusammenbringen (**Abb. 8**). Während Lehmborg in seinen Publikationen nur konventionell auf Haarfarben eingeht, geht seine Dia-Lehrsammlung weiter: Die praktischen Arbeiten der Schüler*innen und Studierenden zeigen, dass sie wie im Bauhaus-Vorkurs mit Farben und abstrakten Formen experimentieren.

Dem Bauhaus liegt dabei die Idee einer Verbindung von Kunsthandwerk und Industrie zugrunde, die sich insbesondere in der Reklamegestaltung wiederfindet. In Lehmborgs Lehrsammlung finden sich einige Beispiele für die Gestaltung von Anschauungsmaterial zu Farbe und Form, die Elemente der Reklamegestaltung aufgreifen. So etwa in einer Graphik, die verschiedene Nagelformen darstellt, wobei die abstrahierten, in Rottönen lackierten Nägel auf und neben einem Balken in einem komplementären Moosgrün erscheinen (**Abb. 9**).

Architektur und Raum

Unter den Stichworten Architektur und Raum finden sich zahlreiche Diapositive, die sowohl Gebäude als auch Innenräume zeigen. In den Fassadenstrukturen materialisieren sich die Prinzipien der rhythmischen Reihung der Rechtecke, die zuvor bei Lehmborg abstrakt verhandelt wurden. Die Ordnungen sich wiederholender einzelner Formelemente als Taktgeber werden in der Architektur »mit praktischen Zwecken verbunden«⁶⁰, wie Kandinsky es fasst.

Die Innenraumgestaltungen zeigen zudem auf, dass Design auch für die Frisiersalons eine zentrale Rolle spielt. In dem oben bereits erwähnten Artikel zu Marcel Breuers Innenraumgestaltung hat sich die enge Verbindung bereits gezeigt.

In den Arbeitsblättern, die Lehmborg für die Studierenden erstellt, geht er ähnlich vor wie im Bauhaus-Vorkurs. Statt die Schüler*innen wie noch an den traditionellen Kunstakademien zum Kopieren von Vorlagen anzuhalten, regte Itten diese zu einem eigenen kreativen Gestalten an.⁶¹ Auf einem Notizblatt von Franz Singer aus Ittens Vorkurs werden die Strukturen tabellarisch aus den Formen entwickelt

⁶⁰ Kandinsky 1973 (wie Anm. 50, S. 14).

⁶¹ Vgl. bauhaus-archiv: Unterricht, https://www.bauhaus.de/de/das_bauhaus/45_unterricht/ [Zugriff: 19. 03. 2022].

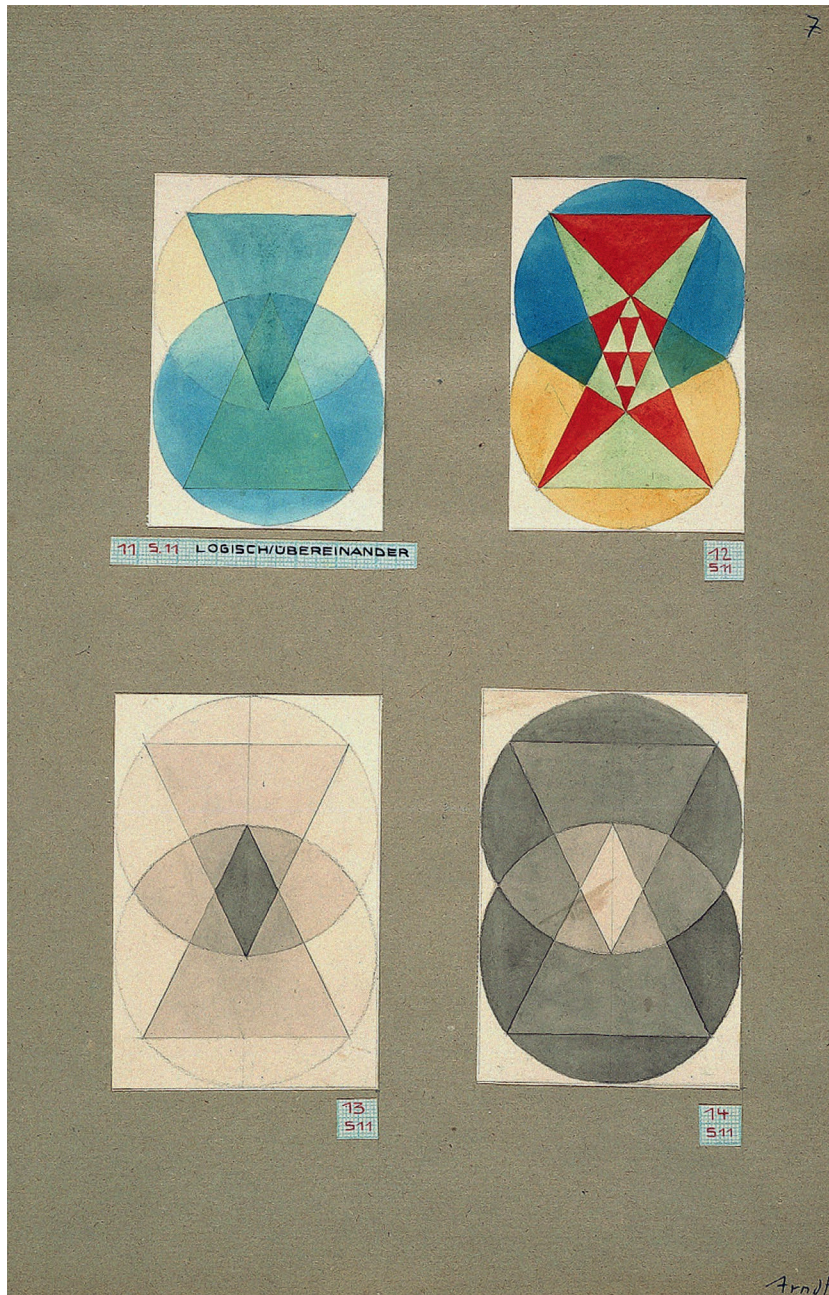


Abbildung 8 Gertrud Arndt: »Vier Studienblätter aus dem Unterricht Klee: (11–14), Logisch/übereinander«, 1923/1924, Aquarell und Tusche über Bleistift auf Karton, Karton 44,0 × 31,5 cm, Repro aus: Fiedler, Jeannine/Feierabend, Peter (Hg.): Bauhaus, Köln 1999, S. 388.

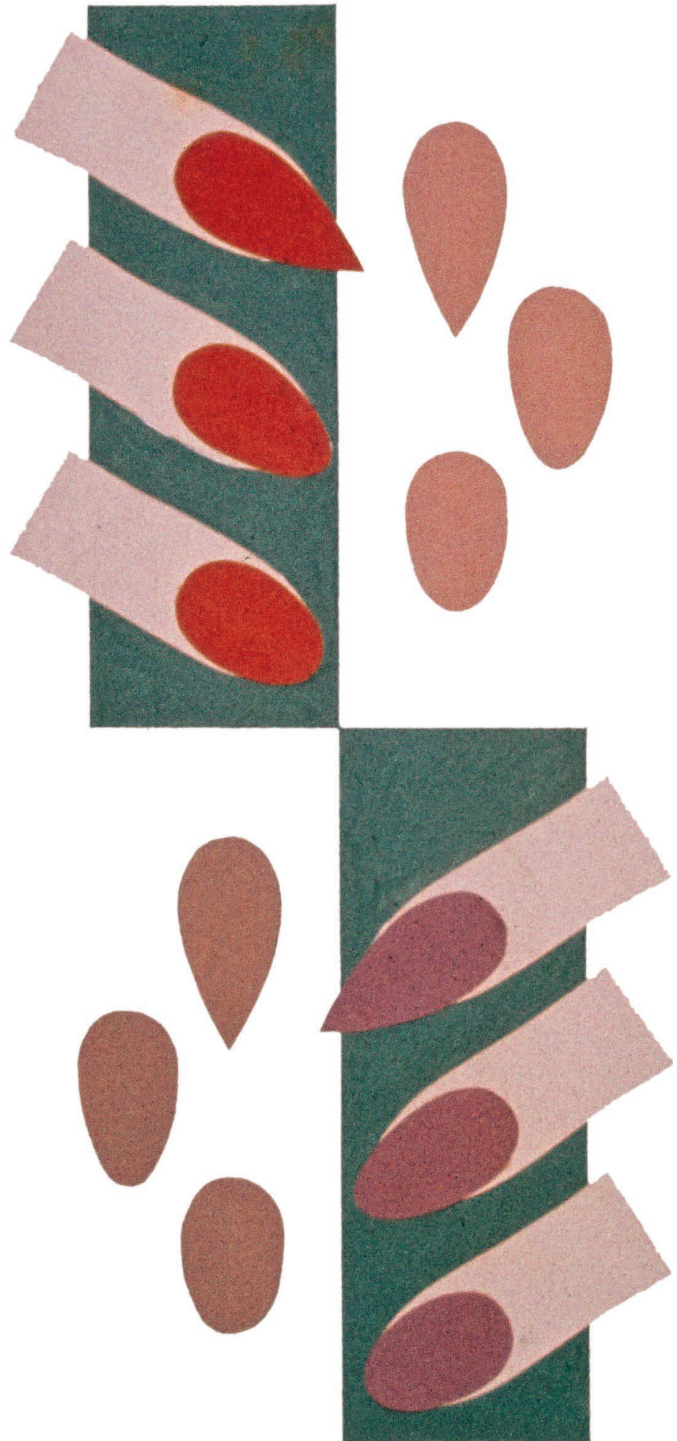


Abbildung 9 Gestaltungslehrgang Lehmborg: Nagelformen, Dia-Lehrsammlung zur Geschichte der Mode und Frisuren, Nachlass Hans Lehmborg, TU Darmstadt.

(**Abb. 10**).⁶² Solche Strukturen, die das vergleichende Sehen als Grundlage nicht nur der Kunst, sondern auch der Kunstgeschichte aufgreifen, bilden auch die Basis für Lehmberts Kurse. Anhand verschiedener Kategorien, wie Reihung, Symmetrie-Asymmetrie, Rhythmus, Steigerung etc., werden von Architektur- über Natur- und Industrieformen oder Alltagsgegenstände bis hin zu Frisuren verschiedene Felder aufgemacht, in die die Schüler*innen und Studierenden Bilder zeichnen oder einkleben sollten,⁶³ um durch konstruktive und strukturelle Kompositionsübungen und die Vergleiche »mit anderen Kulturbereichen« die »beruflichen ›Scheuklappen‹« zu vermeiden (**Abb. 11**).⁶⁴ Es geht Lehmbert darum zu zeigen, »wie die Frisurenform sich dieser gleichen Kunstmittel bedienen kann, mit denen die Natur, die Architektur, das Handwerk und andere formgestaltende Kräfte ihre Wirkung erzielen.«⁶⁵ Lehmbert zufolge werden die Schüler*innen angeleitet, »Linien und geometrische Formgebilde in ihrer Umwelt und vor allem auch in den Frisuren genau zu betrachten, voneinander zu unterscheiden und sprachlich zu bezeichnen.«⁶⁶

Kunsthistorische Beschreibung

Dementsprechend geht es in Lehmberts Gestaltungslehrgang auch um die Techniken der Kunstgeschichte wie die Bildbeschreibung, die auch auf Frisuren übertragen wird und ganz genau in verschiedenen Kategorien analytisch versprachlicht wird, oder die kunsthistorische Kontextualisierung, wie sie auf einem Arbeitsblatt mit Botticellis Venus-Darstellung zu sehen ist (**Abb. 12**): Hier wird auf Leon Battista Alberti eingegangen und aus seiner Schrift »De pictura« zitiert, in der er in einem Kapitel über die Bewegungen der unbeseelten Dinge, der Haare, der Mähnen, der Zweige, der Blätter und der Kleider spricht. Er weist auf sieben Grundrichtungen hin und erläutert der Reihe nach für die Haare, für die Zweige und für die Gewänder, wie er sie dargestellt sehen möchte. Der Teil über die Bewegungen der Haare wird von

⁶² Die Blätter von Singer befanden sich in dem zwischen 1960 und 1970 in Darmstadt ansässigen Bauhaus-Archiv, vgl. dazu Netuschil 2019 (wie Anm. 12). 1970 widmete das Bauhaus-Archiv in Darmstadt Dicker und Singer eine erste Ausstellung, vgl. bauhaus-archiv museum für gestaltung: Erschließung der Nachlässe von Franz Singer und Friedl Dicker, https://www.bauhaus.de/de/bauhaus-archiv/5293_forschung/5517_erschliessung_der_nachlaesse_von_franz_singer_und_friedl_dicker/ [Zugriff: 19. 03. 2022].

⁶³ Vgl. Lehmbert 1988 (wie Anm. 10).

⁶⁴ Lehmbert 1965 (wie Anm. 10), S. 24.

⁶⁵ Ebd., S. 28.

⁶⁶ Ebd., S. 26.

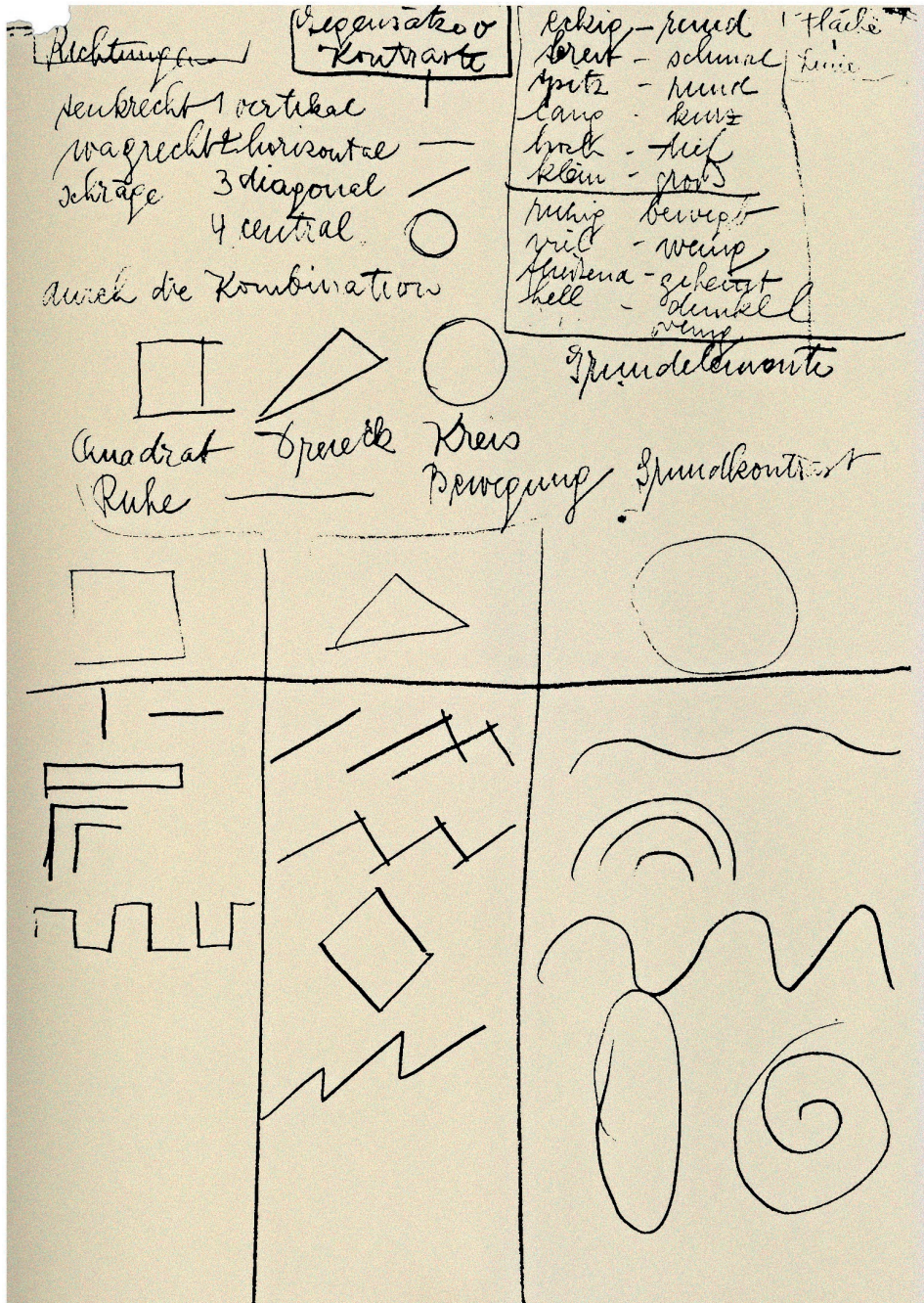


Abbildung 10 Franz Singer (1896–1954): Notizblatt aus dem Vorkurs des Bauhauses: Itten zu den Grundformen und zu Kontrasten, Repro aus: Droste, Magdalena (Hg.): Bauhaus: 1919–1933. Bauhaus-Archiv, Köln 1993, S. 29.

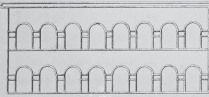
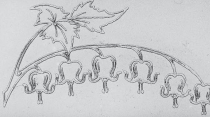


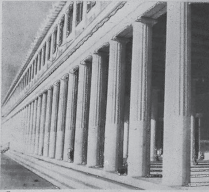
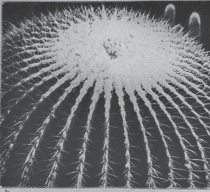


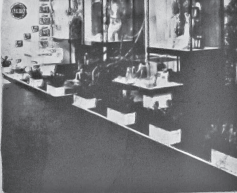

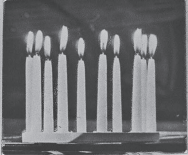

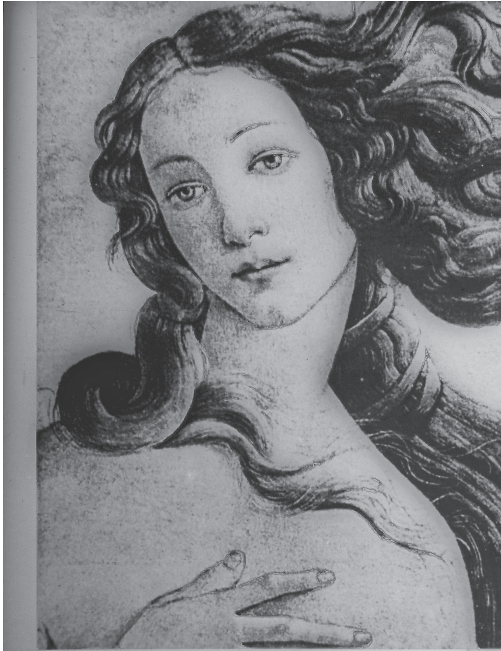
(Bauwerke; Innenräume)		sicheres, Kunstwerken oder ähnlichem	Frisuren oder Frisurenentwürfen
			
			
			
<p>Welche Eigenschaftswörter oder Vergleiche fallen Ihnen beim Betrachten der obenstehenden Bilder ein?</p> <p><i>Rechtswinkel, gleich, gleichmäßig, Leinwand, regelmäßig, Bucher, ein Bucherschrank</i></p> <p>Wenn Ihnen nicht selbst etwas einfällt, dann suchen Sie geeignete Wörter in der Wörterauswahl auf der Außenseite dieses Bogens.</p>	<p>Mit was könnte man die obenstehenden Formen vergleichen?</p> <p><i>Schwärzen auf einem Telegraphenstrahl, Kropfen aus der Dachrinne, Egentropfen an einem herabhängenden Draht</i></p>	<p>Wo haben Sie ähnliche, durch Reihung bestimmte, oder ausgeschmückte Dinge gesehen?</p> <p><i>Glockenrose, Gartenpflanze, Lichterkette</i></p>	<p>Wie wirken solche durch das Merkmal der Reihung bestimmte Frisuren?</p> <p><i>streng, gepflegt, konstruiert</i></p> <p>Wenn Ihnen die passenden Ausdrücke fehlen, dann suchen Sie sie in der Wörterauswahl auf der Außenseite dieses Bogens.</p>

Abbildung 11 Hans Lehberg: Gestaltungslehrgang – Arbeitsblatt III/3 Reihung, Dia-Lehrsammlung zur Geschichte der Mode und Frisuren, Nachlass Hans Lehberg, TU Darmstadt.



Sandro Botticelli: Die Geburt der Venus (Ausschnitt)
(Das Original befindet sich in den Uffizien in Florenz)

Dynamik der Formen in der Frisur

Interessanterweise hat sich schon vor einem halben Jahrtausend ein kluger Kopf Gedanken über die Dynamik der Formen in der Frisur gemacht. Obwohl es damals noch keine Damenfriseurin in unserem heutigen Sinne gab, haben wir doch schon eine sehr frühe schriftliche Äußerung über dieses Thema. Leone Battista Alberti (1400 - 1472), der zugleich Baumeister, Maler und Philosoph war und als maßgebender Theoretiker der Früh-Renaissance gilt, hat in seinem "Liber de Pictura" den Malern gesagt, wie sie das Haar wirkungsvoll darstellen sollten:

"Man findet Gefallen daran, im Haar der Menschen und Tiere, in den Zweigen, im Laub, in der Gewandung eine gewisse Bewegung zu sehen. Ich jedenfalls möchte in den Haaren jene von mir früher genannten sieben Arten von Bewegungen wahrnehmen: sie mögen sich im Kreise drehen, als wollten sie sich miteinander verknüpfen, oder in die Luft wallen, ähnlich den Flammen, oder sich untereinander verschlingen gleich den Schlangen, oder sich emporsträuben nach dieser oder jener Richtung."

Muß man bei diesen Worten nicht sogleich an den Kopf der Venus in Botticellis berühmtem Gemälde "Die Geburt der Venus" denken?

Abbildung 12 Hans Lehmborg: Gestaltungslehrgang – Botticellis Geburt der Venus, Dia-Lehrsammlung zur Geschichte der Mode und Frisuren, Nachlass Hans Lehmborg, TU Darmstadt.

Lehmborg zitiert: »Ich jedenfalls möchte in den Haaren jene von mir früher genannten sieben Arten von Bewegungen wahrnehmen: sie mögen sich im Kreise drehen, als wollten sie sich miteinander verknüpfen; oder in die Luft wallen, ähnlich den Flammen, oder sich untereinander verschlingen gleich den Schlangen, oder sich emporsträuben nach dieser oder jener Richtung.«⁶⁷

Alberti spricht den malerisch erzeugten Haaren in »De pictura« eine der Liebeslyrik von Ovid und Petrarca ähnlich erotische Wirkung zu, wie an der metaphorischen Umschreibung der Haarbewegungen deutlich wird, und »stellt sie damit in den Kontext seiner wirkungsästhetischen Überlegungen«, wie die Kunsthistorikerin Julia Saviello herausarbeitet.⁶⁸ Sie schreibt, dass es bereits in der Frühen Neuzeit geläufige Praxis war, »Schülern zur Ausbildung von Hand und Geist neben Figuren auch komplexe Frisurenstudien vorzulegen«, dies zeuge »von der Bedeutung, die dem Haar aufgrund seiner auch im Bild äußerst flexiblen Gestaltbarkeit zukam.«⁶⁹ Die Linien der Haare standen dabei im Spannungsfeld von Mimesis und freier Formfindung: Kunstvoll gelegte, teils um aufwendige Haarteile erweiterte Frisuren wurden im Bild erzeugt.⁷⁰ Lehmborg hat in seinem Buch »Haar und Frisur in der bildenden Kunst« dementsprechend herausgearbeitet, dass Haare in der Kunst ein nicht zu unterschätzendes und für die Aussage oft zentrales Mittel der Gestaltung sind.⁷¹

Fortführungen der Ideen

Eine Fortführung der Verschränkung von Theorie und Praxis findet sich in dem Propädeutik-Kurs, der 1981 auf Initiative von Studierenden, u. a. von Jürgen Schneider, in Kooperation mit dem Kosmetikkonzern Wella eingeführt wurde.⁷² Zudem wurde

⁶⁷ Zitiert nach einem Dia-Positiv aus dem Lehmborg-Nachlass. prometheus-bildarchiv, Zitat auch in Lehmborg 1983 (wie Anm. 10), S. 50.

⁶⁸ Saviello, Julia: Verlockungen. Haare in der Kunst der Frühen Neuzeit, Emsdetten, Berlin 2017, S. 19 f.

⁶⁹ Ebd., S. 21.

⁷⁰ Ebd.

⁷¹ Lehmborg 1983 (wie Anm. 10), S. 93. Er verweist zudem auf die Wechselwirkung von Künstler*innen und Friseur*innen: »So wie manche Künstler sich vom Zauber des schönen Haares zu Werken von ganz außergewöhnlichem Rang beflügeln lassen, so werden andererseits viele Friseure durch die Beschäftigung mit Werken der Kunst zu formvollendeten Frisuren inspiriert« (S. 9).

⁷² Vgl. Volavsek, Johannes: Stärkerer Berufsfeldbezug für Lehrerbildung in Darmstadt, in: Friseurhandwerk, 15. 1. 1981, S. 11. Vgl. auch jwt: Zur Theorie die Pra-

auf die Änderung des Studiengangs gedrungen, um den kunst- und kulturwissenschaftlichen Schwerpunkt zu implementieren. Bereits Lehmborg und seine Studierenden kritisierten, dass die Technische Hochschule sich allein auf die Vermittlung naturwissenschaftlicher Grundlagen konzentriere. Mit der Stiftungsdozentur änderte sich auch der Studiengang grundlegend, jetzt wurden auch »künstlerische und kulturgeschichtliche Themen« eingebracht: »Denn Mode, Kunst- und Stilgeschichte seien Themen, mit denen sich die Studenten verstärkt auseinandersetzen müßten.«⁷³

xis – Studiengang angereichert. Künftige Gewerbelehrer für Friseure werden jetzt an der TH umfassend ausgebildet – Starthilfe von der Wella, in: Darmstädter Echo, Samstag 20. Juli 1985, o. S.

73 jüs: Ein bißchen Schönheit – auch an der TH. Stiftungsdozentur der Wella für ›Mode, Kunst- und Stilgeschichte‹ an der Hochschule, in: Darmstädter Echo, Donnerstag, 6. September 1990, S. 12.



Karl Gruber

Idealistische Stadtbaugeschichte
als moralisches Wertesystem

Hauke Horn

Zu den prägenden Architekturprofessoren an der TH Darmstadt zählte zur Mitte des 20. Jahrhunderts zweifellos Karl Gruber,¹ der 1933 bis 1953 den »Lehrstuhl für Baukunst V« innehatte und darüber hinaus noch bis 1959 in Darmstadt lehrte.² Seine Professur umfasste neben dem Entwerfen und dem Städtebau bemerkenswerterweise auch das Fach Baugeschichte, so dass sich sein Lehrgebiet inhaltlich mit dem Kompetenzbereich der Kunstgeschichte überschneidet.³ Methodik und Forschungsinteresse unterschieden sich jedoch vom kunsthistorischen Zugriff auf die Architekturgeschichte, denn die aus heutiger Sicht interdisziplinär anmutende Kombination aus Städtebau und Baugeschichte spiegelte Karl Grubers Auffassung von einem städtebaulichen Entwerfen, das sich maßgeblich an der älteren, vor allem mittelalterlichen Stadtbaugeschichte orientierte. Damit unterschied sich der 1885 in Konstanz geborene Gruber fundamental von den modernen Vordenkern seiner Generation wie Walter Gropius (* 1883) oder Ludwig Mies van der Rohe (* 1886) und vertrat eine Haltung, die in der Nachkriegszeit zur Nischenposition wurde, allerdings im postmodernen Diskurs der 1980er-Jahre unter anderen Vorzeichen wieder an Einfluss gewann.

Die Grundlage für seine Architektur- und Städtebautheorie legte Karl Gruber, der 1914 bei seinem Mentor Friedrich Ostendorf an der TH Karlsruhe promoviert wurde, mit seiner Dissertation, die noch im selben Jahr unter dem Titel »Eine deutsche Stadt. Bilder zur Entwicklungsgeschichte der Stadtbaukunst«⁴ veröffentlicht wurde. Die Leistung dieser nur 23 Seiten umfassenden Arbeit besteht im Wesentlichen aus sechs Tafeln mit suggestiven Bildern einer fiktiven deutschen Stadt, die eine ideale städtebauliche Entwicklung vom hohen Mittelalter bis in die Frühe Neuzeit buchstäblich nachzeichnen sollten (**Abb. 1**).

1 Karl Gruber wurde 1885 in Konstanz geboren und verstarb 1966 in Darmstadt. – Grundlegende Biografie: Romero, Andreas: Baugeschichte als Auftrag. Karl Gruber: Architekt, Lehrer, Zeichner. Eine Biographie, Braunschweig 1990 (Schriften des Deutschen Architekturmuseums zur Architekturgeschichte und Architekturtheorie). Im Anhang findet sich dort ein von Gruber selbst verfasster Lebenslauf (Ebd., S. 279 f).

2 UA Darmstadt 103 Nr. 232/8 und Nr. 232/9. – Laut den Vorlesungsverzeichnissen der TU Darmstadt bot Gruber noch bis 1959 Lehrveranstaltungen an. In den 1960er-Jahren betreute er noch Doktorarbeiten.

3 UA Darmstadt 103 Nr. 232/8 und Nr. 232/9. – Berufen wurde Gruber auf den »Lehrstuhl für Baukunst V«. In den Vorlesungsverzeichnissen wird er auch als Professor für Baukunst geführt. In der Ankündigung seiner Entpflichtung 1953 wird Gruber als »Professor für Entwerfen, Städtebau und Mittelalterliche Baukunst« bezeichnet.

4 Gruber, Karl: Eine deutsche Stadt. Bilder zur Entwicklungsgeschichte der Stadtbaukunst, München 1914.

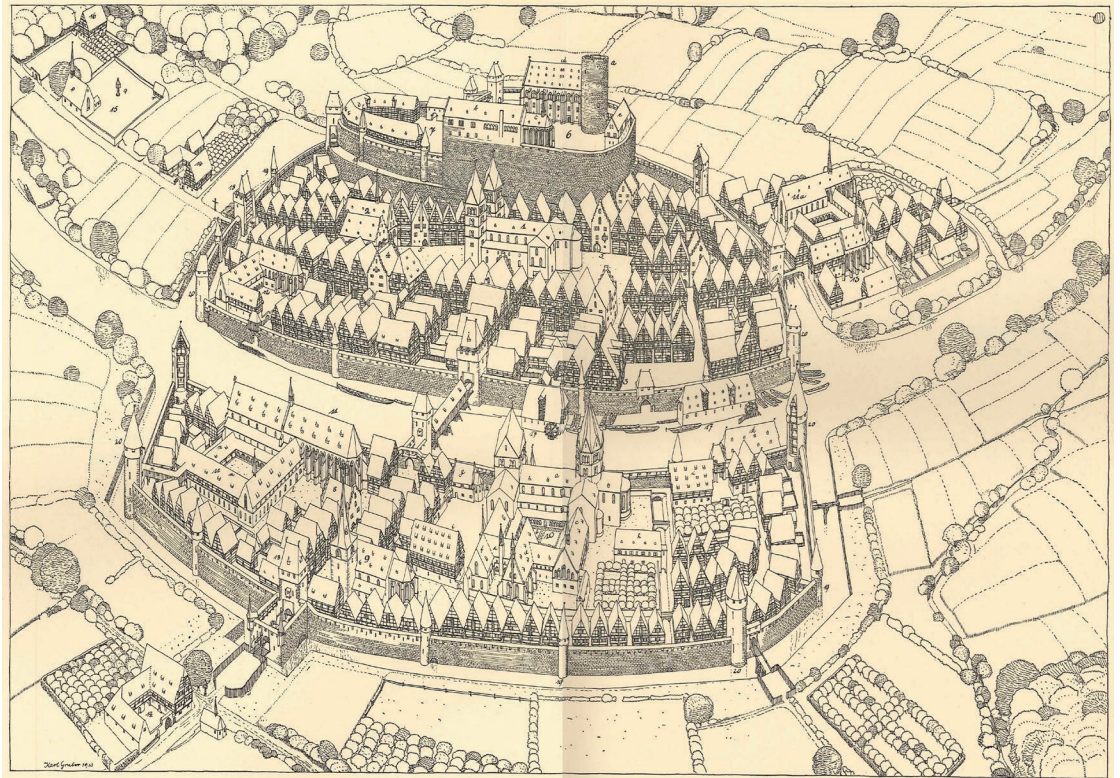


Abbildung 1 Karl Gruber: Idealbild einer deutschen Stadt um 1350, 1913, in: Gruber, Karl: Eine deutsche Stadt. Bilder zur Entwicklungsgeschichte der Stadtbaukunst, München 1914, Taf. 2.

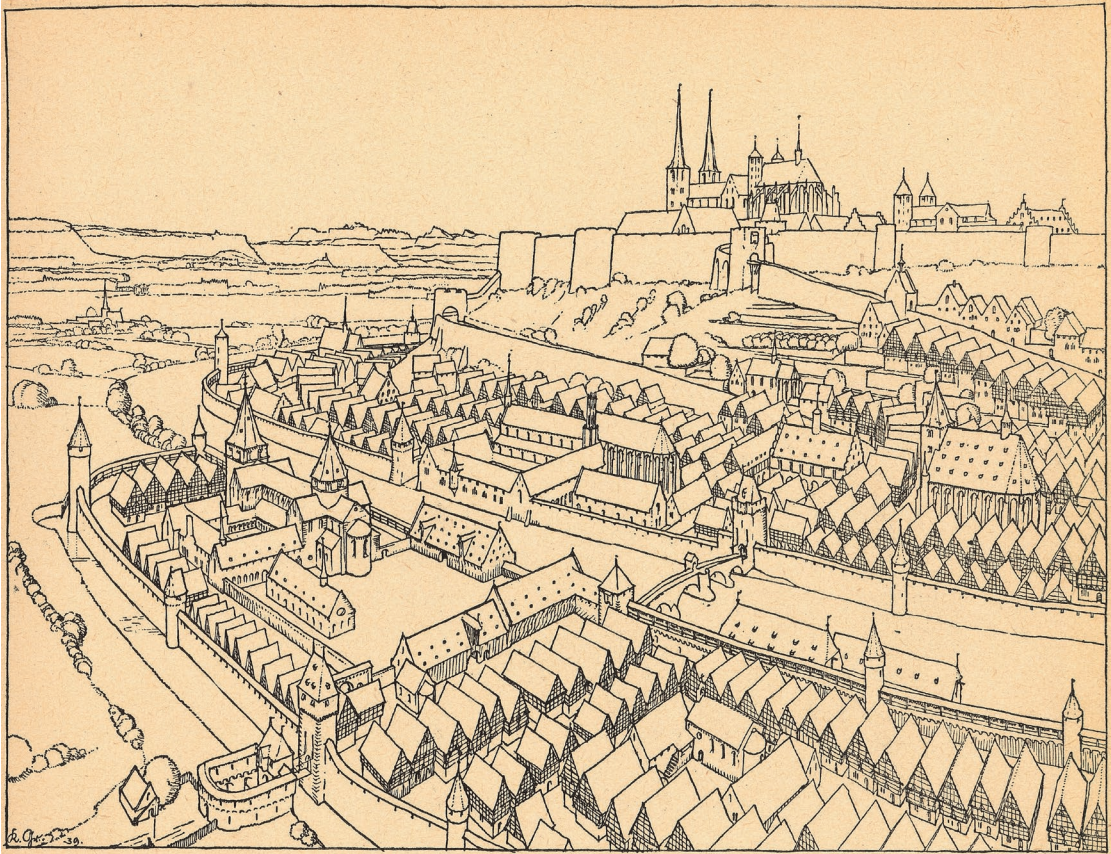


Abbildung 2 Karl Gruber: Idealbild einer Bischofsstadt, 1939, in: Gruber, Karl: Die Gestalt der deutschen Stadt. Ihr Wandel aus der geistigen Ordnung der Zeiten, München 1952, S. 41.

Karl Gruber, der bereits 1925 zum Professor für Mittelalterliche Baukunst und Kirchenbau an der TH Danzig berufen wurde, baute diesen Ansatz sukzessiv zu einer umfassenderen Stadtbaugeschichte aus. Unter dem Titel »Die Gestalt der deutschen Stadt« erschien 1937 das historisch-theoretische Hauptwerk Grubers,⁵ das zugleich als Lehrbuch für den zeitgenössischen Städtebau gedacht war,⁶ in der ersten Fassung. 1952 wurde es mit dem zusätzlichen Untertitel »Ihr Wandel aus der geistigen Ordnung der Zeiten« in stark erweiterter und überarbeiteter Form neu aufgelegt.⁷ Während Gruber 1914 eine idealtypische Entwicklung anhand einer fiktiven Stadt darzustellen versuchte, wollte er 1937 das seiner Ansicht nach Idealtypische an historischen Städten herausstellen und vereinte schließlich beide Ansätze in seinem Opus magnum von 1952 (**Abb. 2**).

»Gesetzmäßigkeiten« der historischen Städte

Die Beschäftigung Grubers mit der Stadtbaugeschichte war nicht kunstgeschichtlich motiviert, sondern hauptsächlich darin begründet, Grundsätze und daraus resultierende Handlungsstrategien für den zeitgenössischen Städtebau abzuleiten. Karl Gruber interessierte sich deshalb in erster Linie für die Prinzipien und Ordnungen, im Jargon des Juristensohnes Gruber die »Gesetzmäßigkeiten«⁸, welche den historischen, vor allem den mittelalterlichen Städten zugrunde lägen. Diese Ausrichtung der Baugeschichte und die damit verbundene Abgrenzung zur kunsthistorischen Professur schien im Fachbereich auf Konsens zu stoßen. Heinz Rudolf Rosemann, der dem Institut für Kunstgeschichte an der TH Darmstadt von 1934 bis 1942 vorstand, schrieb zur Rollenverteilung in der Architekturausbildung, dass Gruber mit seinen baugeschichtlichen Lehrveranstaltungen »Einblick in die Gesetzmäßigkeit architektonischen Gestaltens« gebe, wohingegen »kunstgeschichtliche Vorlesun-

5 Gruber, Karl: Die Gestalt der deutschen Stadt, Leipzig 1937.

6 »Die Arbeit will als die eines Architekten gewertet werden, sie will zur Klärung der Fragen mit beitragen, welche Stellung der Baumeister heute zur Geschichte der deutschen Stadt einzunehmen hat,« erläuterte Karl Gruber seine Absichten im Vorwort der Auflage von 1937 (Gruber 1937, wie Anm. 5, S. 7).

7 Gruber, Karl: Die Gestalt der deutschen Stadt. Ihr Wandel aus der geistigen Ordnung der Zeiten, München 1952. – Im Vorwort legt Gruber dar, dass auch diese Ausgabe als Lehrbuch für den gegenwärtigen Städtebau gedacht war: »Dieses Buch will mehr sein als eine geschichtliche Betrachtung. Es will aus der Geschichte eine Brücke zur Gegenwart schlagen.«

8 Gruber 1937 (wie Anm. 5), S. 8.

gen [...] einen Überblick über die großen historischen Zusammenhänge und stilbildenden Kräfte« vermittelten.⁹

Der Ansatz Grubers, der bereits in seiner Dissertation zum Tragen kam, geht vom Grundsatz her auf seinen Mentor Friedrich Ostendorf zurück,¹⁰ der laut Gruber eine »Rückkehr an Strenge und Gesetz«¹¹ als Reaktion auf die »Willkür und Gesetzlosigkeit«¹² des Historismus im 19. Jahrhundert wie auch des Jugendstils anstrebte. Während Ostendorf jedoch die architektonischen Gesetzmäßigkeiten primär formal auffasste und diesbezüglich den Barock des 18. Jahrhunderts zum Vorbild nahm, so interessierte sich Gruber, wie er selbst schrieb,¹³ auch für den Sinn und Inhalt des Gebäudes im Kontext einer überfassenden Geistesgeschichte und ging in dieser Beziehung deutlich über seinen Lehrer hinaus.¹⁴ Gruber suchte folglich weniger die formalen Gesetze der Baukunst, als vielmehr die Gesetzmäßigkeiten einer idealen Gesellschaftsordnung, die im Städtebau zum Ausdruck kommen sollte. Seine historischen Vorbilder fand Gruber in den Städten des Mittelalters, womit er sich ebenso von Ostendorf abwendete,¹⁵ aber in die Tradition von dessen Karlsruher Lehrer Carl Schäfer stellte:¹⁶ »Die mittelalterlichen Städte sind als Ganzes deshalb doch so erhaltenswert, weil sie den Niederschlag einer geistigen und sozialen Ordnung darstellen, die im Rahmen und in den Auffassungen ihrer Zeit das Problem Persönlichkeit und Gemeinschaft, Bindung und Freiheit in einer künstlerischen Vollendung gelöst hat,

⁹ Rosemann, Heinz Rudolf: Erziehung zum Bauen an der Darmstädter Hochschule. Dargestellt an Arbeiten von Studierenden, in: *Moderne Bauformen* 34 (6.1935), Sonderdruck.

¹⁰ Ostendorf legte seine Theorie in mehreren Büchern dar, die zum Teil allerdings postum erschienen (Ostendorf, Friedrich: *Theorie des architektonischen Entwerfens*, Berlin 1913; Ders.: *Sechs Bücher vom Bauen*, 4 Bde., Berlin 1914–1920).

¹¹ Gruber 1937 (wie Anm. 5), S. 7.

¹² Ebd.

¹³ Gruber 1952, (wie Anm. 7), S. 8.

¹⁴ Das war Gruber auch selbst bewusst: »Und das ist vielleicht das Höchste, was von einem Lehrer gesagt werden kann, daß seine Persönlichkeit so reich an echtem Gehalt war, daß mit dem was sie empfangen hatten die einstigen Schüler zu neuen Ufern vorstoßen konnten.« (Gruber 1952, wie Anm. 7, S. 8, über den Lehrer Ostendorf).

¹⁵ Karl Gruber führte seine Erfahrungen in den mittelalterlichen Bürgerstädten Freiburg, wo er von 1919 bis 1925 das Hochbauamt leitete, und Danzig (Gdańsk), wo er 1925 bis 1933 an der TH lehrte, als Grund für seine Abkehr von den neobarocken Idealen Ostendorfs an (Gruber 1952, wie Anm. 7, S. 9; so auch in seinem selbstverfassten Lebenslauf im Anhang von Romero 1990, wie Anm. 1, S. 279).

¹⁶ Im Vorwort der »Gestalt der Stadt« von 1952 versucht Gruber erkennbar, sich, vermittelt über Ostendorf, in die Linie der Karlsruher Schäfer-Schule zu stellen. (Gruber 1952, wie Anm. 7, S. 6 f.).

den keine spätere Zeit wieder erreicht hat. Wer das bestreitet, hat des Geistes, der die Schönheit der mittelalterlichen Stadt einst lebendig werden ließ, keinen Hauch verspürt.«¹⁷

Zeichnen als Methode

Karl Gruber versuchte die Gesetzmäßigkeiten der mittelalterlichen Städte mit seinen charakteristischen Zeichnungen freizulegen und sichtbar zu machen. Diesen Ansatz wie auch den damit einhergehenden typischen Zeichenstil entwickelte Gruber bereits in seiner Dissertation 1914 (**Abb. 1**) und hielt daran in erstaunlicher Konstanz Zeit seines Lebens fest. Das Zeichnen war demzufolge für Gruber nicht bloß ein Mittel der Visualisierung, sondern eine architekturhistorische Methode, um allgemeingültige Prinzipien der gebauten Umwelt zu erforschen und zu verstehen, aber auch zu vermitteln.¹⁸ Die aus dieser Methode resultierende starke Verallgemeinerung und Idealisierung wie auch der Gegenwartsbezug führten jedoch dazu, dass sich historische Rekonstruktion, kreative Ergänzung und eigenständiger Entwurf bei Gruber nicht voneinander trennen lassen (**Abb. 3**). Dementsprechend fehlen bei Grubers Schriften auch jegliche Quellenangaben, obgleich sein apodiktischer Schreibstil gesichertes Wissen suggeriert. Aus heutiger Sicht erfüllen Grubers Schriften demnach nicht die Standards wissenschaftlichen Arbeitens, wie bereits Andreas Romero feststellte.¹⁹ Karl Grubers Bücher und Zeichnungen sind somit aus heutiger Sicht weniger als Stadtbaugeschichte, sondern vielmehr als historisch begründete Stadtbautheorie ihrer Zeit zu betrachten. Für das Verständnis Grubers und seiner Lehre ist jedoch zu berücksichtigen, dass er den Anspruch hatte, auf Basis historischer Erkenntnisse zu arbeiten und dies auch so vermittelte. Den Wert und Nutzen der Baugeschichte für den Architekten verglich Gruber mit dem einer Karte für einen verirrtten Wanderer im Nebel.²⁰

Eine Untersuchung von Grubers Lehre und Wirken muss demnach bei seiner geschichtlich orientierten Stadtbautheorie ansetzen.

¹⁷ Karl Gruber um 1943, zitiert nach Durth, Werner/Gutschow, Niels: Träume in Trümmern. Planungen zum Wiederaufbau zerstörter Städte im Westen Deutschlands 1940–1950, Bd. 2: Städte, Braunschweig 1988, S. 853. (Schriften des Deutschen Architekturmuseums zur Architekturgeschichte und Architekturtheorie)

¹⁸ Zur Zeichnung in der Lehre siehe weiter unten.

¹⁹ Romero 1990 (wie Anm. 1), S. 258f.

²⁰ »Für ihn [d. i. der Architekt] bedeutet das Studium der Baugeschichte das gleiche, was für den im Nebel verirrtten Wanderer die Landkarte bedeutet.« (Gruber 1952, wie Anm. 7, S. 5)

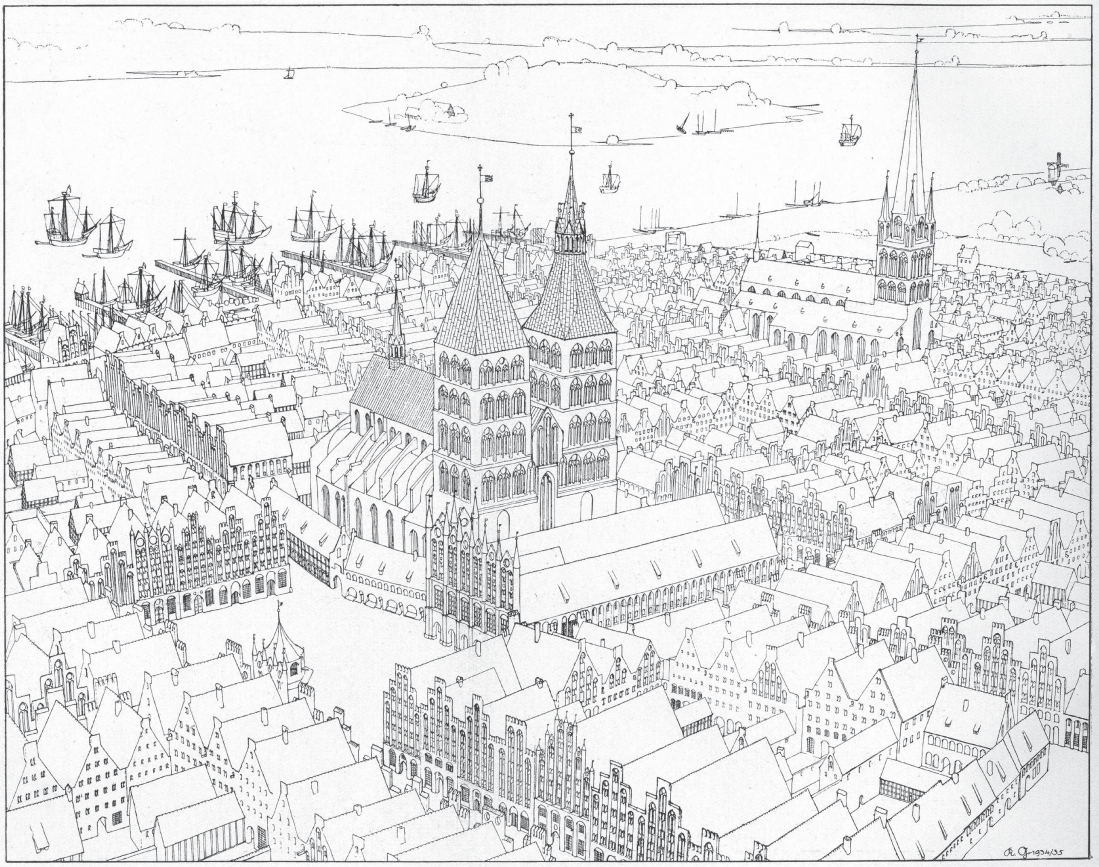


Abbildung 3 Karl Gruber: Idealisierte Rekonstruktion von Stralsund im Mittelalter, 1934/1935, in: Gruber, Karl: Die Gestalt der deutschen Stadt, Leipzig 1937, Abb. 19.

Die Rangordnung der Werte

Als erster Aspekt seiner Theorie wäre eine klare »Rangordnung der Werte«²¹ zu nennen, an deren Spitze für den überzeugten Katholiken Gruber die Religion stand. Folglich nehmen die Sakralbauten in den Zeichnungen Grubers eine dominante Stellung ein. Die Hansestädte des Nordens stellte er in dieser Hinsicht gerne als Fernsichten mit einer von Kirchtürmen bestimmten Silhouette dar. Noch deutlicher tritt der Primat der christlichen Religion in Grubers historischen Idealbildern in Erscheinung, die er in »Gestalt der deutschen Stadt« veröffentlichte (**Abb. 2**). Dort thront die Kirche im Sinne einer Stadtkrone über den Bürgerhäusern, wofür er etwa in Gelnhausen ein reales Vorbild fand. Im Sinne seiner historisch begründeten Stadtbautheorie wollte Gruber derartige mittelalterliche Idealbilder in zeitgenössisches Bauen übersetzen. Ein fiktiver Siedlungsentwurf von 1943 zeigt eine lockere Anordnung schlichter traditionalistischer Mehrfamilienhäuser, die von einer monumentalen, nebenbei bemerkt ökumenisch konzipierten Kirchenanlage an der höchsten Stelle dominiert werden (**Abb. 4**). Vor dem Hintergrund der nationalsozialistischen Diktatur gewann das symbolische Überhöhen der Kirchen, die wiederum für das Christentum stehen, an politischer Bedeutung. Das erklärt wohl auch, warum er diesen und vergleichbare Entwürfe samt den dahinterstehenden Ideen erst 1949 veröffentlichte, in der kleinen und wenig beachteten Schrift »Der heilige Bezirk in der zukünftigen Stadt«²². Mit diesen »heiligen Bezirken« rekurrierte Gruber auf die geschlossenen Dom- und Stiftsimmunitäten des Mittelalters, die er in weiteren Idealbildern als Keimzellen der Stadt hervorhob.²³ In der Wiederaufbauzeit forderte er demzufolge die (Wieder-)Einrichtung »heiliger Bezirke« in den Zentren. Einen konkreten, aber nicht realisierten Entwurf legte er beispielsweise für den im 19. Jahrhundert säkularisierten Liebfrauenplatz in Mainz vor, der nach dem Willen Grubers wieder zu einem kontemplativen und spirituellen Ort werden sollte.²⁴

²¹ So lautet auch die Überschrift eines Kapitels in beiden Fassungen der »Gestalt der Stadt«.

²² Gruber, Karl: Der heilige Bezirk in der zukünftigen Stadt, Münster 1949.

²³ Gruber 1937 (wie Anm. 5), Abb. 8.

²⁴ Gruber, Karl: Architektonisches Bild von Mainz. Zur Gestaltung der Dom-Umgebung, in: Jahrbuch für das Bistum Mainz 4 (1949), S. 50–67. (Festschrift für Prof. Dr. Dr. August Reatz)

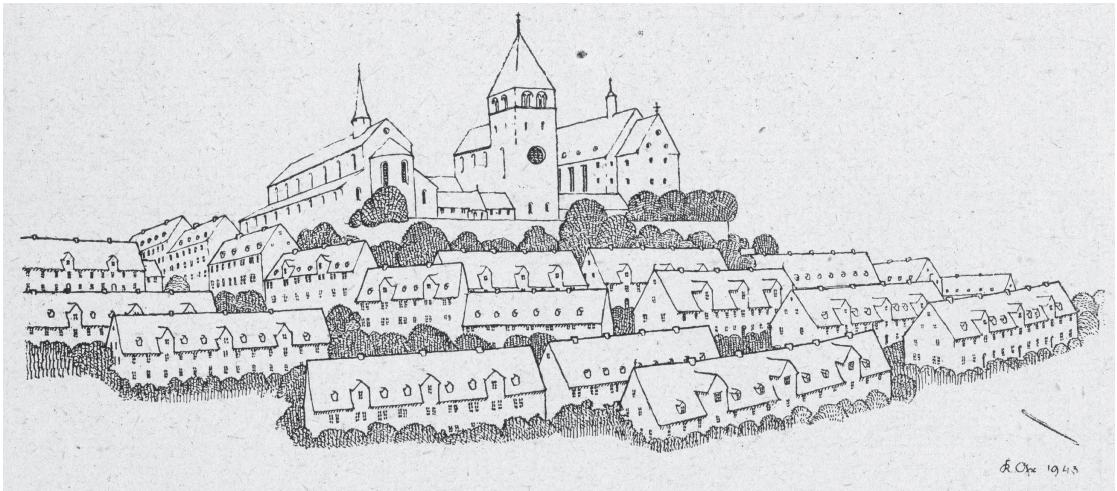


Abbildung 4 Karl Gruber: Fiktiver Entwurf für eine Siedlung mit »Heiligem Bezirk«, 1943, in: Gruber, Karl: Der heilige Bezirk in der zukünftigen Stadt, Regensburg 1949, S. 46.

Individuelle Freiheit in gemeinschaftlicher Ordnung

Ein weiteres Ordnungsprinzip, das Gruber aus den mittelalterlichen Städten ableitete, war die Forderung nach einem ausgewogenen Verhältnis von individueller Freiheit und gemeinschaftlicher Ordnung. So endet die »Gestalt der Stadt« 1937 mit folgendem Apell:

»Wenn wir heute einen Weg suchen, der uns weder in kollektivistische Gleichmacherei noch in zersetzenden Individualismus führt –, immer wird das Bild der mittelalterlichen Stadt vor unserem Auge erstehen, das dem einzelnen im Rahmen der Gemeinschaft seine Freiheit ließ und ihn doch einband in das Gesetz, das allein uns Freiheit geben kann.«²⁵

Als städtebaulichen Ausdruck einer gemeinschaftlichen Ordnung sah Gruber ein geschlossenes Stadtbild, das durch eine Gleichartigkeit von architektonischen Merkmalen wie der Dachneigung und einem gemeinsamen Maßstab, aber auch durch die ortstypischen Materialien und Handwerkstraditionen bestimmt wurde (**Abb. 3**).

Gleichartigkeit ist bei Gruber jedoch nicht mit Gleichheit zu verwechseln. Denn innerhalb des gemeinschaftlichen Ordnungsrahmens gestand Karl Gruber dem Einzelnen das Recht der freien Entfaltung zu. So sollte die Gestaltung der Fassaden und selbst die Festlegung der Geschoss- und Traufhöhen der Entscheidung des Bauherren überlassen werden.²⁶ In dieser Hinsicht war Grubers Stadtbild auch politisch konnotiert. 1937 schrieb er zum mittelalterlichen Wohnhaus: »Das Haus bleibt immer ein Einzelindividuum, eine selbstständige Persönlichkeit, die nicht, wie in der Fürstenstadt, gezwungen war, vor einer irdischen Macht ›stramm zu stehen.«²⁷ Neben der metaphorischen Gleichsetzung von Haus und Individuum ist an dieser Aussage Grubers subtile Kritik an einer herrschenden Staatsmacht, welche die freie Entfaltung der Persönlichkeit einschränkt, bemerkenswert. Obgleich Gruber die »Fürstenstadt« nennt, die den absolutistischen barocken Städtebau bezeichnet,²⁸ so kann

²⁵ Gruber 1937 (wie Anm. 5), S. 121 f. – In der Fassung von 1952 heißt es zum Ende hin: »Die hohe Leistung des Mittelalters bestand darin, daß es verstanden hat, den Einzelnen in eine Ordnung in Freiheit einzugliedern.« (Gruber 1952, wie Anm. 7, S. 194).

²⁶ Beispielsweise sollte jeder nach eigener Façon entscheiden dürfen, »wo er an seinem Hause den Erker anbringen will, [...], ob er ihn eingeschossig oder durch zwei Geschosse durchgehen lassen will.« (Gruber 1937, wie Anm. 5, S. 79).

²⁷ Ebd.; Wortgleich bei Gruber 1952 (wie Anm. 7), S. 134.

²⁸ An dieser Stelle wird auch Grubers Unterschied zu Ostendorf, der in den absolutistischen Stadtplanungen des 18. Jahrhunderts das Ideal sah, sehr deutlich. Ostendorf favorisierte den barocken Städtebau aus formalen Gründen, Gruber lehnte ihn aus politischen ab.

man diese Aussage im zeitlichen Kontext von 1937 auch auf das nationalsozialistische System beziehen.²⁹

Identitätsstiftende Ortbezüge

Individuell gestaltete Häuser standen in Grubers Stadtbautheorie sinnbildlich für die Freiheit des Einzelnen, wohingegen verbindende architektonische Merkmale den gemeinschaftlichen Ordnungsrahmen bildeten, in den sie sich fügten. Dieser Ordnungsrahmen sollte jedoch ortsbezogen sein und sich somit von Stadt zu Stadt unterscheiden. Auf diese Weise wurde eine weitere Forderung Grubers an den Städtebau erfüllt, nämlich die Bewahrung eines charakteristischen und kommunale Identität stiftenden Stadtbildes. Gruber kritisierte die moderne Stadtplanung, weil sie »in den meisten Fällen zum Untergang des alten Stadtbildes führen [würde]. [...] Im Endeffekt würde Lübeck nicht mehr Lübeck, Mainz nicht mehr Mainz und Nürnberg nicht mehr Nürnberg sein; die Städte würden ihren Charakter völlig zu Gunsten einer dazu noch problematischen Allerweltsarchitektur einbüßen.«³⁰ Der identitätsstiftende Ortsbezug sollte hergestellt werden, indem lokale und regionale Traditionen und Eigenarten bewahrt und die Gegebenheiten vor Ort berücksichtigt würden. Hierzu zählte auch die bevorzugte Verwendung von vor Ort verfügbaren Baumaterialien, die vor dem Hintergrund des heutigen Diskurses über Umwelt- und Klimaschutz bemerkenswert scheint, auch wenn sie seinerzeit im Sinne eines Heimatschutzes gefordert wurde, der offenbar nicht bloß formal-ästhetisch gedacht war: Man lasse »neben dem Bauplatz liegende Ziegeleien eingehen, um kilometerweit herbeigefahrene riesige Betonplatten verwenden zu können,«³¹ kritisierte Gruber bereits 1937.

29 Zu Grubers Verhältnis zum Nationalsozialismus s. die Diskussion und Beiträge in: Karl Gruber zum 100. Geburtstag. Städtebauliches Colloquium an der TH Darmstadt am 3. Mai 1985, hg. v. Präsidenten der Technischen Hochschule Darmstadt, Darmstadt 1987, sowie Romero 1990 (wie Anm. 1).

30 Karl Gruber, um 1943, zitiert nach Durth/Gutschow 1988 (wie Anm. 17), S. 852 f.

31 Gruber 1937 (wie Anm. 5), S. 111.

Der menschliche Maßstab

Ein weiterer wesentlicher Punkt in Grubers Stadtbautheorie ist die Maßstäblichkeit, die stets die lokalen Begebenheiten zu berücksichtigen habe, sich aber vornehmlich auf den Menschen beziehen müsse. Vorbildlich wirkten hier auf Gruber erneut die Bauten des Mittelalters. In der Neuauflage der »Gestalt der Stadt« stellte Gruber einen mittelalterlichen Palast aus San Gimignano maßstäblich dem Palazzo Pitti in Florenz gegenüber.³² Zwei maßstabsbildende Figuren unterstreichen Grubers Ansinnen, dem Bau der Renaissance, von Gruber in anderem Zusammenhang auch als Zeitalter des »Frühkapitalismus« diskreditiert,³³ einen Verlust des menschlichen Maßstabs zu attestieren, der aus seiner religiös geprägten Weltanschauung blasphemisch wirkte.³⁴ Dem »Gesetz des relativen Maßstabs« der Antike und Frühen Neuzeit stellte Gruber das »Gesetz des absoluten Maßstabs« des Mittelalters gegenüber.³⁵ Damit meinte er, dass die architektonischen Elemente im Mittelalter nicht in einem festen Proportionsverhältnis zueinander standen. Stattdessen blieben nach Gruber Fassadenelemente wie Fenster, Erker oder Friese in ihren Dimensionen auf den Menschen bezogen. Folglich prägen diese Elemente auch die kleinteiligen Perspektiven, in denen Gruber die Wahrnehmung des Stadtraums aus dem menschlichen Blickwinkel wiedergab (**Abb. 5**). Auf der Ebene des städtischen Gefüges wahrten nach Grubers Vorstellung wiederum die individuell geprägten Bürgerhäuser den menschlichen Maßstab, der von gemeinschaftlichen Bauwerken wie Rathäusern und Hospitälern in gewissen Grenzen, von Kirchen hingegen deutlich überschritten werden durfte. Als kleinste, aber zahlenmäßig überwiegende Einheiten stehen die Bürgerhäuser sinnbildlich für die zahlreichen Individuen, die in der Stadt leben. Der Ausdruck des Individuums und der auf den Menschen bezogene Maßstab bedingen einander in Grubers Städtebautheorie.

32 Gruber 1952 (wie Anm. 7), S. 137.

33 Ebd., S. 134.

34 Ebd., S. 135.

35 Ebd., S. 119.

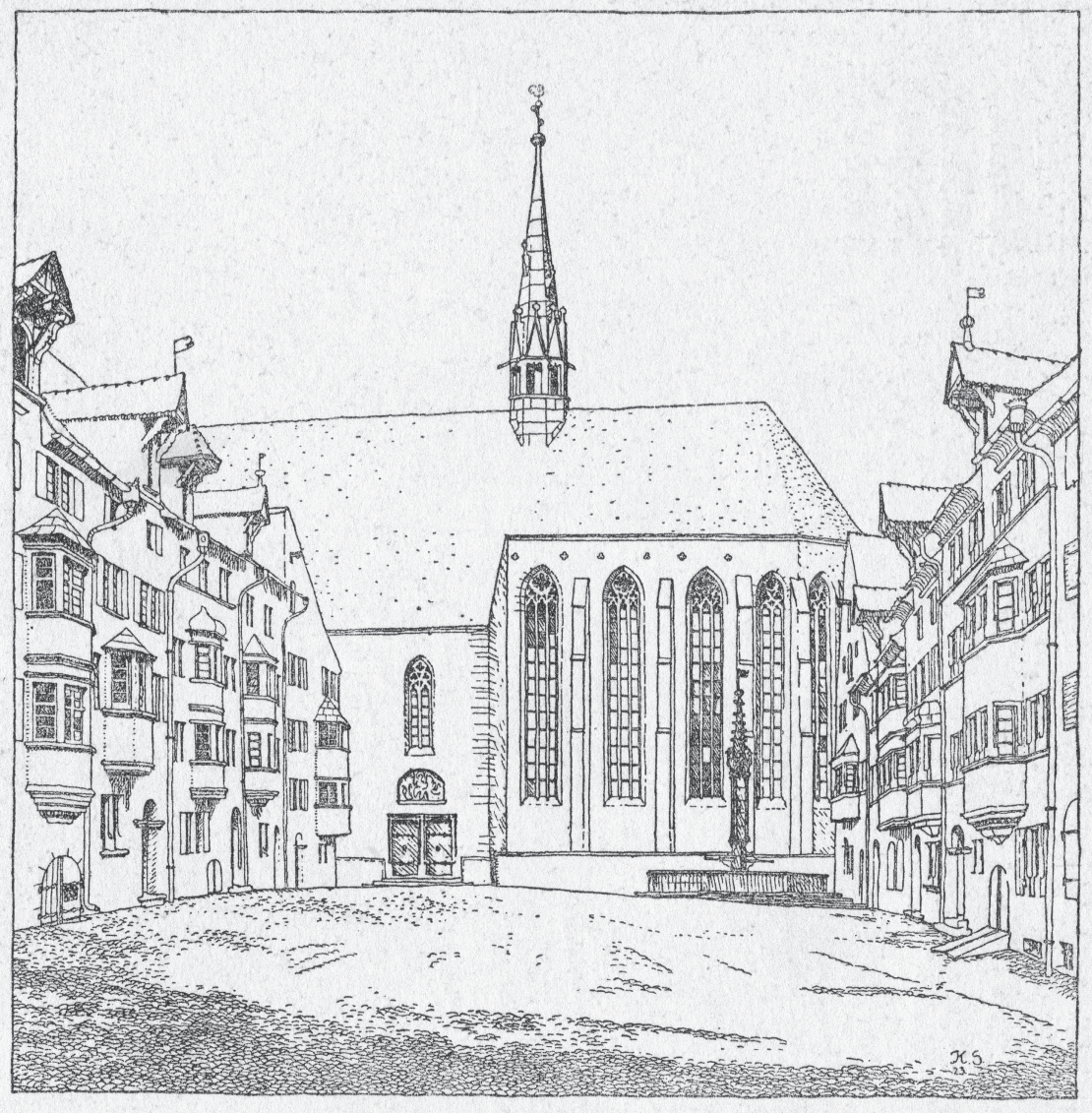


Abbildung 5 Karl Gruber: Marktstraße in Rottweil am Neckar, 1923, in: Gruber, Karl: Die Gestalt der deutschen Stadt, Leipzig 1937, S. 42.

Grubers Zeichnungen als Spiegel seiner Theorie

Grubers historisch begründete Stadtbautheorie lässt sich also folgendermaßen resümieren:

1. ein hierarchisches Wertesystem mit der Religion an erster Stelle
2. ein ausgewogenes Verhältnis von individueller Freiheit und kollektiver Ordnung
3. Bewahrung kommunaler Identität durch Ortsbezug
4. eine Maßstäblichkeit, die sich auf den Menschen bezieht

Diese Prinzipien spiegeln sich auch in Grubers Zeichnungsstil. Die Kleinteiligkeit und Lebendigkeit der Bilder resultiert aus der Sorgfalt und Detailliebe mit der Gruber jedes einzelne Haus dargestellt hat (**Abb. 3**). Nahezu jedes Haus ist individuell gestaltet, weicht jedoch nie weit von den übrigen Häusern ab. Auf diese Weise entsteht ein einheitliches und charakteristisches Bild der Stadt ohne monotone Wiederholungen und mit individuellen Akzenten, das Grubers Idealvorstellung eines ausgewogenen Verhältnisses von Individuum und Kollektiv verbildlicht. Die Bürger der Stadt sind, symbolisiert durch ihre Häuser, als Individuen ebenso wie als Teile einer Gemeinschaft erkennbar. Zugleich erzeugt die mitunter pittoresk anmutende Kleinteiligkeit eine kleinmaßstäbliche Skala, welche die Architektur auf den Menschen bezieht. Auch in den Perspektiven treten Grubers Gesetzmäßigkeiten deutlich hervor (**Abb. 5**): Sakralbauten beherrschen das Bild; kleinteilig gestaltete Bürgerhäuser schaffen einen menschlichen Maßstab und zeigen eine individuelle Ausprägung innerhalb eines gemeinschaftlichen Ordnungsrahmens, der zugleich eine städtische Identität schafft und die Orte unterscheidbar macht.

Die Sorgfalt und Sauberkeit der Gruber'schen Zeichnungen, in denen nicht ohne Grund jeglicher Schattenwurf fehlt, entlarvt seine Stadtbilder jedoch auch als romantische Verklärungen des Mittelalters, in denen enge und unhygienische Wohnverhältnisse, Armut und Ungleichheit ebenso ausgeblendet werden wie fehlende Aufstiegschancen und die starren Hierarchien der Ständegesellschaft. Die Gruber'schen Zeichnungen suggerieren eine Harmonie und Idylle, die nicht auf kritischer wissenschaftlicher Rekonstruktion, sondern auf idealistischer Vorstellung eines gesellschaftlichen Wunschbildes basieren. Für Veränderung und Fortschritt ist in der zum Ideal verklärten Vergangenheit kaum Platz. Und so ist es wenig verwunderlich, dass Karl Grubers Position in der vom Neuanfang geprägten und auf die Zukunft ausgerichteten Diskussion um den Wiederaufbau der deutschen Städte in den späten 1940er- bis in die 1960er-Jahre über einen christlich-konservativen Zirkel hinaus wenig Beachtung fand. Wiederentdeckt wurde seine Stadtbaugeschich-

te – allerdings dann ohne die religiösen Konnotationen – in den 1970er und 1980er-Jahren, als ein neues Bewusstsein für städtische Denkmalpflege parallel zu einem postmodernen Interesse an der Architekturgeschichte aufkam. So wurde die »Gestalt der Stadt« zwischen 1976 und 1983 gleich dreimal neu aufgelegt und 1985 sogar von Jacques Dewitte ins Französische übersetzt.³⁶ Die postmoderne Wiederentdeckung und Rezeption von Karl Gruber, die bereits Andreas Romero in seiner grundlegenden Gruber-Biografie aus der zeitgenössischen Perspektive angerissen hat, bietet noch viel Raum für weitere Forschung.³⁷

Zeichnen in der Baugeschichtslehre

In diesem Untersuchungsrahmen ist von Interesse, dass Grubers Methode der zeichnerischen Annäherung und Idealisierung wie auch sein charakteristischer Zeichenstil in der Lehre eine wichtige Rolle spielten. Karl Gruber »setzte Maßstäbe für die Fähigkeit zu zeichnen«³⁸, berichtete beispielsweise der langjährige Hannoveraner Stadtbaurat Hanns Adrian, der 1952 bis 1957 an der TH Darmstadt studierte. Auf den regelmäßig durchgeführten Exkursionen war Zeichnen eine Pflichtaufgabe für die Studierenden,³⁹ nicht um des Zeichnens Willen, sondern als Mittel der Auseinandersetzung mit dem Gebäude. Gruber entwickelte dafür laut Andreas Romero sogar ein eigenes Skizzenbuch im Taschenformat, das nur in Darmstädter Fachgeschäften zu beziehen war.⁴⁰ Einen Eindruck, wie diese Exkursionen abliefen, vermittelt ein überliefertes Foto, das Gruber umringt von staunenden Studierenden beim freihändigen Zeichnen vor Ort zeigt (**Abb. 6**). Selbst Karl Grubers Vorlesungen waren durch längere Perioden gekennzeichnet, in denen er mit Kreide auf der Tafel zeichnete und die Studierenden die Tafelbilder abzeichneten.⁴¹ Auch hier ist ein eindrucksvolles Foto überliefert, das Gruber mit der Kreide in der Hand vor der Tafel im Hörsaal zeigt (**Abb. 7**). Die idealisierte Stadtansicht auf der Tafel stellt unter Beweis, dass auch Grubers temporäre Zeichnungen in der Lehre von hoher Qualität waren.

³⁶ Laut Andreas Romero wurde die französische Übersetzung von Leon Krier angeregt (Romero, Andreas: Karl Gruber (1885–1966). Architekt, Städtebauer, Baugeschichtler, Diss. München 1987, S. 4).

³⁷ Romero 1990 (wie Anm. 1), S. 259–262.

³⁸ Zitiert nach Romero 1990 (wie Anm. 1), S. 183.

³⁹ Ebd., S. 246.

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Ebd.



Abbildung 6 Karl Gruber beim Freihandzeichnen auf Exkursion mit Studierenden, 1950er-Jahre, Repro in: Romero, Andreas: Baugeschichte als Auftrag. Karl Gruber: Architekt, Lehrer, Zeichner. Eine Biographie, Braunschweig 1990, S. XVII.



Abbildung 7 Karl Gruber während einer Lehrveranstaltung mit selbstgezeichnetem Tafelbild, 1950er-Jahre, Repro in: Romero, Andreas: Baugeschichte als Auftrag. Karl Gruber: Architekt, Lehrer, Zeichner. Eine Biographie, Braunschweig 1990, S. XVII.

Wirkungen von Grubers Lehre

Einen aufschlussreichen Einblick in die Lehre Karl Grubers vermittelt eine 1953 angefertigte Vorlesungsmitschrift von Paul Steinebach, der in den 1980er-Jahren eine Professur für Städtebau und Regionalplanung in Siegen innehatte (**Abb. 8**).⁴² Die Bezeichnung »Mitschrift« ist in diesem Fall nicht ganz zutreffend, denn Steinebach hat, ganz im Sinne Grubers, in erster Linie mitgezeichnet. Der Text in der Mitschrift dient eher zur Ergänzung des Gezeichneten. So notierte Steinebach neben einer Kirche mit großem, die Seitenschiffe überfassenden Satteldach: »bestimmend f.[ür das] Stadtbild.«⁴³ Man kann sich gut vorstellen, wie Gruber in der Vorlesung den Typus auf seine städtebauliche Wirkung bezog und diese im Sinne seines Wertesystems interpretierte. Auch an anderen Stellen liest sich Steinebachs Mitschrift wie ein Echo auf Grubers Theorien. So notierte Steinebach an einer Stelle: »Mittelalterl.[iche] Städte Ausdruck einer Ordnung / Rhythmus / Nicht aus der Willkür eines Künstlers sondern Ordnung einer Gesellschaft«⁴⁴ und an anderer Stelle: »Bürgerrecht = Hausbesitz des Bürgers / Grundzelle der Stadt [...] Beim Wiederaufbau darf das mittelalterliche Gefüge nicht zerstört werden. Bei vollständiger Zerstörung jedoch moderner Wiederaufbau.«⁴⁵

Den Einfluss, den Gruber auf eine Generation Darmstädter Studentinnen und Studenten ausübte, verdeutlicht exemplarisch eine eindrucksvolle Zeichnung für den Wiederaufbau der Xantener Dom- und Stiftsimmunität, die sich heute im Archiv der TU Kaiserslautern befindet (**Abb. 9**).⁴⁶ Die ganz offensichtlich im Stil von Gruber angefertigte Zeichnung wurde 1949 von Martin Graßnick erstellt, der 1946 bis 1951 an der TH Darmstadt studierte und dort 1963 bei Wilhelm Schorn promoviert wurde, mit Karl Gruber als Ko-Referenten.⁴⁷ Ein Studienentwurf für ein imaginäres Fischerdorf,

⁴² Die Mitschrift befindet sich mittlerweile im Universitätsarchiv Siegen (UA Siegen VN XVI 1). – Für den Hinweis auf Paul Steinebach danke ich Eva von Engelberg, die auch die Mitschrift entdeckt hat.

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Martin Graßnick, Archiv der TU Kaiserslautern GTA-MG-1949.02.

⁴⁷ Zu Graßnick: Schirren, Matthias (Hg.): Architektur und Geschichte konkret. Das Martin-Graßnick-Archiv und die Martin-Graßnick-Visiting-Professur zur Förderung des wissenschaftlichen Nachwuchses an der Technischen Universität Kaiserslautern, Tübingen 2017.

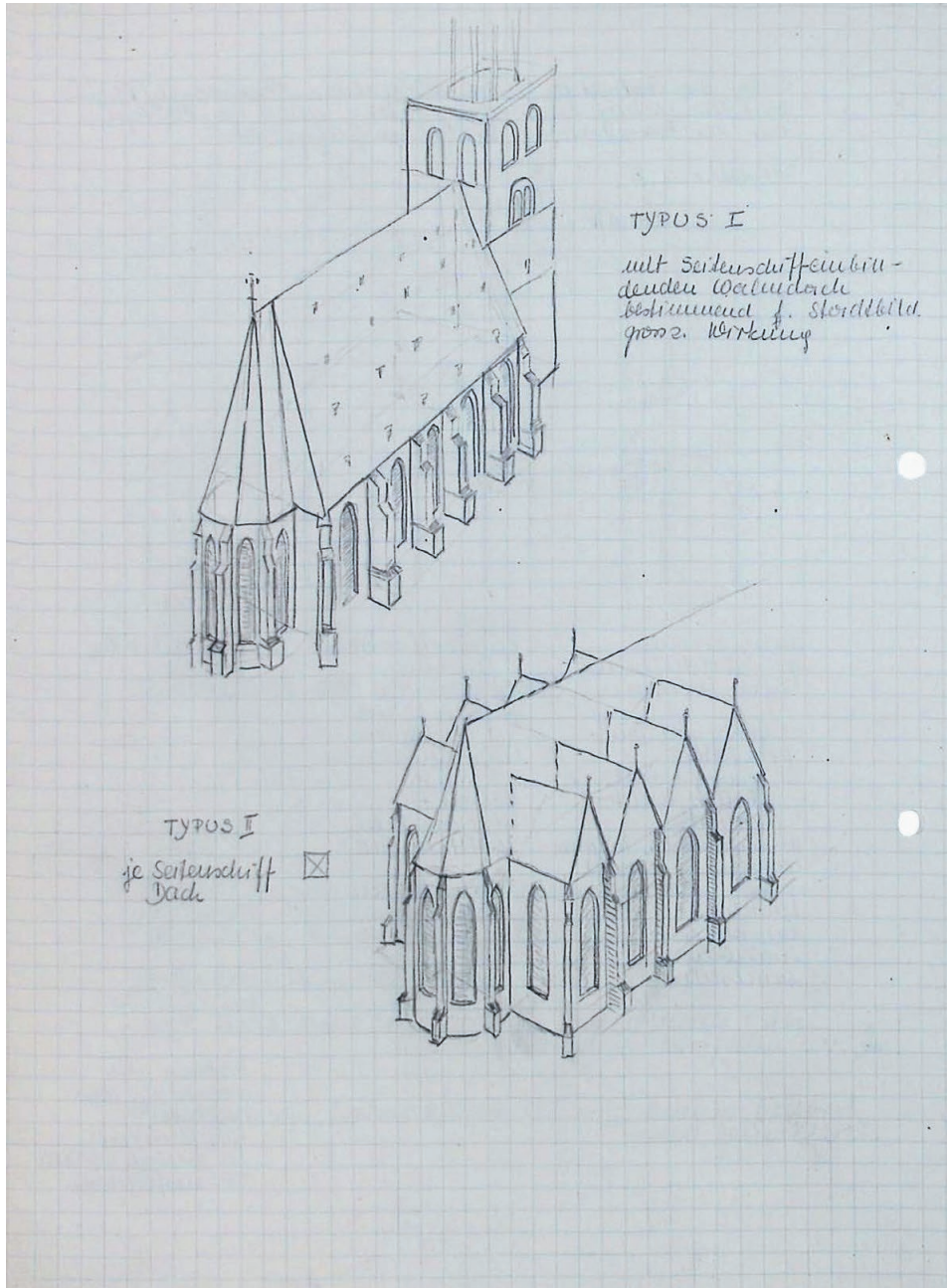


Abbildung 8 Seite aus einer Mitschrift der Gruber-Vorlesung von Paul Steinebach 1953, UA Siegen VN XVI 1.



Abbildung 9 Martin Graßnick: Zeichnung für den Wiederaufbau der Dom- und Stiftsimmunität Xanten, 1949, Martin Graßnick Archiv der TU Kaiserslautern GTA-MG-1949.02.

den Graßnick 1950 bei Gruber anfertigte,⁴⁸ erscheint weitaus weniger spektakulär als die Zeichnung des Xantener Doms, spiegelt aber erkennbar die städtebaulichen Grundsätze Grubers wider: Eine sichtbare werteorientierte Rangordnung mit der Kirche buchstäblich an der Spitze einer Erhebung, ihr nachgeordnet ein burgähnliches Rathaus und kommunale Einrichtung um einen gemeinschaftlichen Platz gruppiert, am Fuße eine lockere Reihung gleichartiger traditioneller Einfamilienhäuser mit Walmdächern, bei denen allein die von Gruber geforderte Individualität nicht zu erkennen ist. Martin Graßnick wurde 1953 zum Dombaumeister in Xanten ernannt und 1970 zum Professor für »Entwerfen, Baugeschichte, Geschichte des Städtebaus und Denkmalpflege« an der späteren TU Kaiserslautern berufen, deren Gründung er als Beauftragter des rheinland-pfälzischen Kultusministers maßgeblich vorbereitete.⁴⁹ Matthias Schirren wies darauf hin, dass sich in Graßnicks Fachbibliothek eine mit vielen Annotationen versehene Ausgabe der »Gestalt der Stadt« von 1952 befand.⁵⁰

Darüber hinaus wäre Karl Grubers Rolle und Wirkung als Betreuer und Ko-Referent von Dissertationen an der Darmstädter Architekturfakultät sicher ein lohnendes Feld für weitere Forschung. Gerade die (städte-)baugeschichtlichen Dissertationen boten aufgrund ihres historischen Inhalts und ihrer wissenschaftlichen Ausrichtung eine Schnittstelle zur Professur für Kunstgeschichte, die in die gemeinsame Betreuung von Promovendinnen und Promovenden mündete. Als prominentes Beispiel wäre Hildegard Schirmacher zu nennen, die 1961 unter ihrem damaligen Namen Ernst Schirmacher bei Karl Gruber und Hans Gerhard Evers über die Entstehung und Entwicklung der mittelalterlichen Stadt Limburg promoviert wurde.⁵¹ Schirmacher machte sich in den 1970er-Jahren als Leiter der überregional beachteten Altstadt-sanierung in Limburg an der Lahn einen Namen in der städtebaulichen Denkmal-

⁴⁸ Ebd., S. 63 f.

⁴⁹ Ebd., S. 14 f.

⁵⁰ Schirren, Matthias: Weltkind Architekt. Der ›Vorlass‹ Martin Graßnicks und seine Bedeutung für die Gegenwart, in: Schirren 2017 (wie Anm. 47), S. 12.

⁵¹ Schirmacher, Ernst: Untersuchungen zur Baugeschichte der Stadt Limburg an der Lahn, Diss. Darmstadt 1961. Veröffentlicht unter: Schirmacher, Ernst: Limburg an der Lahn. Entstehung und Entwicklung der mittelalterlichen Stadt, Wiesbaden 1963. (Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Nassau, 16) – Weitere Beispiele wären: Wurm, Herman: Untersuchung der städtebaulichen Entwicklung einer deutschen Stadt in Böhmen. Städtebaulich-topographische Studie, an Hand von Archivalien, Diss. Darmstadt 1954; Ortmann, Wolf: Die Stadt Wertheim am Main. Entwicklung und Gestalt, Diss. Darmstadt 1950. (Jeweils Betreuer Karl Gruber, Ko-Referent Hans Gerhard Evers)

pflge und leitete in den 1980er-Jahre den vieldiskutierten Wiederaufbau der Ostzeile des Frankfurter Römerbergs.⁵²

Hildegard Schirmacher, Martin Graßnick und Paul Steinebach sind Zeugen dafür, dass Karl Gruber in der Nachkriegszeit zwar nicht die internationale Architekturgeschichte beeinflusste, wie es seine Altersgenossen Walter Gropius und Mies van der Rohe taten, aber eine in der Forschung noch stark unterbelichtete Wirkung auf viele unbekanntere, aber nicht unbedeutende Architektinnen und Architekten ausübte, die das regionale Baugeschehen wesentlich mitbestimmten. Dagegen prägte Karl Gruber mit seinen charakteristischen Zeichnungen das buchstäbliche Bild der Stadtbaugeschichte in ganz Mitteleuropa. Die Wiederentdeckung und Neuinterpretation seiner Stadtbautheorie in der Postmoderne führte wiederum zu einem nennenswerten Einfluss auf das Architekturgeschehen, der ihm zu Lebzeiten versagt blieb.

Resümee

Werk, Forschung und Lehre, so lässt sich resümieren, lassen sich bei Karl Gruber genauso wenig trennen wie Entwurf und Stadtbaugeschichte. Sie alle gründen auf einem katholisch-konservativen Weltbild, welches in der Stadt, als Spiegel der Gesellschaft, sichtbaren Ausdruck erlangen sollte. Als Grundzüge seines Wertesystems sind der Primat der Religion, Maßstäblichkeit, lokaler Bezug sowie ein ausgewogenes Verhältnis von Individualismus und gemeinschaftlicher Ordnung erkennbar. In idealer Weise sah Karl Gruber diese, wie er sagte, »Gesetzmäßigkeiten«, im Mittelalter verwirklicht. Folglich erhob er die mittelalterliche Stadt zum Vorbild für die Gegenwart. Architekturgeschichte betrieb Gruber demnach nicht als kritisch-objektive Wissenschaft, sondern als idealistische Verklärung, in die er sein Wunschbild hineinprojizierte. Mit seinen suggestiv-idyllischen Zeichnungen konstruierte Gruber sich nicht nur seine Idealstädte, sondern auch seine ideale Geschichte. Gruber lehrte demzufolge eine idealistische Architektur- und Stadtbaugeschichte, die ein moralisches Wertesystem abbildete und auch vermitteln sollte. Heute muss Karl Grubers Stadtbautheorie und das zugrunde liegende Weltbild kritisch im Kontext seiner Zeit gesehen werden. Einiges davon wirkte bereits in den 1950er-Jahren nicht mehr zeit-

52 Ein Bericht Schirmachers über die Limburger Altstadtanierung gibt Grubers Einfluss deutlich zu erkennen: Auf Fotos verzichtete Schirmacher gänzlich, stattdessen finden sich dort Zeichnungen des Stadtbildes und Perspektiven des Straßenraumes mit kleinmaßstäblichen Details (Schirmacher, Ernst: Altstadtanierung. Zum Beispiel Limburg an der Lahn, in: Die Alte Stadt 8, 2.1981, S. 190–211).

gemäß. Andere Teile erscheinen, befreit vom ideologischen Ballast, erstaunlich aktuell: am Menschen orientierte Maßstäbe, ortsbezogene und nachhaltige Planung, Bewahrung des architekturhistorischen Erbes, Städtebau, der unverwechselbare Identität schafft, aber auch individuelle Entfaltung zulässt – hier können wir von Gruber für die Gegenwart lernen.⁵³

53 Der Autor kann aus einem architekturhistorischen Seminar zum Thema »Wiederaufbau. Architektur und Städtebau in der Nachkriegszeit«, das er 2020 an der TU Darmstadt angeboten hat, berichten, dass die heutigen Studentinnen und Studenten mit Blick auf die Themen Nachhaltigkeit, Maßstäblichkeit und Identität viel Sympathie für Grubers Theorien hegen.

The background features a complex, abstract graphic composed of thick, rounded lines in blue and yellow. These lines interlock and loop around each other, creating a sense of movement and connection. The lines are set against a plain white background.

Wege zum Entwerfen

Eine Rekonstruktion des didaktischen Konzeptes
von Rolf Romero aus der persönlichen Erinnerung

Andreas Romero

Das didaktische Konzept von Rolf Romero, der von 1959 bis 1980 Professor für Entwerfen, Baugeschichte und Kirchenbau (später für Entwerfen und Baugeschichte) an der Technischen Hochschule Darmstadt war, ist der Schwerpunkt dieses Beitrags. Dabei geht es auch um Berührungspunkte und Abgrenzungen von Romeros Lehrgebiet »Baugeschichte« zur Arbeit von Hans Gerhard Evers, dem damaligen Inhaber des Lehrstuhls für Kunstgeschichte.¹

Rolf Romero – biografischer Hintergrund bis 1959

Rolf Romero wurde 1915 in Braunschweig geboren und wuchs in einem besonderen Milieu auf: Sein Vater war Engländer und als Kaufmann und Dolmetscher in einer Handelsfirma tätig. Seine Mutter kam aus bäuerlichen Verhältnissen und arbeitete als Köchin. Romero besaß die britische Staatsbürgerschaft und wuchs zweisprachig auf. Als Gymnasiast führte er ausländische Besuchergruppen durch Braunschweig. Die Stadt war durch ihre hanseatische und mittelalterliche Prägung ein geschichtliches Eldorado. Bereits als Abiturient besuchte er zur eigenen Fortbildung Architekturvorlesungen von dem Architekten Herman Flesche an der Technischen Hochschule Braunschweig. Ab 1935 studierte er Architektur ebendort. Daniel Thulesius war sein prägender Lehrer und späterer Freund. Als britischer Staatsbürger war Romero ein Außenseiter an der Universität. Er war zwar unpolitisch, jedoch ein Mitläufer der herrschenden Verhältnisse in der Zeit des Nationalsozialismus. Zusammen mit Freunden konnte er sich dennoch eine freiheitliche geistig-kulturelle Welt erschließen, die ihn zeitlebens prägte. So stellte für ihn zum Beispiel Platons Ideenlehre eine wegweisende Inspiration dar, die sein didaktisches Konzept als Hochschullehrer mitprägte.

Nach dem Diplom 1939 will er den engen Rahmen der Familie und der Stadt verlassen. Er bewirbt sich für eine Mitarbeit im Büro Konstanty Gutschow (Architekt für die Neugestaltung der Hansestadt Hamburg) und beginnt in Januar 1940 dort seine Tätigkeit. Er gehört im Büro zur Projektgruppe »Hafenerweiterung«. Diese Tätigkeit katapultiert ihn plötzlich und unvermittelt in eines der wichtigsten Zentren nationalsozialistischer Herrschaftsarchitektur und in ein politisch sensibles Aufgabenfeld. Während seine Kollegen zum Kriegsdienst einberufen werden, wird auch seine

¹ Dieser Text basiert auf meinen persönlichen Erinnerungen sowie auf Dokumenten aus dem Nachlass meines Vaters, der 2020 an das Universitätsarchiv Darmstadt übergeben wurde. Ich habe nach dem Vordiplom an der TH Darmstadt Architektur und Stadtplanung studiert und dort mein Diplom abgelegt. So konnte ich die Lehre meines Vaters aus der Nähe erleben.

Lage als Engländer in dieser exponierten Stellung immer schwieriger. Daher nimmt er im März 1942 die deutsche Staatsbürgerschaft an und wird wenige Tage später bereits zum Kriegsdienst eingezogen und an der russischen Front eingesetzt. Durch Kriegsverletzungen 1943 und 1944 und Krankheiten wird er mit dreißig Jahren im April 1945 als Invalide aus dem Krankenhaus entlassen; ein neues berufliches und familiäres Leben beginnt. Er gründet eine Familie. Es folgen Anstellungen in Hamburg bei dem Architekten Werner Kallmorgen, in Braunschweig als Hochschul-Assistent in der Architekturfakultät bei Friedrich Wilhelm Kraemer, der Professor für Gebäudelehre und Entwerfen ist (bei ihm schloss er auch die Dissertation »Die Tore Peter Joseph Krahes in Braunschweig« im Jahr 1949 ab) und in Hannover im Architekturbüro Dieter Oesterlens. 1957 gründet er mit Peter Hübötter und Bert Ledebor ein eigenes Architekturbüro, mit dem sie im gleichen Jahr den prominenten Wettbewerb für den Neubau der Nicolai-Kirche auf Helgoland gewinnen und in der Fachwelt schlagartig bekannt werden.

Lehre an der Technischen Hochschule Darmstadt

Im Wintersemester 1959/60 nimmt Romero seine Tätigkeit an der TH Darmstadt auf. Allein der »Freiheit von Forschung und Lehre« verpflichtet entfaltet er ein eigenes pädagogisches Konzept. Das Lehrgebiet »Entwerfen, Baugeschichte und Kirchenbau« ist passgenau auf sein Architekturverständnis zugeschnitten.² Im Zentrum seiner Lehre steht das Entwerfen. Alle Lehrangebote werden um dieses zentrale Thema herum angeordnet. So sind die Themen seiner Baugeschichts- und Stadtbaugeschichtsvorlesungen Problemen der Architektur und des Städtebaus gewidmet, die er themenbezogen und quer zu den gewohnten Zeitepochen behandelt. Die Vorlesungen heißen zum Beispiel »Innenraum und Gewölbe«, »Kuppel«, »Stadterweiterungen«, »Stadtplätze« oder »Achse«. Dabei »durchwandert« er die Themen anhand von Fallbeispielen durch alle Geschichtsepochen hindurch: Das Pantheon in Rom (Fertigstellung 128 n. Chr.) steht neben der Frankfurter Jahrhunderthalle der Firma Farbwerke Hoechst (Architekten Friedrich Wilhelm Kraemer und Ernst Sieverts, Fertigstellung 1963).³ Seine Entwurfsthemen und seine Exkursionen orientieren sich an der The-

² Ab der Mitte der 1960er-Jahre hieß der Lehrstuhl »Entwerfen und Baugeschichte«. Das Fach »Kirchenbau« fand bei den Studierenden kein Interesse mehr. Die Vorlesung über Kirchenbau wurde ausgesetzt.

³ Dieses Konzept war in der wissenschaftlichen Community umstritten. Hans Reuther und Julius Posener (beide TU Berlin) zum Beispiel hielten sich an die Zeitepochen. Dage-

matik »Neues Bauen in alter Umgebung«. Seine Seminare behandeln zum Teil neue und für Architekt*innen bisher ungewohnte Themen. Die Kooperationen mit dem »Sigmund-Freud-Institut« in Frankfurt am Main und mit den »Internationalen Tagen für neue Musik in Darmstadt-Kranichstein« sind Ausdruck seiner streunenden intellektuellen Neugier.⁴ In ihrer unkonventionellen Themenwahl bemerkenswert sind seine Seminare »Temporäre Architektur« und »Bauen mit Kunststoffen«. Den wichtigsten Teil der Lehre machen aber seine Entwurfskorrekturen aus.⁵

Handskizze als Werkzeug

Zentrales Medium für das Entwerfen ist die Handskizze mit Bleistift und Papier. Anhand von zwei Beispielen zeige ich in den beigefügten »Erläuterungen zu den Abbildungen«, wie Romero dieses Medium in seinen Vorlesungen nutzt, um sich Wissen anzueignen und um Wissen zu vermitteln. Diese Beispiele sind:

1. Der Entwurf zum Rathausmarkt in Hamburg nach dem Großen Brand 1842. Hier zeigt Romero, wie Hamburg sich als internationale Handels- und Hafenstadt inszeniert (**Abb. 1–4**).

gen hat Hans Gerhard Evers das Romero-Konzept immer als eine Ergänzung seines eigenen kunstgeschichtlichen Ansatzes verstanden und es somit gestützt. Evers war darüber hinaus durch seine wissenschaftliche und gesellschaftliche Reputation gewissermaßen der intellektuelle und unangefochtene Star unter den Architekturprofessoren. Romeros Kollegen Heinrich Bartmann und Karl Gruber haben das Romero-Konzept ebenfalls unterstützt. Romero konterte die Kritik an seinem Konzept immer mit dem Hinweis, man habe ihn als Architekt und nicht als Bauhistoriker berufen. Mit der Berufung des Bauforschers Wolfgang Müller-Wiener 1967 wurde die Vermittlung der Baugeschichte durch Romero an der TH Darmstadt dann durch »fundierte« Wissenschaft ergänzt.

4 Unter dem Gesichtspunkt institutioneller Vernetzung wäre es lohnend, diese Kooperationen näher zu untersuchen. Ich danke an dieser Stelle Werner Durth und Niels Gutschow für ihre Erinnerungen an Lehrveranstaltungen meines Vaters.

5 Erwähnenswert wären noch seine gutachterlichen Tätigkeiten, seine Forschungsvorhaben und die Dissertationen, die er betreute. Diese Wirkungsfelder sowie Romeros Tätigkeit als freier Architekt werden hier aus Platzgründen ausgespart. Verwiesen sei lediglich auf das Ökumenische Gemeindezentrum in Darmstadt-Kranichstein (Fertigstellung 1980), das er zusammen mit seinem Büropartner Lothar Willius bauen konnte – ein lebendiges Bekenntnis seiner Gläubigkeit. Dieses Projekt besitzt bis heute eine große Ausstrahlung. Romero legte besonderen Wert auf seine architektonische Praxis, um nicht als vergangenheitsüchtiger Romantiker zu erscheinen, sondern durch Praxisnähe und Praxistauglichkeit ein authentischer und glaubwürdiger Lehrer zu sein.

2. In den Skizzen zu Sankt Peter in Rom erläutert er seine These von der Unmaßstäblichkeit der Kuppel (**Abb. 5–8**). Bei beiden Beispielen handelt es sich um Auszüge aus illustrierten und mit Stichworten versehenen Vorlesungsmanuskripten, die Romero auch als Grundlage für seine Tafelzeichnungen nutzte.

Das Skizzieren fordert er auch von den Studierenden ein, die in seinen Vorlesungen stets mitzeichnen müssen.⁶ In seinen Prüfungen stellt er zum Beispiel die Aufgabe, den antiken Stadtgrundriss von Priene aus dem Gedächtnis zu zeichnen und zu erklären. Denn, so seine Begründung, wer das Skizzieren beherrsche, dem öffnen sich die Tore zu Fantasie und Kreativität. Zudem seien eigene Bilder so einprägsam, dass man sie nicht so schnell wieder vergesse.

Was heißt Entwerfen für Romero?

Romero breitet eine große Fülle der Architekturthemen vor den Studierenden aus: Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft sollen gleichzeitig gedacht werden. Dieses »unmögliche« Spannungsfeld bildet für Romero das Milieu für ein gutes Entwerfen. Er versteht Architekt*innen als Brückenbauer*innen zwischen zwei Welten, die im Entwurf die Welt der Ideen und die Welt der Lebenswirklichkeiten verbinden und ein neues räumliches Drittes – eben Architektur – entstehen lassen. Entwerfen heißt in diesem Sinne, sich auf die Suche nach »der zündenden Idee« zu begeben. Für Romero sind Architekt*innen Raumsucher und Raumerfinder. Insofern gilt ihm Entwerfen als ein künstlerischer Akt, der mit vielen Unsicherheiten und Unwägbarkeiten behaftet ist und der immer wieder geübt werden muss. Die Kenntnis baugeschichtlicher Zusammenhänge und die »schnelle Hand« des Skizzierens sollen diesen Findungs-Prozess gleichermaßen stützen und beflügeln. In seinen intensiv durchgeführten Korrektursitzungen begleitet Romero die Studierenden auf diesem Weg und zeigt, wie die eigene Kreativität genutzt werden kann. Diese Entwurfskorrekturen bilden das Zentrum seiner Lehre. Der persönliche Kontakt und der intellektuelle Austausch zwischen ihm und den Lernenden gilt ihm als Königsdisziplin der ganzen Ausbildung. Hier werden Entwürfe und Lösungsvorschläge auf den Prüf-

⁶ Das Zeichnen an der Tafel während der Vorlesung nahm viel Zeit in Anspruch. Studenten haben sich gelegentlich darüber beschwert und den Mangel an Wissensstoff beklagt. Einer der Kritiker war zum Beispiel Jochem Jourdan, den Romero dann als Assistent an seinen Lehrstuhl holte. Weitere bekannte Architekt*innen, die bei ihm studiert haben, sind Karla Kowalski, Margrit und Declan Kennedy (Assistent am Lehrstuhl Romero) und Christoph Mäckler.

stand gestellt, bewertet, korrigiert und Empfehlungen zur Weiterarbeit ausgesprochen. Hier wird eine Lernspirale in Gang gesetzt, die die Lernenden von nun an in sich selbst in Bewegung halten müssen. »Bei seinen Korrekturen hat er mit den Studenten versucht, deren eigene Grundidee für den Entwurf herauszuarbeiten und die Korrekturen darauf aufzubauen – also seine Vorstellung für die Lösung der Entwurfsaufgabe zurückzustellen.«⁷

Das dorische Kapitell – ein Gespräch

Das folgende fiktive Gespräch hat zum Ziel, Romeros didaktisches Konzept und seine Beziehung zu Hans Gerhard Evers zu beleuchten.⁸ In seinem Berufungsvortrag im Frühjahr 1959 erläutert Romero die Form und Bedeutung des dorischen Kapitells. Als formgebendes Element bezeichnet er das statische Prinzip von Tragen und Lasten, das an dieser Stelle des Bauwerks wirkt. »Die Lasten eines Balkens werden an einem Punkt gebündelt und in eine Stütze eingeleitet. Das ist ein Großereignis jeder Architektur, das höchste Aufmerksamkeit und große ästhetische Sorgfalt erfordert. Im dorischen Kapitell ist das überzeugend gelungen. Diese Form ist so stark, dass sie durch alle Baugeschichtsepochen hindurch bis heute Gültigkeit hat.« Einige Tage nach seiner Berufung, also im Herbst 1959, spricht Evers Romero auf diesen Punkt seines Vortrags an.

Evers' Bemerkung könnte etwa wie folgt gelautet haben: »Die eigentliche Bedeutung des Kapitells ist, Träger ikonografischer, ornamentaler oder heraldischer Botschaften zu sein. Das dorische Kapitell macht da keine Ausnahme. Es ist entstanden im Zusammenhang mit dem ionischen und dem korinthischen Kapitell. Es ist ein Gestaltungsmerkmal der lokalen Differenz. Ihre Erläuterungen von der Darstellung des Tragens und Lastens ist kunstgeschichtlich nicht nachgewiesen.«

Romero: »Aber es ist doch so offensichtlich und augenscheinlich, dass hier die Umlenkung der statischen Kräfte künstlerisch sichtbar gemacht wird. Man kann sich dieses Eindrucks doch gar nicht entziehen. Das ist einer der wichtigsten Stellen in einem Gebäude. Dass die besonders sorgfältig gestaltet wird, steht doch außer Frage. Das dorische Kapitell ist ein starker, ein überzeugender Ausdruck eines Architekturereignisses, gewissermaßen das Sichtbarmachen statischer Kräfte. Diese Form ist

⁷ Benita von Perbandt-Zuschlag, E-Mail an den Autor vom 13. 3. 2021. Benita von Perbandt-Zuschlag war in den 1970er-Jahren Assistentin am Lehrstuhl Romero.

⁸ Dieses Gespräch hat tatsächlich stattgefunden. Die einzelnen Worte und Sätze sind aber von mir auf Grundlage der Gespräche mit meinem Vater frei nachempfunden.

für mich sinnfällig und sinnvoll und von unübertroffener Perfektion. Das möchte ich in meiner Lehre vermitteln. Es geht in der Architektur doch darum, einen Entwurf zu finden, der ein Bauproblem funktional und ästhetisch gut löst.«

Evers: »Ja, damit bin ich einverstanden. Aber für Ihre Interpretation des dorischen Kapitells gibt es in der Kunstgeschichte keine belastbaren Hinweise. Ihre Erläuterungen dazu haben mir als didaktischer Impuls gefallen. Deshalb habe ich mich im Berufungsverfahren auch für Sie ausgesprochen. Das ist aber eben die Sicht des Architekten. Ihre Begeisterungsfähigkeit, Ihre argumentative Überzeugungskraft, Ihr besonderer Blick auf die Dinge, die brauchen wir in der Lehre an dieser Fakultät. Für die richtige kunstgeschichtliche Einordnung der Phänomene bin ich dann zuständig.«

Romero und Evers sind nicht nur Kollegen, sondern werden auch Freunde und regen sich gegenseitig in ihrer Beschäftigung mit Architektur an. Davon zeugt insbesondere eine im Jahr 1962 gemeinsam durchgeführte Exkursion nach Ägypten. Während Evers mit den Studierenden kunsthistorisch übt, leitet Romero eine Bauaufnahme, die im Auftrag der Villa Hügel in Essen durchgeführt wurde. Aus der Zusammenarbeit geht eine gemeinsame Publikation über das Rote und das Weiße Kloster bei Sohag und das Kloster Deir el Shuhada bei Achmim hervor, die auch einige Einblicke in das Exkursionsgeschehen und die Methodik der Bauaufnahme bietet.⁹

Bauen und Architektur der NS-Zeit

Nach der Emeritierung im Herbst 1980 beginnt Romero mit der Aufarbeitung seiner eigenen beruflichen Sozialisation. Baugeschichte und eigene Lebensgeschichte fallen an diesem Punkt zusammen. Er nimmt damit ein Thema auf, das ihm während seiner Lehrtätigkeit schon ganz nahe gerückt ist. Anfang der siebziger Jahre beginnen Niels Gutschow und Werner Durth als seine Studenten mit der Aufarbeitung der Architekturgeschichte in der Zeit des Nationalsozialismus. Romero und sein Kollege Max Guther unterstützen diese Arbeiten und stellen ihnen ihre Erinnerungen, Dokumente und Kontakte zur Verfügung. Romeros eigene Arbeit ist als Publikation angelegt und soll im Jahr 1985 veröffentlicht werden. Doch dazu kommt es nicht, denn enge Freunde und Weggefährten raten ihm davon ab und bestärken seine eigenen Zweifel an der Qualität der Arbeit. Er bricht diese Arbeiten ab und widmet sich ande-

⁹ Evers, Hans Gerhard/Romero, Rolf: Rotes und weißes Kloster bei Sohag. Probleme der Rekonstruktion, in: Klaus Wessel (Hg.): Christentum am Nil. Aurel Bongén, Recklinghausen 1964, S. 175–199.

ren Themen. Das fertige Manuskript »Bauen und Architektur der NS-Zeit«, so der Arbeitstitel, liegt seitdem in Aktenordnern und seit dem Sommer 2020 im Universitätsarchiv der Technischen Universität Darmstadt.¹⁰ Romeros Position zum NS-Staat ist gekennzeichnet durch Selbstkritik und dem Bemühen um Verständnis der eigenen Rolle in dieser Zeit. Als alter Mann bekennt er immer wieder: Die Diktatur der Nationalsozialisten war eine politische, moralische, geistige und kulturelle Katastrophe, in die er selber mit verstrickt war.

Bedeutung und Würdigung

Romero war in erster Linie Pädagoge. Es ging ihm vor allem um gutes Entwerfen und um den Weg dorthin, den er seinen Student*innen ebnen wollte. Architekt*innen waren für ihn gebildete Handwerker und keine Wissenschaftler*innen. Er sah sich in der Tradition der mittelalterlichen Bauhütten und trug in den ersten Jahren in seinen Vorlesungen als Berufskleidung immer einen weiten blauen Zeichenkittel. Er fühlte sich in seiner Architekturauffassung der gemäßigten Moderne verpflichtet, dem schwedischen Architekten Erik Gunnar Asplund mehr als der Architektur Mies van der Rohes. Baugeschichte war für ihn ein natürlicher Ankerplatz und Ausgangspunkt gegenwärtiger und zeitgenössischer Architektur. Baugeschichte geriet in seinen Vorlesungen oft zu einer Beschwörung der Vergangenheiten und war für ihn ein Steinbruch von gebauten Ideen. Seine Vorlesungen waren Anleitungen zum Sehen, Zeichnen und Verstehen. Man musste seiner Meinung nach nur die »richtige Idee«, den »idealen Stein« für sein Werk finden. Dann konnte man anfangen und wie ein Bildhauer die Skulptur aus dem Stein herausarbeiten. Architekt*innen haben einen eigenen Blick auf die Baugeschichte. Romero hat diese Sicht prägnant und gegen fachliche Widerstände, aber in seiner Zeit einzigartig formuliert. Er wollte mit seinen Themen und in seinen Vorlesungen Architekt*innen inspirieren. Er verstand sich als Mittler zwischen Orientierungswissen (Kunst- und Baugeschichte, Geisteswissenschaften) und Handlungswissen (Architektur und Städtebau) und war bei den Studierenden angesehen und beliebt. Einen Höhepunkt seiner Lehrtätigkeit erlebte Romero im Zusammenhang mit dem Städtebauförderungsgesetz von 1972. Die notwendigen städtebaulichen Voruntersuchungen zu Sanierungssatzungen und die

10 In zehn Aktenordnern ist dieses Buchvorhaben im Nachlass dokumentiert. Das zeigt die Bedeutung und die Sonderstellung dieses Publikationsvorhabens. Romero wusste, dass er der Einzige seiner Generation ist, der sich noch als Zeitzeuge authentisch und intensiv mit diesem Thema auseinandersetzen konnte.

Möglichkeiten der Bürgerbeteiligung wurden in Hessen nur an seinem Lehrstuhl vermittelt.

Eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Werk Rolf Romeros bildet ein Desiderat. Sein didaktisches Konzept war bemerkenswert, weil sein Ansatz eine Art von Wissenschaft zur Kreativität war, zum kreativen Umgang mit Geschichte. Baugeschichte war eine Quelle gebauter Ideen, die sich Architekt*innen für ihr Entwerfen erschließen müssen. Insbesondere aber seine Arbeit »Bauen und Architektur der NS-Zeit« eröffnet ein neues Forschungsthema. Es gibt wohl kaum jemanden in der deutschen Architektenschaft, der sich als Zeitzeuge mit diesem Hintergrundwissen, mit diesen Erfahrungen und dieser persönlichen Betroffenheit so offen und ungeschützt mit der Architektur der NS-Zeit kritisch auseinandergesetzt hat. Fünfunddreißig Jahre nach ihrer Entstehung und zwanzig Jahre nach dem Tod von Romero hat diese Arbeit nichts an ihrer Spannung verloren.

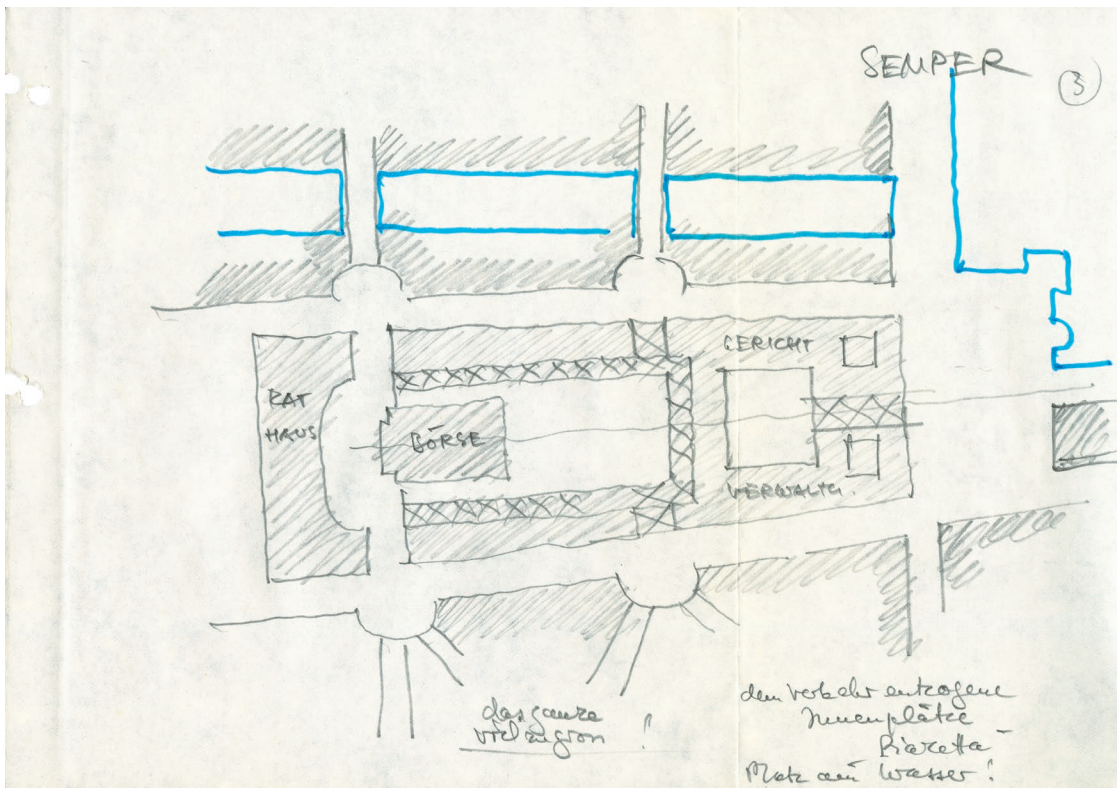
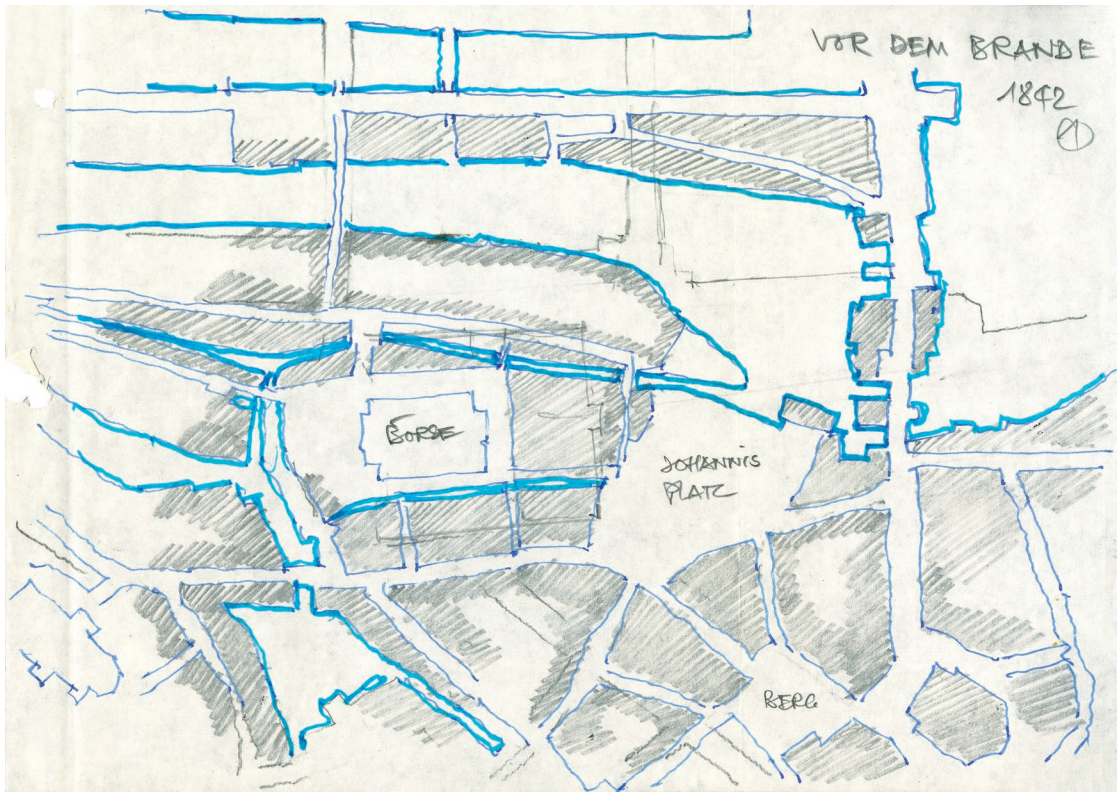
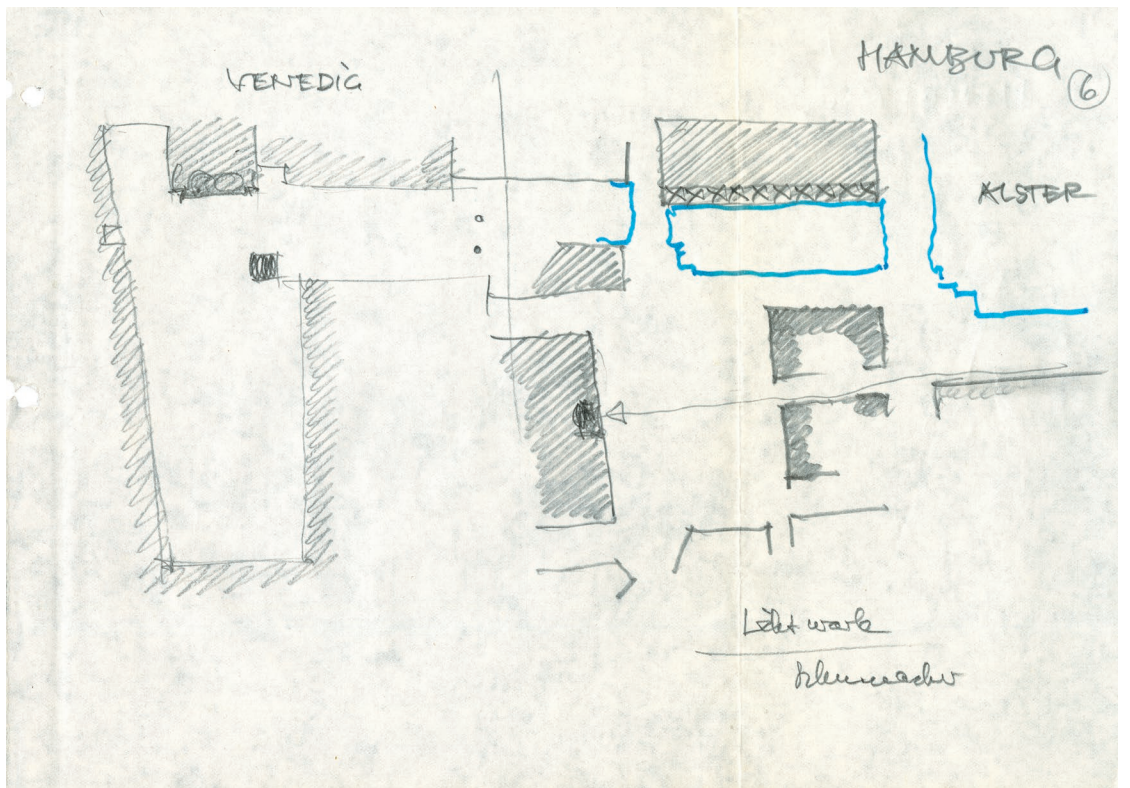
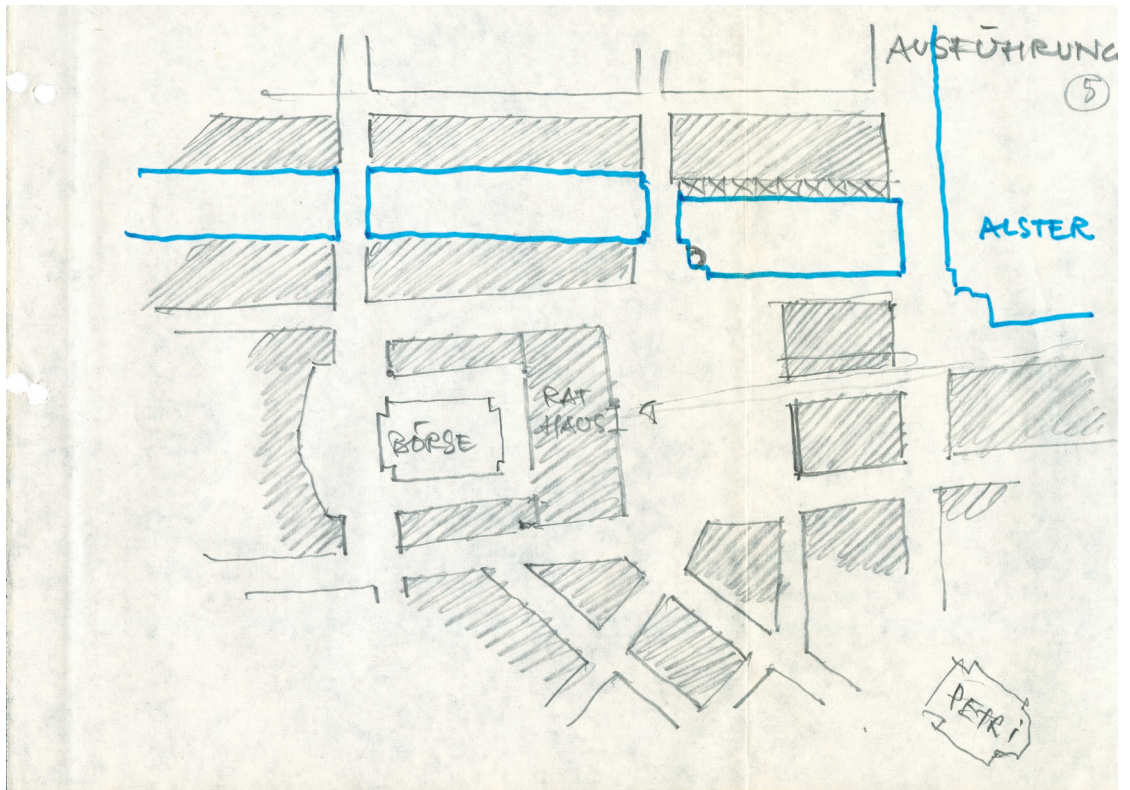


Abbildung 1-4 Rolf Romero: Vorlesungsskript »Stadtbaugeschichte Hamburg«, Thema: Kleine Alster Reesendamm Umbauplanung 1979, UA Darmstadt, Romero-Nachlass.



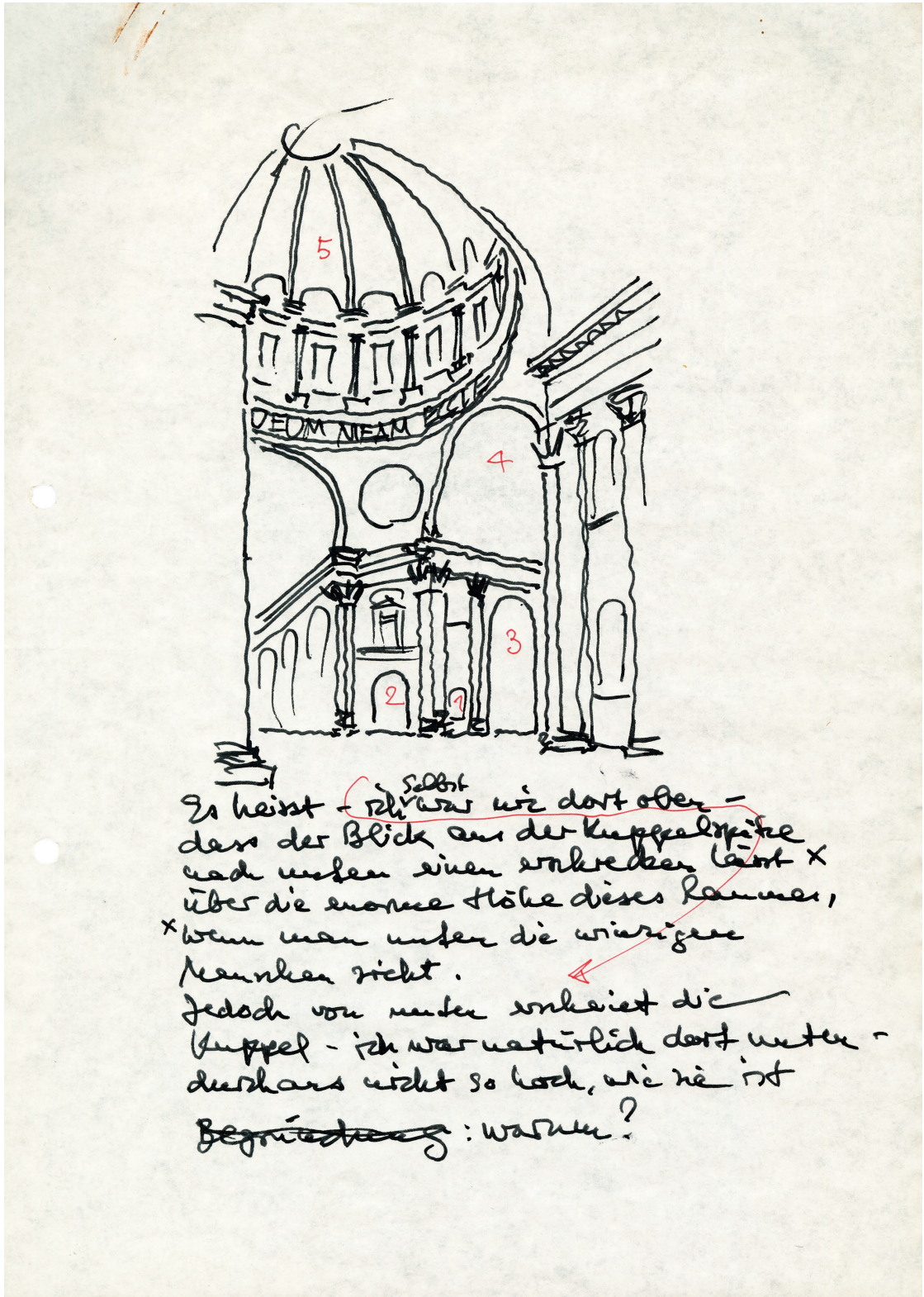
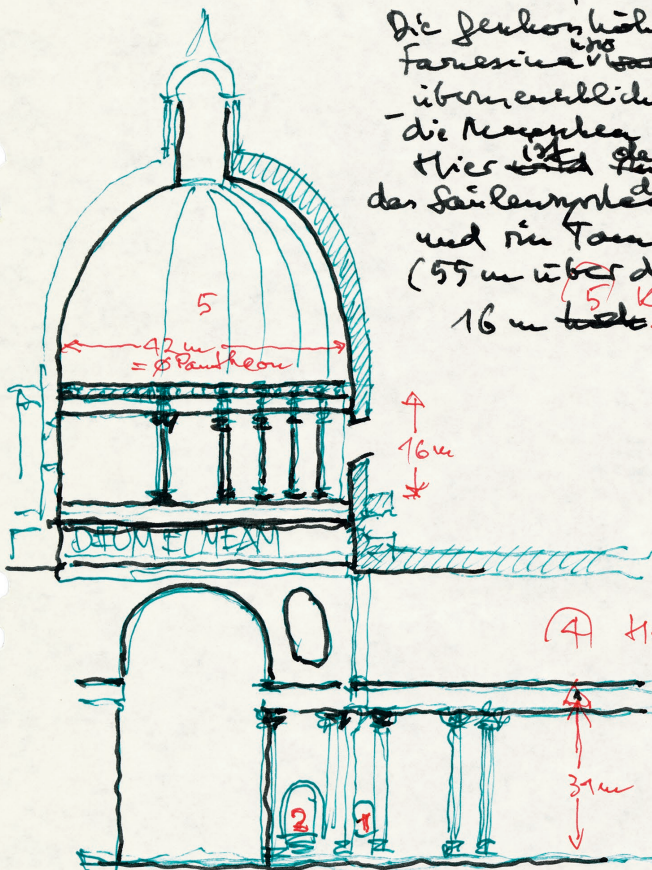


Abbildung 5-8 Rolf Romero: Vorlesungsskript »Baugeschichte II«, Thema: Kuppeln und Gewölbe, WiSe 1966/67, erste Ausfertigung (letzte Vorlesung WiSe 1974/75), UA Darmstadt, Romero-Nachlass.

als Maßstab
 Um eine Größe in der Entfernung zu erfassen
 legt sich eine uns bekannte Größe zugrunde
 (bzw. Nord am Horizont: die Bäume, der Berg)
 als übernehmbar bekannt
 Die bekannten Größen von Säulensystemen
 in Antikenämen (Cancellaria Rom 6,4m
 Farnesina Rom 8m, Marksbibliothek Venedig
 in Neutoren San Lorenzo Florenz 10m) (genau)
 sind nicht. Peter gezeichnet auf 31m im Schiff
 und auf 16m im Tambour!



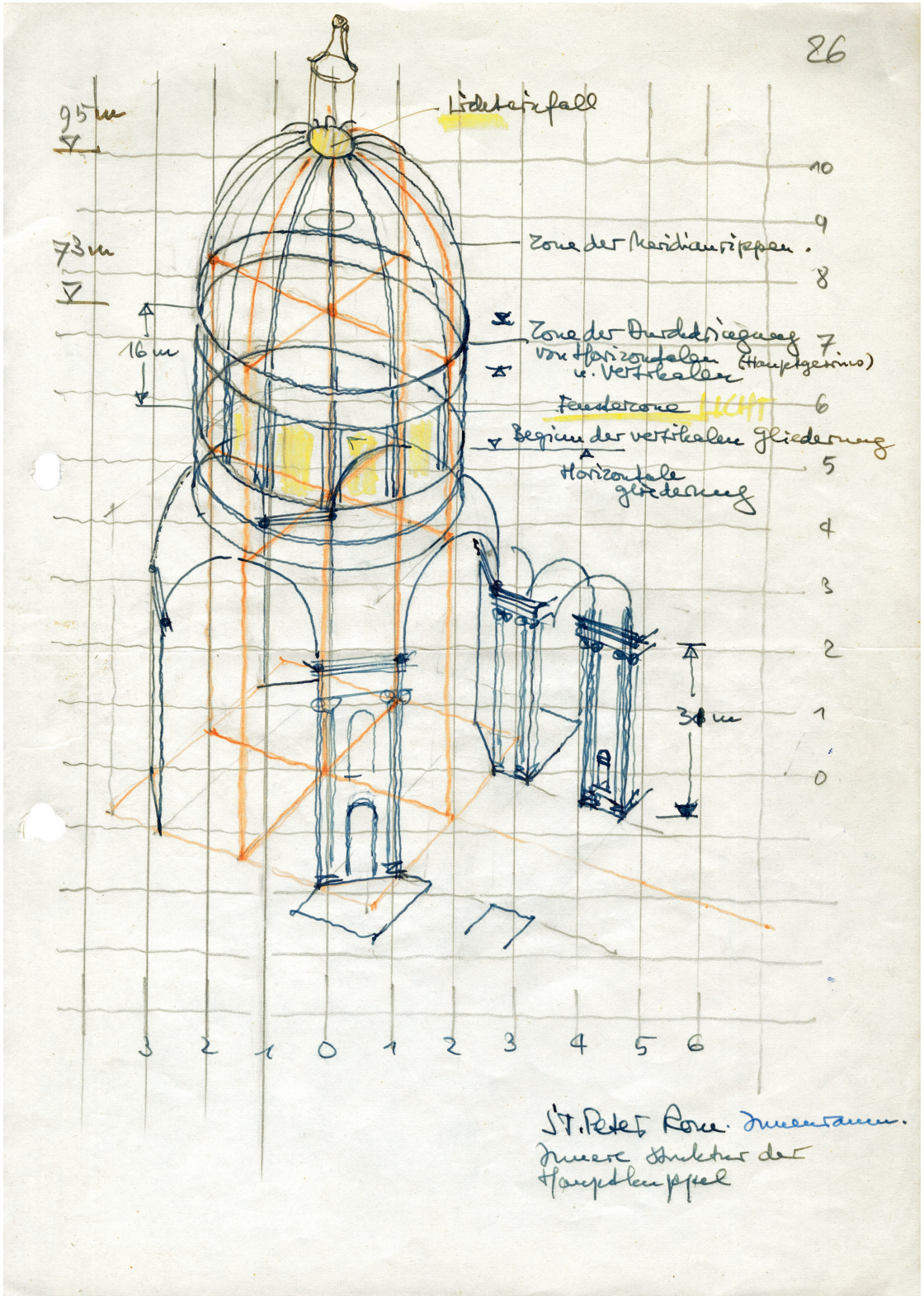
Die Jerkhöhhen der Cancellaria
 Farnesina ^{10m} ~~10m~~ ^{10m} ~~10m~~ als
 übernehmbar bekannt, weil
 die Messungen davon kaum parierten
 Hier ist das Schiff das
 das Säulensystem ^{10m} ~~10m~~ ^{10m} ~~10m~~
 und im Tambour -
 (55m über dem Boden)
 16m ^{5m Kuppel} ~~16m~~ ^{42,5m} ~~42,5m~~ ^{10m} ~~10m~~ hoch

(4) Hauptturm
 23m breit 45m hoch

(3) Quertonnen unter den
 Kuppel als Säule
 13m breit 24m hoch

(2) Nischen unter Vierkolumnstützen
 5,5m breit 10m hoch

(1) Nischen unter Pilastern
 2,5m breit 5m hoch



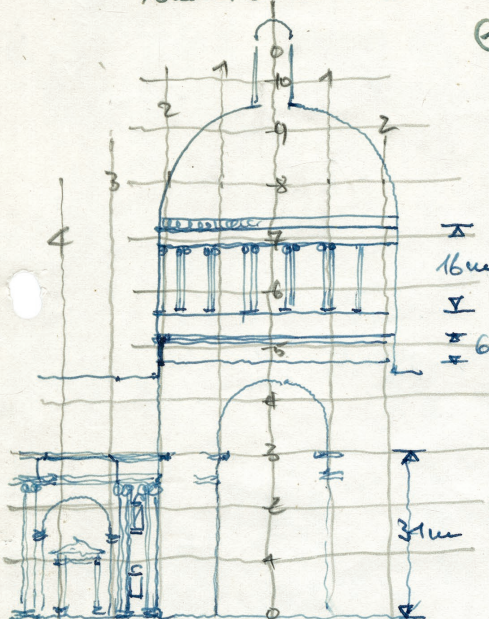
2. Skizze

bis Tambour 1547-64
Kuppel 1588-90

27

In St. Peter. Masstab der Kuppel verhalten

Warum? gesetz: kein eine größe in der Entfernung zu erfassen
stelle zu dorten: Lage ist bekannte größe zu gründe.
Die bekannten Masstabe der Säulenordnung sind
nach oben wird in gleicher größe beibehalten,
sondern scheinlich vergrößert.



- ① Schiff: Der beginnt weil der größe der Säulenstellung im Hauptschiff, also wieder Hauptgerinus 31m von Fb. bis Hauptgerinus
- Bekannte Höhen eines solchen Säulensystems sind:
- an der Cancelleria Rom 6,40m
 - an der Farnesina Rom 8,00m
 - an der Medicea Bibliothek in Venedig 9,00m
 - an Pal. Pitti Florenz 11,00m
 - an im Innenraum Sant'Andrea Florenz 10,00m
- ② Tambour: Diese an sich enorme Jochhöhe überhöht man um auf 16m und bringt sie an in einer Höhe von 55m Fußpunkt

Die Jochhöhen an der Cancelleria, Farnesina, Bibliothek - übernehmlich - waren doch jedem als überaus natürlich deutlich erkennbar, weil ja der wirklichen Menschen als Masstab vor den Fassaden kennenspezifischer. Der Zweck, die riesige größe dieser Bauten zu demonstrieren war damit erreicht.

Fakt aber war diese größe (Farnesina 8m) proportional auf Doppelt vergrößert (16m) und jedem Masstab, jedes menschlichen Einheit, die als messgerät geeignet ist (wie der Mensch bei den Fassaden draußen) 55m weit entrichtet. Die Folge ist: man behalt diese größe dort oben für die übliche, die bekannte, die gewohnte, natürlich (an sich fast unendliches Denken schon zu große über von 8-10m und reise an dieser ~~man will~~ bekannten größe der größe der ganzen Kuppel die Höhe der Kuppel. Die Überhöhung kommt, wenn die einen Menschen sich über der Brusthöhe abheben, nur einen Kopf. - Vergleich: Norwegen Göttergötter - Fjord. Höhe von 1800m. Ein verständlich, was erfährt (auch gleichbar sichtbar) wirkt nicht: was wirkt ist Masstab: Haus auf Felsen)

Transkription von Auszügen aus den handschriftlichen Texten in den Abbildungen

Zu Abb. 5: »Es heisst – ich selbst war nie dort oben – dass der Blick aus der Kuppelspitze nach unten einen erschrecken lässt, wenn man unten die winzigen Menschen sieht, über die enorme Höhe dieses Raumes. Jedoch von unten erscheint die Kuppel – ich war natürlich dort unten – durchaus nicht so hoch, wie sie ist: warum?«

Zu Abb. 6: »Um eine Grösse in der Entfernung zu erfassen[,] lege ich eine mir bekannte Grösse als Maßstab zugrunde. Beim Mond am Horizont: die Bäume, der Berg. Als »übermenschlich« bekannt sind Grössen von Säulensystemen. Die Geschosshöhen der Cancelleria, Farnesina sind als »übermenschlich« bekannt, weil die Menschen davor herumspazieren ...«

Zu Abb. 8: »... Masstab der Kuppel verhalten. Warum? Gesetz: Um eine Grösse in der Entfernung zu erfassen, lege ich eine bekannte Grösse zu Grunde. Die bekannten Masstäbe der Säulenordnung sind nach oben nicht in gleicher Grösse beibehalten, sondern erheblich vergrössert.

1 SCHIFF: Das beginnt mit der Grösse der Säulenstellung im Hauptschiff, also unten. 31 m vom Fb. [Fußboden] bis Hauptgesims. Bekannte Höhen eines solchen Säulensystems sind:

an der Cancelleria Rom 6,4 m, im Aussenraum

an der Farnesina Rom 8,0 m, im Aussenraum

an der Markusbibliothek in Venedig 9,0 m, im Aussenraum

am Pal. Pitti Riesenhöhe 11,0 m, aussen

im Innenraum St. Lorenzo Florenz 10,0 m

2 TAMBOUR: Diese an sich enormen Geschosshöhen überhöht man nun auf 16 m und bringt sie an in einer Höhe von 55 m Fusspunkt. Die Geschosshöhen an der Cancelleria, Farnesina, Bibliothek – übermenschlich – waren doch jedem als »übermenschlich« deutlich erschienen, weil ja die winzigen Menschen als Massstab vor den Fassaden herumspazierten. Der Zweck, die Riesengrösse dieser Bauten zu demonstrieren, war damit erreicht.

Jetzt aber war diese Grösse (Farnesina 8 m) proportional aufs Doppelte vergrößert (16 m) und jedem Massstab, jeder Einheit, die als messgerät geeignet ist (wie der Mensch bei den Fassaden draussen) 55 Meter weit entrückt. Die Folge ist: Wir halten diese Grösse dort oben für die übliche (nämlich an sich für menschliches Denken schon zu große) aber die bekannte, die übliche, die bekannte, die gewohnte von 8–10 m und messen an dieser erkannten Grösse die Grösse der ganzen Kuppel die Höhe der Kuppel. Die Überraschung kommt, wenn Sie einen Menschen sich über die Brüstung erkennen, nur einen Kopf ...«

Erläuterungen zu den Abbildungen

Rathausmarkt und Jungfernstieg – die Gestaltung Hamburgs als internationale Hafenstadt

Im Mai 1842 brennt die Innenstadt von Hamburg nieder. Die erste Zeichnung zeigt den Zustand vor dem Brand (**Abb. 1**). Der Brand war ein großes Unglück, aber auch eine große Chance zur Veränderung des Stadtgrundrisses, denn es musste eine neue Stadtmitte geschaffen werden. Die Architekten William Lindley, Gottfried Semper und Alexis de Chateauneuf unterbreiten erste und sehr unterschiedliche Vorschläge. Der Entwurf von Semper (**Abb. 2**) gilt der hanseatischen Bürgerschaft als zu pompös. Die von ihr eingesetzte »Technische Kommission für den Wiederaufbau« beauftragt daraufhin Lindley als Straßen- und Kanalbauingenieur und Chateauneuf als Architekt mit der Überarbeitung und der Zusammenführung ihrer jeweiligen ersten Entwürfe in einen gemeinsamen Planvorschlag (**Abb. 3**). Dieser Plan überzeugt die Kommission und er wird über die Jahre verwirklicht. Rathausplatz und Jungfernstieg erscheinen gleichsam als eigenständige »Platz-Persönlichkeiten« mit eigenen Wasserzugängen und doch zusammenhängend und eingebunden in ein Netz von Straßen und Wasserflächen. Die repräsentativen Alsterarkaden bilden dabei das Rückgrat dieses Ensembles. Venedigs Markusplatz und Piazzetta dienen als Vorbilder. In der Zeichnung (**Abb. 4**) zeigt Romero im gleichen Maßstab die Platzensembles von Venedig und Hamburg. Das Wasser wird hier als konstituierendes Element des Stadtbildes sichtbar. Bekanntlich wurde die Stadtgestalt ab diesem Zeitpunkt zu einem wichtigen politischen Thema in Hamburg.

Diese Handzeichnungen dienen vor allem einem didaktischen Zweck: Romero zeigt, wie einfach es ist, mit ein paar Bleistiftstrichen und Farbstiften die Grundzüge der Entwürfe herauszuarbeiten und zu verdeutlichen. Er verlangt von den Studierenden, sich diese Technik des »schnellen Skizzierens« anzueignen und zeigt hier, wie er sie selber praktiziert. Diese Methode sollte eine Hilfestellung für die eigenständige berufliche Bildung sein und antwortete zugleich auf die großen Schwierigkeiten, sich in diesen Zeiten authentisches Bildmaterial zu beschaffen.

Die Kuppel von Sankt Peter in Rom – Wahrnehmung und gestaltpsychologische Analyse

Mit dem provokativen Satz »*Maßstab der Kuppel verhauen. Warum?*« (siehe **Abb. 8**) leitet Romero seine Vorlesung ein. Romero argumentiert folgendermaßen: Das prägende Raumerlebnis beim Betreten des Petersdoms in Rom ist das Staunen über die Größe des Raums und die Höhe der Kuppel (**Abb. 5**). Dieses Raumerlebnis nimmt er zum Anlass einer optisch-psychologischen Raumanalyse, die er an verschiedenen Schaubildern entwickelt. Er konstatiert zunächst eine aus seiner Sicht verunglückte Proportionalität der Kuppel und kritisiert ihre Unmaßstäblichkeit, weil diese Höhe den Sehgewohnheiten der Menschen eigentlich nicht entspreche und sie keinen Vergleichsmaßstab habe. Er fragt daher, wie es aber kommt, dass die ungeheure Höhe der Kuppel gar nicht als befremdlich wahrgenommen wird? Um dieses Phänomen zu erklären, setzt er die verschiedenen Bauteile, die die Kuppel in der Höhe begleiten, in Bezug zueinander. Dabei entdeckt er ein optisches Formenspiel, das das Phänomen beschreibt: die Streckung bekannter Säulenordnungen (**Abb. 6 und 8**). Zudem zieht er die optische Vorprägung der Betrachter*innen als Erklärung mit heran: Die Säulenordnungen der Cancelleria und der Farnesina nennt er als prägende Maßstäbe der Römer. Durch Handzeichnungen an der Tafel visualisiert er seine Argumentation (**Abb. 7 und 8**). Bemerkenswert ist, dass nirgendwo in der Fachliteratur Zweifel an der Maßstäblichkeit der Kuppel von Sankt Peter geäußert wird. Das Werk Michelangelos gilt in der Kunstgeschichte als unantastbar und seine Kuppel von Sankt Peter als gewissermaßen über alle Kritik erhaben. Romero aber bildet ein eigenes architektonisches Wertesystem heraus und vor diesem kann die Kuppel von Sankt Peter zunächst nicht bestehen. Erst durch die »Hilfestellung« anderer Bauteile – ihre Streckung – wird dieser Mangel behoben. Das ist die eindrucksvolle Botschaft. Wer je in dieser Vorlesung saß und Romeros Erläuterungen hörte und selber mitgezeichnet hat, wird diese Lektion nie vergessen und jeden Kuppelraum durch diesen »Architektenblick« wahrnehmen. Es gibt aber auch viele Gründe, den Maßstab der Kuppel als gelungen und angemessen zu beschreiben, denn hätte Michelangelo die Kuppel kleiner geplant, würde sie heute hinter dem Langhaus »versacken«. Vom Langhaus hat Michelangelo damals nichts gewusst, denn er hatte Sankt Peter als Zentralbau konzipiert. So ist es eine glückliche Fügung der Geschichte, dass die Kuppel heute alles überragt. Oder: Michelangelo und seine Auftraggeber wollten eine so hohe Kuppel. Sie sollte der Macht der katholischen Kirche sichtbaren Ausdruck verleihen. Der Maßstab der Kuppel musste ein »göttlicher« Maßstab sein. Sankt Peter musste insofern das Nie-Gesehene sein. Romero kam es darauf an, dieses erste überwältigende Raumerlebnis festzuhalten, einzufangen und zu analysieren. Und dabei machte er

die aufregende Entdeckung, dass Michelangelo mit herkömmlichen und vertrauten Sehgewohnheiten zu spielen verstand: Er »zog« die Kuppel herunter und versöhnte ihre Höhe gewissermaßen mit dem menschlichen Maßstab, mit den Sehgewohnheiten der Menschen jener Zeit. Romero zeigte mit seinen Skizzen diese ambivalente Erscheinung der Kuppel und gab zugleich mit diesem Hinweis auf die Bedeutung der Gestaltpsychologie eine Lektion in architektonischem Entwerfen.



Heiner Knell und die Etablierung der Klassischen Archäologie am Fachbereich Architektur der Technischen Hochschule/ Universität Darmstadt

Helge Svenshon

Zwei Jahre nach dem 150-jährigen Jubiläum der Darmstädter Kunstgeschichte konnte eine weitere geisteswissenschaftliche Disziplin am Fachbereich Architektur – die Klassische Archäologie – auf ihr zwar wesentlich kürzeres, aber dennoch schon 50 Jahre währendes Lehren und Forschen zurückblicken.¹

Seinen institutionellen Rahmen erhielt das Fach am 13. Juli 1971, als der Darmstädter Archäologe und damalige Assistent des kunsthistorischen Instituts an der TH Darmstadt, Heiner Knell, vom Hessischen Ministerpräsidenten Albert Osswald (1969–1976) zum Professor ernannt wurde. Doch reichen die Wurzeln der Darmstädter Klassischen Archäologie bereits bis zu den Anfängen des kunstgeschichtlichen Curriculums im 19. Jahrhundert zurück, das immer auch schon Kunst und Architektur des Altertums umfasste, nicht zuletzt um den Architekturstudierenden in der Zeit historisierenden Bauens das hierfür notwendige klassisch-antike Formenrepertoire zu vermitteln. Dieser Stoff wurde zwar mehrheitlich von Kunsthistorikern oder Architekten gelehrt, doch finden sich unter den Assistenten der Professoren Schäfer (1869–1902), Pinder (1910–1915) und Hartmann (1916–1934) auch drei namhafte Archäologen, die sich alle am kunsthistorischen Institut im Fach Altertumskunde habilitierten und dort als Privatdozenten für einige Jahre unterrichteten: 1896 bis 1899 Ferdinand Noack, späterer Professor an der Friedrich-Wilhelms-, heute Humboldt-Universität zu Berlin und einer der ersten Archäologen, die sich intensiv der Bauforschung zuwandten; 1914 bis 1944 Friedrich Behn, der zugleich auch als wissenschaftlicher Mitarbeiter am Römisch-Germanischen Zentralmuseum zu Mainz und später in der Position eines Direktoral-Assistenten und Kustos für die Bodendenkmalpflege in Süd- und Rheinhessen zuständig war; von 1919 bis 1922 schließlich Eduard Anthes, der sich seit 1909 – als erster hauptamtlicher archäologischer Denkmalpfleger im Großherzogtum Hessen-Darmstadt – große Verdienste um die Limesforschung erwarb, unter anderem durch die exakte Kartierung des Limes und mit der Entdeckung des römischen Kastells Groß-Gerau.

Mit Ferdinand Noack und Eduard Anthes steht die Darmstädter Archäologie noch heute in ideeller Verbindung: Noack war als Begründer der systematischen Erforschung des nordwestgriechischen Akarnaniens auch Impulsgeber für die neueren Untersuchungen dieser Landschaft, die von Franziska Lang, Nachfolgerin von Heiner

1 Dieser Beitrag ist die leicht veränderte Fassung meines Vortrags, der beim Kolloquium »Transit Klassische Archäologie« am 16. Dezember 2021 anlässlich des 50-jährigen Bestehens dieses Faches gehalten wurde. Von dem halben Jahrhundert Klassische Archäologie am Fachbereich Architektur der Technischen Universität Darmstadt durfte ich knapp 40 Jahre in unterschiedlichen Rollen persönlich miterleben. Besonderer Dank gilt Anne Knell, ohne deren Unterstützung dieser Beitrag nicht hätte entstehen können.

Knell und seit 2006 Leiterin des Fachgebiets Klassische Archäologie, gemeinsam mit dem Bauforscher Ernst-Ludwig Schwandner sowie den Althistorikern Peter Funke und Achim Gehrke durchgeführt wurden und hierbei direkt an Noacks Forschungen anknüpften.² An Eduard Anthes' Leistungen erinnert der nach ihm benannte Archäologie-Preis, der gemeinsam vom Hessischen Ministerium für Wissenschaft und Kunst, der hessenARCHÄOLOGIE sowie dem eng mit dem Fachgebiet für Klassische Archäologie verbundenen Verein der Altertumsfreunde im Regierungsbezirk Darmstadt e. V. alle zwei Jahre in Darmstadt verliehen wird.³

Doch zurück zu unserem eigentlichen Zeitfenster und dem Protagonisten dieses Beitrags: Die Institutionalisierung der Archäologie vor 50 Jahren vollzog sich im Kontext starker Veränderungen, die so gut wie alle Hochschulen in der Nachkriegszeit erfassten. Durch den exponentiellen Anstieg der Studierendenzahlen und auch die zunehmende Ausdifferenzierung der Wissenschaftsfelder gerieten Fächer an ihre Kapazitätsgrenzen, wie gerade auch die Darmstädter Kunstgeschichte, die ein ganzheitlich angelegtes Lehrprogramm einschließlich der Baugeschichte und Klassischen Archäologie anzubieten hatte.

Hans Gerhard Evers, von 1949 bis 1969 Leiter des kunstgeschichtlichen Instituts an der Technischen Hochschule, war einer der letzten solcher Generalisten, der noch größere Fachzusammenhänge in einer Person zu vertreten vermochte. Doch auch er sah, dass dies zukünftig kaum mehr möglich sei, weil sich die universitären Anforderungen zunehmend verdichteten und es »angesichts unausweichlich notwendig gewordener fachlicher Konturen und der unbestreitbaren Materialfülle für keine Einzelperson mehr möglich sein [konnte], die Geschichte der Kunst von ihren in der sog. klassischen Antike angelegten Grundlagen und Anfängen bis zur Gegenwart auch nur annähernd kompetent zu überblicken.«⁴ Daraus zog er die Konsequenz – und

² Survey-Projekte 1992–2007: Stratiké-Survey (DFG), Phlagic-Halbinsel-Survey (Gerda Henkel Stiftung). Lang, Franziska u. a.: Interdisziplinäre Landschaftsforschungen im westgriechischen Akarnanien. Berichte zu den Surveykampagnen 2000–2002 sowie zu den paläobotanischen und paläogeographischen Forschungen auf der Plaghiá-Halbinsel, *Archäologischer Anzeiger* 1 (2007), S. 95–213; Lang, Franziska u. a.: Ferdinand Noack in Akarnanien um 1900, Darmstadt 2021, Meilensteine der Landschaftsarchäologie und Bauforschung im antiken Nordwestgriechenland. Online-Ausstellung: <https://storymaps.arcgis.com/stories/19ab14daa0204ec89f3ad09a12c665f5> [Zugriff: 14. 04. 2022].

³ Homepage des Vereins: <https://www.altertumsfreunde-darmstadt.de> [Zugriff: 14. 04. 2022].

⁴ Aus einem undatierten Schreiben Knells an Prof. C. H. Petzinka Fachgebiet Entwerfen und Gebäudetechnik, Fachbereich Architektur, in dem die Unverzichtbarkeit der drei historischen Fächer Klass. Archäologie, Kunstgeschichte und Geschichte und Theorie der Architektur erläutert wird, UA Darmstadt, Knell-Nachlass.

der Fachbereich ist ihm dabei gefolgt –, die Kunstgeschichte disziplinär aufzugliedern, wobei er die Baugeschichte als erstes Fach abtrennte und als eigenen Lehrstuhl einzurichten half⁵, der 1967 mit dem Bauforscher Wolfgang Müller-Wiener, dem späteren Direktor des Deutschen Archäologischen Instituts in Istanbul (1976–1988), besetzt wurde. Zugleich sorgte Evers dafür, dass die Klassische Archäologie ein fachwissenschaftliches Profil erhielt, wodurch sie sich später als eigenes Fach neben der Kunstgeschichte etablieren konnte. So entstand am Fachbereich eine architekturhistorische Trias, die – wenn auch in mehrfach aktualisierter Form – als »Fachgruppe A, Historische Grundlagen« bis heute Bestand hat.

Ab Anfang 1963 wurde gezielt nach archäologischem Nachwuchs gesucht, der Evers bei seinem Kolleg über griechische Kunst unterstützen sollte. Schon im Februar vermittelte der Freiburger Archäologe Walter-Herwig Schuchhardt seinen damals 26 Jahre jungen Doktoranden Heiner Knell nach Darmstadt, dessen Einstellung jedoch erst im Frühjahr 1964 zustande kam.⁶ Damit kehrte der am 9. Oktober 1937 geborene Darmstädter Heinrich Knell nach fünfjährigem Studienaufenthalt in seine Heimatstadt zurück, die er nach dem Abitur am Ludwig-Georgs-Gymnasium 1958 verlassen hatte. Zunächst studierte er Musik in der Meisterklasse des Geigers Sandor Vègh in Freiburg, versuchte sich zwischenzeitlich im Architekturstudium an der Technischen Hochschule Darmstadt und wechselte schließlich 1959 in die Klassische Archäologie (Nebenfächer Kunst- und Alte Geschichte), die er bei Nikolaus Himmelmann an der Universität Saarbrücken und vor allem bei Walter-Herwig Schuchhardt in Freiburg hörte (**Abb. 1**). Dort wurde er – mittlerweile bereits Lehrbeauftragter an der TH Darmstadt – am 28. Juli 1964 mit seiner Arbeit über »Die Darstellung der Götterversammlung in der attischen Kunst des VI. und V. Jahrhunderts v. Chr; eine Untersuchung zur Entwicklungsgeschichte des ›Daseinsbildes‹« promoviert. Diese Qualifikation ermöglichte es ihm dann auch, von dem anfänglichen Lehrauftrag in die Stelle eines wissenschaftlichen Mitarbeiters zu wechseln.

Die Textproduktion seiner ersten Darmstädter Jahre gibt deutlich Auskunft über die vielfältigen Aufgaben, mit denen sich Knell an Evers kunsthistorischem Institut konfrontiert sah. Sein archäologisches Spektrum weitete sich, dem *genius loci* des universitären Umfeldes folgend, von anfänglich ikonografisch dominierten Fragestellungen stärker zur antiken Architektur, insbesondere dem griechischen Peripteraltempel, dem er sich ab 1967 mit seinem Habilitationsprojekt intensiv zu wid-

⁵ So rückblickend in einem Brief H. Knells an Prof. J. Eisele und die Strukturkommission des Fachbereich Architektur vom 19. Januar 1994, UA Darmstadt, Knell-Nachlass.

⁶ Briefwechsel zwischen H. G. Evers und H. Knell vom 19. 2., 26. 2. und 18. 3. 1963, UA Darmstadt, Evers-Nachlass, 303 Nr. 43 u. 47.



Abbildung 1 Heiner Knell als Student, ca. 1958, Foto: Kollmann, Darmstadt, Archiv Anne Knell.

men begann und hierfür Bauaufnahmen an verschiedenen Orten in Attika, Aitolien, Akarnanien sowie der Peloponnes durchführte.⁷ Zugleich zeigen mehrere Besprechungen von Kunstausstellungen der 1960er-Jahre, dass neben der Archäologie auch seine kunstgeschichtliche Expertise gefordert war.⁸ Gemeinsam mit Evers' früherem Mitarbeiter Hans-Günter Sperlich (1953–1956), von 1958–1986 Direktor der Kunsthalle Darmstadt und Mitautor der ersten Monografie über den Darmstädter Baumeister des Klassizismus Georg Moller⁹, gab er 1967 das »Ullstein Kunstlexikon« heraus.¹⁰ Daneben entstand eine allgemeinverständliche Einführung in die Klassische Archäologie, die 1972 im Darmstädter Habelt-Verlag erschien.¹¹

Am 26. Februar 1971 habilitierte er sich mit seiner Arbeit »Studien zum dorischen Ringhallentempel spät- und nachklassischer Zeit« über eine bis dato von der Forschung weitgehend vernachlässigte Gruppe von Bauten, in der man den Niedergang dieses für die griechische Sakralarchitektur so wichtigen Tempeltyps zu erkennen glaubte. Mit der Verleihung der *venia legendi* für das Fach Klassische Archäologie¹² war zugleich auch die formale Voraussetzung für eine Überleitung zur Professur geschaffen, die, wie bereits erwähnt, im Juli desselben Jahres erfolgte. Die Habilitationsschrift wurde in mehreren Aufsätzen publiziert¹³ und 1978 mit einem von

7 Zwischen 1969 und 1970 wurden die Tempel in folgenden Orten aufgenommen: Rhamnus und Lutsa (Attika), Molykreion, Kalydon und Stratos (Aitolien/Akarnanien) sowie Epidauros, Mazi und Lepreon (Peloponnes) vgl. Einleitung der Habilitationsschrift, S. 6, UA Darmstadt, Knell-Nachlass.

8 Bruno Erdmanns Impressionen. Eine Ausstellung in der Darmstädter Galerie, in: Darmstädter Echo vom 29. 1. 1966; Bibliographie Carl Hentze, in: Ausstellungskatalog Carl Hentze. Das Werk des Künstlers und Gelehrten. Kunsthalle Darmstadt (1968); Zeichen und Zeichnung – Definition und Freiraum, in: Ausstellungskatalog III. Internationale der Zeichnung Mathildenhöhe Darmstadt (1970).

9 Frölich, Marie/Sperlich, Hans-Günther: Georg Moller. Baumeister der Romantik, Darmstadt 1959.

10 Knell, Heiner/Sperlich, Hans-Günther: Ullstein Kunstlexikon, Berlin u. a. 1967.

11 Knell, Heiner: Archäologie, Darmstadt 1972 (= Das Wissen der Gegenwart).

12 Referenten des Habilitationsverfahrens: Prof. Dr. Felix Eckstein (Freiburg), Prof. Max Bächer (Darmstadt), Prof. Dr. Georg Friedrich Koch (Darmstadt), Prof. Dr. Wolfgang Müller-Wiener (Darmstadt).

13 Eine Beobachtung am Asklepiostempel in Epidauros, in: Archäologischer Anzeiger (= AA) (1971), S. 206–210; Eretria. Zur Grundrissrekonstruktion des älteren und jüngeren Apollontempels, in: Antike Welt 15 (1972), S. 40–48; Der Athenatempel in Ilion. Eine Korrektur zur Grundrissrekonstruktion, in: AA (1973), S. 131–133; Der Artemistempel in Kalydon und der Poseidontempel in Molykreion, in: AA (1973), S. 448–461; Dorische Peripteraltempel mit gedrungenem Grundriss, in: AA (1975), S. 10–13; Troizen, Tempel des Hippolytos? Zur Interpretation des Tempelfundaments, in: AA (1978) S. 397–406 u. S. 675–

der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) geförderten Projekt zur Vermessung und archäologischen Untersuchung des spätclassischen Demetertempels im triphy-lischen Lepreon thematisch abgeschlossen (**Abb. 2**).¹⁴ Als weitere Frucht dieser Jahre kann auch das einführende Lehrbuch »Grundzüge der griechischen Architektur« verstanden werden, dessen unverkennbarer Schwerpunkt, der griechische Tempelbau, Knells intensive Beschäftigung mit dieser Architekturgattung auf allgemeinerer Ebene reflektiert. Der 1980 erschienene Band erlebte zahlreiche Auflagen und ist bis heute die einzige zusammenfassende Darstellung der griechischen Architektur in deutscher Sprache.¹⁵

Unmittelbar nach seiner Ernennung zum Professor nahm er an einer von Ulf Jantzen, dem damaligen Direktor des Athener Archäologischen Instituts initiierten Ausgrabung an der Burg Tiryns teil, bei der unter anderem neue Erkenntnisse zur Topographie und Geschichte der Unterburg in späthelladischer Zeit gewonnen werden sollten und im Rahmen der Untersuchung auch eine Siedlungskontinuität vom Späthelladikum über den Kollaps der mykenischen Kultur hinweg bis in die frühe Eisenzeit nachgewiesen wurde.¹⁶ Dies blieb Knells einziger Ausflug in die mykenische Welt.

Mit dem Aufsatz »Die Hermogenes-Anekdote und das Ende des dorischen Ringhallentempels«¹⁷ beendete Knell sowohl programmatisch als auch persönlich die Beschäftigung mit diesem Sakralbautypus und widmete sich ab den 1980er-Jahren intensiv dem römischen Architekturschriftsteller Vitruv. Zusammen mit Burkhardt Wesenberg, der zu dieser Zeit noch an der benachbarten Gutenberg-Universität in

766; Lutsa. Der Tempel der Artemis Tauropolis, in: AA (1983), S. 39–43; Dorische Ringhallentempel spät- und nachklassischer Zeit, in: Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 98 (1983), S. 203–233.

14 Die Kampagne fand im Juli und August 1978 unter Mitwirkung der Architekten Dip.-Ing. K. Bingenheimer und Dipl.-Ing. G. Maruhn statt. Die Ergebnisse wurden in zwei Beiträgen publiziert: Der Demetertempel in Lepreon, in: *Αρχαιολογικά ανάλεκτα εξ Αθηνών* (1979), S. 53–59; Lepreon. Der Tempel der Demeter, in: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Athenische Abteilung (1983), S. 113–147.

15 Knell, Heiner: Grundzüge der griechischen Architektur, Darmstadt 1980 (= Grundzüge 38).

16 Knell, Heiner: Neue Ausgrabungen in Tiryns, in: Jahrbuch der Technischen Hochschule Darmstadt (1974), S. 9–16; Grossmann, Peter u. a.: Grabungen in den Quadranten IV 2. V. VI 2., in: Tiryns. Forschungen und Berichte 9, Mainz 1980, 90–179.

17 Knell, Heiner: Die Hermogenes-Anekdote und das Ende des dorischen Ringhallentempels, in: Knell, Heiner/Wesenberg, Bernhard (Hgg.): Vitruv-Kolloquium des Deutschen Archäologen-Verbandes e. V., Darmstadt, 17.–18. Juni 1982, Darmstadt 1982 (= THD Schriftenreihe Wissenschaft und Technik 22), S. 41–64.



Abbildung 2 Ein Mitarbeiter Heiner Knells während der Untersuchung des Demeter Tempels in Lepreon, 1978, Foto: Heiner Knell, UA Darmstadt, 78 13 Nr. 83.

Mainz lehrte, organisierte er ein interdisziplinär besetztes Vitruv-Kolloquium, das im Juni 1982 in Darmstadt tagte.¹⁸ Dies war zugleich der Auftakt für seine vertiefende Analyse der komplizierten Entwurfslehre Vitruvs, die unter dem Titel »Vitruvs Architekturtheorie« aktuell in der 3. Auflage vorliegt.¹⁹

In seinem nächsten Projekt, dem Buch »Mythos und Polis« wandte sich Heiner Knell der politischen Ikonographie zu, eine nicht zuletzt durch die starke Politisierung der Gesellschaft in den 1960er-Jahren angeregte und von seinem ehemaligen Freiburger Kommilitonen Paul Zanker sowie dem Heidelberger Archäologen Tonio Hölscher auch in Deutschland eingeführte Diskussion über die sozialen und politischen Inhalte antiker Bildwerke.²⁰ Anhand mehrerer Fallstudien aus Archaik, Klassik und Hellenismus untersuchte er das Zusammenspiel von Architektur und Bauskulptur, vor allem aber die Frage nach dem Einfluss der strengen architektonischen Ordnungssysteme auf Komposition und Auswahl von mythhistorischen, aber auch lokal verankerten Bildthemen und deren oftmals politisch funktionalisierten Bildprogrammen.²¹ Darauf folgte ein Exkurs nach Athen, dessen grundlegende architektonische Veränderung während des 4. Jahrhunderts v. Chr. ins Blickfeld genommen und quantitativ zu erfassen versucht wurde.²² Mit seiner letzten größeren Werkphase knüpfte Heiner Knell an die Arbeiten Paul Zankers zur politischen Bedeutung augusteischer Kunst und Architektur an, indem er das Thema ausweitete und die immensen Bauprogramme römischer Kaiser von Augustus bis Hadrian hinsichtlich ihrer Funktion für die politische Repräsentation und Propaganda der jeweiligen Herrscher beleuchtete.²³ Dazwischen widmete er sich immer wieder auch der klassischen Kunst, be-

18 Vgl. Anm. 19.

19 Knell, Heiner: *Vitruvs Architekturtheorie. Versuch einer Interpretation*, Darmstadt 1985.

20 Lang, Franziska: *Klassische Archäologie. Eine Einführung in Methode, Theorie und Praxis*, Tübingen u. a. Basel 2002, S. 231–240, hier: S. 229.

21 Knell, Heiner: *Mythos und Polis. Bildprogramme griechischer Bauskulptur*, Darmstadt 1990. Unter anderen rezensierte auch der oben erwähnte Heidelberger Archäologie Tonio Hölscher diesen Band: Hölscher, Tonio: Rezension zu: s. o., in: *Bonner Jahrbücher* 192 (1993), S. 697–611.

22 Knell, Heiner: *Athen im 4. Jahrhundert v. Chr. – Eine Stadt verändert ihr Gesicht. Archäologisch-kulturgeschichtliche Betrachtungen*, Darmstadt 2000.

23 Knell, Heiner: *Bauprogramme römischer Kaiser*, Mainz 2004 (= Zaberns Bildbände zur Archäologie), Ders.: *Des Kaisers neue Bauten. Hadrians Architektur in Rom, Athen und Tivoli*, Mainz 2008 (= Zaberns Bildbände zur Archäologie. Sonderbände der Antiken Welt); Ders.: *Kaiser Trajan als Bauherr: Macht und Herrschaftsarchitektur*, Darmstadt 2010.

sonders den Hauptwerken griechischer Plastik wie beispielsweise der Aphrodite von Capua, der Laokoongruppe und der Nike von Samothrake.²⁴

Heiner Knell war ein leidenschaftlicher Lehrer, engagierter Hochschulpolitiker und Netzwerker für »seine« Universität. Seine Vorlesungen und Seminare waren geprägt von der großen Themenvielfalt, die das Fach Klassische Archäologie zu bieten hat: unter anderem das weit gespannte Repertoire der Überlieferungen zur griechischen und römischen Bild- und Baukunst, antike Topographie, Grundlagen der Kunst- und Architekturtheorie wie auch die antike Bau- oder Bildprogrammatische²⁵ und nicht zuletzt auch die Vasenmalerei. Im Zentrum seiner Lehre stand jedoch die antike Architektur als Grundlage der europäischen Baukultur, für deren Verständnis die jeweiligen historischen und politischen Kontexte erarbeitet werden mussten, wozu auch das Zeit- und Kulturgebundene ihrer wissenschaftlichen Rezeption selbst gehörte. Die Fundamente hierfür wurden im Proseminar, der »Königsdisziplin« in Knells Lehre, gelegt, wo es ihm so gut wie immer gelang, den Funken der Faszination für antike Kunst und Architektur auf uns Studierende überspringen zu lassen. Mit teils durchaus gewagten Vergleichen aus zeitgenössischer Architektur und Stadtplanung veranschaulichte uns Heiner Knell die unmittelbare Abhängigkeit auch des antiken Bauens von ihren politischen und soziokulturellen Kontexten. Dass man diese zeitlich so weit entfernten Phänomene gerade auch für das Verständnis der gebauten Gegenwart produktiv machen konnte, war für uns durch diesen aktuellen Bezug besonders aufschlussreich und spannend. Vertieft wurden die in den Lehrveranstaltungen gewonnen Kenntnisse durch mehrere zum Teil gemeinsam mit der Kunstgeschichte veranstaltete Exkursionen nach Griechenland, Sizilien und Rom (**Abb. 3**). Überhaupt hat die räumliche Nähe der Fächer Kunstgeschichte und Klassische Archäologie, die sich ab 1969 im neuen Architekturgebäude auf dem Ende der 1960er-Jahre entstandenen stadtnahen Campus Lichtwiese einen Quadranten im ersten Obergeschoss teilten, zu einem engen kollegialen Austausch geführt, der sowohl in gemeinsamen Forschungskolloquien als auch am zentralen Ort der Fachgebiete, der Diathek, über viele Jahrzehnte hinweg gepflegt wurde (**Abb. 4**).

²⁴ Knell, Heiner: Die Aphrodite von Capua und ihre Repliken, in: Antike Plastik 22 (1994), S. 117–139; Ders.: Bemerkungen zur Entstehung der Laokoongruppe, in: Rösler, Detlef/Stürmer, Wolfgang (Hgg.): Modus in Rebus. Gedenkschrift für Wolfgang Schindler, Berlin 1995, S. 69–73; Ders.: Die Nike von Samothrake. Typus, Form, Bedeutung und Wirkungsgeschichte eines rhodischen Sieges-Anathems im Kabirenheiligtum von Samothrake, Darmstadt 1995.

²⁵ Aus einer undatierten Zusammenfassung der inhaltlichen Profile von Kunstgeschichte und Klass. Archäologie (an Prof. Carl H. Petzinka, FG Entwerfen und Gebäudetechnik), UA Darmstadt, Knell-Nachlass.



Abbildung 3 Heiner Knell auf Exkursion in Griechenland, 1993, Foto: Unbekannt, Archiv Anne Knell.



Abbildung 4 Heiner Knell (rechts) an der Diathek mit dem Kunsthistoriker Wolfgang Liebenwein (links) und seinem ehemaligen Mitarbeiter Valentin Kockel (Mitte), 2008, Foto: Unbekannt, Archiv Anne Knell.

Da in Darmstadt nur Architekturstudierende die Klassische Archäologie durchlaufen und deshalb auch kein genuin archäologischer Nachwuchs gewonnen werden kann, hat Heiner Knell, wo immer ihm sichtbares Interesse begegnete, Studierende für die antike Baugeschichte zu begeistern versucht und diese kontinuierlich an die damals aktiven Bauforscher, wie Hermann Kienast auf Samos, Wolfgang Müller-Wiener in Milet oder Dieter Mertens in Unteritalien und Sizilien vermittelt. Ich bin nicht der einzige, der davon nachhaltig beeinflusst und wie einige weitere Kommiliton*innen mit architekturhistorischen Themen zur Promotion geführt wurde.²⁶

Insgesamt acht Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter begleiteten Heiner Knell während seiner Professur in Darmstadt, von denen sich die meisten auch bei ihm habilitierten.²⁷ Um bei seinen individuell wechselnden Forschungsthemen doch immer auch die Breite des Faches zu wahren, orientierte sich die Auswahl der Kandidat*innen an deren jeweiligen Forschungsschwerpunkten, mit denen das Lehrangebot dann inhaltlich ausbalanciert werden konnte. Die hieraus resultierende und von Knell auch stark geförderte fachliche Eigenständigkeit ermöglichte es den Mitarbeitenden, sich mit ihren Themen weiter zu profilieren, was in nicht wenigen Fällen zu einer erfolgreichen akademischen Karriere führte.

26 Von H. Knell betreute Dissertationen: Ohr, Karlfriedrich: Die Basilika in Pompeji, 1973; Weickenmeier, Norbert: Theorienbildung zur Genese des Triglyphon. Versuch einer kritischen Bestandsaufnahme, 1985; Wiegand, Armin: Das Theater von Solunt, 1995; Svenshon, Helge: Studien zum hexastylen Prostylos archaischer und klassischer Zeit, 2001; Boussios, Demetrios: Studien zum System des Vokabulars der Architektur dorischer Ordnung am Beispiel des Ringhallentempels archaischer und klassischer Zeit, 2008; Bratengeier, Anja: Die peripterale Tholos in der Geschichte der römischen Architektur, 2009.

27 H. Knells Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter von 1971 bis zur Neubesetzung 2006; Habilitation und spätere akademische Werdegänge sind bei den Personen aufgeführt: 1972–1978 PD Dr. phil. Ernst-Walter Voigtländer, Habil. 1976: Palastkeramik, Tiryns, ab 1980/81 Privatdozent am Fachgebiet Klassische Archäologie; 1978–2010 apl. Prof. Dr. phil. Rudolf Stichel, Habil. 1990: Antike Denkmäler Konstantinopels in Zeugnissen der frühen Neuzeit, Akad. Rat, ab 1984 Leitung der Bibliothek Kunstgeschichte und Klassische Archäologie; 1984–1989 Prof. Dr. phil. Valentin Kockel, Habil. 1989: Porträtreiefs stadtrömischer Grabbauten, 1996–2014 Prof. f. Klass. Archäologie an der Universität Augsburg; 1987–1990 apl. Prof. Dr. phil. Caterina Maderna, 2010–2015 Prof. i. Vertr. f. Klass. Archäologie an der Universität Heidelberg, ab 2015 Prof. apl. ebenda; 1990–1991 u. 1997–2002 Dr. phil. Günther Fischer; 1991–1997 Prof. Dr. phil. Detlev Wannagat, seit 2006 Prof. f. Klass. Archäologie an der Universität Rostock; 2002–2004 Prof. Dr. phil. Michael Heinzelmann, Habil. 2004: FORMA URBIS OSTIAE. Neue methodische Ansätze in der archäologischen Stadtforschung, 2005–2008 Prof. f. Klass. Archäologie an der Universität Bern, seit 2008 Prof. f. Klass. Archäologie an der Universität zu Köln; 2004–2006 Jun.-Prof. Dr. phil. Nadine Burkhardt, seit 2017 Jun.-Prof. f. Klass. Archäologie an der Kath. Universität Eichstätt.

Heiner Knells hochschulpolitisches Engagement galt allen Bereichen der Universität. Er übernahm zwei Dekanate, war kontinuierliches Mitglied von Senat und Konvent und von 1975 bis 1977 Vizepräsident.²⁸ In dieser Funktion besuchte er 1976 zusammen mit dem Präsidenten der TH Helmut Böhme die Partneruniversität in Bukarest (**Abb. 5**), wo die ehemalige Großrechenanlage des Darmstädter Hochschulrechenzentrums als Geschenk in Betrieb genommen wurde. 1979 und 1981 gehörte er der ersten Delegation an, die in China erfolgreiche Sondierungsgespräche für eine bis heute anhaltende Kooperation zwischen der Tongji-Universität in Shanghai und der Technischen Hochschule Darmstadt führten.

Darüber hinaus war er maßgeblicher Mitinitiator des Skulpturenparks Lichtwiese²⁹, einer Sammlung von modernen Großplastiken auf den Freiflächen des Campus Lichtwiese (**Abb. 6**). Hier konnte Heiner Knell die exzellenten Verbindungen zum Kultur- und Kunstleben seiner Heimatstadt nutzen, um im direkten Kontakt mit den infrage kommenden Künstlern herausragende Objekte auch zu erschwinglichen Preisen erwerben zu können: Zu sehen sind dort beispielsweise Skulpturen von so bekannten Bildhauern wie Ulrich Rückriem, Alfred Hrdlicka, Fritz König und Heinz Mack. Die Projektidee einer künstlerischen Ausgestaltung des universitären Raums erwies sich als äußerst nachhaltig und wird – ausgeweitet auf alle Bereiche der Universität – von der Hochschulleitung engagiert fortgeführt.

Ebenso wie für sein Fach, hat sich Heiner Knell noch weit über seine aktive Zeit hinaus für die Universität engagiert und dabei ihre Entwicklung mit kritischem Blick verfolgt und kommentiert. Als überzeugter Verfechter einer demokratisch verfassten und auf paritätischer Mitbestimmung basierenden Gruppenuniversität, deren Entstehung und Scheitern er als Assistent in Darmstadt persönlich miterleben konnte, hat er den Strukturwandel (nicht nur) der TU zu einer »Präsidialuniversität« durchaus auch mit Skepsis gesehen und dies in dem letzten, kurz vor seinem Tod am 4. November 2017 entstandenen Beitrag anlässlich des 140-jährigen Bestehens der TH/TU thematisiert.³⁰ Nichtsdestotrotz engagierte sich Heiner Knell weiterhin

28 Beteiligung an der universitären Selbstverwaltung der TH/TU in einem undatierten Brief an Prof. C. H. Petzinka (s. Anm. 4): »seit 1972 Mitglied des Konvents, ca. 15 Jahre Mitglied des Ständigen Ausschusses für Haushalt und Hochschulentwicklungsplan; 7 Jahre Mitglied des Senats, 1971–1972 und 1988–1990 Dekan des FB 15; 1975–1977 Vizepräsident der TH Darmstadt«.

29 Scorzin, Pamela Cristina (Hg.): Skulpturengarten Lichtwiese, Darmstadt 2002; Lorenz, Inge/Reichelt, Julia: Kunst trifft Universität. Kunstwerke an der Technischen Universität Darmstadt, Darmstadt 2020.

30 Knell, Heiner: Notizen zur Demokratie an der TH/TU Darmstadt, in: Dipper, Christof u. a. (Hgg.): Epochenschwelle in der Wissenschaft. Beiträge zu 140 Jahren TH/TU Darmstadt (1877–2017), Darmstadt 2017, S. 343–349, hier S. 349.



Abbildung 5 Heiner Knell (rechts) zu Besuch in Bukarest als Vizepräsident mit dem Präsidenten der TH Darmstadt Helmut Böhme (Mitte), 1976, Foto: Unbekannt, Archiv Anne Knell.

Im Sog von einer Skulptur zur nächsten Kunstwerk-Garten auf der Lichtwiese ist um eine Fraufigur Wilhelm Lohs reicher

Von Annette Wannemacher



Die „BREDHOITE II“ von Waldemar Grzimek steht an der Wegerbindung von Architektur und Mensa.

Vom Zimmer des Archäologie-Professors Heiner Knell ist der Blick auf die „Grosse Frauenfigur im Rhombus“ auf der Lichtwiese besonders schön. Vor ein paar Tagen wurde das Kunstwerk aus Bronze und Diabas von Professor Wilhelm Lohs nördlich des Architekturbaus aufgestellt. Es ist die fünfte Figur im Skulpturengarten der Technischen Hochschule.

Um einen Garten im herkömmlichen Sinne handelt es sich dabei nicht. Es ist weder ein Zaun da, der das Gelände umschließt, noch gibt es Wege oder Trampelpfade, die von Skulptur A zur Skulptur B führen. Doch schließlich sollen die Studenten und Spaziergänger ja auch gar nicht von einem Objekt zum nächsten geführt, sondern eher von Skulptur zu Skulptur „gegogen“ werden, erklärt Knell. Sie sollen den Weg auf der Lichtwiese selbst wählen – locker und so, wie es ihnen gefällt.

Verbindung von Natur, Kunst und Architektur.
Ziel des Gartens ist es, die Verbindung von Architektur, Natur und Skulptur herzustellen. Als am Ende der sechziger Jahre das erste Hochschulgelände auf dem großen Gelände fertig war, wählte man zunächst zwei Skulpturen aus, die den Bau künstlerisch aufwerten sollten. Im Arrium der Architektur fand das Bronze-Relief „Marsayas II“ des isonereischen Künstlers Alfred Hrdlicka Platz.

Am nördlichen Rand des Gebäudes wurde 1970 die Bronze-Skulptur „Kugel/Regel“ von Fritz König aufgestellt – an einem recht ungünstigen Platz. Egal, von wo der Besucher sie auch anschauen mag – entweder sieht er eine Laibhülle, Mauerwerk oder Heller eines Halbganges das Gesamtbild. Auf einem der freien Wiesengelände wäre sie sicherlich besser platziert. Einem Umzug stünde auch nichts im Weg.

Einem vorwärtshenden Standort hat Waldemar Grzimek „Bredhoite II“ gefunden. Er steht an der Wegerbindung von Architektur und Mensa. Ilse „Hoenage“ an Grzimek soll die Figur sein. Grzimek hat laut Knell „große Wirkung“ auf die Studenten ausgeübt. Er war bis zu seinem plötzlichen Tod 1964 Professor für plastisches Geschnitten an der TH.

Da die Idee des Skulpturengartens aber nicht sein sollte, zu jedem Neubau ein Kunstwerk zu stellen – „da verknüpft alles so“ (Knell) – kann als „nicht so eingängiges“ Kunstwerk das „Lineare Haus“ zum Garten dazu. Kunst am Bau als an ohne Bindung an ein bestimmtes Haus. Die Düsseldorf-Künstlergruppe Haus-Ruckerwerk installierte es 1986. Das Haus ist eher ein Erlebnis als eine Skulptur, es soll eine Verbindungslinie zur Stadt in Form – gestaltungsreicher „Ereignisse“ wie Wände, Treppen, Türen und Wuschelchen vorgeben.

Um „Lineare Haus“ sieht es zur Zeit recht unauffällig aus, denn Bauarbeiter haben wegen der Kälte fällige Instandsetzungsarbeiten kurzfristig unterbrochen. So sieht die Collage in diesem Winter ein bisschen ab, merkt der Professor an.

Die neu hinzugekommene Lohs-Plastik verknüpft die verlorenen Landschaft geistlich miteinander. Lohs, der bis zu seiner Emeritierung an der Technischen Universität Karlsruhe lehrte, war von 1948 bis 1958 Assistent am Lehrstuhl für angewandte Plastik und nach von hinten an. Erfreut bemerkt Knell, daß der Garten zu werden.

Rand 110.000 Mark kostete seine Figur aus Vitalkongest. Sie wurde aus dem „Sonderhaufen“ zur künstlerischen Ausstattung von Gebäuden und Einrichtungen des Landes Hessen finanziert.

Ad dem kalten Winterwochenende gehen nur wenige Spaziergänger an der Plastik vorbei. Die meisten verharren kurz vor der Figur und neugierig geworden, schauen sie sich nach von hinten an. Erfreut bemerkt Knell, daß der Garten zu werden.

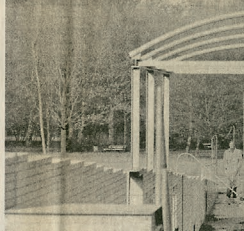


„KUGEL/REGEL“, Bronze-Skulptur von Fritz König.

Heiner Knell, Archäologie-Professor an der TH, hatte die Idee für den Skulpturengarten. (Alle Fotos: Roman Gröber)



HEINER KNELL, Archäologie-Professor an der TH, hatte die Idee für den Skulpturengarten. (Alle Fotos: Roman Gröber)



DAS „LINEARE HAUS“ von der Düsseldorfer Künstlergruppe Haus-Ruckerwerk wurde 1986 installiert und soll eine Verbindungslinie von der Lichtwiese zur Stadt vorgeben.

Angst läßt sich nicht wegreden

BKA-Fachmann über die verbreitete Furcht, Kriminalitätsopfer zu werden

(sant). In einsamen Parkhäusern, dunklen Straßen oder Parks fürchten sich viele vor dem unbekanntem Mörder“, haben sie Angst, Kriminalitätsopfer zu werden. Das dies eine statistisch gesehen unbegründete Furcht ist, zeigte Dr. Michael Baumann am Mittwochabend in seinem Vortrag über die Kriminalitätsangst, die Dunkelheit, das Fremde, die Stadt“, zu dem die Frauengemeinschaft der katholischen Hochschullehrerinnen und des Institut für Theologie und Sozialökologie in die TH eingeladen hatten.

Die Statistik beweist, daß die meisten Gewalttaten von Bekannten oder Familienmitgliedern verübt werden, nicht von Fremden. Ebenso seien von den vierhundert Millionen jährlich angezeigter Delikte lediglich zwischen 2,4 und 0,5 Prozent Gewaltdelikte, davon 0,2 bis 0,4 Prozent sexuelle Gewaltdelikte.

Aber: „Die Angst läßt sich nicht mit Argumentation und Zahlen wegreden“, man muß sie erst nehmen, so Dr. Baumann, der sich beim Bundeskriminalamt (BKA) mit Vorkonzepten (Opfer) beschäftigt. Wer jedoch von falschen Voraussetzungen ausgeht, könne keine richtige Prävention leisten.

Am Beispiel von sexueller Ausbeutung und Gewalt gegen Kinder zeigte Dr. Baumann, daß falsche Aufklärung noch mehr Schaden anrichte. 1990 seien in Deutschland drei Kinder einen Sexualmord zum Opfer gefallen; die Zahlen von Kindesmißbrauch innerhalb der Familie sind ungleich höher. Wenn also Eltern ihre Kinder vor dem bösen schwarzen Fremden warnen, habe dies im Grunde nur zum Ziel, die Kinder an zu Hause zu binden und die Schuld wegzuschieben, auf das Fremde. In der Familie mittle Aufklärungsarbeit geleistet werden, so daß das Kind weiß, auch ein naher Fremder, wenn ich es nicht will. Die Medien, ein Beispiel sei die Sendung „XY ungeliebt“, unterstützen die Verbreitung der Realitäten, machen es mit ihrer Häufung von Gewaltdelikten schwierig, zwischen tatsächlicher und fantasierter Gefahr zu unterscheiden.

Viele präventive Maßnahmen steigern die Angst und hätten den Nachteil, daß zum Beispiel Frauen schon von vornherein durch Rückzugspolitik, wie macht nicht ausgehen oder nicht zu trampeln, als Opfer dastehen und zusätzlich werden. Sticht dann tatsächlich doch eine Frau am Straßenrand, denkt Mann: „Das kann doch nur ein Dittchen sein.“ Das ist ein Unglück, und Dr. Baumann fordert von Männern deutliche Friedenszeichen. Denn nicht das potential der Opfer sei für die Verhinderung der Tat verantwortlich, sondern die Gesellschaft.

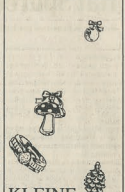
Nach Dr. Baumanns Motto „Liebt, ist immer lebendig“ (Erich Kästner) bleibt eine wichtige Regel für den Umgang mit alltäglichen Konflikten: „Wissen und soziale Kompetenz statt Anhängseligkeit und Unsicherheit.“

Optisch eingegangen

Maßnahmen an der Trinkhornstraße

(DE). Nachdem der Magistrat Fahrhalten zusätzlich optisch Ende August zur Erhöhung der einengen. Als Gottesbeschernde Verkehrsicherheit den Umbau erfolgt bis zur Einmündung der der Trinkhornstraße in Wex-Ludwig-Thomas-Straße einen harten beschlossenen hatte, er. Zusätzlich werden die Mittelarbeiten Ordnung- und Tiefbauarbeiten von Maßnahme markierungen entfernt. Am Ortseinfahrt wird die Geschwindigkeit auf 30 neuen Maßnahmen, so Stadtstrassenverkehrsamt herabgesetzt. Heino Sponer, beauftragt sich wer. Gleichzeitig wird die rund 17.500 Mark.

JUWELIER



KLEINE GESCHENKE VON JUWELIER STORCK



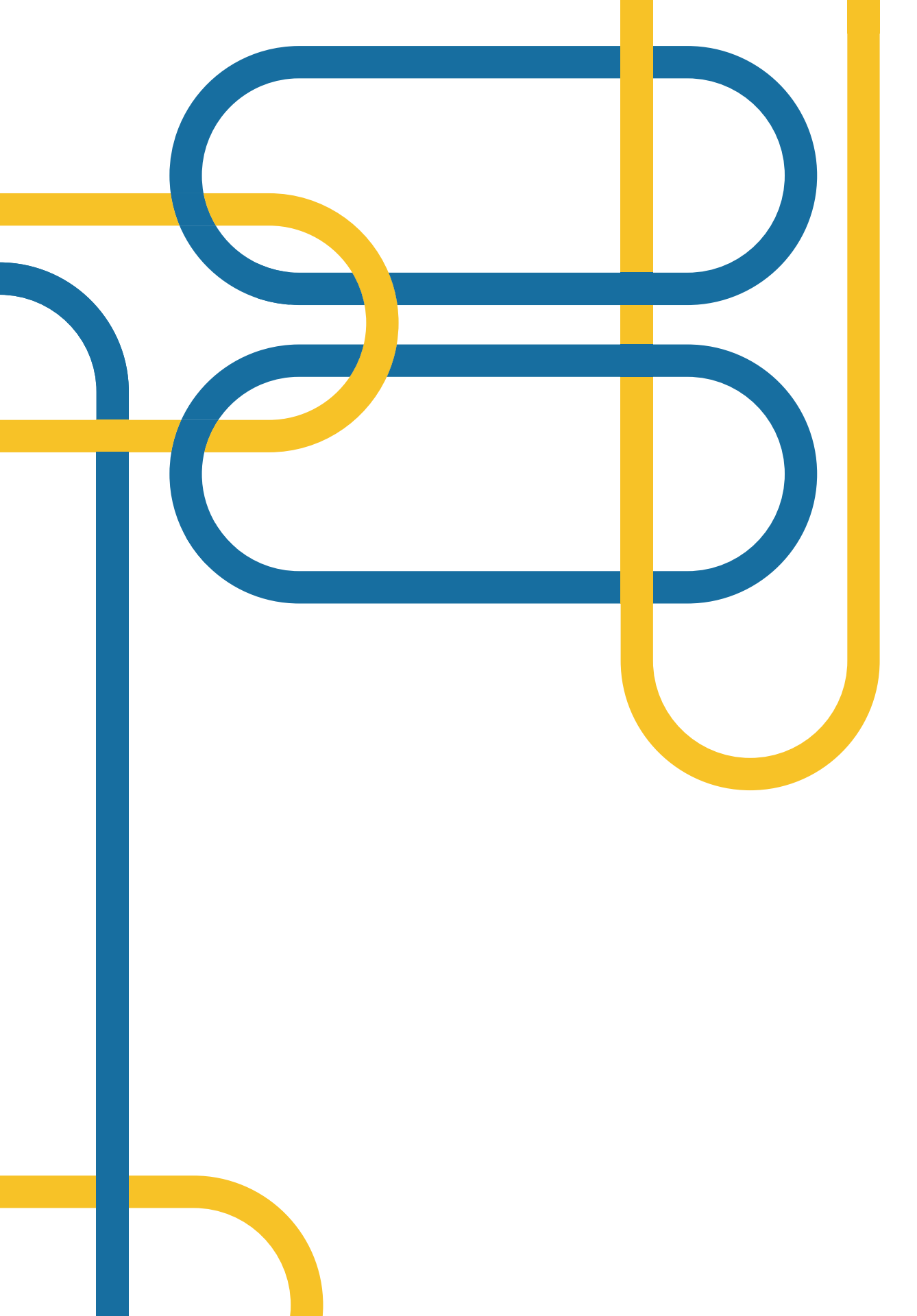
Abbildung 6 Zeitungsartikel über den Skulpturenpark Lichtwiese und den Mitinitiator Heiner Knell, Darmstädter Echo, 13. 12. 1991, S. 11, Digitalisat: UA Darmstadt.

für Fachbereich und Universität und lehrte als Emeritus über das offizielle Ende seiner Dienstzeit 2002 hinaus bis zur Neubesetzung der Faches durch Franziska Lang, mit der zugleich ein weiteres Kapitel der Klassischen Archäologie in Darmstadt mit neuen Schwerpunkten und zahlreichen Forschungs Kooperationen in- und außerhalb der Universität aufgeschlagen wurde.



Teil II

Historischer Kontext





Kunstgeschichte an der Polytechnischen Schule, der Technischen Hochschule und der Technischen Universität Darmstadt

Eine Chronologie

Lisa Beißwanger/Christiane Salge

Die Geschichte der Darmstädter Kunstgeschichte als akademische Disziplin beginnt vor etwas mehr als 150 Jahren. 1869 wurde im Zuge der Gründung der Polytechnischen Schule ein Lehrstuhl für Kunstgeschichte eingerichtet, einer der ersten in Deutschland.¹ Der Lehrstuhl war Teil der Bauschule, die aus der bereits seit 1839 bestehenden Bauklasse der Höheren Gewerbeschule (Gründung 1836) hervorgegangen war.² Er war also von Beginn an Bestandteil der Architekturausbildung in Darmstadt. Sitz der Bauschule waren zunächst die Gebäude der ehemaligen Höheren Gewerbeschule am Kapellplatz.

Erster Stelleninhaber war **Johann Georg Schaefer** (1823–1908)³, ein vielseitig gebildeter und weitgereister kunsthistorischer Autodidakt (**Abb. 1**). Schaefers Forschungsschwerpunkte lagen auf der Kunst und Architektur des Mittelalters, ergänzt durch eine intensive Beschäftigung mit denkmalpflegerischen Fragen. In der Lehre deckte er den Zeitraum von der Antike bis in die Gegenwart ab. Das breite Interessenspektrum und die fehlende akademisch-kunsthistorische Ausbildung Schaefers waren nicht untypisch für einen Kunsthistoriker des ausgehenden 19. Jahrhunderts, einer Zeit, in der die

Kunstgeschichte als akademische Disziplin noch im Entstehen begriffen war. Gemeinsam mit seinen Entwurfskollegen unternahm Schaefer zahlreiche Exkursionen.⁴ Diese führten zumeist per Eisenbahn zu den Bauwerken und Kunstdenkmälern der näheren und weiteren Umgebung. Vorwiegend wurden mittelalterliche Kirchen und Burgen besichtigt, aber auch barocke Schlösser wie Bruchsal (1875) oder die gerade erst in Wiesbaden von Johannes Otzen errichtete neugotische evangelische Kirche (1878) sowie die Stadt Nürnberg mit ihren Sammlungen (1876) waren Ziel dieser häufig in der Pfingstwoche unternommenen sechstägigen Exkursionen.

Schaefers Lehrstuhl wurde durch eine Professur für Baukunde flankiert, die der Architekt und Architekturhistoriker Heinrich Wagner (1834–1897) innehatte. Das Gebiet der Archäologie deckte Ferdinand Noack (1865–1931) ab, der bis 1899 in den Lehrverzeichnissen geführt wird. Noack habilitierte sich in Darmstadt und wurde später auf eine Professur für Archäologie nach Berlin berufen. Zugleich lehrte Rudolf Adamy, Inspektor am Landesmuseum, zwischen 1882 und 1898 als Privatdozent der allgemeinen Kunstgeschichte im Bereich »Ästhetik und Ge-

1 Zur Geschichte der Technischen Hochschule in Darmstadt siehe: Festschrift zur Jubelfeier des Fünfzigjährigen Bestehens der Grossherzoglichen Technischen Hochschule zu Darmstadt, Darmstadt 1886; Festschrift zur Feier der Eröffnung der Erweiterungsbauten am 23. Juli 1908. Die Großherzogliche Technische Hochschule zu Darmstadt 1896–1908, Darmstadt 1908; Schlink, Wilhelm: Entwicklung und Gestaltung der Technischen Hochschule mit besonderer Berücksichtigung Darmstadts, in: Schlink, Wilhelm (Hg.): Technische Hochschule Darmstadt 1836 bis 1936. Ein Bild ihres Werdens und Wirkens. Zur Jahrhundertfeier im Auftrag der Technischen Hochschule, Darmstadt 1936, S. 9–34; Kuntzsch, Brigitte/Viefhaus, Marianne (Hgg.): Technische Bildung in Darmstadt. Die Entwicklung der Technischen Hochschule 1836–1986, Bd. 1–6, Darmstadt 1995–2000.

2 Vgl. hierzu: Banaski, Maïke: Emanzipation einer Hilfswissenschaft, in: Stalla, Robert (Hg.): Kunstgeschichte an Polytechnischen Instituten, Technischen Hochschulen und Technischen Universitäten. Geschichte – Positionen – Perspektiven, Wien u. a. 2021, S. 39–58.

3 Zu den fett gesetzten Namen siehe auch die Kurzbiografien in diesem Band. Zu Schaefer siehe auch Schefers, Hermann: Freund und Mittler des Schönen: Prof. Dr. Johann Georg Schaefer (1823–1908). Betrachtung zu Leben und Werk, in: Stalla, Robert (Hg.): Kunstgeschichte an Polytechnischen Instituten, Technischen Hochschulen und Technischen Universitäten. Geschichte – Positionen – Perspektiven, Wien u. a. 2021, S. 411–436.

4 Siehe die einführenden Jahresberichte in den jährlichen Vorlesungsprogrammen der Polytechnischen Schule bzw. der Technischen Hochschule, hier werden zu dem jeweils vergangenen Studienjahr die Exkursionen aufgelistet und deren Zielorte, Dauer und Lehrkräfte erwähnt. Vgl. Salge, Christiane: Das Fach Kunstgeschichte an der Technischen Hochschule in Darmstadt von 1869 bis 1945, in: Stalla, Robert (Hg.): Kunstgeschichte an Polytechnischen Instituten, Technischen Hochschulen und Technischen Universitäten. Geschichte – Positionen – Perspektiven, Wien u. a. 2021, S. 59–80, hier S. 61.



Abbildung 1 Grabplatte Johann Georg Schaefer, 1908. Foto: Jürgen Schreiter, Darmstadt, Sammlung Fachgebiet Architektur- und Kunstgeschichte, TU Darmstadt.

schichte des Kunstgewerbes«.⁵ Der Kunsthistoriker Friedrich Back (1860–1932), ebenfalls Museums-Inspektor am Hessischen Landesmuseum, übernahm diese Aufgabe nach 1898 (und noch bis 1927) als Privatdozent für die »Geschichte der dekorativen und vervielfältigenden Künste und des Kunstgewerbes«.⁶ Diese Hinwendung zur angewandten Kunst und zu ästhetischer Bildung um 1900 korreliert mit der Gründung der Künstlerkolonie Mathildenhöhe, zu der allerdings – im Gegensatz zum Hessischen Landesmuseum – keine direkten personellen oder inhaltlichen Verbindungen nachweisbar sind.⁷

Das Darmstädter Polytechnikum war die zweite hessische Hochschulgründung nach der Landeshochschule in Gießen (bis 1945 Ludwigs-Universität). 1874 wurde das Gießener Institut für Bau- und Ingenieurwissenschaften mitsamt seiner Lehrmittelsammlung nach Darmstadt verlegt.⁸ Der Denkmalpfleger und Architekt Hugo von Ritgen, der dem aufgelösten Gießener Institut angehört hatte, verblieb in Gießen und erhielt dort die neu eingerichtete Professur für Kunstwissenschaften, die zweite kunsthistorische Professur in Hessen.⁹ 1877 wurde der Polytechnischen Schule in Darmstadt der Titel einer Technischen Hochschule verliehen, 1899 erhielt sie das Promotionsrecht.¹⁰ Für die neue Hochschule wurde sogleich mit der Errichtung eines

neuen Hauptgebäudes (heute Altes Hauptgebäude, Hochschulstr. 1) begonnen, das 1895 bezugsfertig war (**Abb. 2**). Die Kunstgeschichte zog, gemeinsam mit der neu benannten »Abtheilung für Architektur«, in diesen dreiflügeligen Neubau. In dem zweiten Obergeschoss belegte der Lehrstuhl mehrere Räume. Dazu gehörten ein Hörsaal, der gemeinsam mit den Fächern Mechanik und Höhere Mathematik genutzt wurde, mehrere Büroräume für die Dozenten und ein Raum, in dem die Sammlung des Instituts gezeigt wurde.¹¹ 1908 wurde das Hauptgebäude erweitert und seine Raumaufteilung verändert (**Abb. 3**). In diesem Zuge erhielt die Kunstgeschichte eine 25 × 10 m große »Halle für Kunstsammlungen«, die eine Art Durchgangsraum zwischen der Aula und dem anschließenden Querflügel war. Hier kamen Gipsabgüsse aus der Sammlung der Architektur-Abteilung zur Aufstellung.¹²

Johann Georg Schaefer trat 1902 in den Ruhestand. Sein Nachfolger wurde 1903 **Rudolf Kautzsch** (1868–1945), der in Darmstadt seine Professorenkarriere begann. Kautzsch war Archäologe und Kunsthistoriker und setzte die von Schaefer praktizierte inhaltliche Verschränkung von Kunstgeschichte und Denkmalpflege fort. Er hatte seinen Forschungsschwerpunkt ebenfalls in der Kunst des Mittelalters, war jedoch thematisch breiter aufgestellt und nicht allein

5 Programme und Lehrpläne der Technischen Hochschule Darmstadt, einsehbar im Universitätsarchiv der Technischen Universität Darmstadt (UA Darmstadt).

6 Ebd.

7 Im Gegenteil, es bestand eher eine Konkurrenzsituation zwischen dem avantgardistischen Ansatz der Künstlerkolonie und dem verhältnismäßig konservativen Architekturverständnis an der Hochschule. Vgl. dazu das Kapitel »Die Darmstädter Architektenschule um 1900« in: Kuntzsch, Brigitte/Viefhaus, Marianne (Hgg.): Technische Bildung in Darmstadt. Die Entwicklung der Technischen Hochschule 1836–1986, Bd. 6, Übersicht und Chronik, Darmstadt 2000, S. 92–99.

8 Vgl. Beitrag von Yvonne Rickert im vorliegenden Band.

9 Zu Hugo von Ritgen siehe ebd.

10 Diese und alle weiteren Eckdaten zur strukturellen Entwicklung der Hochschule in diesem Text sind entnommen aus: O. A.: Übersicht und Chronik, in: Gerbaulet, Sabine/Technische Universität Darmstadt (Hgg.)/Brigitte Kuntzsch (Red.): Technische Bildung in Darmstadt. Die Entwicklung der Technischen Hochschule 1836–1996, Bd. 6, Darmstadt 2000.

11 Vgl. Salge 2021 (wie Anm. 4).

12 Ebd. Siehe auch: Festschrift zur Feier der Eröffnung der Erweiterungsbauten am 23. Juli 1908. Die Großherzogliche Technische Hochschule zu Darmstadt, Darmstadt 1908. Online: <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/57-A-119> [Zugriff: 24. 02. 2022].

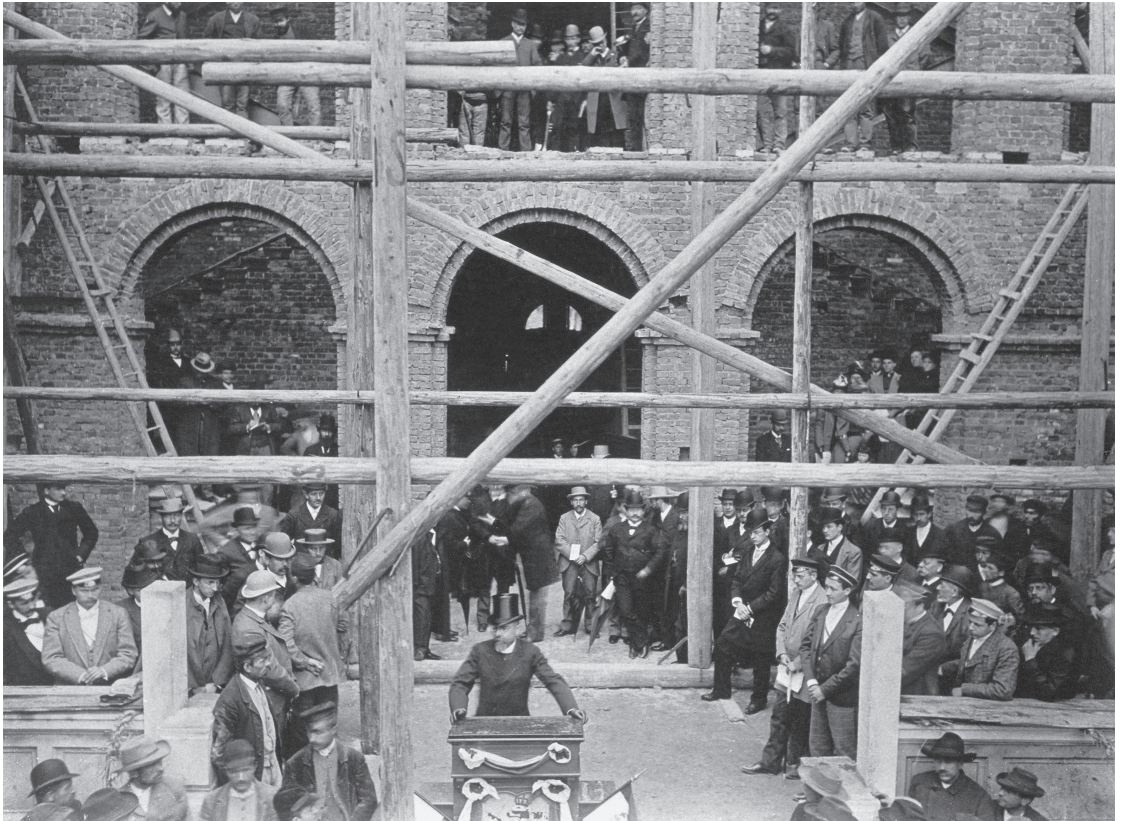


Abbildung 2 Richtfest Hauptgebäude der TH Darmstadt, 1894, Foto: Unbekannt, Stadtarchiv Darmstadt.

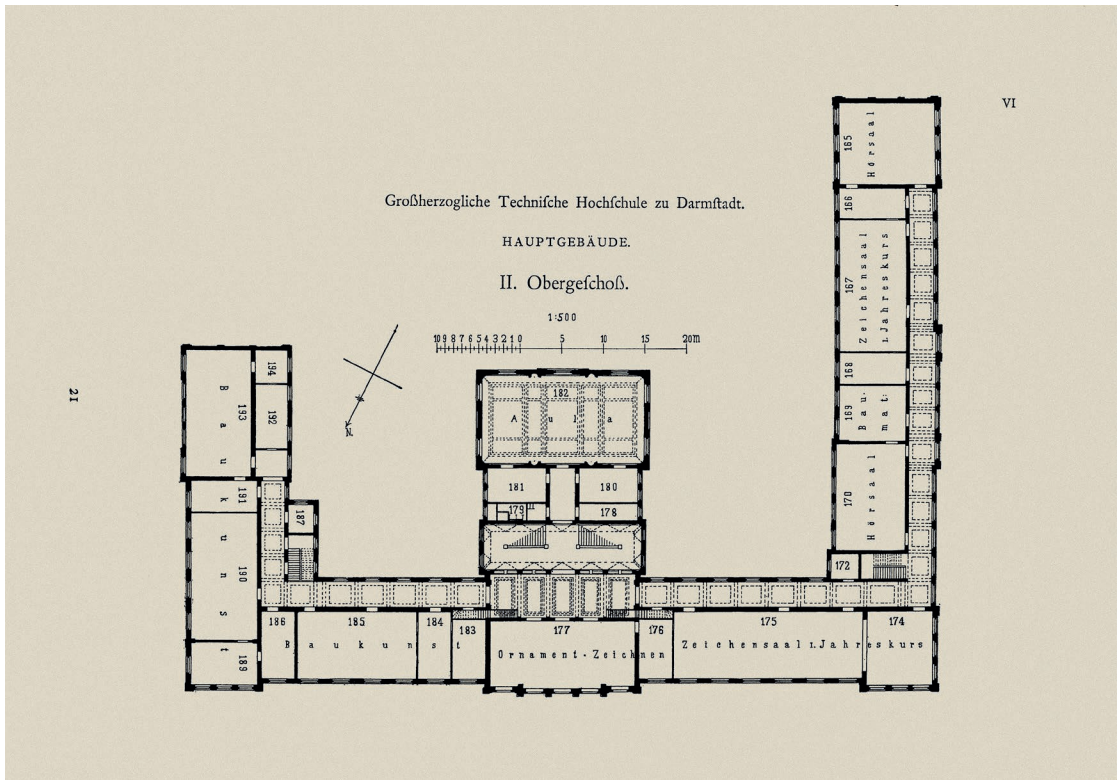


Abbildung 3 Hauptgebäude der TH Darmstadt, Grundriss 2. OG, 1895, Repro aus: Lepsius, Richard (Red.): Die neuen Gebäude der Grossherzoglichen Technischen Hochschule zu Darmstadt, Darmstadt 1895.

auf Architektur fokussiert. Dies demonstrierte er mit seiner Antrittsvorlesung über »Die bildende Kunst und das Jenseits«, in der er sämtliche Gattungen und Epochen durchschritt und nach eigenen Angaben versuchte, »vor Künstlern, in diesem Falle Architekten, zu entwickeln, daß und warum wir Kunsthistoriker uns vorläufig noch nicht überflüssig fühlen.«¹³ Für die Festrede, die er 1906 anlässlich des 34. Geburtstag des Großherzogs Ernst Ludwig von Hessen-Darmstadt halten durfte, wählte er das Thema »Der Sieg der malerischen Tendenzen in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts.«¹⁴ Sein Interesse an der Gegenwart bezeugte Kautzsch durch die Unterzeichnung einer Denkschrift zur Gründung des Deutschen Werkbunds 1907. Kautzsch war zudem bestens in die akademische Kunstgeschichte vernetzt und war Gastgeber des 8. und 9. Kunsthistorikerkongresses in Darmstadt beziehungsweise München. Während Kautzschs Amtszeit wurde das Lehrdeputat der Kunstgeschichte von vier auf acht Stunden pro Semester erhöht. Nachweislich gehörten nun auch Exkursionen mit Übungen vor Originalen zum Curriculum.¹⁵

Nachdem Kautzsch 1910 einen Ruf nach Breslau (heute: Wrocław, Polen) erhielt, folgte ihm **Wilhelm Pinder** (1878–1947) auf den Lehrstuhl in Darmstadt. Auch Pinder blieb nur für wenige Jahre, bis 1915, und auch für ihn wurde Darmstadt zum Ausgangspunkt einer erfolgreichen Karriere. Eine weitere Gemeinsamkeit mit seinem Vorgänger war das Studium der Archäologie und Kunstgeschichte.

In seinen Darmstädter Jahren begann Pinder die langjährige Zusammenarbeit mit dem Verlag Langewiesche und dessen Reihe der »Blauen Bücher«, die Kunst, insbesondere Architektur, für eine breite Öffentlichkeit aufbereitete (**Abb. 4**).¹⁶ Hier erschienen Pinders Schriften »Deutsche Dome des Mittelalters« (1910), »Deutscher Barock: Die großen Baumeister des 18. Jahrhunderts« (1912), »Deutsche Burgen und feste Schlösser« (1913) oder »Bürgerbauten deutscher Vergangenheit« (1914). Wie diese Titel bereits nahelegen, konzentrierte sich Pinder auf eine ausdrücklich deutsche Kunstgeschichte und war damit Teil erstarkender nationalistischer Tendenzen innerhalb der Disziplin. Pinders Hauptinteressen lagen dabei auf Architektur und Plastik vom Mittelalter bis in den Barock. Ein interessantes Licht auf Pinders Verhältnis zu seinen Darmstädter Kollegen wirft eine Absage, die er seinem Verleger 1912 erteilte, der ein »Blaues Buch« über aktuelle Baukunst angeregt hatte. Pinder schreibt, dies sei für ihn als »Kunsthistoriker einer Techn. Hochschule [...] zu heikel«, denn die »Darmstädter Kollegenschaft, von der ich doch allerhöchstens nur den Pützesschen Bahnhof bringen würde, müsste mir den Ausschluss ihrer sämtlichen, übrigens an sich meist tüchtigen, Leistungen schwer verübeln.«¹⁷

Wilhelm Pinder folgte seinem Vorgänger Rudolf Kautzsch auf den Lehrstuhl in Breslau, als Kautzsch 1915 an die neu gegründete Universität in Frankfurt wechselte. Neuer Ordinarius in Darmstadt wurde **Paul Hartmann** (1869–1944), der Kunsthistoriker und Theologe

¹³ Seine Herangehensweise verglich er mit August Schmarsow, den er während seiner Jahre in Leipzig kennengelernt hatte. Siehe Kautzsch, Rudolf: Die Bildende Kunst und das Jenseits, Leipzig 1905, Vorwort.

¹⁴ Siehe »Bericht über das Studienjahr 1906/07« im: Vorlesungsprogramm 1907/08, S. I. Die Geburtstagsrede ist nicht im Druck erschienen.

¹⁵ Lehrpläne der Technischen Hochschule Darmstadt, einsehbar im UA Darmstadt.

¹⁶ Vgl. Fritze, Britta: Die Blauen Bücher. Eine nationale Architekturbibliographie?, Berlin 2014.

¹⁷ Wilhelm Pinder: Brief an Karl Robert Langewiesche, 22. 12. 1912, Frankfurt am Main, Deutsche Nationalbibliothek, Langewiesche Archiv 256, Allgemeiner Schriftverkehr P, Q, R 1912, zitiert nach Fritze 2014 (wie Anm. 16), Mit den »Pützesschen Bahnhof« war der von dem Architekten und Darmstädter Hochschullehrer Friedrich Pützer 1908 bis 1912 errichtete Darmstädter Hauptbahnhof gemeint.

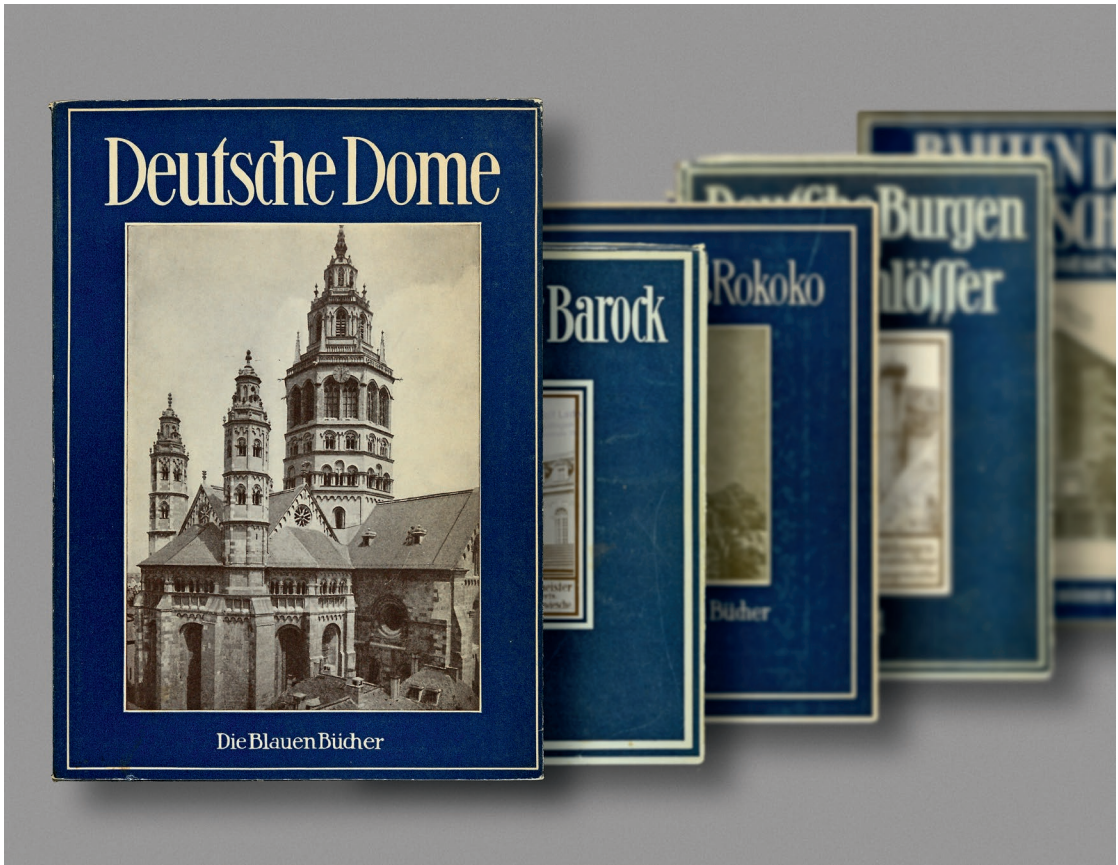


Abbildung 4 Diverse Ausgaben der »Blauen Bücher«, 1910er-Jahre, Foto: Jürgen Schreiter, Darmstadt.

war.¹⁸ Aus dem erhaltenen Bericht seiner Berufungskommission erfahren wir etwas über die Gründe für seine Wahl: So heißt es, dass unter der großen Anzahl an Bewerbern auch zwei Dozenten gewesen wären, die auf dem Gebiet der Baugeschichte in hervorragender Weise tätig gewesen seien.¹⁹ Aber die Kommission stellte sich auf den gleichen Standpunkt, wie bei der Berufung der Professoren Kautzsch und Pinder, »dass ein auf dem ganzen Gebiet der Kunstgeschichte gleichmässig unterrichteter Gelehrter zu berufen sei. Es liegt dies zweifellos im Sinn der Allgemeinen Abteilung. Aber auch für die Studierenden der Architektur ist es bei der Fülle des zu bewältigenden technischen und formalen Lehrstoffes durchaus notwendig, dass ein Lehrer gewonnen wird, der es versteht, die Dinge in einen grösseren geschichtlichen und kulturgeschichtlichen Zusammenhang zu rücken.«²⁰ Hieraus wird deutlich, dass man in Darmstadt Anfang des 20. Jahrhunderts keinen Kunstgeschichtsprofessor mit einem Schwerpunkt in der Architekturgeschichte suchte, sondern bewusst eine Persönlichkeit, die die Kunstgeschichte in ihrer gesamten Breite und kulturgeschichtlichen Einordnung lehren konnte. Die Wahl fiel auf den in Straßburg bei Georg Dehio arbeitenden Paul Hartmann, der sich u. a. gegenüber Hans Jantzen, Hans Tietze und Ernst Polaczek durchsetzte.²¹

In seinen siebzehn Jahren als ordentlicher Professor in Darmstadt führte er die Lehre seiner Vorgänger in Format und Inhalt im Wesentlichen fort. Vermutlich auf Betreiben Hartmanns wurde die Kunstgeschichte 1928 aus der Architektur in die 1924 gegründete Abteilung für Kultur- und Staatswissenschaft ausgegliedert.²² Hiermit sollte zum Ausdruck kommen, wie es von Seiten dieser Abteilung heißt, »daß die Kunstgeschichte nicht bloß als eine Fachangelegenheit der Architektur zu gelten hat, sondern auch als eine Wissenschaft von allgemeinem Bildungswert im Zusammenhang der kulturwissenschaftlichen Disziplinen ihren Platz finden soll.«²³ Dieser Schritt wurde jedoch schon 1931 auf Betreiben der Architektur-Abteilung und gegen den Willen der Abteilung für Kultur- und Staatswissenschaft wieder rückgängig gemacht.²⁴ In die Amtszeit Hartmanns fallen Lehrkooperationen mit Museumsmitarbeitern aus der Region, namentlich mit dem Prähistoriker Friedrich Behn (1883–1970) vom Römisch-Germanischen Zentralmuseum zu Mainz und dem Kunsthistoriker Georg Haupt (1870–1958), Direktor des Hessischen Gewerbemuseums in Darmstadt.²⁵

Im Vergleich zu den anderen Darmstädter Lehrstuhlinhabern ist über Hartmann nicht viel bekannt. In der Forschung tat er sich nur mit wenigen Publikationen hervor, die alle vor seiner Darmstädter Zeit entstanden. Ein unveröffentlichtes Manuskript zu dem Künstler Leonardo da

18 Vgl. Schmidt, Paul Ferdinand: Rezension zu: Paul Hartmann, Die gotische Monumentalplastik in Schwaben. Ihre Entwicklung bis zum Eindringen des neuen Stils zu Beginn des XV. Jahrhunderts, München 1910, in: Monatshefte für Kunstwissenschaft Vol. 4, Nr. 4 (1911), S. 201f.

19 UA Darmstadt, Personalakte P. Hartmann, 103 Nr. 681/18 Prof. Dr. Paul Hartmann, Bericht der Berufungskommission für die Wiederbesetzung des Lehrstuhls für Kunstgeschichte vom 21. Juli 1916. Der folgende Abschnitt basiert auf folgendem Aufsatz: Salge 2021 (wie Anm. 4), S. 65–66.

20 Ebd.

21 Ebd.

22 UA Darmstadt, Personalakte P. Hartmann, 103 Nr. 681/1. Siehe Salge 2021 (wie Anm. 4), S. 77–78.

23 UA Darmstadt, Personalakte P. Hartmann, 103 Nr. 681/1, Prof. Dr. Paul Hartmann, Wiedereingliederung des Lehrstuhls Kunstgeschichte an die Abteilung für Architektur, Schreiben von Prof. Dr. E. Stiasny am 11. Juni 1931 an das Rektorat der Technischen Hochschule Darmstadt.

24 Ebd.

25 Lehrpläne der Technischen Hochschule Darmstadt, einsehbar im UA Darmstadt.

Vinci und Hartmanns gesamter Hausstand verbrannten im September 1944 in der sogenannten Darmstädter Brandnacht, die Hartmann selbst das Leben kostete. Zu diesem Zeitpunkt befand er sich bereits im Ruhestand, in den ihn die Nationalsozialisten 1933 vorzeitig gedrängt hatten – im Nachgang der sogenannten »Lieser-Affäre«. ²⁶ In einem Schreiben unter dem Titel »Ruhestandsversetzung als nationale Tat« (Abb. 5), das auch an andere dienstältere Professoren der Hochschule erging, wurde Hartmann dazu aufgefordert, eine Erklärung zu unterzeichnen, laut der er »gerne und jederzeit bereit« sei, seinen »Posten einem jüngeren Dienstinhaber zu übergeben« wenn er so der »nationalen Sache dienen« dürfe. ²⁷ Der Leiter der Abteilung für Architektur, Max Hummel, fügte der entsprechenden Erklärung Hartmanns hinzu: »Die Abteilung muß natürlich größten Wert darauf legen, daß Herr Prof. Hartmann seine Lehrtätigkeit noch so lange ausübt, bis ein geeigneter Nachfolger gefunden ist; also bis April 1934.« ²⁸

Otilie Rady (1890–1944), die bereits seit 1922 wissenschaftliche Mitarbeiterin bei Hartmann gewesen war, erhielt 1934 den Titel einer nicht-planmäßigen außerordentlichen Professorin. 1937 verließ sie die Technische Hochschule, da ihre Assistentenstelle gekündigt worden war. Rady hatte in Darmstadt, Bonn und Frankfurt am Main Kunstgeschichte studiert, wo sie 1922 – bei Rudolf Kautzsch – mit einer Arbeit über das »Weltliche Kostüm zwischen 1250 und 1410« promoviert wurde. 1929 habilitierte sie sich in Darmstadt mit einer Arbeit über den Bildhauer Johann Baptist Scholl d. J. Sie war da-

mit die erste habilitierte Kunsthistorikerin in Deutschland. ²⁹ Während ihrer Zeit in Darmstadt unternahm sie auf eigene Kosten Forschungsreisen, darunter nach Italien (Abb. 6). Während Frauen an der TH Darmstadt bereits seit 1908 zum Studium zugelassen waren, war Rady noch bis weit in die 1950er-Jahre die einzige wissenschaftliche Mitarbeiterin in der Kunstgeschichte und bis in die 2000er-Jahre die einzige – wenn auch außerplanmäßige – Professorin in diesem Bereich. ³⁰

Heinz Rudolf Rosemann (1900–1977), bereits ab 1934 außerordentlicher Professor, übernahm zwischen 1936 und 1942 die ordentliche Professur für Kunstgeschichte. Er war promovierter und habilitierter Kunsthistoriker und verfügte auch über Museumserfahrung als Volontär an den Staatlichen Museen München. Seine Forschungsschwerpunkte lagen auf der deutschen Architektur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. In der Lehre deckte Rosemann einen Zeitraum vom frühen Mittelalter bis ins 19. Jahrhundert ab. Dabei beschränkte er sich nicht auf die Architektur, sondern bot auch Veranstaltungen an, deren Schwerpunkte in der Malerei oder Plastik lagen. Politisch agierte Rosemann in seinen Darmstädter Jahren ganz im Sinne des nationalsozialistischen Regimes und war damit mehr als nur ein Mitläufer. Er war Mitglied der NSDAP, arbeitete als Referent für den Kunstschutz und hielt 1935 im Rahmen einer Universitätsveranstaltung zur »Feier der Reichsgründung« eine einschlägige Rede zum »Erwachen deutschen Kulturbewußtseins« (Abb. 7). ³¹ Er war zudem an der »Arbeitsgemeinschaft für den Kriegseinsatz

²⁶ Zu den komplexen Vorgängen siehe Hanel, Melanie: Normalität unter Ausnahmebedingungen. Die TH Darmstadt im Nationalsozialismus, Darmstadt 2014, S. 84 ff.

²⁷ Ebd.; siehe auch Salge 2021 (wie Anm. 4), S. 67.

²⁸ Ebd.

²⁹ Zu Rady siehe auch den Beitrag von Christiane Salge in diesem Band.

³⁰ Nach Sabine Heiser als Vertretungsprofessorin ist Christiane Salge die erste ordentliche Professorin für Architektur- und Kunstgeschichte am Fachbereich Architektur. Die erste ordentliche Professorin am Fachbereich Architektur war Ingeborg Wiedebusch, Professorin für Zeichnen, Malen und Grafik zwischen 1972 und 1989/90.

³¹ Rosemann, Heinz Rudolf: Erwachen deutschen Kulturbewußtseins, Darmstadt 1935 (= Schriften der hessischen Hochschulen).

Hessisches Staatsministerium.
 Ministerialabteilung für Bildungswesen,
 Kultus, Kunst und Volkstum. Darmstadt, den 26.9.1933

Zu Nr. V 326o8

Betreff: Ruhestandsversetzung als nationale Tat.

An das
 Rektorat der Technischen Hochschule
D a r m s t a d t.

Nachdem verdiente Staatsbeamte in grosser Zahl freiwillig in den Ruhestand getreten sind, muss auch an die Professoren in vorgeschrittenem Lebensalter die Bitte ergehen, ihren Dienstplatz freiwillig zuräumen. Es darf angenommen werden, dass die nachstehend aufgeführten Beamten in wirtschaftlich günstigen Verhältnissen sich befinden. Es sind dies:

1. Professor Paul Hartmann, zum 1. April 1934
2. " Jakob Horn,
3. " Alex. Steuer,
4. " Adolf Sengel, zum 1. April 1934

Wir wissen, dass es für die Genannten im Augenblick eine Härte bedeutet, die Stätte ihrer wissenschaftlichen Tätigkeit verlassen zu müssen, nachdem sie ihren Däinst in gewissenhafter Pflichterfüllung Jahre lang versehen haben. Dessen sind wir aber überzeugt, dass sie in ebenso soldatischer Weise ihren Posten gern einem dienstjüngeren Dienstmachfolger übergeben werden.

Wir empfehlen, die genannten Professoren hiervon in Kenntnis zu setzen und sehen Ihrem Bericht bis spätestens 15. Oktober 1933 entgegen.

Die im nationalen Sinne erfolgte freiwillige Ruhestandsversetzung wird entsprechend gewürdigt.

gez. R i n g s h a u s e n .

In Abschrift

Herrn Prof. Dr. Hartmann
" " Dr. Horn
" " Dr. Steuer
" " Sengel
dem Herrn Vorstand der Abt. für Architektur
" " " " " " Mathematik und Naturwissenschaften
" " " " " " Elektrotechnik

zur gefl. Kenntnisnahme mit der Bitte um Äusserung bis spätestens Donnerstag, den 5. Oktober d.Js.

Darmstadt, den 29.9.1933

Der Rektor
 gez. B u s c h

Abbildung 5 »Ruhestandsversetzung als nationale Tat«, Brief des Hessischen Staatsministeriums an Paul Hartmann, 26.09.1933, UA Darmstadt, Personalakte Hartmann, 103 Nr. 681/1.



Abbildung 6 Otilie Rady auf dem Monte Mario in Rom, 1930, Foto: Josephine Aurisch, Nürnberg, GNM, DKA, Nachlass Otilie Thiemann-Stoedtner, I, A-3.

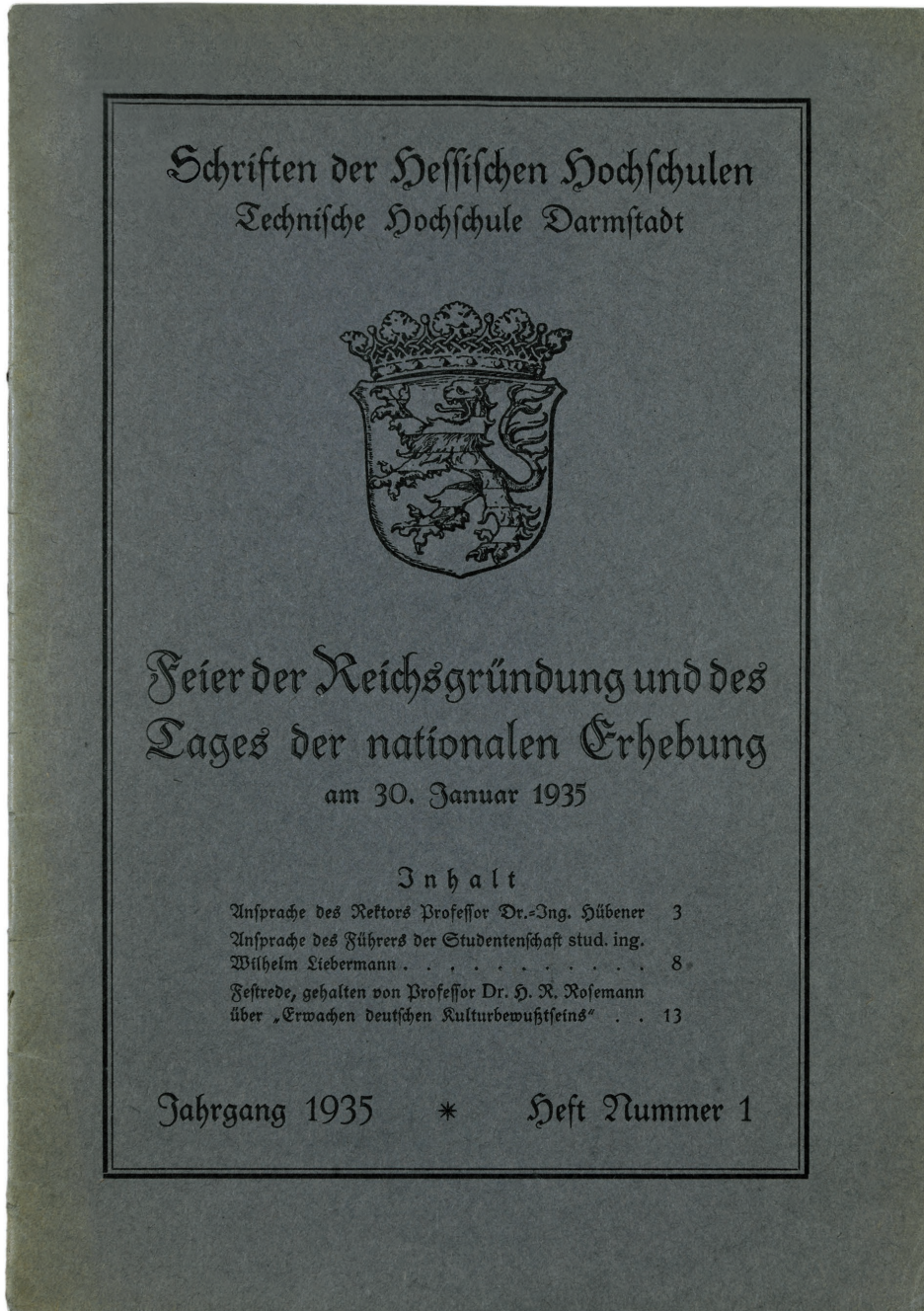


Abbildung 7 »Erwachen deutschen Kulturbewusstseins«, Festrede von Heinz Rudolf Rosemann zur »Feier der Reichsgründung und des Tages der nationalen Erhebung« 1935 an der TH Darmstadt, Repro: Jürgen Schreiter, Darmstadt.

der Geisteswissenschaften«, der sogenannten »Aktion Ritterbusch« des Reichsministeriums für Wissenschaft beteiligt.³²

Nachdem Rosemann einem Ruf nach Göttingen folgte, wurde **Oskar Schürer** (1892–1942) als sein Nachfolger berufen. Schürer war eine schillernde Persönlichkeit. Er war nicht nur Kunsthistoriker, sondern auch Literat und hinterließ ein beachtliches publizistisches Œuvre. Vor seiner Zeit in Darmstadt und vor der Zeit des Nationalsozialismus schrieb er Artikel und Rezensionen über ein breites Spektrum an Themen, darunter nicht selten moderne Kunst. In Darmstadt war er dann auch der erste Kunstgeschichtsprofessor, der den bestehenden Vorlesungszyklus um die Kunst des 20. Jahrhunderts erweiterte.³³ Zugleich wandte er sich um 1930 zunehmend der Architektur und seinem Forschungsschwerpunkt der »Deutschen Kunst im Osten«³⁴ zu, was ihm – wohl aus gleichermaßen inhaltlichen wie auch ideologischen Gründen – die Professur in Darmstadt einbrachte.³⁵ Anders als sein Vorgänger war Schürer zwar kein Mitglied der NSDAP, verhielt sich jedoch regimekonform. Wie Christian Fuhrmeister herausgearbeitet hat, rühmte er sich, mit sei-

ner Forschung »der Reichspolitik vorgearbeitet zu haben durch die wissenschaftliche Begründung des deutschen Anspruchs auf das Sudetenland«³⁶ und er begab sich bereitwillig auf ausgedehnte Vortragsreisen zu ähnlichen Themen, allein für 1942/43 sind an die 50 Vorträge verbürgt, in denen es unter anderem um die »Reichsidee« ging.³⁷ Die Darmstädter Kunstgeschichte war insofern auf vielfältige Weise mit der nationalsozialistischen Politik und Ideologie verstrickt. Dennoch wurde im Zuge der Spruchkammerverfahren der Großteil des Personals der Architekturfakultät als unbelastet eingestuft, darunter auch Heinz Rudolf Rosemann und Oskar Schürer.³⁸

Bei der großflächigen Zerstörung der Stadt Darmstadt im September 1944 wurde auch das Hauptgebäude der Hochschule schwer beschädigt. Für mehrere Jahre klaffte die sogenannte Bombenlücke im westlichen Seitenflügel des Gebäudes, also an jener Stelle, wo die Fakultät für Architektur zuvor untergebracht war. Die kunsthistorischen Räumlichkeiten wurden mitsamt aller Unterlagen und Lehrmaterialien vollständig zerstört, vom Lehrstuhl waren »weder Räume, noch Möbel, noch Bücher, noch Ab-

32 Aurenhammer, Hans: Neues Quellenmaterial zum Kunstgeschichte-Programm im »Kriegseinsatz der Geisteswissenschaften« (1941), in: Held, Jutta/Papenbrock, Martin (Hgg.): Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft Bd. 5. Schwerpunkt: Kunstgeschichte an den Universitäten im Nationalsozialismus, Göttingen 2004, S. 231–242 (zu Rosemann S. 241). Siehe auch Hausmann, Frank-Rutger: »Deutsche Geisteswissenschaft« im Zweiten Weltkrieg. Die »Aktion Ritterbusch« (1940–1945), Heidelberg 2007³, S. 203.

33 Personal- und Vorlesungsverzeichnisse der Technischen Hochschule Darmstadt, einsehbar im UA Darmstadt.

34 So die Bezeichnung eines Lehrauftrags in Halle-Wittenberg 1934. Vgl. Fuhrmeister, Christian: Optionen, Kompromisse und Karrieren. Überlegungen zu den Münchener Privatdozenten Hans Gerhard Evers, Harald Keller und Oskar Schürer, in: Doll, Nikola/Fuhrmeister, Christian/Sprenger, Michael H. (Hgg.): Kunstgeschichte im Nationalsozialismus. Beiträge zur Geschichte einer Wissenschaft zwischen 1930 und 1950 Weimar 2005, S. 219–242, hier S. 233.

35 Das geht aus einem Nebenbericht zum Berufsbericht zu Oskar Schürer vom 20. Februar 1942 hervor. UA Darmstadt, Personalakte Oskar Schürer, 103 Nr. 65/2.

36 Bayerisches Hauptstaatsarchiv München, MK 44309, Schürer an Rektor, 12. 09. 1940 (zitiert nach Fuhrmeister 2005, wie Anm. 34, S. 233).

37 Eine entsprechende Liste findet sich in der Personalakte Oskar Schürers. UA Darmstadt 103 Nr. 65/2.

38 Zu Rosemann: Szabó, Anikó: Vertreibung, Rückkehr, Wiedergutmachung. Göttinger Hochschullehrer im Schatten des Nationalsozialismus, Göttingen 2000; zu Schürer: Trapp, Gerhard: Concordia discors. Oskar Schürer und Johannes Urzidil 1924–1949, in: Brücken. Germanistisches Jahrbuch Tschechien-Slowakei 2001/2002, Neue Folge 9–10, S. 257–280, hier S. 286. Siehe auch: UA Darmstadt, Personalakte O. Schürer, 103 Nr. 65/2.

bildungen, noch Lichtbilder übrig geblieben«. ³⁹ Die Lücke wurde erst 1957 – nach einem Entwurf des Darmstädter Architekturprofessors Heinrich Bartmann – wieder geschlossen. In der Zwischenzeit war das Institut über zehn Jahre in Notunterkünften untergebracht, zunächst in angemieteten Privaträumen, dann in einem intakt gebliebenen Teil des Hessischen Landesmuseums.

Oskar Schürer begann bereits im Herbst 1945, bald gemeinsam mit seinem neuen Assistenten Josef Adolf Schmoll genannt Eisenwerth (1915–2010), ab Dezember 1945 mit dem Wiederaufbau des Instituts. ⁴⁰ Wohn- und Arbeitsraum in der zerstörten Stadt war in dieser Zeit schwer zu finden. Schürer, der bis 1944 ein Quartier im Olbrichweg 16 bewohnt hatte, zog nach Aschaffenburg. Schmoll gen. Eisenwerth fand ein Privatquartier zur Untermiete in Darmstadt. Er erinnerte sich später, dass er dort die ersten für den Wiederaufbau des Instituts erworbenen Bücher im Regal der Hausherrin unterbrachte. ⁴¹ Zusätzlich wurde ein Arbeitsraum für das Institut angemietet. Nachweisbar ist die Miete eines möblierten Zimmers bei der Witwe Margarete Jelkmann. ⁴²

Spätestens ab 1947 erhielt das Institut eine längerfristige Notunterkunft im Hessischen Landesmuseum (**Abb. 8**). Bereits im Dezember 1945 hatte Erich Reuleaux, der damalige Rektor der Technischen Hochschule, eine entsprechende Unterbringung vorgeschlagen. ⁴³ Die Idee lag nahe, da das Landesmuseum und das Kunsthistorische Institut wichtige Darmstädter Kunstinstitutionen unter Landeshoheit waren und das Landesmuseum nur teilweise zerstört war.

Der Einzug erfolgte erst Ende 1946 oder Anfang 1947. Verbunden mit diesem Umzug war auch die Übernahme der kunstgeschichtlichen Lehrmittelsammlungen aus Gießen. Der Hintergrund dieses Transfers war, dass die Gießener Ludwigs-Universität zu großen Teilen – darunter auch das Gießener Kunsthistorische Institut – aufgelöst wurde. Auf einen Erlass des hessischen Ministers für Kultus und Unterricht vom Mai 1947 kamen deshalb sämtliche kunsthistorische Lehrmaterialien aus Gießen, darunter die Bibliothek sowie ein großes Konvolut an Diapositiven, nach Darmstadt. ⁴⁴ Eine Bedingung für diesen Transfer war, dass in Darmstadt geeignete Räumlichkeiten gefunden würden, um die Zugänglichkeit der Sammlungen zu gewährleisten. Dies war mit dem Umzug in die Räumlichkeiten des Landesmuseums zumindest hinreichend gegeben. Nominell eine Dauerleihgabe, verblieben diese Materialien auch nach Wiedereinrichtung des Gießener Instituts in Darmstadt, nicht zuletzt wegen geschickten Taktierens der Darmstädter Lehrstuhlinhaber. ⁴⁵

Die anfangs zwei, später drei Räume des Kunsthistorischen Instituts waren im vierten Geschoss im nordöstlichen Eckrisalit des Museumsbaus untergebracht. Im Dezember 1948 berichtet Schürer der Hochschulleitung, dass nun ein Raum für Seminare mit etwa 20 Stuhlerenden eingerichtet wurde. Die Möblierung sei zu großen Teilen geliehen und das Landesmuseum habe »eine Anzahl guter Gemälde als Leihgabe zur Verfügung« gestellt. Der »Hauptraum«, neuerdings mit Regalen ausgestattet, war dem Institutsbetrieb vorbehalten. Die »dringlichste Notwendigkeit« sei nun die Be-

³⁹ Dies schreibt der Nachfolger von Schürer, der Professor Hans Georg Evers 1951 in einem Brief an den Darmstädter Magistrat (UA Darmstadt 303, Evers-Nachlass, Nr. 56).

⁴⁰ Vgl. Bugs, Monika: J. A. Schmoll genannt Eisenwerth im Gespräch mit Monika Bugs, Saarbrücken 2003 (= Schriftenreihe Interview 11, hg. von Jo Enzweiler).

⁴¹ Ebd.

⁴² Dieses Mietverhältnis endete im September 1946. Das geht aus Korrespondenz im Evers-Nachlass hervor. UA Darmstadt, Evers-Nachlass, 303 Nr. 56.

⁴³ Brief von Erich Reuleaux an Oskar Schürer, 05. 12. 1945, UA Darmstadt, Evers-Nachlass, 303 Nr. 56.

⁴⁴ Vgl. dazu den Aufsatz von Sigrid Ruby in diesem Band. Ministerieller Erlass vom 6. Mai 1947 in: UA Darmstadt, Evers-Nachlass, 303 Nr. 56.

⁴⁵ Ebd.

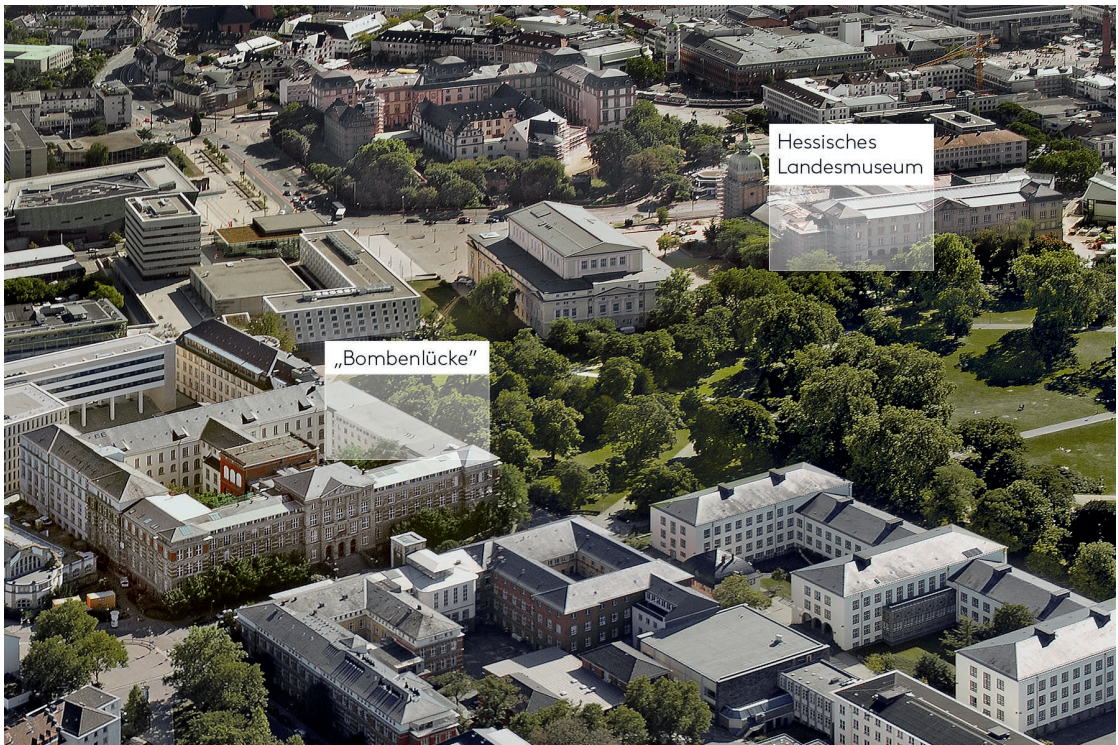


Abbildung 8 Vogelperspektive, Gelände um die TU Darmstadt Stadtmitte, 2012, Positionierung des Instituts im Hessischen Landesmuseum und in der »Bombenlücke«, Foto: Jürgen Schreiter, Darmstadt, Bearbeitung: Leonie Lube.

schaffung einer Schreibmaschine.⁴⁶ Schürer versäumte nicht, auch auf die Mängel der ihm zugewiesenen Räume hinzuweisen. Sie lagen abseits der übrigen Architektur-Lehrstühle, es gab keinen Telefonanschluss und der Ruß der Ofenheizung beschädigte die Bibliothek. Besonders eindringlich wies er auf die Lage der Räume im vierten Stock hin. Sie waren nicht »barrierefrei«, was für ihn, der schwer krank war, und auch für Kriegsversehrte wie seinen Assistenten Schmoll gen. Eisenwerth und einige Studenten problematisch war. Schürers ausdrücklicher Wunsch war ein Institut im Hochschulgebäude mit Direktorenzimmer, Assistentenzimmer, Seminarraum und Sammlungsraum.⁴⁷ Schürer selbst erlebte die Rückkehr des Instituts in das Hauptgebäude der Hochschule nicht mehr.

Organisatorisch war der kunsthistorische Lehrstuhl bereits ab 1941, dem Zeitpunkt der Einführung von Fakultäten, Teil der Fakultät 2, Bauwesen und dort der Abteilung für Architektur. Ab 1946 gab es eine eigenständige Fakultät für Architektur. 1947 wurde eine erneute Auslagerung der Kunstgeschichte in die Kultur- und Staatswissenschaften vorgeschlagen, die von Oskar Schürer jedoch entschieden abgelehnt wurde. An den Dekan der Fakultät Kulturwissenschaften schrieb er dazu: »Solange die Fakultät für Kulturwissenschaften den Abschluß eines eigenen Studiengbietes durch Diplom und Doktorpromotion nicht bieten kann, ergibt sich für das Fach der Kunstgeschichte dort kein Wirkungsfeld.«⁴⁸ Schürer, der in diesen Jahren wegen schwerer gesundheitlicher Probleme im-

mer wieder ausfiel, wurde in seiner Abwesenheit durch Schmoll gen. Eisenwerth vertreten, dessen Mentor er war und den er sich als seinen Nachfolger gewünscht hätte.⁴⁹ Nach Schürers plötzlichem Tod 1949 wurde jedoch **Hans Gerhard Evers** (1900–1993) auf den ordentlichen Lehrstuhl für Kunstgeschichte berufen, was wiederum der ausdrücklichen Empfehlung Schmolls entsprach, der zu diesem Zeitpunkt noch nicht habilitiert war.⁵⁰

Als Hans Gerhard Evers 1949/50 nach Darmstadt kam, bezog er zunächst ein zuvor von Schürer gemietetes Zimmer in der Prälat-Diehl-Str. 52. Das Institut blieb weiterhin im Landesmuseum. Auch Evers äußerte sich dazu kritisch in seinen Briefen an den Rektor. 1953 wies er auf den akuten Raummangel in den »bis zum Bersten überfüllten Zimmern« des wachsenden Instituts hin.⁵¹ Ebenso beklagte er das Fehlen einer Dunkelkammer und von Arbeitsräumen für Studierende. Wirklich prekär wurde die Lage, als der Direktor des Museums, Prof. Dr. Erich Wiese, Mitte der 1950er-Jahre die Räume für das Museum zurückforderte.⁵² Der Neubau in der Bombenlücke war jedoch noch nicht fertig und die Hochschulleitung wollte oder konnte einer Interimslösung aus Kostengründen nicht zustimmen. Evers wendet sich im August 1956 erneut an den Rektor der Technischen Hochschule mit den Worten: »Heute wurde anlässlich der Bauarbeiten im Landesmuseum die Decke zu einem der Räume des dort untergebrachten Institutes für Kunstgeschichte durchbrochen, so daß in

⁴⁶ Brief von Oskar Schürer an den Rektor der Technischen Hochschule Darmstadt, 16. 12. 1948. UA Darmstadt, Evers-Nachlass, 303 Nr. 51.

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Brief von Oskar Schürer an den Dekan der Fakultät für Kulturwissenschaften der Technischen Hochschule Darmstadt, 27. 06. 1947. UA Darmstadt, Personalakte O. Schürer, 103 Nr. 65/2.

⁴⁹ Brief von Josef Adolf Schmoll gen. Eisenwerth an den Rektor der TH Darmstadt, 11. 05. 1949, UA Darmstadt, Evers-Nachlass, 303 Nr. 51.

⁵⁰ Ebd.

⁵¹ Brief von Hans Gerhard Evers an den Rektor der Technischen Hochschule Darmstadt, 30. 11. 1953, UA Darmstadt, Evers-Nachlass, 303 Nr. 51.

⁵² Brief von Erich Wiese an Hans Gerhard Evers, 06. 07. 1946, UA Darmstadt, Evers-Nachlass, 303 Nr. 09.

einem wörtlichen Sinne die Decke und die Wände um uns zusammenfallen.«⁵³

Evers konnte erwirken, dass das Institut ab dem 1. Oktober 1956 provisorische Lagerräume im 4. Obergeschoss des noch nicht fertiggestellten Baus in der Bombenlücke erhielt. Diese provisorischen Räume wurden durch hölzerne Wände von dem Flur vor den späteren Institutsräumen abgetrennt. Der verfrühte Einzug sorgte für Konflikte mit dem Hochschulbauamt, denn die abgestellten Materialien des Instituts beeinträchtigten die Bauarbeiten. Evers wiederum beklagte sich über die zum Teil noch nicht eingesetzten Fenster, da nun Kälte und Feuchtigkeit das Mobiliar und die Bibliothek zu beschädigen drohten und auch die Arbeit mit dem Material beschwerlich machten.⁵⁴ Nach Fertigstellung des Westflügels erfolgte 1957 der Bezug des neuen Instituts mit insgesamt vier Räumen: Direktorenzimmer, Assistentenzimmer, Bibliothek/Diapositivraum und Seminarraum. Nebenlag der Lehrstuhl für Städtebau und Siedlungswesen von Heinrich Bartmann.

In einer vorausgegangenen Bedarfsabfrage beantragte Evers für das Professorenzimmer einen direkten Zugang zum Diapositiv-Zimmer und eine Verbindung zum Assistentenzimmer sowie eine Schallsollierung zum Lehrstuhl Bartmann.⁵⁵ Des Weiteren wünschte er ein Waschbecken, nach Möglichkeit mit Warmwasser. Das Diapositiv-Zimmer, die Dunkelkammer (mit Heizung, Entlüftung, Verdunklung und Laboreinrichtungen) und die Bibliothek sollten ebenfalls aneinander anschließen. Vom Assistentenzimmer aus sollten Bibliothek und Garderobe zugänglich sein. Letztere wiederum sollte eine Verbindung zum Seminarraum aufweisen und Platz für die

Mäntel von etwa 40 Personen bieten. Für den Seminarraum beantragte Evers eine Verdunkelung, eine schwarze Wandtafel, einen »Bildschirm« an der Wand für zwei Projektionsapparate, dazu ein Gerüst zum Anheften von Zeichnungen, ein Vortragspult, zwölf Arbeitstische für je zwei Personen und 80 Stühle. Ein von Evers besonders wertgeschätzter Inventar-Gegenstand war ein Traut-Simplex-Reproduktionsgerät zur Herstellung von Dia-Reproduktionen.⁵⁶ 1958 beantragte Evers eine Glastür im Flur vor seinem und Bartmanns Institut, um dort eine kleine Ausstellungsfläche für Kunstwerke zu gewinnen.⁵⁷

Evers, der nach einem Lehramtsstudium den Weg eines Kunsthistorikers eingeschlagen hatte, war 1924 in Göttingen promoviert worden und hatte sich 1932 in München mit einer Schrift zur »Breitrichtung der Basilika« habilitiert. Zugleich hatte er sich mit der zweibändigen Publikation »Staat aus dem Stein« einen Namen als Ägyptologe gemacht. Auch Evers war nicht frei von nationalsozialistischen Verstrickungen, wurde aber wie seine Vorgänger von der Spruchkammer als unbelastet eingestuft.⁵⁸ An seiner 20-jährigen Wirkungsstätte in Darmstadt steht er vor allem für den Wiederaufbau des Instituts und eine Hinwendung zur Gegenwart. Evers war Mitglied in zahlreichen Vereinen und Berufsverbänden und stand in regem Austausch mit Kunsthistoriker*innen anderer Hochschulen. Seine umfangreiche Korrespondenz kann als Teil seines wissenschaftlichen Nachlasses im Universitätsarchiv Darmstadt eingesehen werden. Dank guter Kontakte zur Darmstädter Hochschulleitung und zur Stadtverwaltung gelang es Evers wiederholt, Gelder einzuwerben, die vor allem in den Ausbau des Lehrmittelbestandes seines Instituts

53 Brief von Hans Gerhard Evers an den Rektor der Technischen Hochschule Darmstadt, 22. August 1956, UA Darmstadt, Evers-Nachlass, 303 Nr. 52.

54 Korrespondenz zu diesen Aushandlungsprozessen in: UA Darmstadt, Evers-Nachlass, 303 Nr. 09.

55 Kunsthistorisches Institut, Aufstellung des Kostenanschlages für die Bombenlücke. Unterlagen für den Raumbedarf, o. D., UA Darmstadt, Evers-Nachlass, 303 Nr. 35.

56 Erläuterungsbericht zum Kostenvoranschlag (siehe vorangegangene Anm.) von Hans Gerhard Evers, 29. 11. 1958, UA Darmstadt, Evers-Nachlass, 303 Nr. 35.

57 Brief von Hans Gerhard Evers (i. A. wiss. Ass.) an Dr. Völger (Verwaltungsdirektor der TH Darmstadt), 19. 04. 1958, UA Darmstadt, Evers-Nachlass, 303 Nr. 09.

58 UA Darmstadt, Personalakte Schürer, 103 Nr. 65/2.

flossen. Neben der Bibliothek vergrößerte er vor allem die Diapositivsammlung, oft auch durch eigene Fotografien, die in der institutseigenen Dunkelkammer entwickelt wurden (**Abb. 9**).⁵⁹

In Forschung und Lehre verstand sich Evers als Generalist und er war der letzte Lehrstuhlinhaber, der die Kunst und Architektur von der Antike bis in die Gegenwart abdeckte. Das Spektrum seiner Publikationen reicht von einer breit rezipierten Abhandlung zur Entstehung des Würfelkapitells über die Historismusforschung bis zur Fotografietheorie.⁶⁰ Neben turnusmäßig wechselnden Vorlesungszyklen und Übungen bot Evers zahlreiche Exkursionen an, zum Beispiel nach Frankreich, England und Ägypten (**Abb. 10–11**).⁶¹ Neben den Lehrveranstaltungen für Architekturstudierende unterrichtete er auch im Fachbereich Kultur- und Staatswissenschaften und gab in den 1950er-Jahren kunsthistorische Kurse an der Werkkunstschule (heute Hochschule Darmstadt).⁶² Evers' Vorträge und Vorlesungen waren bei Studierenden und der Stadtbevölkerung gleichermaßen beliebt. Eine besondere Wirkung in die Stadtgesellschaft entfaltete zudem sein langjähriges Engagement im Komitee der Darmstädter Gespräche⁶³ und sein

Einsatz für den Wiederaufbau des Moller-Theaters (heute: Haus der Geschichte).⁶⁴

Innerhalb des Fachbereichs Architektur überschritt sich Evers' Kompetenzbereich mit demjenigen der baugeschichtlich orientierten Lehrstühle, die Karl Gruber⁶⁵ (Professor für Baugeschichte, Entwerfen und Städtebau von 1933 bis 1955) und Rolf Romero⁶⁶ (Lehrstuhl für Entwerfen, Baugeschichte und Kirchenbau von 1959 bis 1980) innehatten. Mit Romero kooperierte er nachweislich bei der Durchführung von Exkursionen.⁶⁷ Der Archäologe Heiner Knell (1937–2017), ab 1971 erster Professor für Archäologie – die Denomination »Klassische Archäologie« wurde allerdings erst 1976 eingeführt – am Fachbereich Architektur, war ab 1964 Assistent bei Evers gewesen.⁶⁸ Evers betreute in seiner Amtszeit mehrere Promotionen, wobei die Promotionsordnung in diesen Jahren ausschließlich den Titel des Dr.-Ing. (und nicht, wie sonst bei kunsthistorischen Dissertationen üblich, den Titel Dr. phil.) vorsah. Voraussetzung war deshalb, dass die Kandidat*innen Architektur studiert hatten und zu einem Architekturthema arbeiteten. Auf die Anfrage eines Kollegen von der Technischen Hochschule München antwortete Evers, Bewerber*innen müssten in

⁵⁹ Vgl. den Beitrag von Frederike Lausch in diesem Band.

⁶⁰ Vgl. u. a.: Evers, Hans Gerhard: Entstehung des Würfelkapitells, in: Festschrift Karl Oettinger zum 60. Geburtstag am 04. 03. 1966. Universitätsbund Erlangen-Nürnberg e. V., Erlangen 1967, S. 71–92; Ders.: Vom Historismus zum Funktionalismus, Baden-Baden 1967; Ders.: Fotografie, Wirklichkeit, Bewußtheit, in: Das deutsche Lichtbild 1964, Stuttgart 1963.

⁶¹ Bestens dokumentiert ist die Ägypten-Exkursion 1962. Neben Fotografien im Familienarchiv Evers [<https://archiv.evers.frydrych.org/>] [Zugriff: 28. 02. 2022] finden sich Hinweise in: UA Darmstadt, Evers-Nachlass, 303 Nr. 42; 46.

⁶² Diverse Hinweise auf dieses Engagement in UA Darmstadt, Evers-Nachlass, 303 Nr. 40; 44–46; 53; 56.

⁶³ Dazu der Beitrag von Lisa Beißwanger in diesem Band.

⁶⁴ Hinweise in diversen Briefen von Evers. UA Darmstadt, Evers-Nachlass, 303 Nr. 42.

⁶⁵ Zu Gruber siehe den Beitrag von Hauke Horn im vorliegenden Band.

⁶⁶ Zu Romero siehe den Beitrag von Andreas Romero im vorliegenden Band.

⁶⁷ Eine gemeinsame Exkursion führte sie 1962 nach Ägypten, verbunden mit einer Bauaufnahme, im Auftrag der Villa Hügel, Essen. Daraus ging ein gemeinsamer wissenschaftlicher Beitrag hervor: Evers, Hans Gerhard/Romero, Rolf: Rotes und weißes Kloster bei Sohag. Probleme der Rekonstruktion, in: Wessel, Klaus (Hg.): Christentum am Nil, Recklinghausen 1964, S. 175–199.

⁶⁸ Zur Denomination siehe Personal- und Studienpläne der Technischen Hochschule Darmstadt, einsehbar im UA Darmstadt. Zu Heiner Knell siehe den Beitrag von Helge Svenshon im vorliegenden Band.



Abbildung 10 Impressionen einer England-Exkursion von Hans Gerhard Evers, 1952, Foto: Unbekannt, Familienarchiv Evers.



Abbildung 11 Ägypten-Exkursion von Hans Gerhard Evers, Abu Mena, 16.09.1962, Foto: Tilman Evers, Familienarchiv Evers.

Darmstadt wohl eine »ins Gebiet der Architektur, und damit der Technik fallende Arbeit« vorlegen, doch gebe es keine »grundsätzliche Einschränkung auf dieses technisch-architektonische Gebiet. Und er fügte hinzu: »ich würde mich auch dagegen wehren«. ⁶⁹ In einem späteren Brief räumte er dann ein, dass in dieser Frage zwar »kein wörtlicher Wille« vorliege, »die Kunstgeschichte zurückzudrängen«, doch ziehe sein Fach »in der Praxis [...] gegenüber den robusten Kräften der Entwurfslehrstühle« in der Regel »doch den kürzeren«. ⁷⁰ Eine seltene kunsthistorische Habilitation wurde 1951 für Josef Adolf Schmoll gen. Eisenwerth ermöglicht, der anschließend einem Ruf nach Saarbrücken folgte. Schmoll gab Jahre später die von Evers verfasste Monografie über Ludwig II. als Theaterfürst heraus. ⁷¹

Ab den ausgehenden 1960er-Jahren bildete sich ein zweites Standbein für die Kunstgeschichte innerhalb der Technischen Hochschule Darmstadt heraus. Initialzündung war die Integration des Frankfurter Staatlichen Berufspädagogischen Instituts in die TH Darmstadt, die der Hochschule den neuen Zweig der

Gewerbelehrer*innenausbildung in verschiedenen Fachrichtungen einbrachte. ⁷² Unter dem übernommenen Personal im Bereich des chemisch-technischen Gewerbes war der Friseurmeister, Gewerbelehrer und kunsthistorische Autodidakt **Hans Lehmborg** (1933–2009). ⁷³ Lehmborg plädierte für eine ästhetisch-kulturwissenschaftliche Komponente (er sprach auch von »Geschmacksbildung«) des ansonsten stark chemisch-technisch ausgerichteten Studiums. ⁷⁴ Es gibt Hinweise, dass sich Lehmborg dafür einsetzte, dass sein Arbeitsgebiet in die Abteilung für Architektur eingegliedert würde, wo die künstlerischen und kunsthistorischen Lehrstühle inhaltliche Anknüpfungspunkte geboten hätten. ⁷⁵ Diese Idee setzte sich aber nicht durch und Lehmborgs Dozentenstelle wurde stattdessen in den Fachbereich Chemie integriert und dort an den Lehrstuhl für Berufspädagogik angeschlossen. Hier wurde Lehmborg 1972 zum ordentlichen Professor für Didaktik der chemisch-technischen Gewerbe ernannt, 1975 wurde er emeritiert. Lehmborg trug eine große Material- und Diasammlung zusammen (**Abb. 12**). ⁷⁶ Bei Museumsbesuchen fotografierte

⁶⁹ Brief von Hans Gerhard Evers an Luitpold Dussler (TH München), 19. 12. 1951. UA Darmstadt, Evers-Nachlass, 303 Nr. 53.

⁷⁰ Ebd.

⁷¹ Evers, Hans Gerhard: Ludwig II von Bayern. Theaterfürst – König – Bauherr: Gedanken zum Selbstverständnis, München 1986.

⁷² Vgl. Rützel, Josef/Schapfel, Franz: 30 Jahre Ausbildung von GewerbelehrerInnen an der Technischen Hochschule Darmstadt, Darmstadt 1993; Rützel, Josef (Hg.): Gesellschaftlicher Wandel und Gewerbelehrerausbildung. Analysen und Beiträge für eine Studienreform, Alsbach/Bergstraße 1994, darin insb. der Beitrag von Franz Schapfel zur »Eingliederung der Gewerbelehramtsausbildung in die Technische Hochschule Darmstadt«, S. 19–32; Bierbaum, Harald/Eckert, Gregor/Hermann, Katharina/Rießland, Matthias: 50 Jahre Allgemeine Pädagogik an der TU Darmstadt, Darmstadt 2019, darin: »Zur Vor-Geschichte des Instituts«, S. 6–12.

⁷³ Zu Lehmborg siehe den Beitrag von Alexandra Karentzos im vorliegenden Band und vgl. Antoni-Komar, Irene: Für eine lebendige Schule: Hans Lehmborg und die Neubewertung der Friseurausbildung, in: Die Berufsbildende Schule 47 (1995), S. 245–251.

⁷⁴ Vgl. Lehmborg, Hans: Didaktische Hinweise zu den Arbeitsblättern für die Geschmacksbildung junger Friseure, Darmstadt 1965; Lehmborg, Hans: Gestaltung: Übungen zur Geschmacksbildung. Ein Lehrgang von Hans Lehmborg, Darmstadt 1988.

⁷⁵ Jürgen Schneider, ehemaliger Student Lehmborgs, im Gespräch mit Alexandra Karentzos, Karolin Elea Konst, Miriam Oesterreich und Sylvia Weyrauch 26. 11. 2020.

⁷⁶ Zum Arbeitsbereich Mode & Ästhetik am Institut für Allgemeine Pädagogik und Berufspädagogik der TU-Darmstadt gehört eine etwa 5 500 Kleinbild-Dias umfassende Lehrsammlung. Der Schwerpunkt des digitalisierten Konvolutes liegt in der Darstellung von Mode und Frisuren von der Antike bis in die Moderne in Gemälden und Druckgrafiken. Die Sammlung ist über die Bilddatenbank prometheus erreichbar. Dia-Lehrsammlung Wella, auf: <https://prometheus.uni-koeln.de/> [Zugriff: 24. 04. 2022]. Zugang nur mit Anmeldung.



Abbildung 12 Aufnahme aus der Dia-Sammlung Wella, Lehrsammlung des Arbeitsbereichs Mode und Ästhetik, Digitalisat: prometheus.uni-koeln.de.

er die ausgestellten Kunstwerke mit Fokus auf historische Frisuren und Kleidung.⁷⁷ Von seinem kunsthistorischen Interesse zeugt auch eine spätere Publikation über »Haar und Frisur in der bildenden Kunst«⁷⁸. Lehmburg veröffentlichte zahlreiche Bücher und Aufsätze zu berufspädagogischen Themen. Für einige Lehrbücher arbeitete er mit dem in Darmstadt ansässigen Kosmetikhersteller Wella zusammen. Diese Verbindung ebnete einer späteren Zusammenarbeit zwischen der Hochschule und dem Wella-Konzern den Weg.⁷⁹ Obwohl Lehmburg weder Kunsthistoriker im eigentlichen Sinne war noch eine entsprechende kunsthistorische Professur innehatte, sollten die von ihm gesetzten Akzente viele Jahre später wieder aufgegriffen werden und schließlich zur Einrichtung der zweiten Professur mit kunsthistorischem Schwerpunkt an der TU Darmstadt führen.

Die Fakultät für Architektur zog 1969 auf den neuen Campus Lichtwiese in einen eigens errichteten Neubau. Bereits vor der Zerstörung des TH-Hauptgebäudes wurde die Erschließung neuer Standorte für die Hochschule außerhalb der Darmstädter Innenstadt diskutiert. 1963 fiel schließlich die Entscheidung für den Bau des Campus Lichtwiese, etwa zwei Kilometer südöstlich des Stadtzentrums. Die Architekturfakultät war die erste Fakultät, die 1969 auf diesen neuen Campus zog (**Abb. 13**). Die Kunstgeschichte erhielt Räumlichkeiten im nordöstlichen Quadranten im ersten Obergeschoss des fünfstöckigen Gebäudes (**Abb. 14**). Direkt anschließend wurde eine kunsthistorische Bibliothek eingerichtet. Hans Gerhard Evers, der 1968 emeritiert wurde aber noch bis 1969 lehrte, plante die Ausstattung

und den Umzug noch gemeinsam mit seinen Mitarbeiter*innen. Eine Besonderheit war, dass das für die Bauarbeiten verantwortliche Hochschulbauamt die Beschaffung der Einrichtung und Geräte auf Wunsch der zukünftigen Nutzer*innen übernahm.⁸⁰ Die Wünsche der Kunstgeschichte gehen aus einem undatierten Einrichtungsplan hervor. Gewünscht waren ein Direktorenzimmer mit Schreibtisch, Ablagetisch, Sekretärstation, Bücherregalen, Sofa und Besuchersesseln; ein Sekretariat mit Schreibtisch und separatem Schreibmaschinentisch, Tonband- und Diktiergerät, Aktenablage, Aktenschrank und Besuchersesseln; ein Emeritus-Zimmer, ein Assistentenzimmer mit drei Arbeitsplätzen und ein Hilfsassistentenzimmer mit zwei Zeichentischen; dazu ein Diazimmer mit je zehn Diaschränken für Groß- und Kleindias, Ablagen und Leuchttisch sowie ein Bibliothekarinnenzimmer und eine Bibliothek mit entsprechendem Mobiliar. Für die innenliegenden Räume war die Einrichtung einer Dunkelkammer und ein Aktenarchiv mit Plan-, Negativ- und Aktenschränken geplant. Jedes Zimmer sollte einen Telefonanschluss erhalten. Daneben wurde eine transportable Projektionsleinwand beantragt und eine Garderobe auf dem Flur für 10–15 Personen. Im Außenraum sollten sechs Parkplätze für die Mitarbeiter*innen des Instituts eingeplant werden. Zur Ausstattung der Dunkelkammer heißt es dann noch: »Der neuzubrufende Ordinarius f. K. G. muß entscheiden, ob eine Einrichtung für Herstellung von Großdias oder für Kleindias angeschafft wird; auf alle Fälle muß die Gesamteinrichtung neu angeschafft werden, da die derzeitige Einrichtung 15 Jahre und älter ist.«⁸¹

⁷⁷ Jürgen Schneider, ehemaliger Student Lehmburgs, im Gespräch mit Alexandra Karentzos, Miriam Oesterreich und Karolin Elea Konst, Sylvia Weyrauch 26. 11. 2020.

⁷⁸ Lehmburg, Hans: Haar und Frisur in der bildenden Kunst, Darmstadt 1983.

⁷⁹ Interessant scheint an dieser Stelle, dass Wella bereits 1954 das Kunstgeschichtliche Institut von Hans Gerhard Evers mit einer Spende für den Erwerb von Büchern unterstützte. Hinweis darauf in: UA Darmstadt, Evers-Nachlass, 303 Nr. 56.

⁸⁰ Seitens des Staatlichen Hochschulbauamtes wurden Pläne der Räumlichkeiten zur Verfügung gestellt und Bedarfsabfragen zur gewünschten Ersteinrichtung gemacht. Korrespondenz zur Bedarfsabfrage in: UA Darmstadt, Evers-Nachlass, 303 Nr. 29.

⁸¹ Einrichtungsplan des Instituts für Kunstgeschichte, o. D. (ca. 1968), UA Darmstadt, Evers-Nachlass, 303 Nr. 29.



Abbildung 13 Architekturgebäude der TU Darmstadt im Bau, ca. 1968, Foto: Unbekannt, Glasdia-Sammlung Fachgebiet Architektur- und Kunstgeschichte, TU Darmstadt.

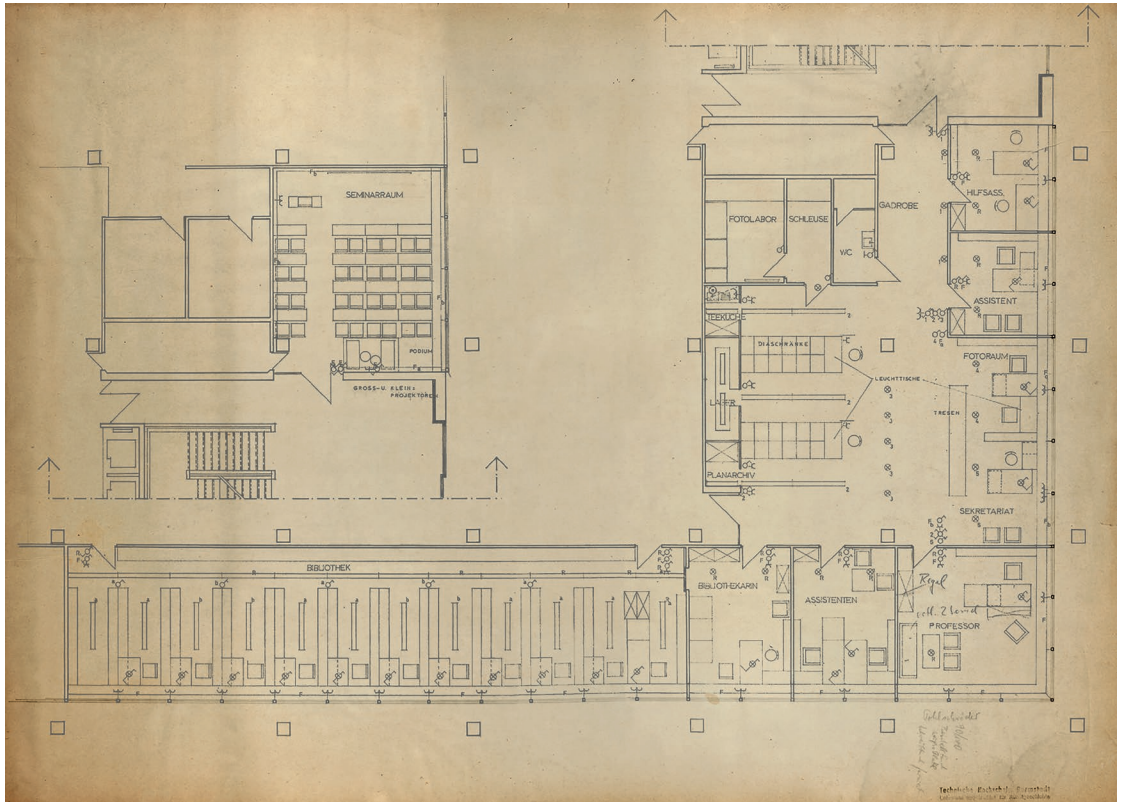


Abbildung 14 Grundriss Lehrstuhl Kunstgeschichte, Neubau Fachbereich Architektur der TU Darmstadt, ca.1969, Sammlung Fachgebiet Architektur- und Kunstgeschichte, TU Darmstadt.

Dieser »neuzuberufende Ordinarius« sollte 1970 **Georg Friedrich Koch** (1920–1994) werden, ein Spezialist für die Frühe Neuzeit und die frühe Moderne (**Abb. 15**). Für Koch war die Architektur eines unter mehreren Interessensgebieten. Seine Arbeit zur Geschichte der Kunstausstellung⁸² oder der Inszenierung von Festaufzügen⁸³ zeigt eine Abkehr von künstler*innen- und werkmonografischen Themen und eine Tendenz zu epochenübergreifenden vergleichenden Studien. Auch Koch pflegte gute Kontakte in die akademische Kunstgeschichte. 1980 übernahm er für einige Jahre den Vorsitz des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker. Zugleich war er Teil des Arbeitskreises Kunstgeschichte der Fritz-Thyssen-Stiftung, dem bereits Evers angehört hatte. Koch trug 1984 als Vortragender zur Reihe der Mittwochabendvorträge bei, die an der Architekturfakultät seit 1968 veranstaltet wird. Er sprach über die Reisen Karl Friedrich Schinkels, ein Thema, das ihn zeitlebens beschäftigte (**Abb. 16**).⁸⁴ Seinen Studierenden galt Koch als sympathischer, aber auch strenger und anspruchsvoller Lehrer.

Die Arbeit von Evers und Koch scheint von den gesellschaftlichen und politischen Umbrüchen um 1968 kaum beeinträchtigt worden zu sein. In ihren Nachlässen, die sich heute beide im Universitätsarchiv befinden, gibt es keine Hinweise, dass sie sich mit den protestierenden Studierenden solidarisierten. Beide gehören aber auch nicht zu den Unterzeichnern

des sogenannten Marburger Manifests, in dem sich 1968 zahlreiche deutsche Professor*innen gegen eine »Politisierung der Hochschulen« aussprachen, wie sie die geplante Einführung demokratischer Strukturen und eines Proporzwahlrechts bezeichneten.⁸⁵ Und doch fanden in diesen Jahren innerhalb der Hochschule einige organisatorische, curriculare und personelle Umstrukturierungen statt, die auch die Kunstgeschichte betrafen. 1971 wurde etwa die Neueinteilung in Fachbereiche vorgenommen. Die Professur für Kunstgeschichte gehörte fortan zum Fachbereich 15, Architektur. Nicht zuletzt wegen stetig steigender Studierendenzahlen wurde nun auch der historische Grundlagenbereich ausgebaut. 1971 wurde Heiner Knell auf die neu eingerichtete ordentliche Professur für Archäologie berufen. Beide Fachgebiete teilten sich die Institutsräume und auch das Sekretariat. Knell engagierte sich unter anderem für den ab 1968 entstehenden Skulpturengarten Lichtwiese.⁸⁶ Aufgrund dieser neuen Professur musste Koch in seiner Lehre nicht mehr bis in die Antike zurückgreifen. 1977 folgte die Einrichtung einer Professur für Baugeschichte und Bauforschung (später Geschichte und Theorie der Architektur, heute Architekturtheorie und -wissenschaft). Erster Stelleninhaber war Walter Haas (1926–2005)⁸⁷. 1972 habilitierte sich der Kunsthistoriker und Archäologe Hanno-Walter Kruft (1938–1993), in dieser Zeit Assistent bei Koch, der einige Jahre später seine einfluss-

⁸² Koch, Georg Friedrich: Die Kunstausstellung: ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts, Berlin 1967.

⁸³ Kochs Vorarbeiten waren die Grundlage für einen Beitrag im Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte: Roy, Rainer/Kobler, Friedrich: Festaufzug, Festeinzug, in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. VIII (1987), S. 1417–1520.

⁸⁴ Vgl. dazu den Beitrag von Frederike Lausch: Kunsthistoriker*innen zu Gast bei den »Mittwochabendvorträgen« https://www.architektur.tu-darmstadt.de/150-jahre-kunstgeschichte/kontext_150/enklave_vernetzung_150/vortraege_3/vortraege.de.jsp [Zugriff: 24. 04. 2022].

⁸⁵ Siehe den Wortlaut des Marburger Manifestes und die Liste der unterzeichneten Professor*innen in: Blätter für deutsche und internationale Politik 8 (1968) https://web.archive.org/web/20180704182717/http://www.dearchiv.de/php/dok.php?archiv=bla&brett=B68_08&fn=MARBURG.868&menu=b1968 [Zugriff 25. 02. 2022].

⁸⁶ Dazu: Scorzin, Pamela Cristina (Hg.): Skulpturengarten Lichtwiese, Darmstadt 2002.

⁸⁷ Breuer, Tilmann: Walter Haas (1928–2005), in: Jahrbuch der Bayerischen Denkmalpflege 58/59 (2004/2005), S. 233–240



Abbildung 15 Georg Friedrich Koch (rechts) mit Studierenden auf Exkursion in Rom, 1973, Foto: Unbekannt, Archiv Christian Koch.



Abbildung 16 Einladung zum Mittwochabendvortrag von Georg Friedrich Koch, 1989, UA Darmstadt, Koch-Nachlass.

reiche »Geschichte der Architekturtheorie« veröffentlichte.⁸⁸

In der Gewerbelehrer*innenausbildung war der Bereich ästhetischer Bildung nach Lehmberts Ausscheiden nicht mehr abgedeckt. Einzige Ausnahme waren Veranstaltungen für Farben- und Kompositionslehre, die aus dem Fachbereich Architektur »importiert« und von Ingeborg Wiedebusch, dort Professorin für Zeichnen, Malen und Grafik, bis 1992 angeboten wurden.⁸⁹ Im Laufe der 1970er-Jahre formierten sich studentische Initiativen, die eine Weiterführung der nicht-chemischen Bestandteile des Studiengangs »Bekleidung und Körperpflege«, so der damalige Titel, und die Fortsetzung der Zusammenarbeit mit Wella einforderten.⁹⁰ Ab 1981 organisierten diese Studierenden, darunter Jürgen Schneider und Johannes Volavsek, in Zusammenarbeit mit Wella praxisorientierte Abendkurse außerhalb des Hochschulcurriculums.⁹¹ Diese Kurse endeten 1985, als die Hochschul- und Fachbereichsleitungen einen Lehrauftrag für den Wella-Mitarbeiter Günther Lang im Bereich Kosmetikchemie genehmigten.⁹² Vor diesem Hintergrund stiftete Wella 1990 schließlich eine Dozentur für die Bereiche Mode, Kunst- und Stilgeschichte/Ästhetik, die organisatorisch zunächst im Fachbereich 7, Organische Chemie, angesiedelt war.

Erste Inhaberin der Wella-Stiftungsdozentur war ab 1992 die Kulturwissenschaftlerin und Kunsthistorikerin **Irene Antoni-Komar**, die neben kunsthistorischen Kompetenzen (Promotion in Stuttgart über die Geschichte der Staatsgalerie) auch Museumserfahrung mitbrachte (**Abb. 17**). In Darmstadt gab sie drei Lehrveranstaltungen pro Semester, die thematisch von Gestaltungslehre über museumspädagogische Themen (einschließlich Exkursionen) bis zu Modetheorie reichten. Ihr kulturtheoretischer Ansatz spiegelte sich in Seminarthemen wie »Körper als Orte ästhetischer Erfahrung« oder »Gerüche. Aspekte einer Kulturwissenschaft der Körperpflege«.⁹³ Mit ihrer Publikation über »Moderne Körperlichkeit: Körper als Orte ästhetischer Erfahrung« begann sie in Darmstadt ihre später fortgesetzte Schriftenreihe »Mode und Ästhetik« (bei dbv Oldenburg).⁹⁴ 2002 folgte der Kunsthistoriker **Christian Janecke** auf die Stelle der Wella-Stiftungsdozentur. Er hatte seine Dissertation über den »Zufall und Kunst«⁹⁵ verfasst und widmete sich in Darmstadt intensiv den Themen Mode und Frisuren. 2003 veranstaltete er die kulturwissenschaftliche Tagung »Haar darstellen«, flankiert von einer Lehrveranstaltung zum Thema.⁹⁶ Etwa einmal jährlich fanden Vorträge bei Wella statt (**Abb. 18**). Neben wiederkehrenden propädeutischen Veranstaltungen wie »Gestaltung, Funktion, Form, Farbe,

⁸⁸ Krufft, Hanno-Walter: Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart, München 1985 (6. Ausgabe 2013, in acht Sprachen übersetzt). Zu seiner Person siehe sein Nachruf: Bushart, Bruno: Hanno-Walter Krufft (22. 06. 1938–10. 09. 1993), in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 56. Bd., H. 4 (1993), S. 597–600.

⁸⁹ Personal- und Vorlesungsverzeichnisse der Technischen Hochschule Darmstadt, 1935–1973.

⁹⁰ Jürgen Schneider, ehemaliger Student Lehmberts, im Gespräch mit Alexandra Karentzos, Karolin Elea Konst, Miriam Oesterreich und Sylvia Weyrauch 26. 11. 2020.

⁹¹ Ebd.

⁹² Ebd.

⁹³ Personal- und Studienplanverzeichnisse der Technischen Hochschule/Technischen Universität Darmstadt, 1973–2013.

⁹⁴ Darunter: Antoni-Komar, Irene (Hg.): Moderne Körperlichkeit. Körper als Orte ästhetischer Erfahrung, Stuttgart 2001 (= Schriftenreihe des Instituts für Designforschung, Mode und Ästhetik, Bd. 1).

⁹⁵ Janecke Christian: Zufall und Kunst. Analyse und Bedeutung, Nürnberg 1995.

⁹⁶ Veröffentlicht als: Janecke, Christian (Hg.): Haar tragen. Eine kulturwissenschaftliche Annäherung, Köln 2004.

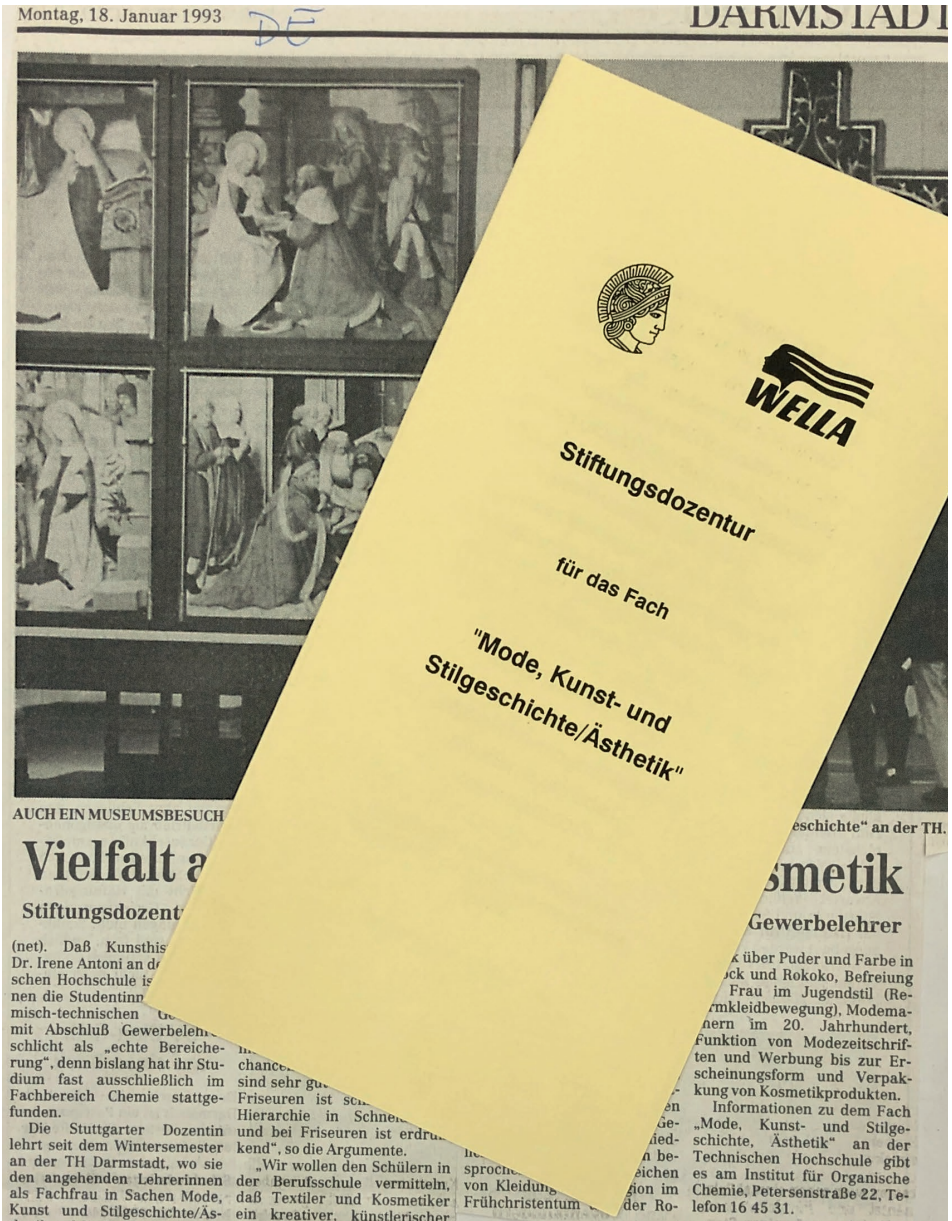


Abbildung 17 Zeitungsbericht und Flyer zur Wella-Stiftungsdozentur, UA Darmstadt Stiftungsprofessuren I, THD Stiftungs-Professur, Foto: Lisa Beißwanger.

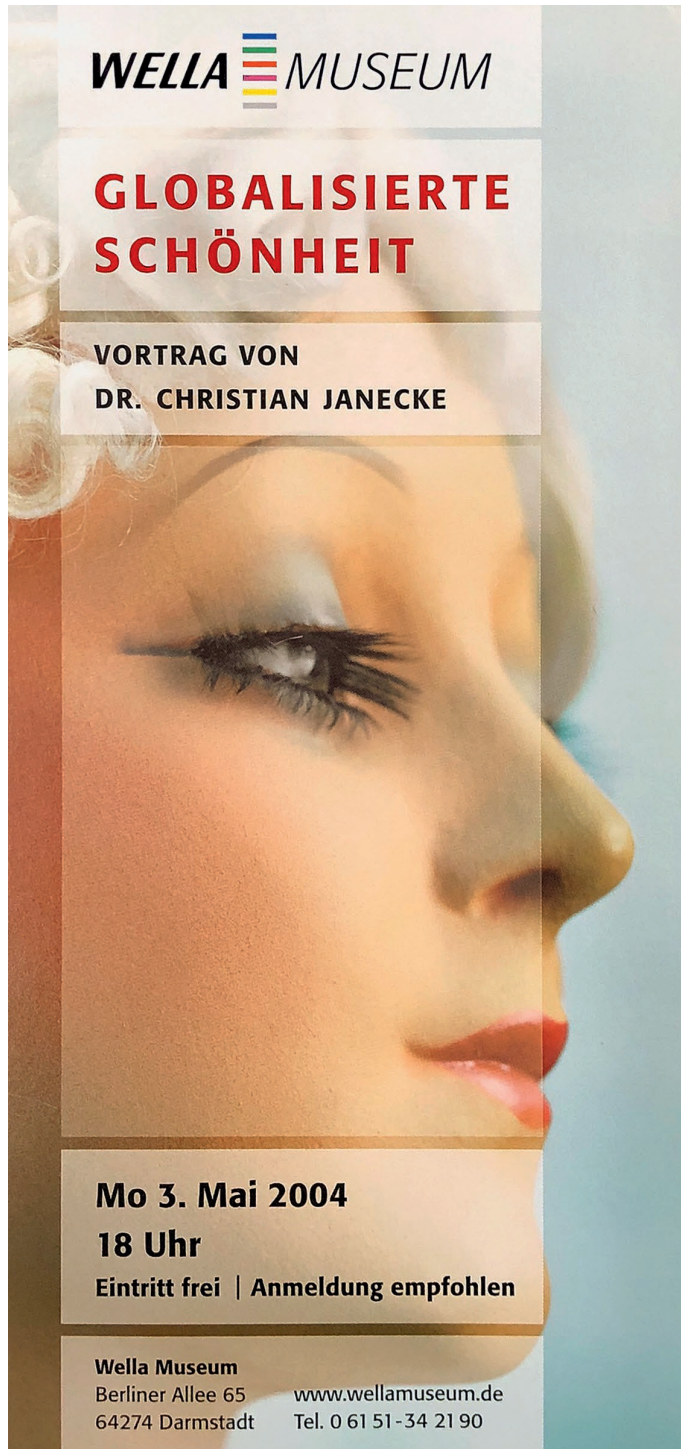


Abbildung 18 Flyer zum Vortrag »Globalisierte Schönheit« von Christian Janecke, 2004, UA Darmstadt, Stiftungsprofessuren I, THD Stiftungsprofessur, Repro: Bea Engelmann.

Stilgeschichte« setzte er einen neuen Schwerpunkt auf performative Aspekte, die in einem Seminar wie »Auftritt und Auftreten – Performance in Alltag und Mode«, aber auch in einem Sammelband zu »Performance und Bild – Performance als Bild« zum Ausdruck kamen.⁹⁷ 2003 wurde Wella durch den Konzern Procter & Gamble übernommen, der Stiftungsvertrag mit der TU Darmstadt wurde fortgeführt.

Die genannten Lehrveranstaltungen der Wella-Stiftungsdozentur waren in das Lehrprogramm des Fachbereichs 3, Erziehungswissenschaften, Psychologie und Sportwissenschaften integriert und dort Bestandteil des Lehramtsstudiengangs für berufsbildende Schulen mit dem Schwerpunkt Chemietechnik und Körperpflege. Organisatorisch blieb die Wella-Stiftungsdozentur noch bis 2002 an den Fachbereich 7, Chemie angebunden. In den Personalverzeichnissen wird die Dozentur ab den ausgehenden 1990er-Jahren sowohl im Fachbereich 7, Chemie, als auch im Fachbereich 3, Humanwissenschaften – Erziehungswissenschaften, Psychologie und Sportwissenschaft und dort im Institut für Berufspädagogik geführt. Räumlich war sie zunächst im Fachbereich 7, Chemie, in der Hochschulstraße 10, untergebracht, später auf dem Campus Lichtwiese bei der Organischen Chemie. Hier gab es neben einem Büro auch eine kleine Spezialbibliothek, die später in die Universitäts- und Landesbibliothek überführt wurde.⁹⁸ Die unmittelbare Nähe zum Fachbereich Architektur scheint hier, von einer wohlwollenden gegenseitigen Kenntnisnahme abgesehen, zu keiner nachvollziehbaren Zusammenarbeit beider Bereiche geführt zu haben.

In der Architektur übernahm nach der Emeritierung von Georg Friedrich Koch 1989 **Wolfgang Liebenwein** (1944–2021) die Professur für Kunstgeschichte. Liebenwein, ein Spezialist für die Kunst und Architektur der italienischen Renaissance, bekleidete die Professur bis 2009. Sein Interesse an Italien teilte er mit Heiner Knell, was zu gemeinsamen Exkursionen der Fachgebiete Kunstgeschichte und Klassische Archäologie führte (**Abb. 19–20**). Das Thema seiner Dissertation, die Herausbildung des Raumtypus des Studiolo in der Renaissance, durchzieht seine Forschung und Publikationen in verschiedenen Facetten. Ähnliches gilt für seinen zweiten Forschungsschwerpunkt, das italienische Mittelalter. Auch in der Lehre konzentrierte er sich auf die »Kunst des Mittelalters und der Neuzeit«, so der Titel einer seiner Vorlesungen.⁹⁹ Vom Schritt der Kunstgeschichte ins digitale Zeitalter zeugt die Beteiligung seines Fachgebiets an der virtuellen Rekonstruktion des Vatikanischen Palastes im Zeitalter der Hochrenaissance, eine Initiative des damaligen Fachgebiets CAD in der Architektur unter der Leitung von Manfred Koob. Ein neuer Schwerpunkt auf Architekturtheorie manifestierte sich 1998 mit der neu eingerichteten Professur für Geschichte und Theorie der Architektur, die mit Werner Durth besetzt wurde. Durth und seine Mitarbeiter*innen machten sich unter anderem durch intensive wissenschaftshistorische Forschungen zur Geschichte der Darmstädter Architekturfakultät verdient.¹⁰⁰ Nach der Emeritierung Heiner Knells übernahm Franziska Lang 2006 die Professur für Klassische Archäologie.

⁹⁷ Janecke, Christian (Hg.): Performance und Bild. Performance als Bild, Berlin 2004 (= Fundus Bücher, Bd. 160).

⁹⁸ Personal- und Studienplanverzeichnisse der Technischen Hochschule/Technischen Universität Darmstadt, einsehbar im UA Darmstadt; E-Mail von Christian Janecke an Lisa Beißwanger, 5. Januar 2021

⁹⁹ Vorlesungsverzeichnisse der Technischen Universität Darmstadt, einsehbar im UA Darmstadt.

¹⁰⁰ Einen aufschlussreichen Text zur Geschichte des Fachbereichs schrieb Brigitte Kuntzsch: https://www.architektur.tu-darmstadt.de/fachbereich/ueber_uns/geschichte/geschichte_des_fachbereichs/index.de.jsp [Zugriff: 24. 02. 2022]; weitere Projekte waren Ausstellungen zu Persönlichkeiten wie Ernst Neufert (2013), oder Otto Bartning (2017) und die Beteiligung an einer Ausstellung/Publikation über den Fachbereich, publiziert als: Technische Hochschule Darmstadt. Fachbereich Architektur: Almanach. Fachbereich Architektur, Technische Hochschule Darmstadt, Darmstadt 1989.



Abbildung 19–20 Wolfgang Liebenwein (links) und Heiner Knell (rechts) während einer Rom-Exkursion im September 1991, Foto: Unbekannt, Sammlung Fachgebiet Architektur- und Kunstgeschichte, TU Darmstadt, Repro: Jürgen Schreiter, Darmstadt.

Im Fachbereich Humanwissenschaften wurde die Wella-Stiftungsdozentur 2006 in eine Stiftungsprofessur umgewandelt und 2007 mit der Kunsthistorikerin **Annette Geiger** besetzt. Die Lehrveranstaltungen fanden zunächst noch »überall an der TU [statt]. Sogar in Chemie-Sälen mit viel technischem Gerät«, erinnert sich Geiger. Nach der Umstellung auf Bachelor- und Masterstudiengänge 2005/06 war ihre Lehre Bestandteil des BA-Studiengangs Pädagogik und Körperpflege. Die Professur war nun ganz im Fachbereich Humanwissenschaften und dort im Institut für Berufspädagogik angesiedelt und zog daraufhin auch räumlich in die Innenstadt an ihren heutigen Ort, einem wiederaufgebauten ehemaligen Kasernenbau im neoromanischen Stil in der Alexanderstraße 6. Nachdem Geiger die Stelle nach nur einem Jahr wieder verließ, wurde die Professur zunächst durch Kornelia Hahn und Marisa Buovolo Ullrich vertreten, bevor 2011 die heutige Stelleninhaberin Alexandra Karentzos berufen wurde. Nach dem Rückzug von Wella aus dem Stiftungsvertrag in Folge des Verkaufs des Unternehmens an den Konzern Coty 2015 wurde die Professur 2016 in eine ordentliche Professur für Mode und Ästhetik umgewandelt. Karentzos' Forschungsschwerpunkte auf postkolonialer Kunstgeschichte und Genderfragen manifestieren sich in Lehrveranstaltungen, die Mode und Ästhetik im Kontext von Identität und Differenz beleuchten. Ein zweiter Fokus liegt auf der Stärkung von Forschung am Arbeitsbereich Mode und Ästhetik, zum Beispiel in Form von Dissertationen, Tagungen und internationalen Verbundprojekten.¹⁰¹

Im Bereich der Architektur war die Professur für Kunstgeschichte nach der Emeritierung Wolfgang Liebenweins für einige Jahre vakant beziehungsweise wurde engagiert vertre-

ten durch **Sabine Heiser** und Jens Rüffer. 2017 wurde **Christiane Salge** auf die Professur berufen. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen auf der Architektur der Frühen Neuzeit und frühen Moderne sowie der Architekturausbildung um 1800. Unter Salges Leitung erhielt das Fachgebiet den Namen Architektur- und Kunstgeschichte und zog in einen eigenen Quadranten im 4. Obergeschoss des Architekturgebäudes. Salge ist im Forschungsverbund CCSA (Center for Critical Studies in Architecture)¹⁰² aktiv und mitverantwortlich für den LOEWE-Schwerpunkt »Architekturen des Ordens. Praktiken und Diskurse zwischen Entwerfen und Wissen«¹⁰³. Als Vorsitzende der Forschungskommission im Fachbereich (bis März 2022) warb sie für die Stärkung der Forschung am Fachbereich und setzt sich für die Doktorand*innenförderung ein.¹⁰⁴ Ab dem Sommersemester 2022 ist sie Dekanin des Fachbereichs Architektur. Das Fachgebiet Architektur- und Kunstgeschichte bildet heute gemeinsam mit den Fachgebieten Klassische Archäologie (Franziska Lang) und Architekturtheorie und -wissenschaft (Anna-Maria Meister) die Fachgruppe A, Historische Grundlagen.

Die aktuellen Inhaberinnen der Professuren für Kunstgeschichte an der TU Darmstadt setzen sich heute erstmals für eine fachbereichsübergreifende Zusammenarbeit ein. Das gemeinsame Forschungsprojekt »150 Jahre Kunstgeschichte an der TU Darmstadt« war Teil dieser Initiative. Im Sommersemester 2019 fand zum ersten Mal ein gemeinsames Seminar mit dem Titel »Körper, Kleider, Architektur. Über die Geschichte der Raumerfahrung« unter der Leitung von Miriam Oesterreich und Maxi Schreiber statt. Im Wintersemester 2020/21 wurde ein Seminar zum Thema »Kunstgeschichte in der Praxis – ein interdisziplinäres Forschungsseminar« an-

¹⁰¹ Beispielsweise das DFG-Projekt »Weiße Umhüllungen – weiße Verblendungen. Zur Bedeutung des weißen Tuchs in der visuellen Kultur seit dem 20. Jahrhundert« (2010–2014).

¹⁰² Webseite des CCSA: <https://criticalarchitecture.org/> [Zugriff: 24. 02. 2022].

¹⁰³ Ein auf vier Jahre (2020–2023) angelegtes interdisziplinäres Forschungsprojekt der Goethe-Universität Frankfurt und Technischen Universität Darmstadt, mit dem Max-Planck-Institut für Rechtsgeschichte und Rechtstheorie und dem Deutschen Architekturmuseum als außeruniversitären Partnern. Online: <https://architecturesoforder.org/> [Zugriff: 24. 02. 2022].

¹⁰⁴ Ein Ergebnis dieser Arbeit ist das jüngst gegründete Forum für Young Researchers in Architektur- und Stadtforschung am Fachbereich Architektur.

geboten (Leitung: Lisa Beißwanger und Miriam Oesterreich) und im Wintersemester 2021/22 das Seminar »Manns-Bilder – (De-)Konstruktionen von Männlichkeit in Kunst und Kultur« (Leitung: Meinrad v. Engelberg und Alexandra Karentzos). An beiden Seminaren nahmen Studierende der Architektur und der Körperpflege teil. Nur auf den ersten Blick liegen zwischen diesen Studiengängen Welten. Bei genauerer Be-

trachtung finden sich zahlreiche Schnittstellen in der Verschränkung ästhetisch-kreativer und technischer Bestandteile der berufsorientierten Studiengänge und deren Kontextualisierung durch kunst- und kulturhistorische Studienanteile.

Lisa Beißwanger/Christiane Salge



Professor*innen der Kunstgeschichte im Bereich Architektur

**Lisa Beißwanger/Meinrad v. Engelberg/
Hauke Horn/Christiane Salge**

Johann Georg Schaefer

*1823 in Mainz; †1908 in Darmstadt, lehrte ab 1869 an der Polytechnischen Schule Darmstadt bis zu seiner Emeritierung im Jahr 1902



Johann Georg Schäfer, um 1880,
Foto: Atelier Backofen,
Darmstadt, Archiv Hermann
Schefers

Werdegang

Johann Georg Schaefer stammte aus einem bürgerlichen, streng katholischen Elternhaus. Sein beruflicher Werdegang lässt sich nur bruchstückhaft nachzeichnen.¹ Eine akademisch kunsthistorische Ausbildung ist

nicht nachzuweisen. Sein Studium, vermutlich mit historischer und/oder philologischer Ausrichtung, absolvierte er in den 1840er-Jahren. Hier war er für mindestens ein Semester an der philosophischen Fakultät in Gießen eingeschrieben.² 1851 wurde er in Gießen »in absentia« promoviert (ein Promotionsverfahren ohne Promotionsschrift und/oder Disputatio, das in dieser Zeit in Gießen möglich war), wahrscheinlich im Fach Geschichte.³ Schaefer betätigte sich nach dem Studium zeitweise als Journalist.⁴ Zwischen 1849 und 1859 stand er im Dienst des Fürsten Carl Anton von Hohenzollern-Sigmaringen als Erzieher und Lehrer für dessen Kinder. Schaefer unternahm mit seinen Zöglingen Bildungsreisen, unter anderem nach Italien, und konnte dank seiner Stellung Kontakte zur gehobenen Gesellschaft knüpfen. Sein Wissen über Kunst, Architektur und Malerei eignete sich Schaefer im Selbststudium an. Zudem betätigte er sich als Kunstkenner und -sammler. Ein Versuch, in den diplomatischen Dienst einzutreten, scheiterte. Schaefer kam 1864 nach Darmstadt und wurde 1869 als »ordentlicher Professor der allgemeinen Kunstgeschichte« auf diesen neu eingerichteten Lehrstuhl an der Polytechnischen Schule Darmstadt berufen,

¹ Die bisher ausführlichsten Untersuchungen zu Johann Georg Schaefer unternahm Hermann Schefers, aus dessen Texten die folgenden Informationen überwiegend übernommen wurden. Schefers, Hermann: Freund und Mittler des Schönen: Prof. Dr. Johann Georg Schaefer (1823–1908). Betrachtungen zu Leben und Werk, in: Stalla, Robert (Hg.): Kunstgeschichte an Polytechnischen Instituten, Technischen Hochschulen und Technischen Universitäten. Geschichte – Positionen – Perspektiven. Wien 2021, S. 411–437; Schefers, Hermann: Johann Georg Schaefer, Professor der Kunstgeschichte (1823–1908), in: Archiv für hessische Geschichte und Altertumskunde 44 (1986), S. 433–444.

² Schefers 2021 (wie Anm. 1), hier S. 414.

³ Ebd.

⁴ Schaefer war für kurze Zeit zweiter Redakteur der Oberpostamtszeitung in Frankfurt am Main. Ebd., S. 415.

den er bis zu seiner Emeritierung im Jahr 1902 innehatte.⁵

Qualifikationsschriften

Keine bekannt.

Forschung

Schaefer war in erster Linie Mediävist. Seine Forschungsschwerpunkte lagen auf der Kunst und Architektur des Mittelalters, mit einigen Ausflügen in das Kunsthandwerk und die Malerei, ergänzt durch eine intensive Beschäftigung mit denkmalkundlichen Fragen. Während die frühe Publikation »Histoire de Hohenzollern au moyen age« (erschienen auf Französisch in Paris, 1859) noch von seinem Hintergrund als Historiker zeugt, wandte er sich ab den ausgehenden 1860er-Jahren ausschließlich kunsthistorischen Themen zu. Seine erste größere Publikation auf diesem Gebiet behandelte die Elfenbeinsammlung des Großherzoglichen Museums in Darmstadt.⁶ Bald darauf gelang ihm ein besonderer architekturhistorischer Coup, als er einen in Steinbach bei Michelstadt gelegenen ehemaligen Sakralbau als die bis dato verloren geglaubte karolingische Einhardsbasilika identifizieren konnte.⁷ Dabei ist interessant, dass er seine Erkenntnisse weniger durch stilgeschichtliche Vergleiche gewann, wie damals in der Kunstgeschichte üblich, sondern durch technologische Untersuchungen des Baubestands vor Ort. Möglicherweise war diese besondere Methodik von seinem neuen Architektur-Umfeld an der Polytechnischen Schule Darmstadt inspiriert.

Lehre an der Polytechnischen Schule bzw. Technischen Hochschule Darmstadt

In der Lehre deckte Schaefer den Zeitraum von der Antike bis in die Gegenwart ab. Er etablierte einen chronologisch aufgebauten Veranstaltungszyklus, den alle seine Nachfolger*innen in Variationen beibehalten sollten. Schaefer gab zwei zweistündige Lehrveranstaltungen pro Semester sowie eine daran anschließende Übung vor Originalen, unter anderem in den Großherzoglichen Sammlungen.⁸ Die Inhaltsangabe zu den Veranstaltungen in den Vorlesungsverzeichnissen blieb über Schaefers gut dreißigjährige Amtszeit nahezu identisch: »Erster Jahreskurs. Im Wintersemester: Ursprung und erste Entwicklung der Kunst; Geschichte der bildenden Künste bei den Völkern des Orients und bei den Griechen. – Im Sommersemester: Geschichte der bildenden Künste bei den Etruskern und bei den Römern; Geschichte der altchristlichen und byzantinischen Kunst, sowie der Kunst des Islam. Zweiter Jahreskurs. Im Wintersemester: Erste Entwicklung der Kunst des christlichen Mittelalters; Geschichte der bildenden Künste im karolingischen Zeitalter, in der romanischen und gothischen Epoche. – Im Sommersemester: Geschichte der bildenden Künste vom Zeitalter der Renaissance bis zur Gegenwart. Zur Unterstützung der Vorträge über allgemeine Kunstgeschichte durch die nöthige Anschauung dienen einerseits die Lehrmittel des Polytechnikums, Zeichnungen, Kupferstiche, Photographien, Gypsabgüsse und dergl., andererseits schliesst sich unmittelbar an die einzelnen Vorträge die Erklärung der einschlägigen Kunstwerke im Grossherzoglichen Antikensaal, im Museum, in der Gemäldegalerie und im Grossherzoglichen Cabinetsmuseum, sowie die Vorlage der kunstliterarischen Werke der Gross-

⁵ Denomination laut Programm der Grossherzoglich Hessischen Polytechnischen Schule zu Darmstadt für das Jahr 1869–1870, Darmstadt 1869, S. 14.

⁶ Schaefer, Johann Georg (Hg.): Die Denkmäler der Elfenbeinplastik des Museums zu Darmstadt in kunstgeschichtlicher Darstellung, Darmstadt 1872.

⁷ Schaefer, Johann Georg: Die Einhardbasilika bei Michelstadt im Odenwald, Leipzig 1873.

⁸ Die Sammlung befand sich zu dieser Zeit noch im Neuen Schloss, sie wurde 1906 in den von Alfred Messel entworfenen Museumsbau des heutigen Hessischen Landesmuseums Darmstadt überführt.

herzoglichen Cabinetsbibliothek und die Erörterung der artistischen Prachtpublicationen über Architectur, Plastik, Malerei und Kunstgewerbe auf der Grossherzoglichen Hofbibliothek.«⁹

Rezeption/Wirkung

Schaefer war bestens in kunsthistorische Laien- und Fachkreise vernetzt und gut bekannt mit vielen Künstlern und Baumeistern, insbesondere Vertretern der Neogotik. Er war Mitglied verschiedener historischer Vereine, über deren Zeitschriften er viele seiner Aufsätze publizierte. In seiner Darmstädter Zeit wirkte Schaefer ab 1864 im Vorstand des Historischen Vereins für das Großherzogtum Hessen, war Ehrenmitglied im Frankfurter Freien Deutschen Hochstift und Mitglied der Darmstädter Kunstgenossenschaft.¹⁰ Seine Expertise als Kunstsachverständiger für Gemälde Alter Meister oder Elfenbeine war in Darmstadt und darüber hinaus gefragt. Schaefer engagierte sich in denkmalpflegerischen Fragen und setzte sich hier im Sinne einer historisierend-ergänzenden Rekonstruktion beschädigter Bau- und Kunstdenkmäler ein. Schaefer gab den Anstoß zu einem illustrierten, mehrbändigen Inventar der Bau- und Kunstdenkmäler (einschließlich »edleren Kunstgewerbes«) in Hessen. Drei dieser Bände, zu Offenbach, Erbach und Wimpfen, verfasste er selbst.¹¹ Die Bildtafeln zu dieser Publikation trug sein Hochschulkollege Erwin Marx, ordentlicher Professor der Baukunde, bei.

Schaefer galt, zumindest in den Jahren im Dienst des Fürsten von Hohenzollern, als strenger Lehrer, dessen »Erziehungsstil [...] uns heute extrem patriarchalisch, autoritär, stark ritualisiert, aus der Sicht der Zeit aber auffallend »demokratisch«-bürgerlich« erscheint.¹² Seine katholische und monarchistische Haltung – er war Verfechter der großdeutschen Reichsidee – zog sich durch sein gesamtes Schaffen. Seine Biografie als Privatgelehrter und kunsthistorischer Autodidakt und auch die »Grand Tour« nach Italien an der Seite des Hohenzollerschen Prinzen weisen auf eine historische Ära vor der Etablierung der Kunstgeschichte als akademische Disziplin zurück. Aus heutiger Sicht bemerkenswert wirkt auch die lange Liste an Titeln, die Schaefer seinem Namen in einigen seiner Publikationen hintan stellte: »Grossherzogl. Hess. Geheim. Hofrath und Fürstl. Hohenzoll. Hofrath, ord. Professor der Kunstgeschichte an der Grossh. Technischen Hochschule zu Darmstadt, corresp. Mitglied der Königl. Portugiesischen Akademie der Wissenschaften, Ehrenmitglied des Historischen Vereins von Unterfranken zu Würzburg, Komthur, Offizier und Ritter h. O. etc.«¹³

Schaefer's Lehre und Forschung zeugt von einem enorm breit gefächerten, epochen- und medienübergreifenden Interessenspektrum, das auch Ausflüge in außereuropäische Gefilde – er las und publizierte zum Beispiel zur islamischen Kunst – einschloss.¹⁴

Lisa Beißwanger

⁹ Programm der Grossherzoglich Hessischen Polytechnischen Schule zu Darmstadt für das Jahr 1870–1871, S. 42. Schreibweise wie im Original.

¹⁰ Schaefer 2021 (wie Anm. 1), S. 431.

¹¹ Schaefer, Johann Georg: Kunstdenkmäler im Großherzogthum Hessen. Reihe A, Provinz Starkenburg. Kreis Offenbach, Darmstadt 1885; Ders.: Kunstdenkmäler im Großherzogthum Hessen. Reihe A, Provinz Starkenburg. Kreis Erbach, Darmstadt 1891; Ders.: Kunstdenkmäler im Großherzogthum Hessen. Reihe A, Provinz Starkenburg. Ehemaliger Kreis Wimpfen, Darmstadt 1898.

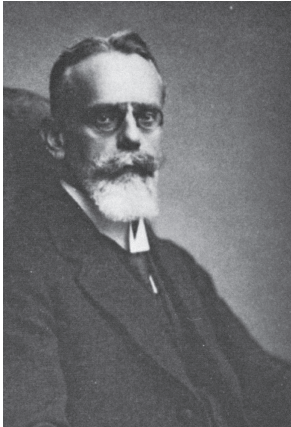
¹² Schaefer 2021 (wie Anm. 1), S. 416.

¹³ Schaefer 1898 (wie Anm. 11), Frontispiz.

¹⁴ Vgl. Schaefer, Johann Georg: Die Kunst des Islams, in: Berichte des Freien Deutschen Hochstifts, 1884, S. 48–55.

Rudolf Kautzsch

* 1868 in Leipzig; † 1945 in Berlin, lehrte an der Technischen Hochschule Darmstadt von 1903 bis 1910



Rudolf Kautzsch, um 1920, Foto: Unbekannt, Repro aus: Direktorium des Kunstgeschichtlichen Instituts [Hg.]: Die Geschichte des Kunstgeschichtlichen Instituts der Goethe Universität Frankfurt 1915–1995, Frankfurt am Main 2002, S. 46.

Werdegang¹

Rudolf Kautzsch wurde 1868 in Leipzig als Sohn des evangelischen Theologen Emil Kautzsch geboren, der nach Professuren in Basel und

Tübingen seit 1888 den »Lehrstuhl für Altes Testament« an der Universität Halle innehatte. Das Studium der Kunstgeschichte, Klassischen Archäologie und deutschen Philologie führte Rudolf Kautzsch über Halle, Freiburg und Berlin zurück nach Leipzig, wo er 1894 promoviert wurde. Nach einer kurzen Zeit als Assistent am Kunsthistorischen Institut der Universität Leipzig habilitierte er sich 1896 in Halle, wo er fortan als Privatdozent lehrte. Von 1898 bis 1903 leitete er zudem das Deutsche Buchgewerbemuseum in Leipzig. 1903 folgte Rudolf Kautzsch einem Ruf als Professor an die TH Darmstadt, wo er von 1907 bis 1910 als Dekan der Abteilung Architektur amtierte.² In Darmstadt wurde er außerdem zum Mitglied des hessischen Denkmalrats ernannt³ und war nebenamtlicher Vorstand des neu gegründeten Denkmalarchivs in Darmstadt⁴. 1911 wechselte er zunächst an die Universität Breslau (heute: Wrocław, Polen), bevor er 1915 als Gründungsmitglied der Universität Frankfurt auftrat, wo er das Fach Kunstgeschichte einrichtete, zeitweilig das Amt des Rektors innehatte und bis zu seiner Emeritierung 1930 lehrte.

¹ Dilly, Heinrich: Kautzsch, Rudolf, in: Direktorium des Kunstgeschichtlichen Museums (Hg.): Die Geschichte des kunstgeschichtlichen Instituts der Goethe-Universität Frankfurt: 1915–1995, Frankfurt am Main 2002, S. 45–54; Salge, Christiane: Das Fach Kunstgeschichte an der Technischen Hochschule in Darmstadt von 1869 bis 1945, in: Stalla, Robert (Hg.): Kunstgeschichte an Polytechnischen Instituten, Technischen Hochschulen und Technischen Universitäten. Geschichte – Positionen – Perspektiven. Wien 2021, S. 59–80, hier S. 61–64. Archivquellen: Universitätsarchiv der Goethe-Universität Frankfurt.

² Wolf, Christa/Viefhaus, Marianne: Verzeichnis der Hochschullehrer der Technischen Hochschule Darmstadt, Teil 1: Kurzbiographien 1836–1945, Darmstadt 1977, S. 98.

³ Vgl. Jahresbericht der Denkmalpflege im Grossherzogtum Hessen Bd. 1, Darmstadt 1910, S. 8 f. Kautzsch war unter anderem im Ausschuss für die bildenden Künste einschließlich des Kunstgewerbes (mit Ausnahme der Baudenkmäler) und für die Altertümer in den Provinzen Starkenburg, Oberhessen und Rheinhessen.

⁴ Wolf/Viefhaus 1977 (wie Anm. 2), S. 98; Großherzoglich Hessisches Regierungsblatt 1907, Beilage 1, S. 8.

Qualifikationsschriften

Kautzsch wurde 1894 mit der Arbeit »Einleitende Erörterungen zu einer Geschichte der deutschen Handschriftenillustration im späteren Mittelalter« in Leipzig promoviert.⁵ Bereits zwei Jahre später habilitierte er sich mit der Arbeit »Die Holzschnitte der Kölner Bibel von 1479« in Halle.⁶

Forschung

Mit seinen Qualifikationsschriften etablierte sich Kautzsch zunächst als Experte für mittelalterliche Buchmalerei und trug wesentlich dazu bei, das Forschungsfeld in der Kunstgeschichte stärker zu verankern. Seine Berufung an die Architekturabteilung der TH Darmstadt 1903 führte interessanterweise zu einer gänzlichen Neuausrichtung seiner Forschungen auf den Bereich der mittelalterlichen Architektur, die zeitlebens sein Forschungsschwerpunkt bleiben sollte. 1907 holte Kautzsch den 8. internationalen Kongress für Kunstgeschichte nach Darmstadt, zu dessen Anlass er als Gastgeber einen Vortrag zur mittelhessischen Kunstgeschichte des Mittelalters hielt.⁷ Bereits in seiner Darmstädter Zeit veröffentlichte Kautzsch die »Kunstdenkmäler von Wimpfen am Neckar«.⁸ Es folgten zahlreiche

grundlegende Studien zu den bedeutenden mittelalterlichen Kirchen in Speyer, Worms und vor allem Mainz. Richtungsweisend wurde seine mit Ernst Neeb verfasste Baumonografie »Der Dom zu Mainz« 1919 (erschienen in der Reihe »Kunstdenkmäler im Großherzogthum Hessen«).⁹ Weitere grundlegende Monografien legte Kautzsch zum »Dom zu Worms« (1938) sowie zum »Romanischen Kirchenbau im Elsass« (1944) vor.¹⁰ Nach seiner Emeritierung in Frankfurt erschloss Kautzsch mit der spätantiken Kapitellplastik noch ein weiteres Forschungsfeld, zu dem er eine wesentliche Monografie vorlegte (»Kapitellstudien«, 1936).¹¹

Lehre an der TH Darmstadt¹²

Unter Kautzsch wurde das Lehrdeputat im Fach Kunstgeschichte auf acht Stunden ausgeweitet. In der Regel hielt er in Darmstadt pro Semester zwei Vorlesungen zur »Allgemeinen Kunstgeschichte«, die das »Altertum«, das »Mittelalter« und/oder die »Neuere Zeit« behandelten.¹³ Daneben bot Kautzsch Vorlesungen und Seminare zu »Ausgewählten Kapiteln« der Kunstgeschichte und »Kunstgeschichtliche Übungen« an, bei denen er sein thematisches Spektrum bis in den Barock und das 19. Jahrhundert sowie zu Werken der Malerei und Graphik oder

⁵ Kautzsch, Rudolf: Einleitende Erörterungen zu einer Geschichte der deutschen Handschriftenillustration im späteren Mittelalter, Strassburg 1894 (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte 3).

⁶ Kautzsch, Rudolf: Die Holzschnitte der Kölner Bibel von 1479, Strassburg 1896 (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte 7).

⁷ Schmidt, Gerhard: Die internationalen Kongresse für Kunstgeschichte (1873–1983), Anhang II: Die Vortragsprogramme der Kongresse 2 (Nürnberg 1893) bis 24 (Bologna 1979), in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XXXVI (1983), S. 28.

⁸ Kautzsch, Rudolf: Die Kunstdenkmäler in Wimpfen am Neckar, Wimpfen am Neckar 1907.

⁹ Kautzsch, Rudolf: Der Dom zu Mainz, Darmstadt 1919.

¹⁰ Kautzsch, Rudolf: Romanische Kirchen im Elsass. Ein Beitrag zur Geschichte der oberrheinischen Baukunst im 12. Jahrhundert, Freiburg im Breisgau 1927.

¹¹ Kautzsch, Rudolf: Kapitellstudien. Beiträge zu einer Geschichte des spätantiken Kapitells im Osten vom vierten bis ins siebente Jahrhundert, Berlin 1936.

¹² Dieser Abschnitt ist z. T. wortwörtlich aus dem folgenden Aufsatz entnommen: Salge 2021 (wie Anm. 1), S. 62–63.

¹³ Personal- und Vorlesungsverzeichnisse der Technischen Hochschule Darmstadt, einsehbar im UA Darmstadt.

der Architekturtheorie ausweitete.¹⁴ Dabei war er sehr darum bemüht, seine Lehre möglichst häufig vor Originalen stattfinden zu lassen. So besuchte er mit den Hörern seiner Vorlesung »Rembrandt und seine Zeitgenossen« 1908 das Städel Museum in Frankfurt am Main.¹⁵ In den »Kunstgeschichtlichen Übungen« bot er regelmäßig alle 14 Tage Exkursionen im Winter nach Mainz, Frankfurt, Worms und Bruchsal an, um den Teilnehmern die Entwicklung der Barock- und Rokokodekoration zu erläutern. Im Sommer fuhr er unter anderem nach Mainz, Arnsberg und Gelnhausen, um Fragen der romanischen und gotischen Baukunst vor den Denkmälern zu erörtern.¹⁶ Da Kautzsch sich frühzeitig in der Denkmalpflege engagierte, bot er zudem mehrmals die Übung »Hilfswissenschaften in der Denkmalpflege« an, in der er die Studierenden einerseits in die »Epigraphik, Urkundenlehre, Chronologie, Ikonographie, Trachtenkunde und Heraldik, soweit sie für die Bestimmung von Kunstwerken in Frage kommen« einführte und ihnen die »Massregeln zum Schutz und zur Erhaltung von Werken der bildenden Kunst« er-

klärte.¹⁷ Dabei ist es wichtig zu betonen, dass nur die Vorlesungen in der allgemeinen Kunstgeschichte von Kautzsch zum Pflichtbereich des Architekturstudiums gehörten, der Rest der Veranstaltungen wurde für Hörer aller Abteilungen angeboten.¹⁸

Neben seiner Lehre an der Hochschule bot Kautzsch, so ist es zumindest für das Jahr 1904 überliefert, in Darmstadt »Kunstgeschichtliche Vorträge« für die interessierte Öffentlichkeit an, in denen er »über ausgewählte Meister und Werke des Barock (Michelangelo, Carlo Maderno und St. Peter, die italienische Malerei im Zeitalter des Barock, Peter Paul Rubens, Lorenzo Bernini und die letzte Phase des Barock in Italien und den Barock in Deutschland)« referierte.¹⁹ Ottilie Rady, die später in Frankfurt bei Kautzsch studierte und promovierte, charakterisierte ihn folgendermaßen: »ein etwas trockener Mann, bei dem man aber methodisches Vorgehen lernte.«²⁰

14 Ebd. Themen seiner Veranstaltung »Ausgewählte Kapitel der Kunstgeschichte« waren: 1906/07 Geschichte der Malerei im 17. und 18. Jahrhundert, Geschichte der deutschen Malerei im 19. Jahrhundert; 1907/08 Michelangelo, Barock und Rokoko in Deutschland, Kunstgeschichte Italiens während des Mittelalters; 1908/09 Rembrandt und seine Zeitgenossen, Die deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts; 1909/10 Barock und Rokoko in Deutschland, Kunstgeschichte Italiens während des Mittelalters. Themen seiner Veranstaltung »Kunstgeschichtliche Übungen« waren: 1906/07 Einzelne Kapitel aus der Geschichte der deutschen Renaissance, Ausgewählte Schriften italienischer Theoretiker im Zeitalter der Renaissance: Alberti, Leonardo, Vignola, Serlio und andere; 1907/08 Einzelfragen aus der Geschichte der Barockkunst, Untersuchungen zur Baugeschichte mittelalterlicher Denkmäler mit Exkursion; 1908/09 Betrachtung von Kunstwerken aus dem Gebiet der graphischen Künste im Museum, Untersuchungen zur Baugeschichte des 16. bis 18. Jahrhunderts mit Exkursion; 1909/10 Übungen zur Erläuterung der Geschichte der Plastik im Museum, Untersuchungen zur Baugeschichte des Mittelalters mit Exkursion. Vgl. die Vorlesungsprogramme aus dieser Zeit.

15 Siehe »Bericht über das Studienjahr 1908/09« in: Vorlesungsprogramm 1909/10, S. VI.

16 Siehe »Bericht über das Studienjahr 1907/08« in: Vorlesungsprogramm 1908/09, S. XII–XIII.

17 Siehe Vorlesungsprogramm 1905/06, S. 42. Diese Übung hat er ab dem Jahr 1905 regelmäßig angeboten.

18 Auf diese Lehrveranstaltungen wird in den Vorlesungsprogrammen in der Rubrik »Allgemeinbildende Fächer« explizit hingewiesen.

19 Siehe die Anzeige in der Darmstädter Zeitung: Amtliches Organ der Hessischen Landesregierung 1904, Vol. 1, S. 200. Er hielt die Vorträge in der städtischen Oberrealschule in der Kappelstraße 5. Wir danken Hermann Schefers für den Hinweis.

20 Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum (GNM), Deutsches Kunstarchiv (DK), Nachlass Ottilie Thiemann-Stoedtner, 1A 7 Autobiographische Aufzeichnungen, S. 38.

Rezeption/Wirkung

Mit dem Inventarband »Der Dom zu Mainz« erarbeitete Rudolf Kautzsch zusammen mit Ernst Neeb eine systematische Darstellung des Kirchenbaus und seiner Baugeschichte samt seiner Ausstattung, bei der er kunsthistorische Methoden mit denen der ingenieurmäßigen Bauforschung verband. Auf diese Weise, aber auch mit seiner wissenschaftlichen Präzision und Orientierung am Befund, setzte der Band Maßstäbe für die Erforschung mittelalterlicher Baukunst. Auch mit seinen umfassenden Monografien zum Wormser Dom und zum romanischen Kirchen-

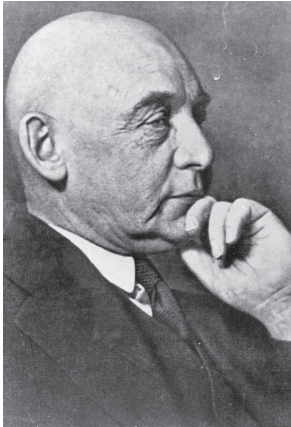
bau im Elsass sowie mit seinen spätantiken »Kapitellstudien« schuf Kautzsch Standardwerke, die, wenngleich sie im Laufe der Zeit zwangsläufig so manche Korrekturen erfahren haben, noch heute eine Grundlage für die Beschäftigung mit dem jeweiligen Thema bilden. Zu Recht wird Rudolf Kautzsch daher im »Metzler Kunsthistoriker Lexikon« zu den führenden Architekturhistorikern im Bereich des Mittelalters in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts gezählt, ohne dass man seine nennenswerten Leistungen zur Buchkunst daneben übersehen sollte.²¹

Hauke Horn/Christiane Salge

²¹ Kautzsch, Rudolf, in: Betthausen, Peter/Feist, Peter H./Fork, Christiane (Hgg.): Metzler-Kunsthistoriker-Lexikon, Stuttgart 1999, S. 210–212.

Wilhelm Pinder

* 1878 in Kassel; † 1947 in Berlin, lehrte an der Technischen Hochschule Darmstadt von 1910 bis 1915



Wilhelm Pinder, o. D., Foto: Unbekannt, Universitätsarchiv Leipzig, FS N03690.

Werdegang¹

Georg Maximilian Wilhelm Pinder wuchs in Kassel auf. Seine universitäre Ausbildung begann er mit einem Jura-Studium in Göttingen. Anschließend studierte er Archäologie in Berlin und München und wechselte dann nach Leipzig, wo er ab 1900 Kunstgeschichte studierte.

Ebendort wurde er 1903 bei August Schmarsow promoviert. 1905 habilitierte er sich an der Universität Würzburg, wo er noch bis 1910 als Privatdozent lehrte. Anschließend wurde er auf die ordentliche Professur für Kunstgeschichte in Darmstadt berufen. Pinder blieb nur wenige Jahre in Darmstadt und folgte dann seinem Darmstädter Amtsvorgänger Rudolf Kautzsch 1915 auf einen Lehrstuhl in Breslau (heute: Wrocław, Polen).² Spätere Stationen waren die Universitäten Leipzig (bis 1927), München (bis 1935) und schließlich Berlin.

Qualifikationsschriften

Pinder wurde 1903 an der Universität Leipzig mit der Arbeit »Einleitende Voruntersuchung zu einer Rhythmik romanischer Innenräume in der Normandie« promoviert.³ Seine Habilitationsschrift zum gleichen Thema erschien 1905 unter dem beinahe identischen Titel: »Zur Rhythmik romanischer Innenräume in der Normandie. Weitere Untersuchungen«.⁴

¹ Ausführlicher in: Halbertsma, Marliete: Wilhelm Pinder und die Deutsche Kunstgeschichte, Worms 1992. Siehe auch: Hamann, Richard: Nachruf auf Wilhelm Pinder, Berlin 1950, in: Jahrbuch der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, 1946–1949, S. 213–216; Jantzen, Hans: Wilhelm Pinder. Nekrolog, München 1948, in: Jahrbuch der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 1944–48, S. 178–179; Wolf, Christa/Viefhaus, Marianne: Verzeichnis der Hochschullehrer der TH Darmstadt, Darmstadt 1977, S. 156.

² Zu Pinder in Breslau: Störtkuhl, Beate: Die Kunstgeschichte an der Breslauer Universität bis 1945, in: Bałus, Wojciech/Wolańska, Joanna (Hgg.): Die Etablierung und Entwicklung des Faches Kunstgeschichte in Deutschland, Polen und Mitteleuropa, Warschau 2010, S. 121–142.

³ Pinder, Wilhelm: Einleitende Voruntersuchung zu einer Rhythmik romanischer Innenräume in der Normandie, Straßburg 1904.

⁴ Pinder, Wilhelm: Zur Rhythmik romanischer Innenräume in der Normandie, Straßburg 1905.

Forschung

Bereits mit seinen Qualifikationsschriften zeichnete sich Pinders besonderes Interesse an Architekturthemen ab, das sich durch seine gesamte wissenschaftliche Karriere zog. Einen zweiten Schwerpunkt legte er auf die Plastik. Malerei und Grafik widmete er sich hingegen selten. Zeitlich und örtlich spannte sich Pinders Forschungshorizont vom europäischen Mittelalter bis in den Barock, wobei ein klarer Fokus auf explizit deutsche Themen erkennbar ist. Die Liste der Publikationen Pinders ist lang. In seinen Darmstädter Jahren veröffentlichte er neben dem noch in Würzburg entstandenen Werk zur »Mittelalterlichen Plastik Würzburgs«⁵ ein Werk über »Deutsche Dome des Mittelalters«⁶ (1910), mit dem seine langjährige Zusammenarbeit mit dem Verlag Langewiesche aus Königstein im Taunus und dessen Reihe der »Blauen Bücher« begann.⁷ Drei weitere Bände dieser Reihe erschienen noch während der Darmstädter Jahre: 1912 das Überblickswerk »Deutscher Barock: Die großen Baumeister des 18. Jahrhunderts«, ein Band zu »Deutschen Burgen« (1913) und einer zu »Bürgerbauten deutscher Vergangenheit« (1914).⁸ Eine besonders breit rezipierte und auch kritisierte Schrift Pinders, die nach der Darmstädter Zeit entstand, ist »Das Problem der Generationen in der Kunstgeschichte Europas«.⁹ Darin entwirft er ein Generationenmodell zur Erklärung der Gleichzeitigkeit unterschiedlicher künstlerischer Strömungen in einer Epoche.

Lehre an der Technischen Hochschule Darmstadt¹⁰

Pinder lehrte insgesamt zehn Semester an der Technischen Hochschule Darmstadt. Er gab drei Veranstaltungen pro Semester, zwei Vorlesungen und eine Übung, die auch Exkursionen beinhaltete. In seiner Vorlesung »Allgemeine Kunstgeschichte« widmete er sich Kunstepochen und/oder regionalen Kontexten mit Schwerpunkt auf der Kunst der Renaissance. Dieser Epoche waren auch seine ersten beiden Vorlesungen in Darmstadt, »Kunstgeschichte der Renaissance diesseits der Alpen« (1910/11) und »Die Renaissance in Italien« (1911) gewidmet. Es folgten Vorlesungen zur »Kunstgeschichte des Altertums« (1911/12) und zur »Kunstgeschichte des Mittelalters« (1912). Darauf begann er denselben Zyklus erneut mit der Renaissance. In seiner zweiten Vorlesungsreihe »Ausgewählte Kapitel aus der Kunstgeschichte« lag der zeitliche Schwerpunkt ebenfalls in der Renaissance sowie dem Barock. Er befasste sich unter anderem mit alten Meistern wie Rubens (WiSe 1910/11) oder Rembrandt (1912/13), der Kunst im »Barock in Italien und Frankreich« (1911/12) oder auch der Kunstgeschichte Englands (1912). Nur einmal machte er den Sprung zur »Modernen Kunst« (1914).

Bei den Übungen, die Pinder mit Exkursionen kombinierte, standen abwechselnd die »Entwicklungsgeschichte« der Malerei oder der Plastik im Vordergrund. Ab 1912 bot Pinder auch »Baugeschichtliche Untersuchungen« an, meist mit einem Schwerpunkt auf mittelalterlicher Architektur und – möglicherweise wegen des wär-

5 Pinder, Wilhelm: Mittelalterliche Plastik Würzburgs. Versuch einer lokalen Entwicklungsgeschichte vom Ende des 13. bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts, Würzburg 1911.

6 Pinder, Wilhelm: Deutsche Dome des Mittelalters, Königstein i. Taunus 1910 (= Die blauen Bücher).

7 Dazu: Fritze, Britta: Die Blauen Bücher. Eine nationale Architekturbibliographie?, Berlin 2014.

8 Pinder, Wilhelm: Deutscher Barock: Die großen Baumeister des 18. Jahrhunderts, Königstein i. Taunus 1912 (= Die blauen Bücher); Ders.: Deutsche Burgen und feste Schlösser, Königstein i. Taunus 1913 (= Die blauen Bücher); Ders.: Bürgerbauten deutscher Vergangenheit, Königstein i. Taunus 1914 (= Die blauen Bücher).

9 Pinder, Wilhelm: Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas, Berlin 1926.

10 Titel aller in diesem Abschnitt genannter Lehrveranstaltungen wie in den Programmen der Grossherzoglichen Technischen Hochschule Darmstadt.

meren Wetters – stets im Sommersemester. Unter den besuchten Orten und Museen waren Würzburg, Bruchsal und die Skulpturensammlung im Liebighaus in Frankfurt am Main.¹¹ 1913 fand im Sommer eine zweiwöchige Exkursion an die Donau statt, »die zwischen Ulm und Wien eine Anzahl wichtiger Städte berührte.«¹² Für das Studienjahr 1915/16 werden im Programm der Hochschule noch Veranstaltungen unter Pinders Leitung aufgeführt, doch dürfte er diese wegen seiner Einberufung zum Kriegsdienst und auch wegen seiner Berufung nach Breslau nicht mehr gehalten haben.

Rezeption/Wirkung

Pinder war Mitherausgeber der »Kritischen Berichte zur Kunstgeschichtlichen Literatur« (nicht zu verwechseln mit den heutigen »kritischen Berichten« des Ulmer Vereins), Vorsitzender des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft und Mitglied verschiedener Akademien. Im Personalverzeichnis der Technischen Hochschule für das Studienjahr 1915/17 steht hinter seinem Namen der Titel: »ordentlicher Professor der Kunstgeschichte. Ritter des Eisernen Kreuzes II. Klasse. Hessische Tapferkeitsmedaille.« Auch wenn er den Großteil seiner Jahre als Hochschullehrer an anderen Universitäten verbrachte, stellte die

Professur in Darmstadt für ihn ein entscheidendes Sprungbrett für seine darauffolgende steile Karriere dar.

Pinder wird in der Forschungsliteratur als charismatischer Redner charakterisiert, der es verstand, sein Publikum zu begeistern.¹³ Seine Fähigkeit, die Ergebnisse seiner Forschung für kunsthistorische Laien aufzubereiten, brachte ihm eine relative Bekanntheit über Fachkreise hinaus ein. Die Publikationsreihe der »Blauen Bücher« als eine Reihe früher kunsthistorischer »Bestseller« spielte hierbei eine entscheidende Rolle. Bereits die Titel der dort erschienenen Schriften Pinders aus den 1910er-Jahren (»Deutsche Dome ...«; »Deutscher Barock ...«; »Deutsche Burgen ...«; »Bürgerbauten deutscher Vergangenheit«) unterstreichen seine Konzentration auf eine ausdrücklich deutsche Kunstgeschichte und zeigen, dass er aktiv an den erstarkenden nationalistischen Tendenzen innerhalb der Disziplin in dieser Zeit beteiligt war.

Wie Magdalena Bushart schreibt, war Pinder ein »glühender Nationalist« und Anhänger der großdeutschen Reichsidee.¹⁴ Es überrascht insofern nicht, dass die Ideologie des Nationalsozialismus bei ihm auf fruchtbaren Boden fiel.¹⁵ Er ist mindestens als aktiver Mitläufer, wahrscheinlich eher Unterstützer einzustufen, obwohl er in Bezug auf hochschulpolitische Fragen auch in Konflikte mit dem Regime geriet. Fest steht, dass er während der Zeit des Nationalsozialismus als Professor in München und Leipzig den Höhe-

¹¹ Grossherzogliche Technische Hochschule zu Darmstadt. Programm für das Studienjahr 1912/13, S. VII. Hier heißt es: »Professor Dr. Pinder unternahm mit Studierenden der Architektur-Abteilung eine Reihe von wissenschaftlichen Ausflügen, die im Winter 1911/12 nach Frankfurt a. M. zum Besuche der Skulpturengalerie führten, im Sommer 1912 zu baugeschichtlichen Untersuchungen nach Würzburg, Friedberg, Butzbach, Arnsburg, Münzenberg, Hanau, Gelnhausen, Büdingen, Lorsch, Worms, Oppenheim und Mainz.«

¹² Grossherzogliche Technische Hochschule zu Darmstadt. Programm für das Studienjahr 1913/14, S. VII–VIII. Ebendort heißt es weiter: »Im Wintersemester 1912/13 wurden die zumeist im Landesmuseum abgehaltenen Übungen zur Malereigeschichte durch mehrere Ausflüge in die Frankfurter Gallerien ergänzt.«

¹³ Halbertsma 1992 (wie Anm. 1), S. 11.

¹⁴ Bushart, Magdalena: Dienstreisen in Zeiten des Krieges. Wilhelm Pinder als Kulturbotschafter des Deutschen Reiches, in: Dies./Gasior, Agnieszka/Janatková, Alena (Hgg.), Kunstgeschichte in den besetzten Gebieten 1939–1945, Wien 2016, S. 185–210, hier S. 190.

¹⁵ Vgl. Held, Jutta: Kunstgeschichte im »Dritten Reich«: Wilhelm Pinder und Hans Jantzen an der Münchner Universität, in: Dies. (Hg.), Kunstgeschichte an den Universitäten im Nationalsozialismus, Göttingen 2003, S. 17–59.

punkt seiner Karriere erlebte. Wie seine Nachfolger in Darmstadt, Heinz Rudolf Rosemann und Oskar Schürer, stellte auch Pinder seine Arbeit als Kunsthistoriker durch Vortragsreisen in die annektierten Gebiete in den Dienst des Regimes.¹⁶ Nach 1945 wurde ihm der Berliner Lehrstuhl entzogen. Da er bereits 1947 verstarb, bleibt es im Bereich des Spekulativen, ob seine Versuche, in der Forschung wieder Fuß zu fassen, von Erfolg gekrönt gewesen wären. Unwahrscheinlich ist es nicht. Seine Bücher und Schriften erschienen ohne historische Kontextualisierung noch weit bis in die 1950er-Jahre hinein in zahlreichen Neuauflagen.

Pinders Einfluss auf die Darmstädter Kunstgeschichte ist nicht allein auf die kurze Zeit seiner Darmstädter Professur begrenzt. Er stand

beispielsweise auch nachdem er die Stadt verlassen hatte noch in freundschaftlichem Kontakt mit seinem ehemaligen Kollegen Paul Meissner.¹⁷ An seinem Lehrstuhl in München habilitierten sich die beiden späteren Darmstädter Kunstgeschichtsprofessoren Heinz Rudolf Rosemann (1930) und Hans Gerhard Evers (1932). 1939 promovierte er Josef Adolf Schmoll gen. Eisenwerth, der später Assistent bei Oskar Schürer war. Noch während Pinders kurzer Zeit in Breslau hat er Erich Wiese promoviert, der später Direktor des Hessischen Landesmuseums Darmstadt werden sollte und der eine Honorarprofessor für Museumskunde an der TH Darmstadt erhielt.

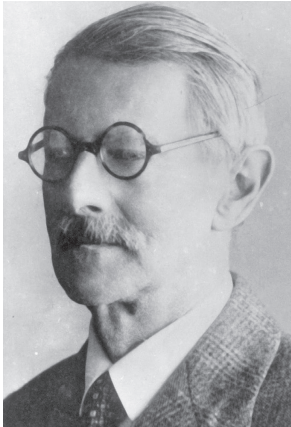
Lisa Beißwanger

¹⁶ Vgl. Bushart 2016 (wie Anm. 14).

¹⁷ Das geht aus Briefen im Meissner-Nachlass hervor. Brief von Wilhelm Pinder an Paul Meissner, 7. 5. 1917, UA Darmstadt, Meissner-Nachlass, 900 Nr. 108.

Paul Hartmann

* 1869 in Ludwigsburg; † 1944 in Darmstadt, lehrte an der Technischen Hochschule Darmstadt von 1916 bis 1934



Paul Hartmann, o. D., Foto: Unbekannt, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Deutsches Kunstarchiv, Nachlass Ottilie Thiemann-Stoedner, I, B-10.

Werdegang¹

Nach einem Studium der evangelischen Theologie in Tübingen (1888–1893) arbeitete Hartmann ab 1895 als Religionslehrer am Theologischen Seminar in Maulbronn. 1899 wurde er an der Universität in Tübingen zum Dr. phil.

promoviert. Ab 1900 studierte er bei Georg Dehio am Kunstgeschichtlichen Institut in Straßburg. Dehio, der Hartmann sehr schätzte, dürfte ihm dann auch die Stelle als Assistent bei der Kommission für Denkmalpflege zur Inventarisierung der Kunstdenkmäler in der Rheinprovinz vermittelt haben, die er von 1902 bis 1904 innehatte. In Straßburg habilitierte sich Hartmann 1907, wurde zunächst Privatdozent und erhielt 1912 dort den Professorentitel, bevor er 1916 an die TH Darmstadt wechselte und den Lehrstuhl für Kunstgeschichte übernahm. Unter ihm wird das Fach Kunstgeschichte 1926/27 zwischenzeitlich der Abteilung Kultur- und Staatswissenschaften zugeordnet, deren Dekan er von 1926 bis 1928 war², auf Wunsch der Abteilung Architektur 1931/32 aber wieder dort eingegliedert.³ Mit der Machtergreifung der Nationalsozialisten 1933 wird Hartmann ersucht, seinen Dienstplatz zu räumen. Dieser Aufforderung kam er nach und wurde im Anschluss 1934 in den Ruhestand versetzt.⁴ Paul Hartmann starb bei der Bombardierung von Darmstadt am 11. September 1944 und dabei ging sein gesamter privater Nachlass verloren.⁵

¹ Wolf, Christa/Viefhaus, Marianne: Verzeichnis der Hochschullehrer der Technischen Hochschule Darmstadt, Teil 1: Kurzbiographien 1836–1945, Darmstadt 1977, S. 75; Rady, Ottilie: Zum Andenken an Professor Dr. Paul Hartmann, 1944 (Personalakte Paul Hartmann, UA Darmstadt, 103 Nr. 681/1).

² Siehe Lehrpläne der Technischen Hochschule Darmstadt, einsehbar im UA Darmstadt.

³ Salge, Christiane: Das Fach Kunstgeschichte an der Technischen Hochschule in Darmstadt von 1869 bis 1945, in: Stalla, Robert (Hg.): Kunstgeschichte an Polytechnischen Instituten, Technischen Hochschulen und Technischen Universitäten. Geschichte – Positionen – Perspektiven. Wien 2021, S. 59–80, hier S. 77–78. Vgl. dazu ausführlicher die Chronologie im vorliegenden Buch.

⁴ Vgl. Hanel, Melanie: Die Technische Hochschule Darmstadt im »Dritten Reich«, Dissertation, Darmstadt 2013; Wolf/Viefhaus 1977 (wie Anm. 1), S. 75; Salge 2021 (wie Anm. 3), S. 67.

⁵ Rady 1944 (wie Anm. 1).

Qualifikationsschriften

Während das Thema seiner vermutlich theologischen Dissertation nicht bekannt ist, liegt mit dem 1910 publizierten Buch »Die gotische Monumentalplastik in Schwaben« seine von der Forschung als Standardwerk eingeschätzte Habilitationsschrift in gedruckter Form vor.⁶

Forschung

Der Schwerpunkt seiner Forschungen lag zunächst im Bereich der mittelalterlichen Plastik, so hatte er schon 1904 bei der Kunsthistorischen Ausstellung im Kunstpalast Düsseldorf am Katalog mitgearbeitet und den Abschnitt zu den mittelalterlichen Skulpturen und Tapissereien verfasst.⁷ 1910 publizierte er zusammen mit dem Architekten und Kunsthistoriker Edmund Renard den Kunstdenkmälerband der Rheinprovinz »Die Kunstdenkmäler des Kreises Düren«, das Ergebnis seiner Tätigkeiten für die Kommission der Denkmalpflege.⁸ In Darmstadt scheint er sich dann der Erforschung der Renaissance zugewandt zu haben, sein nahezu abgeschlossenes Manuskript zu Leonardo da Vinci verbrannte bei dem schweren Bombenangriff 1944 auf Darmstadt.⁹

Lehre an der TH Darmstadt

Hartmann führte den schon unter seinen Vorgängern etablierten, in der Antike beginnenden Vorlesungszyklus fort, dehnte ihn zeitlich aller-

dings in die Epoche des Barock aus. Daneben bot er weitere Lehrveranstaltungen an, die sich vorwiegend mit der Malerei und Plastik der Renaissance und des Barock beschäftigten. Ab 1930 werden die fortgeschrittenen Studenten im Vorlesungsprogramm aufgefordert, sich neben den Zyklusvorlesungen auch andere Vorlesungen wie die *Ausgewählten Kapitel aus der Kunstgeschichte* von Paul Hartmann anzuhören.¹⁰ Ottilie Rady (1890–1987) berichtet in ihrer Autobiografie vom Ablauf seiner Vorlesungen, die sie ab 1922 als Assistentin begleitete: »Ich saß am Lichtbilderapparat und mußte auf Anhieb das Diapositiv zeigen, das er gerade brauchte. Ein Vorordnen der Bilder gab es bei ihm nicht, darum mußten auch immer sehr viele mitgenommen werden. Und dabei brachte er es gelegentlich fertig, eine ganze Stunde nur über ein Bild zu sprechen. Er sprach ganz frei und wanderte dabei in dem verdunkelten Saal umher, bestieg sogar die Stufen des Amphitheaters wie ein Nachtwandler und man mußte darum zittern, daß er nicht stürzte. Er rang sehr um den schönen und präzisen Ausdruck seiner Gedanken. Daher konnte es durchaus vorkommen, dass er ein und dieselbe Vorlesung zweimal hielt, sie wiederholte, um sie zu intensivieren.«¹¹

Rezeption

Im Vergleich zu den anderen Kunstgeschichtsprofessoren an der TH Darmstadt haben wir zu Paul Hartmann nur sehr wenige Quellen und Informationen überliefert. Seine Assistentin Ottilie Rady, die mit ihm eng zusammengear-

⁶ Hartmann, Paul: Die gotische Monumentalplastik in Schwaben, München 1910. Vgl. Schmidt, Paul Ferdinand: Rezension zu: Paul Hartmann, Die gotische Monumentalplastik in Schwaben. Ihre Entwicklung bis zum Eindringen des neuen Stils zu Beginn des XV. Jahrhunderts, München 1910, in: Monatshefte für Kunstwissenschaft Vol. 4, Nr. 4 (1911), S. 201–202.

⁷ Clemen, Paul: Kunsthistorische Ausstellung Düsseldorf 1904, Düsseldorf 1904.

⁸ Hartmann, Paul/Renard, Edmund: Die Kunstdenkmäler des Kreises Düren, Düsseldorf 1910.

⁹ Rady 1944 (wie Anm. 1).

¹⁰ Vorlesungsprogramm 1930/31.

¹¹ Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Deutsches Kunstarchiv, Nachlass O. Thiemann-Stoedtner, 1A 7 Autobiographische Aufzeichnungen, S. 43; vgl. dazu Salge 2021 (wie Anm. 3), S. 66.

beitet hatte, betont in ihrem Nachruf auf ihn folgendes: »Seine hohe geistige Bedeutung war für seine Studenten, mit denen er stets in naher Fühlung stand, war für die zu seinen Vorlesungen herbeiströmenden Hörer aus der Stadt unbestritten, obwohl er, der sich ständig Weiterentwickelnde und im Goethischen Sinne Wandelnde, schwer zu begreifen war.«¹² Hartmann hat sehr wenig publiziert, war aber jahrzehntelang, von 1913 bis in die 1940er-Jahre, kunst- und

kulturgeschichtlicher Berater des Verlags von Walter de Gruyter, in dessen Verlagsarchiv sich über 100 Briefe Hartmanns erhalten haben.¹³ Hier hat er zunächst als Redakteur und später als Berater die Sammlung Göschen betreut, in der unterschiedlichster Lehrstoff in kompakten kleinen Bänden populärwissenschaftlich aufbereitet worden war.

Christiane Salge

¹² Rady 1944 (wie Anm. 1).

¹³ Neuendorff, Otto: Repertorium der Briefe aus dem Archiv Walter de Gruyter, Berlin, New York 1999, S. 112.

Otilie Rady, verheiratete Stoedtner-Thiemann

* 1890 in Darmstadt; † 1987 in Dachau, lehrte an der Technischen Hochschule Darmstadt als außerordentliche Professorin von 1934 bis 1936



Otilie Rady, 1922, Foto: Unbekannt, Repro aus: Freia Neuhäuser: Prof. Dr. Otilie Thiemann-Stoedtner, in: Amperland 16 (1980), S. 34.

Werdegang¹

Otilie Rady hatte sich 1915 nach einer Ausbildung im Bereich der Hauswirtschaft sowie unterschiedlichen sozialen Tätigkeiten dazu entschlossen, das Abitur nachzuholen. 1917 begann sie ihr Studium der Kunstgeschichte, Klassischen Archäologie und geschichtlichen Hilfswissenschaften zunächst für ein Semester an

der TH Darmstadt, dann in Bonn und beendete es 1922 bei Rudolf Kautzsch in Frankfurt am Main mit ihrer Promotion. Von 1922 bis 1937 war sie am Lehrstuhl für Kunstgeschichte als Assistentin bei Professor Paul Hartmann an der TH Darmstadt angestellt und vor allem mit der Betreuung der großen kunsthistorischen Lehrschatzsammlung beschäftigt. Nach ihrer Habilitation im Jahre 1929 – sie war die erste habilitierte Kunsthistorikerin in Deutschland – beteiligte sie sich auch an der Lehre und wurde 1934 nach dem Ausscheiden von Paul Hartmann zur außerordentlichen und außerplanmäßigen Professorin ernannt.² Nachdem ihr 1936 ihre Assistentenstelle zum Ende des Wintersemesters 1936/37 gekündigt wurde, ließ sie sich beurlauben und ging nach Berlin. In Berlin arbeitete sie ab 1937 an dem »Institut für wissenschaftliche Projection« von Dr. Franz Stoedtner (1870–1946) als freie Mitarbeiterin. 1942 heiratete sie ihren damaligen Chef und kümmerte sich nach dessen Tod um den Erhalt seines Lebenswerks. 1946 übernahm sie die Leitung des Instituts und übersiedelte es 1948 nach Düsseldorf, wo sie die Geschäfte bis 1958 weiterführte. 1959 heiratete sie ihren Cousin, den Maler und Holzschneider Carl Thiemann (1881–1966), und zog nach Dachau, wo sie bis zu ihrem Tod 1987 lebte und arbeitete.

¹ Für ausführlichere biografische Angaben siehe den Aufsatz von Christiane Salge in diesem Band. Vgl. auch: Kiermeier, Klaus: Zum 100. Geburtstag von Frau Prof. Dr. Otilie Thiemann-Stoedtner, in: Amperland 26 (1990), S. 479; Neuhäuser, Freia: Frau Prof. Dr. Otilie Thiemann-Stoedtner zum 95. Geburtstag, in: Amperland 21 (1985), S. 71–73; Dies.: Zum 90. Geburtstag der ersten habilitierten Kunsthistorikerin Deutschlands, Frau Prof. Dr. Otilie Thiemann-Stoedtner, in: Amperland 16 (1980), S. 32–36. Archivquellen zu Otilie Rady verh. Thiemann-Stoedtner: Nachlass Otilie Thiemann-Stoedtner im Deutschen Kunstarchiv des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg; Museumsarchiv Dachau; Stadtarchiv Darmstadt.

² Vgl. Bischoff, Cordula: Professorinnen der Kunstwissenschaft. Geschichte, Gegenwart und Zukunft, in: Frauen, Kunst, Wissenschaft 5/6 (Mai 1989), S. 9–19; Boedeker, Elisabeth/Meyer-Plath, Maria: 50 Jahre Habilitation von Frauen in Deutschland. Eine Dokumentation über den Zeitraum von 1920–1970, Göttingen 1974, S. 118; Holtmann-Mares, Annegret: Otilie Rady (1890–1987) – Mit Willen und Beharrlichkeit zum Ziel, in: Hoch3, Jahrgang 22 (2015), S. 18.

Qualifikationsschriften

In der 1922 fertig gestellten Doktorarbeit »Das weltliche Kostüm von 1250–1410 nach Ausweis der figürlichen Grabsteine im mittelrheinischen Gebiet« beschäftigte sich Rady kunsthistorisch eher mit einem Randthema, der mittelalterlichen Kostümkunde.³ In ihrer Habilitationsschrift setzte sich Otilie Rady umfassend mit dem Werk des hessischen Bildhauers, Zeichners und Malers Johann Baptist Scholl d. J. (1818–1881) auseinander. Das erst 1965 publizierte und dabei leicht überarbeitete Buch ist bis heute die einzige umfassende Monografie zu diesem Künstler der Spätromantik, es ist mit einem ausführlichen Werkverzeichnis versehen.⁴

Forschung der späteren Jahre

In Dachau hat sich Otilie Rady mit dem Werk der Künstlerinnen und Künstler der Dachauer Künstlerkolonie auseinandergesetzt und hierzu neben diversen kurzen Artikeln in der Dachauer Heimatzeitschrift *Amperland* sowie 1981 das Buch »Dachauer Maler. Der Künstlerort Dachau von 1801–1946« veröffentlicht.⁵

Lehre an der TH Darmstadt

Seit dem Wintersemester 1929/30 hatte die Privatdozentin Rady in jedem Semester eine Vorlesung gehalten. Sie widmete eine ganze Reihe dieser Vorlesungen der deutschen, französi-

schen und englischen Malerei und Plastik des 19. Jahrhunderts – eine Epoche, die der Lehrstuhlinhaber Paul Hartmann aus seinem Vorlesungsprogramm ausklammerte. Für das Wintersemester wählte sie zumeist das Thema »Berühmte Kunststätten« und behandelte Orte, die sie zuvor auf Reisen studiert hatte, wie zum Beispiel Florenz, Rom, Wien, London, Berlin oder Dresden. Ab 1935, wahrscheinlich motiviert durch die politischen Umstände, bot sie eine Vorlesungsreihe zur »Kunst der engeren Heimat« an.⁶

Rezeption

Rady ist heute vor allem als erste habilitierte Kunsthistorikerin in Deutschland bekannt. Mit ihrer Berufung 1934 war sie die erste weibliche Professorin überhaupt an der TU Darmstadt, erst 1971 wurde die nächste Professorenstelle mit einer Frau besetzt.⁷ Otilie Rady ist daher eine interessante Protagonistin der feministischen Wissenschaftsgeschichte. Auch die eher lokalen und abseitigen Forschungsthemen ihrer Dissertation und Habilitation sind im Genderzusammenhang interessant. Otilie Rady war sich durchaus ihrer Sonderrolle als Frau an der Universität im Klaren und hat dies auch selbstbewusst in ihren Lebenserinnerungen thematisiert⁸, zugleich stand sie sowohl privat wie beruflich immer im Schatten der männlichen Kollegen. Nichtsdestotrotz verstand sie es, der jeweiligen Zeit und den Umständen entsprechend das Beste aus ihrer beruflichen Situation zu machen.

³ Veröffentlicht als: Rady, Otilie: Das weltliche Kostüm von 1250–1410: nach Ausweis der figürlichen Grabsteine im mittelrheinischen Gebiet, Dachau 1976 (= Dissertation an der Universität Frankfurt am Main 1922).

⁴ Rady, Otilie: Johann Baptist Scholl d. J., ein hessischer Bildhauer, Zeichner und Maler der Spätromantik, Darmstadt 1965.

⁵ Thiemann-Stoedtner, Otilie: Dachauer Maler: Der Künstlerort Dachau von 1801–1946, Dachau 1981.

⁶ Zur Lehrtätigkeit siehe den Aufsatz von Christiane Salge in diesem Band.

⁷ Zybelle, Uta/Kümmel, Verena (Hgg.): 100 Jahre Studium von Frauen an der TU Darmstadt, Dokumentation der Ausstellung, Darmstadt 2008, S. 22–23. <https://tuprints.ulb.tu-darmstadt.de/2004/2/DokumentationStudentinnen.pdf> [Zugriff am 14. 05. 2021].

⁸ Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Deutsches Kunstarchiv, Nachlass Otilie Thiemann-Stoedtner, I, A-7.

Ihr »Werk« in Darmstadt – der Aufbau der Diasammlung des Lehrstuhls Kunstgeschichte ging im Zweiten Weltkrieg verloren.⁹ Indirekt hat sie durch die Leitung des Stoedtner'schen Lichtbildvertriebs nach dem Zweiten Weltkrieg und

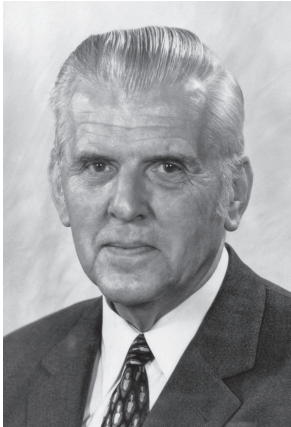
den Verkauf von Dias an die nachfolgenden Professoren Schürer und Evers beim Wiederaufbau der Darmstädter Sammlung mitgeholfen.

Christiane Salge

⁹ Dies berichtet Professor Hans Georg Evers 1951 in einem Brief an den Darmstädter Magistrat (UA Darmstadt 303 Nr. 56).

Heinz Rudolf Rosemann

* 1900 in Greifswald; † 1977 in Hilden, lehrte an der Technischen Hochschule Darmstadt von 1934 bis 1942



Heinz Rudolf Rosemann, o. D., Foto: Unbekannt, Kunstgeschichtliches Seminar und Kunstsammlung der Universität Göttingen.

Weredgang¹

Heinz Rudolf Rosemann hat zunächst Architektur an der Technischen Hochschule Dresden studiert und 1920 mit dem Vordiplom abgeschlossen. Im Anschluss ging er nach München

und legte dort 1923 an der Technischen Hochschule sein Diplom ab. 1924 wurde er an der philosophischen Fakultät der Universität München promoviert. Nach einem Volontariat an den Staatlichen Museen in München 1925/26 arbeitete er ab dem Sommersemester 1926 zunächst als Assistent an der dortigen Universität und habilitierte sich 1930 bei Wilhelm Pinder.² Von 1931 bis 1934 war Rosemann Privatdozent und 1931 mit einem Stipendium am Deutschen Kunsthistorischen Institut in Florenz. 1934 wurde Rosemann als Nachfolger Paul Hartmanns zunächst als außerordentlicher Professor angestellt, bevor man ihn 1936 dann zum ordentlichen Professor an der TH Darmstadt ernannte.³ Neben seiner Tätigkeit als Hochschul-lehrer war er 1936 Mitglied des Denkmalrats Hessen und arbeitete von 1938 bis 1942 zugleich als Denkmalpfleger in Rheinhessen⁴, eine Doppelfunktion, die mehrere TH-Professoren in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts innehatten. Im September 1939 wurde er zur Marine einberufen und arbeitete von August 1940 bis September 1944 als Kriegsoberverwaltungsrat im Militärischen Kunstschutz und war in diesem Zusammenhang Leiter des Kunstschutzreferats

¹ Literatur zu Rosemann: Beug, Hans-Jürgen: Nekrolog für Heinz Rudolf Rosemann, Göttingen 1977; Rosemann, Heinz Rudolf, in: Hessische Biographie, <https://www.lagis-hessen.de/pnd/116609516>, [Zugriff: 09. 10. 2020]; Sauerländer, Willibald: Heinz Rudolf Rosemann 9. Okt.–19. Juli 1977 (1982), in: Jahrbuch der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen 1981, S. 58–63. Der Nachlass Heinz Rudolf Rosemanns wird im Deutschen Kunstarchiv des Germanischen Nationalmuseums aufbewahrt, er beinhaltet neben Materialien zu seiner Göttinger Lehrtätigkeit auch mehrere maschinenschriftliche Lebensläufe aus den Jahren 1932, 1835, 1941 sowie Dokumente zu seiner Anstellung in Darmstadt.

² Sein Habilitationsvortrag behandelte »Die stilistische Entwicklung der italienischen Architektur im 15. Jahrhundert (Einladung zum Habilitationsvortrag am 6. Dezember 1930, Nachlass Rosemann, Nürnberg, GNM, DK).

³ Siehe dazu die erhaltenen Dokumente und Urkunden im Nachlass Rosemann (Nürnberg, GNM, DK).

⁴ Siehe dazu die entsprechende Ernennung vom 14. Januar 1938 (Nachlass Rosemann, Nürnberg, GNM, DK).

für Belgien und Nordfrankreich. In dieser Zeit führte er seine Lehrtätigkeit in Darmstadt alle zwei Wochen in komprimierter Form an einem Tag durch. Noch während seines Kriegsdienstes wurde er 1942 an die Universität Göttingen als ordentlicher Professor berufen und blieb dort bis zu seiner Emeritierung im Jahr 1969. Dort war er zugleich Direktor der Göttinger Kunstsammlungen und wurde schon 1948 von der Akademie der Wissenschaften zum ordentlichen Mitglied ernannt.

Qualifikationsschriften

An der Universität München wurde Rosemann 1924 mit einer Arbeit über »Die Hallenkirche auf germanischem Boden: Ein Entwicklungsgeschichtlicher Versuch« promoviert.⁵ Das Thema seiner Habilitationsschrift lautete »Deutsches Bauen vom 14. bis 16. Jahrhundert«.⁶

Forschung

Der Schwerpunkt seiner Forschungen liegt im Bereich der mittelalterlichen Architektur und hier vor allem auf den Sakralbauten Regensburg, Worms und Hildesheim. In seine Darmstädter Zeit fallen Publikationen zur Regensburger Dombauhütte in einer Festschrift für Wilhelm Pinder sowie zum Westchor des Wormser Doms.⁷

Rosemann war auch an der vom Reichsministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung initiierten »Arbeitsgemeinschaft für den Kriegseinsatz der Geisteswissenschaften« beteiligt, in der die nationalsozialistischen Vorstellungen des Völkischen und die geistige und künstlerische Vormachtstellung der Deutschen durch wissenschaftliche Publikationen befördert werden sollte. In der 1941 geplanten Buchreihe »Die deutsche Kunst an den Rändern des Reiches (Ausstrahlungen)« der »Abteilung Kunstgeschichte« sollte Rosemann die Sektion Niederlande leiten, in die auch Hans Gerhard Evers hätte integriert werden sollen.⁸ Themen waren: Deutsche Goldschmiedekunst im niederländischen Raum, Romanische Baukunst unter deutschem Einfluss, Gotische Baukunst unter rheinischem Einfluss und Dürers Einfluss auf die niederländische Malerei.

Lehre an der TH Darmstadt

Wie seine Vorgänger bot Rosemann eine chronologische Vorlesung an, die mit der Antike begann und in der Romantik endete. Ab 1940 teilte er diese in vier Semester mit folgenden Titeln ein: Kunst der Antike, Kunst der deutschen Kaiserzeit 800–1250, Kunst des Bürgertums 1250–1600 und Kunst der Fürstenzeit 1600–1900. Die Vorlesungen wurden zum Teil von Übungen begleitet. Daneben wählte er Themen aus der Malerei und Plastik (Michelangelo und Rubens) oder

⁵ Rosemann, Heinz Rudolf: Die Hallenkirche auf germanischem Boden: Ein Entwicklungsgeschichtlicher Versuch, Stuttgart 1924

⁶ Der Titel der nicht publizierten Habilitationsschrift ist aus einer Einladung zu seinem Habilitationsvortrag überliefert (Nachlass Rosemann, Nürnberg, GNM, DK).

⁷ Rosemann, Heinz Rudolf: Ausstrahlungen der Regensburger Domhütte nach dem deutschen Südosten um 1300, in: Festschrift Wilhelm Pinder zum sechzigsten Geburtstag. Überreicht von Freunden und Schülern, Leipzig 1938, S. 182–194; Rosemann, Heinz Rudolf: Der Westchor des Wormser Domes, in: Der Wormsgau Bd. 2 (1934–1943), S. 321–326.

⁸ Vgl. Hausmann, Frank-Rutger: Deutsche Geisteswissenschaft im Zweiten Weltkrieg. Die »Aktion Ritterbusch« (1940–1945), Heidelberg 2007, S. 198–211, zu Rosemann S. 207; Aurenhammer, Hans: Neues Quellenmaterial zum Kunstgeschichte-Programm im »Kriegseinsatz der Geisteswissenschaften« (1941), in: Held, Jutta/Papenbrock, Martin (Hgg.): Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft Bd. 5. Schwerpunkt: Kunstgeschichte an den Universitäten im Nationalsozialismus, Göttingen 2004, S. 231–242.

zur Architektur (Deutsche Dome, Baukunst der Renaissance in Italien) für seine weiteren Vorlesungen aus.

Rezeption

Rosemann scheint ein überzeugter Nationalsozialist gewesen zu sein. Er war von 1937 bis 1944 Mitglied der NSDAP⁹ und ab 1935 Mitglied der wissenschaftlichen Abteilung der Sektion Kunstgeschichte der nationalkonservativen Deutschen Akademie zur wissenschaftlichen Pflege und Erforschung des Deutschtums in München¹⁰ sowie der Staatsakademie für Rassen- und Gesundheitspflege in Dresden (1940).¹¹ Am 30. Januar 1935 hielt Rosemann die Festrede über das »Erwachen deutschen Kulturbewusstseins« an der Technischen Hochschule Darmstadt anlässlich, wie es in der entsprechenden Publikation heißt, der »Feier der Reichsgründung und des Tages der nationalen Erhebung«.¹² Die Rede betont die eigenständigen Leistungen der deutschen Kunst und Architektur, verwendet penetrant völkisches Vokabular (»Blut und Boden«) und appelliert mit jeder Zeile an das deutsche Nationalgefühl. Rosemann wurde nach 1945 durch die Spruchkammer entlastet und konnte seine bereits 1942 angetretene Professur in Göttingen bis zur Emeritierung behalten.¹³

Aus den Untersuchungen von Christina Kott zu Rosemanns denkmalpflegerisch positiv zu bewertenden Tätigkeit im Kunstschutz in Belgien und Nordfrankreich wird deutlich, dass er sich bei Wiederaufbauplänen für Neubauten im Stile der konservativen Moderne aussprach, aber zugleich jede historistische Rekonstruktion ablehnte.¹⁴ In einem Bericht über den Vortrag Rosemanns im Kölnischen Kunstverein zum »Deutschen Kunstschutz in Belgien« im Jahre 1941 wird seine Haltung so wiedergegeben: »In freundschaftlicher Beratung, sagte Professor Rosemann, würde daraufhin gewirkt, daß Neubauten von Tradition in den Kleinstädten und Dörfern, die, im Gegensatz zu Deutschland, vielfach schon sehr verdorben seien statt eines internationalen Charakters geplant errichtet würden. »Betonakrobatik« und übertriebene Neuzeitlichkeiten würden abgelehnt. In dieser bauberatenden Arbeit der deutschen Militärverwaltung werde eine Architektur angestrebt, die etwa in klassizistischer Zeit, vor rund zweihundert Jahren, möglich gewesen wäre und demzufolge auch in weiteren zweihundert Jahren noch möglich sein würde.«¹⁵ Damit zeigt sich Rosemann nicht nur als Akteur im Bereich der Kunstgeschichte und Denkmalpflege, sondern es werden auch seine Ausbildung als Architekt sowie seine offensichtliche Vorliebe für die Heimatschutzbewegung deutlich.

⁹ Hanel, Melanie: Die Technische Hochschule Darmstadt im »Dritten Reich«, Dissertation, Darmstadt 2014, S. 188, 190, 213.

¹⁰ Dazu: Fuhrmeister, Christian: Die Sektion Bildende Kunst der Deutschen Akademie 1925–1945. Ein Desiderat der Fachgeschichte, in: Heftrig, Ruth/Peters, Olaf/Schellewald, Barbara (Hgg.): Kunstgeschichte im »Dritten Reich«. Theorien, Methoden, Praktiken, Berlin 2008, S. 312–334 (zu Rosemann, S. 318–319).

¹¹ Szabó, Anikó: Vertreibung, Rückkehr, Wiedergutmachung. Göttinger Hochschullehrer im Schatten des Nationalsozialismus, Göttingen 2000, S. 506, Anm. 11.

¹² Rosemann, Heinz Rudolf: Erwachen deutschen Kulturbewusstseins, Feier der Reichsgründung und des Tages der nationalen Erhebung am 30. Januar 1935, Darmstadt 1935 (= Schriften der hessischen Hochschulen).

¹³ Szabó 2000 (wie Anm. 11).

¹⁴ Kott, Christina: Die Denkmalpflege im belgischen Wiederaufbaukommissariat unter deutscher Besatzung (1940–1944), in: Bushart, Magdalena/Gasior, Agnieszka/Janatková, Alena (Hgg.): Kunstgeschichte in den besetzten Gebieten 1939–1945, Köln u. a. 2016, S. 163–184.

¹⁵ Bericht »Deutscher Kunstschutz in Belgien«, in: Kölnische Zeitung 26. 2. 1941 (Nachlass Rosemann, Nürnberg, GNM, DK).

Rosemann war einigen seiner Nachfolger in Darmstadt ein geschätzter Kollege. Davon zeugt rege Korrespondenz mit Hans Gerhard Evers, mit dem er Lehrmaterialien austauschte¹⁶ und der ihn bei der Besetzung von Nachwuchsstellen als Berater heranzog.¹⁷ Georg Friedrich Koch wurde

1948 in Göttingen wahrscheinlich bei Rosemann promoviert und beteiligte sich später an einer Festschrift zu dessen 60. Geburtstag (herausgegeben von Ernst Guldan).¹⁸

Christiane Salge

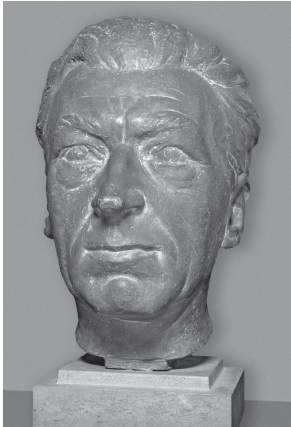
16 Korrespondenz zwischen Hans Gerhard Evers und Heinz Rudolf Rosemann zum Austausch von Diapositiven, Juli 1951, UA Darmstadt, Evers-Nachlass, 303 Nr. 68.

17 Evers' Assistent in den 1950er-Jahren, Hans-Günther Sperlich, hatte bei Rosemann promoviert. 1962 bittet Evers Rosemann um eine Empfehlung für einen neuen Assistenten und berichtet von der Habilitation Sperlichs. Brief von Hans Gerhard Evers an Heinz Rudolf Rosemann, 14. 02. 1962, UA Darmstadt, Evers-Nachlass, 303 Nr. 47. 1965 empfiehlt Rosemann auf erneute Anfrage von Evers seinen Doktoranden Jürgen Michler, den Evers dann auch einstellt. Korrespondenz zwischen Evers, Rosemann und Michler, UA Darmstadt, Evers-Nachlass, 303 Nr. 30.

18 Guldan, Ernst (Hg.): Beiträge zur Kunstgeschichte. Eine Festgabe für Heinz Rudolf Rosemann zum 9. Oktober 1960. München 1960.

Oskar Schürer

* 1892 Augsburg; † 1949 Heidelberg, lehrte an der Technischen Hochschule Darmstadt von 1942 bis 1949



Büste von Oskar Schürer, nach 1945, Bildhauer: Hermann Geibel, Foto: Jürgen Schreiter, Darmstadt, Sammlung Fachgebiet Architektur- und Kunstgeschichte, TU Darmstadt.

Werdegang¹

Schürer studierte Kunstgeschichte, Philosophie und Architektur zunächst in München an der Universität und der Technischen Hochschule München (1911–1912), dann in Berlin (1913–1914)

und, nach einer Unterbrechung wegen seines Kriegsdienstes, in Marburg (1914, 1918–1920). Er wurde 1920 bei dem Kunsthistoriker Richard Hamann in Marburg promoviert und setzte dann seine kunsthistorischen Studien in Freiburg und München fort. In den Jahren zwischen 1922 und 1932 betrieb er zunächst in Dresden und dann ab 1924 in Prag kunstgeschichtliche Studien und war zudem als Kunstkritiker tätig. In Dresden arbeitete er als Dozent für Kunstgeschichte an der »Neuen Schule« in Hellerau und während seiner Zeit in Prag (1924 bis 1932) war er an den Grabungen und Forschungen auf der Burg Eger beteiligt. 1932 habilitierte er sich an der Universität in Halle bei Paul Frankl. Von 1932 bis 1937 hielt er sich in der Slowakei (Zips) auf, bevor er sich 1937 umhabilitierte und an die Universität in München wechselte, wo er 1939 zum außerordentlichen Professor ernannt wurde. Nach seinem zweiten Kriegsdienst von 1939 bis 1941 wurde er 1942 zunächst auf Vorschlag des Reichsministers für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung als außerordentlicher Professor an die Technische Hochschule Darmstadt berufen, ein Jahr später wurde er zum ordentlichen Professor ernannt.² Da seine Wohnung in Darmstadt 1944 ausgebombt wurde, zog er nach

¹ Gadamer, Hans Georg: Gedächtnisrede auf Oskar Schürer, Darmstadt 1952; Brosche, Wilfred: Oskar Schürer 22. 10. 1892–29. 04. 1949, in: *Bohemia* 1969, S. 430–445; Fuhrmeister, Christian: Optionen, Kompromisse und Karrieren. Überlegungen zu den Münchner Privatdozenten Hans Gerhard Evers, Harald Keller und Oskar Schürer, in: Doll, Nikola/Fuhrmeister, Christian/Sperger, Michael H. (Hgg.): *Kunstgeschichte im Nationalsozialismus. Beiträge zur Geschichte einer Wissenschaft zwischen 1930 und 1950*, Weimar 2005, S. 219–242; Salge, Christiane: *Das Fach Kunstgeschichte an der Technischen Hochschule in Darmstadt von 1869 bis 1945*, in: Stalla, Robert (Hg.): *Kunstgeschichte an Polytechnischen Instituten, Technischen Hochschulen und Technischen Universitäten. Geschichte – Positionen – Perspektiven*, Wien 2021, S. 59–80, hier S. 68–70; *Archivquellen zu Oskar Schürer*: Stadtarchiv Darmstadt; Universitätsarchiv Darmstadt (Personalakte); Stadtbibliothek München/Monacensia, Abt. Literaturarchiv; Deutsches Literaturarchiv Marbach (Handschriften).

² UA Darmstadt 103 Nr. 65/2, Abschrift eines Schreibens des Reichsministers für Wissenschaft, Erziehung und Bildung an den Reichstatthalter in Hessen vom 24. Oktober 1941: »Die Fakultät für Bauwesen der genannten Hochschule ersuche ich, bereits jetzt zu veranlassen, Er-

Aschaffenburg, von wo aus er bis zu seinem Tod im Jahre 1949 den Neubeginn des Faches Kunstgeschichte in Darmstadt nach Kriegsende zusammen mit seinem Assistenten Josef Adolf Schmoll gen. Eisenwerth organisierte.

Qualifikationsschriften

Mit seiner Dissertation zur »Klosterkirche in Haina«³ legte Schürer 1920 eine, wie Hans Georg Gadamer es in seiner Gedenkrede auf Schürer 1949 bezeichnete, »handwerklich solide«⁴ bauhistorische Untersuchung zu dieser wichtigen frühgotischen Zisterzienserkirche vor.⁴ Die Habilitationsschrift von 1932 zur romanischen »Kaiserpfalz in Eger«⁵ ging wiederum auf Schürers langjährige Forschungen in seiner Prager Zeit zurück und hing mit seinem seit den 1920er-Jahren bestehenden Forschungsinteresse zu romanischen Doppelkapellen⁶ zusammen.

Forschung

Schürers Forschungen in wenigen Worten zusammenzufassen ist schwierig, weil seine kunsthistorischen Interessen ausgesprochen vielfältig waren. So war er auf der einen Seite ein solider Bauhistoriker der mittelalterlichen Sakral- und Profanarchitektur, hat Stadtmonografien verfasst (erstmalig 1930 von Prag, aber auch zu seiner Heimatstadt Augsburg sowie von Metz)⁷, es finden sich aber auch in zahlreichen Kunstzeitschriften Beiträge zur Malerei des 19. Jahrhunderts (Caspar David Friedrich oder Hans von Marées)⁸ bzw. zur zeitgenössischen Malerei (so zum Beispiel zum Werk von Pablo Picasso oder Paula Modersohn-Becker)⁹ oder zur zeitgenössischen Architektur¹⁰. Ab 1934 bearbeitete er zusammen mit einem Team die Kunst aus den im Mittelalter deutsch besiedelten Gebieten in der Slowakei. Die daraus entstandene Kunsttopo-

satzvorschläge in der üblichen Dreierzahl einzureichen und sich hierbei auch über die außerplanmäßige Professur für mittlere und neuere Kunstgeschichte an der Universität München Dr. Oskar Schürer zu äußern.« Vgl. dazu Hanel, Melanie: Normalität unter Ausnahmebedingungen, Die Technische Hochschule Darmstadt im Nationalsozialismus, Darmstadt 2014, S. 202–205 (auch mit weiteren Literaturhinweisen); Schmidt, Isabel: Nach dem Nationalsozialismus. Die TH Darmstadt zwischen Vergangenheitspolitik und Zukunftsmanagement (1945–1960), Darmstadt 2015, S. 321, Anm. 1419.

3 Veröffentlicht als Aufsatz: Schürer, Oskar: Die Baugeschichte der Klosterkirche zu Haina, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 2 (1925/26), S. 91–170.

4 Gadamer 1952 (wie Anm. 1); Grohmann, Will: Deutsche Kunst im Osten und Südosten, Ausstellung der Deutschen Akademie in Berlin, in: Münchner Neueste Nachrichten, 10. 02. 1942, S. 3 [<http://willgrohmann.de/zeitungs-archiv/articles/Z1947.pdf>].

5 Schürer, Oskar: Die Kaiserpfalz Eger (= Denkmäler deutscher Kunst. Die Kaiserpfalzen 2), Berlin 1934.

6 Schürer, Oskar: Romanische Doppelkapellen: eine typengeschichtliche Untersuchung, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 5 (1929), S. 99–192.

7 Schürer, Oskar: Prag: Kultur, Kunst, Geschichte, Wien 1930 (erschien 1943 in der 5. Auflage); Ders.: Augsburg, Augsburg 1935; Ders.: Das alte Metz, München 1944.

8 Schürer, Oskar: Mönch am Meer, von Caspar David Friedrich, in: Kunst 1 (1948), S. 59–61; Ders.: Der Bildraum in den späten Werken des Hans von Marées, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 28 (1934), S. 175–183.

9 Schürer, Oskar: Das Werk der Paula Modersohn-Becker, in: Der Cicerone 15 (1923), S. 813–826; Ders.: Picasso, Laurencin, Braque, in: Deutsche Kunst und Dekoration 55 (1924/25), S. 208–216; Ders.: Picassos Klassizismus, in: Die Kunst für alle 41 (1925/26), S. 202–207; Ders.: Pablo Picasso, Berlin 1927 (= Junge Kunst 1949/50).

10 Schürer, Oskar: Jüngste tschechische Architektur, in: Moderne Bauformen 27 (1928), S. 322–328.

grafie erschien 1938 unter dem Titel »Deutsche Kunst in der Zips«.¹¹

Lehre an der TH Darmstadt

Schürer bot ebenso wie seine Vorgänger einen Vorlesungszyklus an, der mit der frühen abendländischen Kunst begann. Unter ihm wird dieser Zyklus erstmals auf das 20. Jahrhundert ausgeweitet, sein Vorgänger Rosemann hatte seine Chronologie mit der Zeit um 1900 beendet. Daneben hat er Seminare zur Architektur des Mittelalters abgehalten, die er mit baugeschichtlichen Übungen kombinierte. In den Nachkriegsjahren wurde Schürer wegen Krankheit in der Lehre mehrfach von seinem Assistenten und Schüler Schmol gen. Eisenwerth vertreten, der später Lehrstühle an der Universität des Saarlandes und der TU München innehatte.

Wirkung und Rezeption

Schürer war auch Schriftsteller. In den Jahren 1919/20 hat er drei expressionistische Gedichtbände veröffentlicht, in denen er sich mit seinen Erfahrungen als Soldat im Ersten Weltkrieg auseinandersetzte.¹²

Schürer war kein NSDAP-Mitglied¹³, dennoch ist es sicher, dass er sich mit den Nationalsozialisten arrangierte und deren Politik indirekt

unterstützte.¹⁴ 1942 wurde er Mitglied der Sektion Bildende Kunst der nationalkonservativen Deutschen Akademie¹⁵, schon 1939 hatte er mit dieser Sektion eine große Fotoausstellung zur »Deutschen Kunst im Osten und Südosten« vorbereitet, die in der Forschung schlüssig als eine Form der nationalsozialistischen Propaganda bezeichnet wird.¹⁶ Schürer wird in einer Zeitungsquelle eindeutig als »der geistige Betreuer« dieser Ausstellung bezeichnet.¹⁷ Diese Ausstellung »reiste« durch ganz Deutschland, war ab dem 19. November 1943 auch an der Technischen Hochschule Darmstadt zu sehen und wurde mit einer Rede Schürers zur »Kunst des deutschen Ostens« eröffnet.¹⁸ Schürers Forschungen zur tschechischen Architektur und Kunst in den 1920er-Jahren deutete er selbst – wie Christian Fuhrmeister herausgearbeitet hat – in der Zeit des Nationalsozialismus rückwirkend als eine kulturpolitische Beschäftigung mit der Deutschen Kunst im Osten um, sah sie gar als bewusste Vorbereitung »für die Durchsetzung alter deutscher Kulturansprüche« in Tschechien.¹⁹ Zudem hat er in seinem ersten Wintersemester 1942/43 an der TH Darmstadt allein 47 Vorträge im ganzen Deutschen Reich zu Themen der deutschen Kunst vor allem für das Deutsche Volksbildungswerk gehalten, die eindeutig politisch motiviert waren: Die Reichsidee in der deutschen Kunst, Prag und die deutsche Ostkultur, Wiens deutsche Sendung, Deutsche Kunst

11 Schürer, Oskar/Wiese, Erich: Deutsche Kunst in der Zips, Brünn, Wien, Leipzig 1938; Brosche 1969 (wie Anm. 1), S. 437–438.

12 Vgl. Strohmeyr, Armin (Hg.): Oskar Schürer, Das dichterische Werk, 1997.

13 Siehe die diesbezüglichen Unterlagen in seiner Personalakte: UA Darmstadt 103 Nr. 65/2.

14 Vgl. Fuhrmeister 2005 (wie Anm. 1), S. 219–242.

15 Fuhrmeister, Christian: Die Sektion Bildende Kunst der Deutschen Akademie 1925–1945. Ein Desiderat der Fachgeschichte, in: Heftrig, Ruth/Peters, Olaf/Schellewald, Barbara (Hgg.): Kunstgeschichte im »Dritten Reich«. Theorien, Methoden, Praktiken, Berlin 2008, S. 319.

16 Ebd., S. 327–331.

17 Vgl. dazu: Grohmann 10. 02. 1942 (wie Anm. 4).

18 Kuntzsch, Brigitte/Viefhaus, Marianne (Hgg.): Technische Bildung in Darmstadt. Die Entwicklung der Technischen Hochschule 1836–1986, Darmstadt 1995, Bd. 4, S. 105–107.

19 So Schürer in einem Brief an den Rektor der Universität München (Bayerisches Hauptstaatsarchiv München, MK 4 4309), zitiert nach: Fuhrmeister 2008 (wie Anm. 15), S. 329.

im Osten, Deutsche Bildschnitzer um 1500 und Landschaftsmalerei um 1500.²⁰

Sein Verdienst an der TH Darmstadt ist der Beginn des Wiederaufbaus des kunsthistorischen Lehrstuhls nach dem Zweiten Weltkrieg, denn mit der Bombardierung 1944 ging die gesamte Lehrsammlung verloren und die Büro- sowie Unterrichtsräume wurden zerstört. Aus den zahlreichen erhaltenen Nachrufen von seinen Schülern geht hervor, dass er als Professor und Mensch sehr geschätzt wurde.²¹ Einer der Gründe dafür mögen seine motivierenden Ansprachen an die Studierenden in der Nachkriegszeit gewesen sein, die auch publiziert wurden.²² Aus heutiger Sicht wird allerdings deutlich, wie stark diese Texte von der Rhetorik des Nationalsozialismus

durchdrungen waren und dass Schürer die Deutschen in der Nachkriegszeit nur als Opfer und nicht als Mitläufer und Täter sah.²³ 1949 wurde Schürer noch Mitglied der Goethe-Akademie in São Paulo in Brasilien, verstarb aber kurze Zeit später im April 1949.

In der Sammlung des Fachgebiets Architektur- und Kunstgeschichte der TU Darmstadt befindet sich eine Büste Schürers (s. Abb. oben) von seinem Freund und Kollegen, dem Bildhauer Hermann Geibel (1889–1972), der ab 1934 Lehrer für angewandte Plastik und Aktzeichnen an der Technischen Hochschule in Darmstadt war.

Christiane Salge

²⁰ UA Darmstadt 103 Nr. 65/2, Personalakte Schürer.

²¹ Brosche 1969 (wie Anm. 1), S. 430–445; Klewitz, Martin: Oskar Schürer, in: Aschaffener Jahrbuch für Geschichte, Landeskunde und Kunst des Untermaingebiets 1952, S. 275–277. Reuther, Hans: Zum Tode Oskar Schürers, in: Zeitschrift für Kunst 3 (1949), S. 214. Ders.: Oskar Schürer, in: Das Münster 3 (1950), S. 61. Siehe auch die erhaltenen Nachrufe in der regionalen Presse sowie die Materialien zur akademischen Trauerfeier: UA Darmstadt 103 Nr. 65/2, Personalakte Schürer.

²² Schürer, Oskar: Vom inneren Aufbau: Drei Reden, in: Der Deutschlandspiegel 18/19, Stuttgart 1946.

²³ Vgl. Trapp, Gerhard: Concordia discors. Oskar Schürer und Johannes Urzidil 1924–1949, in: Brücken. Germanistisches Jahrbuch Tschechien-Slowakei 2001/2002, Neue Folge 9–10, S. 257–280.

Hans Gerhard Evers

* 1900 in Lübeck; † 1993 in Hofgeismar, lehrte an der Technischen Hochschule Darmstadt von 1949 bis 1969



Hans Gerhard Evers, 1968, Foto: Unbekannt, Evers Familienarchiv.

Werdegang¹

Hans Gerhard Evers kam über Umwege zur Kunstgeschichte. Er studierte Deutsch, Geschichte und Turnen in Göttingen und Heidelberg und legte 1923 in Berlin das Staatsexamen für das höhere Lehrfach ab. Das Thema seiner

Dissertation, »Winckelmann und Lessing im Kampf um die Erziehung zur Kunst« aus dem Jahr 1924 kann als Verbindungsglied zwischen seiner pädagogischen Ausbildung und seinem erstarkenden Interesse für die Kunstgeschichte gelten. Ab 1924 war er Assistent bei Carl Neumann am Kunsthistorischen Institut Heidelberg. Ein amerikanisches Stipendium ermöglichte ihm im Wintersemester 1925/26 eine mehrmonatige Forschungsreise nach Ägypten. Nach seiner Rückkehr, nun am Lehrstuhl des Heidelberger Ägyptologen Hermann Ranke, verfasste er das zweibändige Buch »Staat aus dem Stein« (erschieden 1929).² Ab 1928 war Evers Assistent am Lehrstuhl von Wilhelm Pinder an der Universität München, ab seiner Habilitation 1932 lehrte er dort als Privatdozent. Während der Jahre des Nationalsozialismus verhielt sich Evers, wahrscheinlich, um seine berufliche Laufbahn nicht zu gefährden, weitestgehend regimekonform.³ 1939 trat er dem NS-Dozentenbund bei.⁴ 1940 wurde Evers im Dienst des Kunstschutzes nach Paris abkommandiert, wo er für die fotografische Dokumentation von Kunstdenkmälern zuständig war. 1941 wurde er auf Betreiben Franz Graf Wolf Metternichs nach Belgien

¹ Die Personalakte und der wissenschaftliche Nachlass von Hans Gerhard Evers werden im Universitätsarchiv Darmstadt aufbewahrt. Unser Dank gilt außerdem dem Evers-Familienarchiv sowie den Zeitzeug*innen Karsten und Tilman Evers, Diemut Schnetz, Reinhard Frotscher und Hans-Jürgen Kröpsch.

² Evers, Hans Gerhard: Staat aus dem Stein. Denkmäler, Geschichte und Bedeutung der ägyptischen Plastik während des mittleren Reiches, 2 Bde., München 1929.

³ Vgl. Fuhrmeister, Christian: Optionen, Kompromisse und Karrieren. Überlegungen zu den Münchener Privatdozenten Hans Gerhard Evers, Harald Keller und Oskar Schürer, in: Doll, Nikola/Fuhrmeister, Christian/Sprenger, Michael H. (Hgg.): Kunstgeschichte im Nationalsozialismus. Beiträge zur Geschichte einer Wissenschaft zwischen 1930 und 1950 Weimar 2005, S. 219–242.

⁴ Zu diesen und den folgenden Angaben zu Evers im Nationalsozialismus s. Fuhrmeister 2005, S. 225–226. Eine umfangreiche Quellensammlung zum Thema befindet sich im Familienarchiv Evers, online: <https://archiv.evers.frydrych.org/> [Zugriff: 28. 02. 2022]. Der Zugang zum Bereich »Kunstschutz in Italien« ist passwortgeschützt und auf Anfrage möglich.

versetzt, wo er in Brüssel und Antwerpen seine Rubensforschung weiterführen konnte.⁵ Das Buch »Rubens und sein Werk« erschien schließlich 1944. Von 1943 bis 1945 war Evers als Militärverwaltungsrat in Rom stationiert. Nach amerikanischer Kriegsgefangenschaft und einer Zeit des Berufsverbotes wurde er als entlastet eingestuft und konnte 1948 die Lehrtätigkeit als außerplanmäßiger Professor – zu dem er inzwischen ernannt worden war – in München wiederaufnehmen. 1949 erhielt er einen Lehrauftrag an der Technischen Hochschule Darmstadt, um den plötzlich verstorbenen Oskar Schürer zu vertreten. Im April 1950 wurde er schließlich auf den Lehrstuhl berufen, den er bis zu seiner Emeritierung 1968 innehatte. Ab dem Wintersemester 1955/56 bis zum Sommersemester 1957 war Evers Dekan der Fakultät für Architektur.⁶

Qualifikationsschriften

Evers' 1924 abgeschlossene Dissertation über »Winckelmann und Lessing im Kampf um die Erziehung zur Kunst« blieb größtenteils unveröffentlicht.⁷ Er habilitierte sich mit einer Arbeit über »Die Breitrichtung der Basilika« (1932), die später Teil seiner Publikation »Tod, Macht und Raum als Bereiche der Architektur« wurde.⁸

Forschung

Evers verstand sich als Generalist und widmete sich entsprechend einem breiten Spektrum an

Forschungsgegenständen, deren genre- und epochenübergreifende Verknüpfung er zur Methode erhob. Er profilierte sich zunächst als Ägyptologe mit Schwerpunkt auf altägyptischer Architektur, als Experte für romanische Kirchenbaukunst sowie als Rubensforscher. Er beschäftigte sich aber auch eingehend mit der (europäischen) Moderne und Gegenwart, hier insbesondere mit der Fotografie, die seinerzeit noch nicht endgültig als Kunstmedium und damit Gegenstand der Kunstgeschichte etabliert war, und mit der Kunst des 19. Jahrhunderts (Historismus und Jugendstil). Evers publizierte umfassend zu all diesen Themen. Ein weiteres Themenfeld, das Evers immer wieder beschäftigte, war der Theaterbau. Sein letztes großes Werk behandelte Ludwig II. von Bayern als Theaterfürsten, König und Bauherrn.⁹

Lehre an der TH Darmstadt

Evers lehrte in Darmstadt vom Wintersemester 1949/50 bis zum Sommersemester 1969 genau zwanzig Jahre. Für die Studierenden der Architektur bot er pro Semester zwei Veranstaltungen an. Im Zentrum stand dabei der bereits etablierte Vorlesungszyklus von der Antike bis in die Gegenwart. Im Verlauf von acht Semestern widmete sich Evers der außereuropäischen und europäischen Antike, der römischen und frühchristlichen Kunst, dem frühen und hohen Mittelalter, Renaissance und Barock sowie der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. Während seinen Vorlesungen sprach Evers in der Regel frei und ging dabei im verdunkelten Raum

⁵ Ebd.

⁶ Personal- und Vorlesungsverzeichnisse der Technischen Hochschule Darmstadt, einsehbar im UA Darmstadt.

⁷ Evers, Hans Gerhard: Winckelmann und Lessing im Kampf um die Erziehung zur Kunst, Phil. Diss. Göttingen, 20. Nov. 1924. Auszug im Jahrbuch d. Phil. Fakultät Göttingen, Göttingen 1924.

⁸ Evers, Hans Gerhard (Hg.): Tod, Macht und Raum als Bereiche der Architektur, München 1970, S. 109–176.

⁹ Evers, Hans Gerhard: Ludwig II von Bayern. Theaterfürst – König – Bauherr: Gedanken zum Selbstverständnis, München 1986. Das Buch wurde von J. A. Schmoll gen. Eisenwerth herausgegeben, die Drucklegung besorgte Klaus Eggert.

umher, begleitet durch Lichtbilder aus zwei Diaprojektoren.¹⁰

Besonders in der ersten Hälfte seiner Amtszeit bot Evers zahlreiche Exkursionen an. Neben Tagesexkursionen in die Region um Darmstadt gehörten dazu auch Auslandsreisen, darunter nach London, Paris und Ägypten.¹¹ Die »großen« Exkursionen standen meist im Zusammenhang mit der Vorbereitung von Vorlesungen. Exkursionen waren auch integraler Bestandteil von Lehrveranstaltungen, die Evers gemeinsam mit dem Historiker Hellmuth Rößler im Lehrangebot der Kultur- und Staatswissenschaften gab.¹² Darüber hinaus übernahm Evers in den 1950er-Jahren auch kunsthistorische Lehrveranstaltungen an der Werkkunstschule (heute: Hochschule Darmstadt).¹³

Rezeption/Wirkung

Für Kontroversen sorgt Evers' Einsatz im Kunstschutz und seine nach eigenen Angaben »neutrale« politische Haltung gegenüber dem Nationalsozialismus. Wie bereits erwähnt, wurde er wie auch seine beiden Vorgänger Heinz Rudolf Rosemann und Oskar Schürer im Zuge der Spruchkammerverfahren als entlastet eingestuft.¹⁴

Innerhalb der TH Darmstadt machte sich Evers vor allem um den Wiederaufbau des Kunsthistorischen Instituts verdient. Hier setzte er sich insbesondere für die Ausstattung von Bibliothek und Diathek ein und kämpfte über mehrere Jahre und schlussendlich erfolgreich für eine zweite Assistent*innenstelle.¹⁵

Während seine Familie ihn als eher zurückgezogen wahrnahm, zeigt seine berufliche Korrespondenz, die Teil seines Nachlasses im Universitätsarchiv Darmstadt ist, dass Evers ein sehr guter Netzwerker war, der es verstand, Kontakte zu pflegen und für seine Arbeit produktiv zu machen. Er bemühte sich beispielsweise um gute Beziehungen zum Magistrat der Stadt Darmstadt und erhielt von dort in den ersten Jahren auch mehrfach finanzielle Zuwendungen für die Ausstattung seines Instituts. Im Gegenzug lud er den Oberbürgermeister zu einer »Exkursion« in die 1957 bezogenen Räume des Instituts im TH-Hauptgebäude ein.¹⁶ Evers engagierte sich als Mitglied zahlreicher Darmstädter Vereine und Verbände, darunter dem Kunstverein und dem Förderverein des Hessischen Landesmuseums, dessen Gründungsmitglied er war. Er war außerdem Mitglied der Kunstankaufskommission der Stadt Darmstadt und ständiges Mitglied des Komitees der Darmstädter Gespräche.¹⁷

10 Karsten Evers im Gespräch mit Lisa Beißwanger, Dezember 2019.

11 Korrespondenz und Unterlagen zu diversen Exkursionen in UA Darmstadt, Evers-Nachlass, 303 Nr. 39 (England u. Frankreich); 46 (Ägypten); 47 (Rom u. Ägypten); 51 (Italien u. Spanien).

12 Personal- und Vorlesungsverzeichnisse der Technischen Hochschule Darmstadt, einsehbar im UA Darmstadt.

13 Dies ist aus diversen Briefen Evers' zu entnehmen. UA Darmstadt, Evers-Nachlass, 303 Nr. 44; 45.

14 Fuhrmeister 2005 (wie Anm. 1).

15 Das geht aus der Korrespondenz im Evers-Nachlass hervor. In einem Brief vom 21. Januar 1957 wendet er sich direkt an den Staatssekretär Dr. Gustav Feick, mit der Bitte, sein Anliegen bei den anstehenden Haushaltsverhandlungen zu berücksichtigen. Evers schreibt: »Ich habe meinen Lehrstuhl übernommen im Jahre 1950 mit zwei Planassistenten und drei Hilfsassistenten. Inzwischen ist eine Planstelle für einen Assistenten abgezogen, da sie als nur »geliehen« galt.« Die Wiedereinrichtung des Instituts sei ohne diese zweite Stelle nicht leistbar. Außerdem, so beklagt Evers, sei sein Lehrstuhl der einzige der Fakultät, »der nicht mindestens zwei Planassistenzen hat.« UA Darmstadt, Evers-Nachlass, 303 Nr. 52.

16 Zeitungsartikel: Exkursion zur Kunstgeschichte. Magistrat besichtigt TH-Institut im neuen Heim, Darmstädter Echo. 10. 01. 1958.

17 Siehe dazu den Aufsatz von Lisa Beißwanger in diesem Band.

Zeitzeug*innen erinnern sich an Evers als charismatische Persönlichkeit und einige ehemalige Studierende betonen seinen besonderen Einfluss auf ihre spätere Arbeit.¹⁸ Seine Vorträge und Vorlesungen waren bei den Studierenden ebenso beliebt wie bei der Darmstädter Öffentlichkeit und die Vorlesungssäle oft bis zum letzten Platz gefüllt.¹⁹ Evers verstand es, komplexe historische und geistesgeschichtliche Zusammenhänge durch unkonventionelle Vergleiche anschaulich zu machen. Evers neigte in seinen Vorlesungen nicht zum Anekdotischen oder Humoristischen, doch gab es bisweilen Zwischenapplaus für besonders verschachtelte Relativsätze (die er stets zu einem korrekten Ende brachte) oder ausgefallene Formulierungen. Humor bewies Evers mit einer Vorlesung an Karneval, für die er, als Löwenbändiger verkleidet und mit dem Familienhund an der Leine, einen Vortrag über Löwen-Denkmäler hielt, deren Bilder er sam-

melte.²⁰ Ehemalige Studierende erinnern sich an Evers als respekt einflößend und zugleich wohlwollend, wenn er etwa bei Postkartenprüfungen durch versteckte Hinweise zu Antworten ermunterte. Mehrfach wurde Evers auch für sportliche Leistungen bewundert, etwa für perfekte Kopfsprünge vom Sprungturm des Hochschulbades oder seine Erfolge bei Wettläufen zur Spitze der Cheops-Pyramide.²¹

Evers war ein hervorragender Fotograf und hatte auf Reisen und Exkursionen stets zwei Leica-Kameras für farbige und schwarzweiße Aufnahmen dabei. Die entstandenen Bilder setzte er in der Lehre und für Publikationen ein und verkaufte sie bisweilen auch an Bildagenturen wie Foto Marburg. Die Bilder haben sich zu großen Teilen in der Glasdiasammlung des Fachgebiets Architektur- und Kunstgeschichte erhalten.²²

Lisa Beißwanger

¹⁸ Entsprechende Berichte finden sich aus Datenschutzgründen im nicht-öffentlichen Teil des Familienarchivs Evers.

¹⁹ So berichtete etwa der Architekt und Professor Jochem Jourdan, Student in Darmstadt von 1957 bis 1965, in einem unveröffentlichten Statement vom 14. Januar 2021.

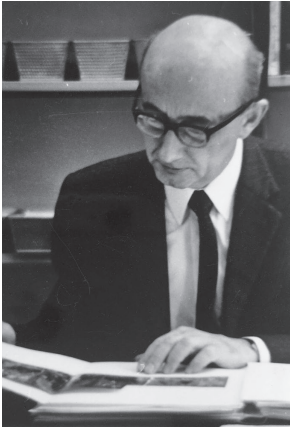
²⁰ Karsten Evers im Gespräch mit Lisa Beißwanger, Dezember 2019.

²¹ Dies erinnerte Jochem Jourdan (wie Anm. 19).

²² Siehe dazu den Aufsatz von Frederike Lausch in diesem Band.

Georg Friedrich Koch

* 1920 in Preußisch-Börnecke später: Groß-Börnecke; † 1994 in Waschenbach bei Darmstadt, lehrte an der Technischen Hochschule Darmstadt von 1970 bis 1989



Georg Friedrich Koch, 1960er-Jahre, Foto: Christian Koch, Archiv Christian Koch.

Werdegang¹

Georg Friedrich Koch studierte zwischen 1939 und 1948 Kunstgeschichte, Musikwissenschaft und Archäologie in Leipzig und Göttingen, wo er 1948 bei Heinz Rudolf Rosemann promoviert wurde. Ab 1949 war er wissenschaftlicher Assistent am Kunsthistorischen Institut der Universität Leipzig, 1952 wechselte er an die Universität Rostock, wo er sich 1956 mit einer Arbeit über die Geschichte der Kunstaussstellung habilitierte.

Bis 1958 hielt er den Lehrbetrieb am von der Schließung bedrohten Kunsthistorischen Institut in Rostock aufrecht. Auf seine »Republikflucht« im Jahr 1958, die der Hamburger Kunsthistoriker Wolfgang Schöne maßgeblich unterstützte, folgten ab 1959 die Umhabilitierung sowie weitere Jahre als Privatdozent an der Universität Hamburg.² Anschließend, von 1963 bis 1969, war er außerplanmäßiger Professor für Kunstgeschichte ebendort. Von 1962 bis 1969 betreute er als Vertrauensdozent internationale Studierende im Emil-Wolff-Haus, einem Wohnheim der Universität Hamburg. 1970 wurde Koch schließlich auf die ordentliche Professur für Kunstgeschichte in Darmstadt berufen, die er bis zu seiner Emeritierung im Jahr 1988 innehatte – er lehrte noch bis 1989. Koch war im Studienjahr 1980/81 Dekan und im Studienjahr 1981/82 Prodekan des Fachbereichs Architektur.³ Koch war außerdem ständiges Mitglied im Bibliotheksausschuss.

Qualifikationsschriften

Koch wurde 1948 an der Universität Göttingen mit einer Arbeit über die »Entwicklung der Rocailledekoration in den Kirchenbauten Oberbayerns« promoviert (Untertitel: »Ein Beitrag zur Geschichte des volkstümlichen Rokoko in Süddeutschland«).⁴ Seine an der Universität Rostock

¹ Der wissenschaftliche Nachlass von Georg Friedrich Koch wird im Universitätsarchiv Darmstadt aufbewahrt. Unser Dank gilt den Zeitzeug*innen: Ulrike Koch-Brinkmann, Michael Beye und Lukas Scheid sowie Frank Oppermann.

² Vgl. zu diesem Abschnitt von Kochs Biografie den Eintrag im Rostocker Professorenkatalog »Catalogus Professorum Rostochiensium«, http://cpr.uni-rostock.de/resolve/id/cpr_person_00002778?tab=documents [Zugriff: 23. 01. 2021].

³ Siehe Personal- und Studienverzeichnisse der Technischen Hochschule Darmstadt, einsehbar im UA Darmstadt.

⁴ Koch, Georg Friedrich: Die Entwicklung der Rocailledekoration in den Kirchenbauten Oberbayerns. Ein Beitrag zur Geschichte des volkstümlichen Rokoko in Süddeutschland, Diss. Univ. Göttingen 1948.

entstandene Habilitationsschrift wurde 1967 unter dem Titel »Die Kunstausstellung. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts« veröffentlicht.⁵

Forschung

Kochs Forschungsschwerpunkte lagen in der Frühen Neuzeit (der Renaissance) und der frühen Moderne (dem Klassizismus) mit Ausflügen zurück ins Mittelalter und nach vorn in die Gegenwart. Zur historischen Herleitung oder Kontextualisierung seiner Forschungsgegenstände griff Koch auch regelmäßig bis in die Antike zurück, betrachtete diese Zeit aber, anders als einige seiner Vorgänger, nicht als seinen genuinen Zuständigkeitsbereich. In der Gesamtschau treten zwei Forschungskomplexe besonders hervor: die Geschichte der Kunstausstellung und die Auseinandersetzung mit Karl Friedrich Schinkel. Zu beiden Komplexen entstanden verschiedene Aufsätze und jeweils eine umfangreiche Monografie (die Schinkel-Monografie »Karl Friedrich Schinkel. Die Reisen nach Italien: 1803–1805 und 1824« erschien erst posthum, 2006).⁶ Im Zusammenhang mit Schinkel und dem Klassizismus zeigt sich ein besonderes Interesse Kochs an rezeptionsgeschichtlichen Fragen. Ausgehend von Schinkels Reisen untersuchte Koch deren vielfältige Einflüsse auf dessen Architektur, insbesondere die meisterhaft eklektischen Rückgriffe auf die Antike oder auf gotische Architektur. Zugleich interessierte ihn die spätere Rezeption – oder auch Indienstudien – Schinkels in der von nationalsozialistischer Ideologie durchtränkten Architektur Albert Speers.⁷ Ein dritter Forschungskomplex

Kochs, der heute weitestgehend in Vergessenheit geraten ist, ist die Geschichte ephemerer Festarchitekturen beziehungsweise der Inszenierung von Festaufzügen. Alle diese Forschungen stützten sich auf akribische Quellenarbeit und beeindruckend umfangreiche Quellenkorpusse. Für die Schinkel-Monografie reiste Koch nicht nur auf dessen Spuren nach Italien, sondern transkribierte auch dessen umfangreiche Tagebuchaufzeichnungen eigenhändig.

Die Architektur spielte für Koch bereits vor seinem Ruf nach Darmstadt eine wichtige Rolle, zunächst im Zusammenhang mit Kirchendekor im Rahmen seiner Dissertation. 1960 veröffentlichte er dann einen Beitrag zum »Schlossbau des 16. Jahrhunderts in Mitteldeutschland« in einer Festschrift für seinen Lehrer Heinz Rudolf Rosemann. 1966 erschien sein erster Aufsatz über »Karl Friedrich Schinkel und die Architektur des Mittelalters«.⁸ Diese Schriften dürften für seine Berufung an eine Architekturfakultät ausschlaggebend gewesen sein.

Lehre an der TH Darmstadt

In seinen ersten Darmstädter Jahren bot Koch zwei, ab dem Sommersemester 1974 drei bis vier Lehrveranstaltungen im Semester an. Die häufigsten Lehrformate waren Vorlesungen, Übungen und Seminare. Koch brach mit dem bis dato etablierten turnusmäßigen Vorlesungszyklus von der Antike bis in die Gegenwart und las zu Themen wie »Kunst des 19. Jahrhunderts« (1974), »Kunst und Architektur nach dem 30-jährigen Krieg« (1977/78), »Die Backsteinarchitektur im Mittelalter« (1976), »Die Kathedrale« (1981/82) oder »Impressionismus« (1982).⁹

⁵ Koch, Georg Friedrich: Die Kunstausstellung. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts, Berlin 1967.

⁶ Koch, Georg Friedrich (Red.: Helmut Börsch-Supan): Karl Friedrich Schinkel. Die Reisen nach Italien: 1803–1805 und 1824, München 2006.

⁷ Koch, Georg Friedrich: Speer, Schinkel und der preußische Stil, in: Georg G. Meerwein (Red.): Albert Speer. Architektur: Arbeiten 1933–1942, Berlin 1978, S. 136–150.

⁸ Koch, Georg Friedrich: Karl Friedrich Schinkel und die Architektur des Mittelalters, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 29 (1966), S. 177–222.

⁹ Stundenpläne der Technischen Hochschule Darmstadt, einsehbar im Universitätsarchiv Darmstadt.

Die Themen seiner Seminare, die er bisweilen gemeinsam mit seinen Assistenten abhielt, standen häufig in einem Zusammenhang mit den Vorlesungsthemen desselben Semesters.¹⁰ Diese wiederum folgten Kochs persönlichen Forschungsschwerpunkten. Er achtete sichtlich auf eine ausgewogene Mischung aus Bildender Kunst, Architektur und Architekturtheorie und thematisierte auch deren Schnittstellen in Veranstaltungen wie »Das Zusammenwirken der Künste im Barock« (1983/84). Einige Seminarthemen kehrten mehrfach wieder, zum Beispiel »Museum und Ausstellung« (1975/76; 1982 und 1988) oder die Gartenarchitektur in den Seminaren »Die Gartenkunst vom 17. bis zum frühen 19. Jahrhundert« (1975); »Gartenkunst seit dem Barock: Der architektonische Garten« (1977/78) und »Kunstnatur und Landschaftspark« (1984). Von einer ganz direkten Bezugnahme auf den Kontext des Architektur-Fachbereichs zeugt die ebenfalls wiederkehrende Veranstaltung »Die Bauhütte« (Seminar 1974/75; Übung im 1976/77), später »Die Bauhütte im Mittelalter« (1981/82).

Im Lehrprogramm fallen die in unregelmäßigen Abständen terminierten Exkursionsseminare auf, die zur Vorbereitung größerer Exkursionen dienten. Zu den Reisezielen gehörten unter anderem die Provence (1975) und Sizilien (1984/85). Eine Rom-Exkursion von 1973 ist bezeugt, aber nicht im Lehrprogramm enthalten. Regionale Exkursionen oder Übungen vor Originalen sind hingegen keine überliefert.

Rezeption/Wirkung

Ehemalige Studierende erinnern Koch als kompetenten und sympathischen Lehrer, der an sich und sein Publikum gleichermaßen hohe Ansprüche stellte und der stets geduldig und freundlich war, so lange er nicht mit unpräzisen Recherchen oder anderen Nachlässigkeiten bei der Vorbereitung von Seminararbeiten konfrontiert wurde.¹¹ Bei seinen präzise vorbereiteten Vorlesungen herrschte aufmerksames Schweigen. Ab den 1980er-Jahren las er sie – wohl aus gesundheitlichen Gründen – vom Skript. Einige dieser Skripte haben sich in seinem Nachlass im Universitätsarchiv Darmstadt erhalten.

Innerhalb des Fachbereichs stand Koch in engem kollegialem Austausch mit dem Archäologie-Professor Heiner Knell. Ganze zwei Mal war er bei den von Max Bächer organisierten »Mittwochabendvorträgen« zu Gast.¹² Koch war zudem gut in die kunsthistorische Fachwelt vernetzt. Von 1980 bis 1984 war er Vorsitzender des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker und er war Mitglied einer Arbeitsgruppe der Fritz Thyssen Stiftung zum Historismus.

Es mag erstaunen, dass Koch in seiner etwa vierzigjährigen Universitätslaufbahn nur verhältnismäßig wenig publizierte. Gründe dafür könnten die intensive Vorbereitung der Lehre gewesen sein, aber auch die Tiefe, mit der er in seine Forschungsthemen eintauchte. Mehrfach überarbeitete mitunter mehrere hundert Seiten starke Manuskripte in seinem wissenschaftlichen Nachlass deuten auf ein Ringen um Präzision und Vollständigkeit hin. Ein Projekt, das – wahrscheinlich aus diesem Grund – nie ganz zum Abschluss kam, war die oben bereits

¹⁰ Für die Exkursionen sowie für einige Übungen und Seminare werden in den Verzeichnissen neben Koch auch weitere Lehrende aus den Bereichen Kunstgeschichte und Archäologie angegeben, darunter in den 1970er-Jahren Hanno-Walter Kruft und in den 1980er-Jahren Ekkehard Mai und Michael Goblewski.

¹¹ Eine Anekdote erzählt vom Abbruch einer Seminarsitzung, nachdem ein beratungsresistenter Student darauf bestand, den Begriff »Collage«, einen Begriff des 20. Jahrhunderts, auf eine Barock-Kirche anzuwenden.

¹² Im Sommersemester 1984 (über Schinkel in Italien) und im Wintersemester 1988/89 (Vortragsthema nicht bekannt).

erwähnte Auftragsarbeit für das Reallexikon der Kunstgeschichte zu dem Thema »Festaufzug«.¹³

Fachlich stellen die von Koch zusammengetragenen Materialkonvolute zur Ausstellung und zum Festaufzug einen bis heute wertvollen Fundus dar. Eine besondere Würdigung gebührt ihm dabei als Pionier der Ausstellungsforschung. Breiten Widerhall fanden auch seine Schinkel-Studien, wobei insbesondere die detaillierte

Erschließung der Italienreisen eine große wissenschaftliche Leistung ist. Schinkel-Expert*innen verspricht eine Auseinandersetzung mit Kochs ungekürzten Original-Manuskripten in seinem wissenschaftlichen Nachlass weitere Erkenntnisse.

Lisa Beißwanger

13 Nach mehrfachen Mahnungen des Verlags reichte Koch ein 240-seitiges Manuskript ein, das schließlich – über zehn Jahre nach dem Auftrag –, stark gekürzt und redaktionell überarbeitet, unter anderem Namen erschien. Roy, Rainer/Kobler, Friedrich, Festaufzug, Festeinzug, in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. VIII (1987), S. 1417–1520.

Wolfgang Liebenwein

* 1944; † 2021 in Frankfurt am Main, lehrte an der Technischen Hochschule/Technischen Universität Darmstadt von 1989 bis 2009



Wolfgang Liebenwein, Foto: Sammlung Fachgebiet Architektur- und Kunstgeschichte, TU Darmstadt.

Will man über den langjährigen Lehrstuhlinhaber Wolfgang Liebenwein etwas Typisches sagen, so erscheint die knappe Lakonie, mit der seine Vita in einer Vortragsankündigung des Münchner Zentralinstituts für Kunstgeschichte vom 21. 01. 2009 zusammengefasst wurde, durchaus treffend: »Promotion 1974 in Frankfurt mit einer Arbeit über Studierzimmer. Habilitation 1980. Danach Heisenberg-Stipendiat der DFG. Professur in Bonn 1984–1989. Seither Lehrstuhl für Kunstgeschichte am Fachbereich Architektur der TU Darmstadt. Viele Jahre Vorsitzender des Fachgutachter-Ausschusses der DFG und Vorsitzender

des Wissenschaftlichen Kuratoriums des Kunsthistorischen Instituts in Florenz.«¹

Wolfgang Liebenweins Auftreten war stets von einer auffälligen Bescheidenheit und einem oft ironisch grundierten Understatement geprägt. Er fühlte sich in der doppelten Nische, die er als Kunsthistoriker an einer Architekturfakultät und als bekennender Architekturhistoriker innerhalb des Fachs hatte, sichtbar wohl.²

Sein Bewerbungsvortrag in Darmstadt trug den für seine Denkweise bezeichnenden Titel »Was fehlt an Donatellos Cavalcanti-Ädikula?« Er wählte hierfür einen Gegenstand aus dem »Oberhaus« der italienischen Renaissance-Skulptur – nicht gerade ein typisches Thema für eine Architekturfakultät –, verband dieses »klassische Meisterwerk« aber mit einer spannenden Detektivgeschichte: Einer kühn geknüpften Indizienkette, die zum Ende des Vortrags alle Zuhörenden davon überzeugte, dass sich in dem nun leeren Tondo unter der Verkündigungsdarstellung ein bis heute nicht lokalisierter, ebenfalls in Florenz bewahrter Bronzekopf eines alten Mannes aus der Hand desselben Bildhauers befunden haben müsse.³

Dass man dem Fachgebiet Kunstgeschichte in jenen Jahren durchaus gerne andere Gattungen als die Architekturgegeschichte überließ, war auch darauf zurückzuführen, dass mit Walter Haas ein genuiner Bauforscher das benachbarte Fachgebiet »Baugeschichte« innehatte und mit einer viersemestrigen Überblicksvorlesung im

¹ Vortragsankündigung, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, <https://www.zikg.eu/aktuelles/veranstaltungen/2009/V0649> [Zugriff: 23. 01. 2021].

² Die persönliche Perspektive dieses Textes ist der langjährigen Zusammenarbeit des Autors mit Wolfgang Liebenwein geschuldet.

³ Donatello: Männlicher Bronzekopf, Florenz, Museo dell' Opera del Duomo; Cavalcanti-Tabernakel, Florenz, S. Croce, ca. 1435, Cavalcanti-Tabernakel, Bildindex der Kunst & Architektur, <https://www.bildindex.de/document/obj20412197> [Zugriff: 24. 01. 2021].

Grundstudium »Von den Sumerern bis zur Postmoderne« dieses Feld besetzt hielt. So konnte Liebenwein sich auf die Bildkünste vor allem der ihm naheliegenden Spezialgebiete der italienischen Kunstgeschichte der Frühen Neuzeit konzentrieren und zum Beispiel Vorlesungsreihen zu Brunelleschi oder Michelangelo anbieten. Ein gutes Beispiel für seinen kulturhistorischen Ansatz bietet jene Baugattung, die seit seiner Dissertation aufs engste mit seinem Namen verbunden blieb: Das »Studiolo«, jene für den italienischen Humanismus so typische Raumform eines scheinbar privaten Schreibzimmers, das doch zugleich das repräsentative Aushängeschild fürstlicher Bildungsambitionen war.⁴ Weitere Lieblingsthemen in der Lehre waren das Museum als Institution, das Sammeln und das Präsentieren von Kunst, sowie das Theater als Gebäude und Ort der Performanz.

Enge und freundschaftliche Beziehungen bestanden mit dem im selben »Quadranten« untergebrachten Fachgebiet der Klassischen Archäologie, damals unter Leitung von Heiner Knell. Beide verband eine tiefe Zuneigung zur Kunst der Ewigen Stadt, so dass im Fachgebiet lange Zeit ein Bilderrahmen mit zwei Fotos hing, anscheinend während einer Exkursion vor dem römischen Pantheon aufgenommen: Auf dem einen Knell sprechend und Liebenwein zuhörend, auf dem anderen genau umgekehrt (Siehe Chronologie, **Abb. 19–20**). Die langjährige Sekretärin Eva Tottewitz, schon vor der Wende aus Dresden zugezogen, war mit ihrer herzlichen Art für beide Fachgebiete ebenso zuständig wie die Fotografin Heidi Matwijuck, die in einer Dunkelkammer im Fachgebiet Dias und professionelle Schwarzweiß-Abzüge aus Büchern als Lehrmaterial erstellte. Als räumlicher und sozialer Mittelpunkt des gemeinsamen Fachgebiets fungierte die aus sechs Diaschränken in der Raummitte zusammengeschobene Theke, die als allmorgliche Stehkaffeetafel nach dem gemeinsamen Mensagang eine feste Institution bildete.

Außerhalb der TU Darmstadt zeigte sich ein anderer Liebenwein: Als langjähriger Vorsitzender des Fachgutachter-Ausschusses der Deutschen Forschungsgemeinschaft und Vorsitzender des wissenschaftlichen Kuratoriums des Kunsthistorischen Instituts in Florenz war er eine stille Autorität des Fachs. Hiervon zeugten die seinen Schreibtisch oft füllenden Manuskriptstapel, deren Bewertung durchaus nicht immer günstig ausfiel, und so mancher Antrag auf Druckkostenzuschuss dürfte seinem allen Moden abholden Qualitätsbewusstsein die finale Ablehnung verdanken. Wessen Talent er dagegen erkannte, förderte er vorbehaltlos, verlässlich und eher aus dem Hintergrund. Dass Liebenweins Lieblingsthemen keine Massenanzogen, aber zum Beispiel bei den Senior*innen Darmstadts sehr geschätzt waren, veranlasste ihn einmal zu der (für ihn typischen) Feststellung: »Heute war ich wieder der jüngste in meiner Vorlesung!« Die Umbenennung der vormaligen Technischen Hochschule in Technische Universität Darmstadt im Jahr 1997 quittierte er mit der spöttischen Bemerkung: »Seitdem wir uns Uni nennen, sind wir immer mehr zur Fachhochschule geworden!«⁵

Zugleich hatte er aber ein gutes Gespür dafür, welche thematischen Ergänzungen seinem eigenen Schwerpunkt an einer Architekturfakultät guttaten und wählte seine wissenschaftlichen Mitarbeiter*innen entsprechend komplementär aus. Einer seiner Assistenten war Marcus Frings, der sich bereits vor der Jahrtausendwende für die Schnittstelle von CAD und Kunstgeschichte interessierte. Damals zählte zu den Aufgabebereichen des Fachgebiets auch die Pflege des Otto-Bartning-Nachlasses, der nach Liebenweins Ausscheiden am Fachgebiet Geschichte und Theorie der Architektur von Prof. Werner Durth und seit 2019 vom Universitätsarchiv betreut wird. Prunk- und Schaustück war das unter einer Plexiglashaube vor der Fensterwand des Professorenbüros thronende Nachkriegs-Gipsmodell der »Sternkirche« des Architekten.

4 Liebenwein, Wolfgang: Studiolo. Die Entstehung eines Raumtyps und seine Entwicklung bis um 1600, Berlin 1977. Dieses Buch erschien danach noch mehrfach auf Italienisch (1988, 1992, 2005).

5 Zitate aus der Erinnerung des Autors.

Da es immer wieder gerne für Ausstellungen als Leihgabe angefragt wurde und eines Tages übel beschädigt aus dem Centre Pompidou zurückgekehrt war, entschied sich Frings, eine digitale Animation des nie gebauten Entwurfs herzustellen, die man nun virtuell durchschreiten und gefahrlos verleihen konnte. Hierdurch schlug er eine Brücke zu dem in denselben Jahren am benachbarten Fachgebiet von Prof. Manfred Koob aufblühenden CAD-Schwerpunkt des Fachbereichs.⁶

Sonja Müller, Assistentin in den 2000er-Jahren, ergänzte das Lehrprogramm durch enge Kontakte mit der Frankfurter Kunstszene und Mitarbeiter*innen der damaligen »Fachgruppe Stadt« des Fachbereichs Architektur, die gemeinsam gerne temporäre Interventionen im öffentlichen Raum, zum Beispiel die Neugestaltung einer heruntergekommenen Fußgängerunterführung oder eine studentische 24h-Stegreif-Aktion in Frankfurt auf die Beine stellten, um die dortige, etwas vergessene Dominikanerkirche wieder ins rechte öffentliche Licht zu rücken.

Neben der italienischen war Wolfgang Liebenwein auch der hessischen Kunstgeschichte zugewandt. Eine besondere Neigung hatte er zu Einhard, dem Biografen Karls des Großen, der im nahen Odenwald in Michelstadt und Seligenstadt bedeutende Kirchenbauten hinterlassen hatte, die in keiner thematisch dazu passenden Vorlesung fehlen durften. Ein Schmerzenskind blieb sein nicht vollendetes letztes Forschungsprojekt am Fachgebiet: 2005 hatte das Land Hes-

sen gegen erhebliche Widerstände Schloss und Sammlung der Grafenfamilie Erbach-Erbach erworben, die zur Empörung breiter Kreise dennoch das Wohnrecht in ihrem Schloss behielt.⁷ Im Gegensatz zur Boulevardpresse war Liebenwein der Meinung, dass die damals aufgewendeten 13,3 Mio. € bestens investiert seien, handelte es sich doch um ein in seiner Geschlossenheit und seinem Erhaltungszustand einmaliges Ensemble aus fürstlicher Residenz, kostbaren und vielfältigen Sammlungen mit original vom letzten regierenden Fürsten Franz I. zur Präsentation hergerichteten musealen Schauräumen des frühen 19. Jahrhunderts.⁸ Daher nahm er den Auftrag gerne an, mit einem Team aus Fotograf*innen (unter anderem aus dem Rechnerpool des Fachbereich Architektur) und externen Expert*innen, zum Beispiel der Archäologin Caterina Maderna, die Sammlungen zu erfassen, zu katalogisieren und in ihrer komplexen Konzeption erstmals umfassend zu würdigen.⁹ Leider ebte die öffentliche Empörung über die »Verschwendung von Steuergeldern« schneller ab als das Projekt voranschritt, so dass die Mittel für die erhoffte umfangreiche Publikation zuletzt ausblieben. Der Kenotaph Einhards, des berühmtesten Gelehrten der Region, ist Teil der noch immer nicht genügend gewürdigten Geschichtssinszenierung im Erbacher Grafenschloss und schließt so den Kreis von Liebenweins Interessen. Die Freude an der Popularisierung von Kunstgeschichte, ohne deshalb auf Seriosität zu verzichten, teilte er mit seiner 2020 verstorbenen Frau Renate Liebenwein: Jahrzehntlang produ-

⁶ Frings, Marcus (Hg.): *Der Modelle Tugend. CAD und die neuen Räume der Kunstgeschichte*, Weimar 2001 (= Visual intelligence).

⁷ FAZ-Artikel über das Erbacher Schloss, 1. Juni 2005, <https://www.faz.net/aktuell/rhein-main/region-und-hessen/landespolitik-kultur-trotz-finanznot-des-landes-cdu-gibt-mittel-fuer-erbacher-schloss-frei-123222.html> [Zugriff: 23. 01. 2021]

⁸ Gräfliche Sammlungen Schloss Erbach, <https://schloss-erbach.de/impressum/> [Zugriff: 23. 01. 2021].

⁹ Caterina Maderna: Zur Antikensammlung Franz I. von Erbach zu Erbach im Odenwald, in: Franz, Joachim/Günther, Rosmarie/Stupperich, Reinhard (Hgg.): »Ein Wald von Statuen«. Kolloquium zum zwanzigjährigen Bestehen der Antikensaal-Galerie und zur Begründung der Kurpfälzer Abguss-Sammlung vor 300 Jahren (= Peleus Bd. 62), Mainz, Ruppolding 2014, S. 107–180, https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/volltextserver/18204/1/Maderna_Antikensammlung%20Erbach.pdf [Zugriff: 13. 07. 2021]. Dies./Götz-Mohr, Brita von: Graf Franz I. zu Erbach-Erbach und seine Sammlungen im Schloss zu Erbach: antike Marmorbildwerke, Rüstungen, Waffen und Geweihe. Ein Sammlungskunstwerk und seine kulturhistorische Bedeutung. Schnell & Steiner, Regensburg 2007.

zierten sie gemeinsam Fernseh-Features für den Hessischen Rundfunk, solange dieser das noch als seine genuine Aufgabe ansah.¹⁰

Es verwundert nicht, dass sich Liebenwein erst knapp vor seiner Emeritierung nur einmal widerstrebend für das Amt des Dekans verpflichten ließ, und er verstand es auch dann, vor allem vermittelnd zwischen oft eigenwilligen Persönlichkeiten und hochschäumenden Temperamenten im Kollegium zu wirken. Unvergessen ist eine Sitzung des Fachbereichsrats, in der über die Frage der Gewichtung der Teilfächer im Architekturstudium heftiger Streit auszubrechen drohte, und Liebenwein die erhitzten Gemüter dadurch abkühlte, dass er die Versammlung mit einer ausführlichen Diskussion zu neu in der »Kuhle«, dem Zentrum des Fachbereichsgebäudes, aufgestellten Flyerverteilungsregalen begann, einem kommerziellen Hassobjekt aller, in

dessen Ablehnung sich die ansonsten verfeindeten Parteien schnell wieder vereinen konnten.

Ein Detail seiner Fachgebietsgestaltung – im Prinzip übernahm er die nüchterne Erstausrüstung seiner Vorgänger – mag den für Liebenwein typischen, trockenen und quasi beiläufigen Humor beleuchten. Rechts hinter der Eingangstür sah man einen mit fleckigem braunem Rupfen bespannten Holzrahmen an der Wand montiert, der wohl einmal als akustische Dämmung im Fotoatelier gedient hatte, nun aber abgenutzt und in der Mitte zerschlitzt nur noch als staubiges Relikt unbestimmter Funktion erkennbar war. Daneben befand sich, in der Art einer Objektbeschriftung im Museum, eine kleine Papptafel mit der Aufschrift: »Lutschow von Thana: Dunkle Kammer. Holz, Leinwand. Eigentum des FG Kunstgeschichte.«¹¹

Meinrad v. Engelberg

¹⁰ Zum Beispiel Poesien aus Wasser und Video. Der Videokünstler Fabrizio Plessi. Renate und Wolfgang Liebenwein, 1988./The World of the Painter Paolo Veronese. Between Art and Inquisition. A Film by Renate Liebenwein and Wolfgang Liebenwein. London 1996.

¹¹ Vergl. Kettererkunst, <https://www.kettererkunst.de/kunst/kd/details.php?obnr=115000505&anummer=425&detail=1> [Zugriff: 23. 01. 2021].

Sabine Heiser

Vertretungsprofessorin am Fachbereich Architektur der Technischen Universität Darmstadt von 2009 bis 2014



Sabine Heiser, um 2010, Foto: Unbekannt, Archiv Heiser.

Sabine Heiser war zwischen 2009 und 2014 Vertretungsprofessorin für Kunstgeschichte am Fachbereich Architektur. Zuvor war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin am Gießener Sonderforschungsbereich Erinnerungskulturen. Ihre Dissertation »Studien zum Wiener Frühwerk Lukas Cranachs d. Ä.« schrieb sie bei Eberhard König an der Freien Universität Berlin.¹ Wie diese Stationen zeigen, hatte Heiser einen Schwerpunkt in der Frühen Neuzeit und nicht unbedingt in der Architekturgeschichte. Genau dieses Spannungsfeld zeichnete ihre Lehre in Darmstadt aus, denn sie verstand es immer wieder, Brücken zwischen den vielfältigen Gebieten der Kunstgeschichte und den besonderen Anforderungen an die Disziplin in einer Architektur fakultät zu schlagen.

Typische Themen von Sabine Heisers Lehre waren zum Beispiel das »Fensterbild«, oder die Aufgabe, ein »Studiolo« oder »Gehäus« für einen Gelehrten in Form eines Stegreifentwurfs zeitgemäß weiterzudenken. Während des Neubaus der sogenannten Städel-Gartenhalle in Frankfurt gelang es durch Vermittlung von Kai Otto (Büro Schneider+Schumacher), einen Blick auf die unterirdische Baustelle zu erhaschen und darauf aufbauend mit Studierenden in einem Seminar des Wintersemesters 2010/11 neue Ideen für die Präsentation der Sammlung im erweiterten Museumsbau zu entwickeln.

In Stuttgart aufgewachsen, verfügte Sabine Heiser über enge familiäre Bindungen nach Halle an der Saale: So erwies es sich als glücklicher Zufall, dass im Vorfeld der 2016 zurückgezogenen UNESCO-Welterbe-Bewerbung ein intensiver Austausch zwischen den Darmstädter Kunsthistoriker*innen und den Franckeschen Stiftungen entstand, der in einem Exkursionsseminar 2013 und einem gemeinsamen Forschungs- und Publikationsprojekt seinen Niederschlag fand.²

Diese thematische Vielfalt bestätigt sich auch beim Blick auf Dissertationsvorhaben, welche Sabine Heiser in diesen Jahren begleitete: Während Gabriel Dette eine Promotion zur altdeutschen Malerei begann, schloss Anna Livia Pfeiffer ihre Arbeit zu den Kolumbarien (Friedhofsbauten für Urnenbegräbnisse) ab. In engem Austausch mit dem Fachgebiet Entwerfen und Baugestaltung entstand die Promotion von Britta Fritze über die Publikationsreihe der »Blauen Bücher«; ein gemeinsames studentisches Ausstellungsprojekt beider Fachgebiete zur verges-

¹ Erschienen als: Heiser, Sabine: Das Frühwerk Lucas Cranach des Älteren. Wien um 1500 – Dresden um 1900, Berlin 2002.

² Engelberg, Meinrad v./Heiser, Sabine et al. (Hgg): »Modell« Waisenhaus? Perspektiven auf die Architektur von Franckes Schulstadt, Halle a. d. S. 2018.

senen Tradition des ländlichen autochthonen Bauens unter dem provokanten Titel »Das deutsche Haus« wurde an mehreren Stationen gezeigt und mit dem 2011 erstmals verliehenen »Athene-Fachbereichspreis für gute Lehre« ausgezeichnet.³

Es ist unter anderem auch Sabine Heisers Engagement zu verdanken, dass in der Reakkreditierung der Studiengänge 2013/14 das Lehrdeputat der Historischen Grundlagenfächer trotz Vakanz der Kunstgeschichte ungeschmälert erhalten blieb und mit dem Fachmodul im Master ein neues, alle drei Fachgebiete verbindendes Lehrformat gefunden wurde, bei dem sich einmal jährlich in Form einer Ringvorlesung alle Lehrenden der Fachgruppe A zu einem gemeinsamen Jahresthema zusammenfinden: So

zum Beispiel »Bild und Bau« (2011) oder »Konstruktion der Gemeinschaft – Städtische Räume und Profanbauten für die lokale Öffentlichkeit« (2014). Im Bachelor teilten sich die drei Fachgebiete inzwischen die nun dreisemestrige Überblicksvorlesung des Grundstudiums auf, dazu kam der »Basiskurs Architekturgeschichte«, ein Proseminar für Erstsemester, das im Unterschied zu den meisten anderen Fakultäten die historischen Grundlagenkenntnisse in Form von Referaten vermittelt, die sich die Studierenden untereinander halten. Auch an diesen neuen Formaten wirkte Sabine Heiser maßgeblich und für folgende Jahre prägend mit.

Meinrad v. Engelberg

³ Übersicht der Athene-Preisträger*innen für Gute Lehre: https://www.tu-darmstadt.de/forschen/forschungsfoerderung/wissenschaftliche_preise/details_1_35264.de.jsp [Zugriff: 14.08.2022].



Wella-Stiftungsdozent*innen und -professorinnen im Bereich Mode und Ästhetik

Alexandra Karentzos/Karolin Ludwig/
Miriam Oesterreich

Hans Lehmborg

* 1911; † 1993, ab 1966 Lehrbeauftragter an der TH Darmstadt, ab 1967 Oberstudienrat am Lehrstuhl für Berufspädagogik und Didaktik des beruflichen Schul- und Ausbildungswesens, ab 1972 bis zur Pensionierung 1975 Professor für Didaktik der chemisch-technischen Gewerbe



Hans Lehmborg, 1970, Repro aus: Die Berufsbildende Schule 47 (1995), S. 245.

Werdegang

Lehmborgs Weg an die Hochschule ist bemerkenswert. 1911 in Breslau als Sohn eines Friseurmeisters geboren, absolvierte er zunächst eine Tischlerausbildung, wechselte dann in das Friseurhandwerk und schloss dort 1937 seine Meisterprüfung ab.¹ Anschließend legte er eine Begabtenprüfung ab und studierte an der Han-sischen Hochschule für Lehrerbildung Hamburg für das Gewerbelehramt. Er arbeitete dann als Gewerbelehrer in Hamburg und Göttingen, wo er parallel ein Studium der Wirtschaftswissenschaften aufnahm und auch abschloss.

1951 wurde er mit einer Arbeit über den »Berufsaufstieg, ein ökonomisches und soziologisches Problem« promoviert. Ab 1958 war er Dozent am Staatlichen Berufspädagogischen Institut in Frankfurt, das 1966 nach Darmstadt verlegt und in die Technische Hochschule eingegliedert wurde. Dort war Lehmborg, nun Mitglied des Instituts für Berufspädagogik, als Lehrbeauftragter und später Oberstudienrat für den Bereich der Berufspädagogik der Fachrichtung »Kosmetische Berufe« zuständig. 1972 wurde er ebendort zum Professor für Didaktik der chemisch-technischen Gewerbe ernannt.

Lehre

Die berufspädagogische Begründung und Neuausrichtung der Friseur*innen-Ausbildung und des Lehramts war Lehmborg ein wichtiges Anliegen. Insbesondere förderte er die Bereiche Gestaltung und ästhetische Geschmacksbildung mit geisteswissenschaftlicher und kunsthistorischer Fundierung. Typische Lehrveranstaltungstitel waren eine »Didaktische Übung zur Werkkunde, chemisch-technische Gewerbe« (jährlich angeboten von 1967 bis 1975) oder »Anwendungstechnik Körperpflegemittel«.² In Kooperation mit dem Darmstädter Haarkosmetikhersteller Wella bot Lehmborg auch Gestaltungslehrgänge für seine Studierenden an. Neben Kenntnissen der elementaren Grundformen und deren Bedeutung für die Frisuren-

¹ Die biografischen Angaben zu Lehmborg sind entlehnt aus: Antoni-Komar, Irene: Für eine lebendige Schule: Hans Lehmborg und die Neubewertung der Friseurausbildung, in: Die Berufsbildende Schule 47 (1995), S. 245–251. Diverse Zeitungsberichte über Lehmborg in: UA Darmstadt, Stiftungsprofessuren I, THD Stiftungs-Professur. Zu Lehmborg siehe auch den Aufsatz von Alexandra Karentzos in diesem Band.

² Technische Hochschule Darmstadt: Personal- und Studienplanverzeichnis. 1972–1976, UA Darmstadt.

gestaltung betonte Lehmborg die Relevanz historischer Grundlagen für die ästhetische Bildung, welche vor allem im Frisurenhandwerk wichtig seien. Als Ziel des Lehrgangs Gestaltung formulierte Hans Lehmborg, die jungen Friseure sollten »erkennen, dass ihre berufliche Leistung sich einfügt und sich einfügen hat in umfassende Kulturansprüche des modernen Menschen.«³ Die vielfältigen kultur- und kunstwissenschaftlichen Materialien des Gestaltungslehrgangs aus den Jahren 1950 bis 1969 sind digitalisiert und im Bildarchiv Prometheus einsehbar.⁴

Forschung

Lehmborgs theoretische Forschung entwickelte sich entlang seiner eigenen Berufsbiografie. Seine Diplomarbeit nach dem Wirtschaftsstudium trug den Titel »Kartelle im Handwerk«.⁵ In seiner Promotion thematisierte er mit dem »Berufsaufstieg« ein Feld, das seine persönliche Biografie prägte. Seine erste publizierte Monografie behandelte den Erfinder der Dauerwelle, Karl Ludwig Nessler.⁶ Es folgen verschiedene wissenschaftliche Beiträge und Aufsätze zur akademischen Gewerbelehrer*innenausbildung im Friseurhandwerk.⁷ Ein zweiter Schwerpunkt waren Praxishandbücher, die teilweise in Zusammenarbeit mit Wella entstanden.⁸ In den Darmstädter Jahren intensivierte Lehmborg zudem seine Forschung zur Verbindung zwischen der Kunstgeschichte und dem Frisurenhandwerk.

Nach der Pensionierung veröffentlichte er dazu das Buch »Haar und Frisur in der Bildenden Kunst«.⁹ Trotz des eher populärwissenschaftlichen Zugangs der Publikation – Lehmborg sah sich selbst ausdrücklich nicht als Kunsthistoriker, sondern als Dilettant auf diesem Gebiet –, eröffnete er damit ein zu diesem Zeitpunkt völlig neues Forschungsfeld zwischen Kunst- und Kulturgeschichte.

Neben seinen Publikationen trug Hans Lehmborg über Jahrzehnte eine umfangreiche Sammlung an Forschungs- und Unterrichtsmaterialien zusammen. Dazu gehörten auch Frisurenbücher, zahlreiche Ausgaben der Frisurenzeitschrift *Clivia* sowie eine große Dia-Lehrsammlung, die sowohl die Geschichte des Frisurenhandwerks als auch Kunstwerke mit dem Schwerpunkt Mode und Frisuren dokumentiert. Der gesamte Nachlass wurde 1993 an den Arbeitsbereich Mode und Ästhetik übergeben und teilweise digitalisiert.¹⁰

Die Praxisnähe seiner wissenschaftlichen Arbeit zeigte sich schließlich auch in seiner Mitarbeit im Hessischen Kultusministerium, dem Zentralverband des deutschen Friseurhandwerks und dem Bundesinstitut für Berufsbildung.

Wirkung

Hans Lehmborg hat wesentlich zur Aufwertung von ästhetischen, kultur- und geisteswissenschaftlichen Aspekten im Lehramt an beruflichen Schulen im Berufsfeld Körperpflege an

3 Hans Lehmborg, zitiert nach Antoni-Komar 1995 (wie Anm. 1), S. 250.

4 Dia-Lehrsammlung Wella, auf: <https://prometheus.uni-koeln.de/> (Zugang nur mit Anmeldung).

5 Antoni-Komar 1995 (wie Anm. 1).

6 Hans Lehmborg: Karl Ludwig Nessler. Die Lebensgeschichte eines Friseurs und Erfinders, Neustadt/Schwarzwald 1954. Neuaufl. als »Karl Ludwig Nessler und die Erfindung der Dauerwelle« Lenzkirch 1986.

7 Auswahl: Lehmborg, Hans: Die Friseurklassen, Sorgenkind oder Paradeperdchen?, in: Die berufsbildende Schule 7 (1955), H. 12, S. 702–708; Ders.: Formen des Werkunterrichts für Friseure, in: Die berufsbildende Schule 17 (1965), H. 4, S. 257–262.

8 Lehmborg, Hans/Wella (Hgg.): Skills and Drills. A Manual for Students and Practising Hairdressers, Darmstadt 1979.

9 Lehmborg, Hans: Haar und Frisur in der Bildenden Kunst, Darmstadt 1983.

10 Der Nachlass befindet sich bis heute im Arbeitsbereich Mode und Ästhetik.

der Technischen Hochschule Darmstadt beigetragen. Durch die Zusammenarbeit mit Wella schuf er die institutionellen Voraussetzungen für die spätere Etablierung der Wella-Stiftungsdozentur und -professur. Durch sein Interesse an den bildenden Künsten erarbeitete er eine kulturwissenschaftlich orientierte und auf Mode fo-

kussierte Kunstgeschichte, die richtungsweisend für die spätere Professur für Mode und Ästhetik am gleichnamigen Arbeitsbereich der Technischen Universität Darmstadt werden sollte.

Nadja Friedrich/Elea Konst/Miriam Oesterreich

Irene Antoni-Komar

* 1955, Wella-Stiftungsdozentin an der Technischen Hochschule/Technischen Universität Darmstadt von 1992 bis 2002



Irene Antoni-Komar, 1998, Foto: Wella AG, Archiv Antoni-Komar.

Werdegang

Irene Antoni-Komar absolvierte ein kunst- und kulturwissenschaftliches Studium an der Universität Stuttgart und schloss es mit der Promotion ab. Stationen ihrer Berufsbiografie waren ein Forschungsaufenthalt am Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München mit einem Stipendium des Landes Baden-Württemberg und die Arbeit als Lehrbeauftragte an der Staatlichen Modeschule des Landesgewerbeamtes Baden-Württemberg in Stuttgart. Sie war wissenschaftliche Mitarbeiterin am Internationalen Forum für Gestaltung Ulm sowie im Anschluss stellvertretende Leiterin am Städtischen

Kunstmuseum Spendhaus in Reutlingen. 1992 wurde Irene Antoni-Komar die erste Wella-Stiftungsdozentin an der Technischen Hochschule Darmstadt, eine Position, die sie zehn Jahre lang innehatte. Nach ihrer Darmstädter Zeit war sie zwischen 2006 und 2018 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Allgemeine Betriebswirtschaftslehre, Unternehmensführung und Betriebliche Umweltpolitik an der Carl-von-Ossietzky-Universität Oldenburg. Seit 2006 ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin und Projektkoordinatorin am Lehrstuhl für Organisation und Personal an der Carl-von-Ossietzky-Universität Oldenburg.

Forschung und Lehre

Während der Darmstädter Jahre widmete sich Irene Antoni-Komar der Gestaltungslehre und Geschichte der Mode mit Bezug auf kunsthistorische und zeitgenössische Quellen sowie Realien. Wichtige Aspekte ihrer Forschung waren dabei die kulturellen Dimensionen und sozialen Praktiken der Mode, Körperpflege, Frisur und Kosmetik. In der Zeit von 2001 bis 2008 gab sie die Schriftenreihe »Mode und Ästhetik« für das Oldenburger Institut für Designforschung heraus. In der Reihe erschienen fünf Bände, die sich mit moderner Körperlichkeit und einer Theoretisierung von Geschlecht, Mode und Bekleidung aus kultur- und designwissenschaftlicher Perspektive beschäftigen und hierfür einen wichtigen und frühen Beitrag leisten.¹

¹ Antoni-Komar, Irene (Hg.): *Moderne Körperlichkeit. Körper als Orte ästhetischer Erfahrung*. Stuttgart 2001 (= *Mode und Ästhetik*, Bd. 1); Dies.: *Kulturelle Strategien am Körper. Frisuren, Kosmetik, Kleider*, Oldenburg 2006 (= *Mode und Ästhetik*, Bd. 2); Rind, Sylvia (verh. Weyrauch): *Haut und Ornament. Körperbemalung mit Henna*, Oldenburg 2006 (= *Mode und Ästhetik*, Bd. 3); Lehnert, Gertrud (Hg.): *Die Kunst der Mode*, Oldenburg 2006 (= *Mode und Ästhetik*, Bd. 4); Heusel, Anja: *Blondinen bevorzugt? Der Mythos blonder Haare und seine Bedeutung für die kosmetische Praxis*, Oldenburg 2009 (= *Mode und Ästhetik*, Bd. 5).

Finanziell unterstützt wurde das Projekt von der in Darmstadt ansässigen Wella AG.

Die genannten Forschungsschwerpunkte spiegelten sich in den von Antoni-Komar angebotenen Lehrveranstaltungen wider. Dazu gehörten unter anderem »Kunst- und Mode. Museums-pädagogisches Seminar in Darmstädter Museen« (1994); »Enthüllen und Verschleiern – ein Motiv in Literatur, bildender Kunst und Mode« (1995/96), »Haircults – Kulturgeschichte der Frisur im 20. Jahrhundert« (1995/96) oder »Mode im Bild. Exemplarische Werkanalysen« (1996). Eine turnusmäßig angebotene Lehrveranstaltung war die Vorlesung mit Übung »Gestaltung, Funktion, Form, Farbe«.²

Wirkung

Irene Antoni-Komar trug dazu bei, den Bereich Mode und Ästhetik im Kontext der Gewerbelehrer*innenausbildung für Berufe der Körperpflege nachhaltig zu etablieren und in eine fachwissenschaftlich fundierte kulturwissenschaftliche Richtung zu entwickeln. Ein großer Verdienst sind auch ihre Recherchen zur Geschichte ihres Arbeitsbereichs mit einem Schwerpunkt auf der Tätigkeit Hans Lehmbergs, für die Übernahme dessen Nachlasses sie seitens der TH Darmstadt verantwortlich zeichnete.

Karolin Ludwig/Miriam Oesterreich

² Technische Hochschule/Universität Darmstadt: Stundenpläne und Vorlesungsverzeichnisse von 1992 bis 2002, UA Darmstadt.

Christian Janecke

* 1964, Wella-Stiftungsdozent für Mode und Ästhetik an der Technischen Universität Darmstadt von 2002 bis 2005



Christian Janecke, 2014, Foto: Unbekannt, Archiv Janecke.

Werdegang

Christian Janecke studierte Kunstgeschichte mit den Nebenfächern Philosophie und Soziologie in Frankfurt am Main, Wien und Saarbrücken. 1993 wurde er mit einer Arbeit über »Die Bedeutung des Zufalls in der bildenden Kunst« an der Universität des Saarlandes promoviert.¹ Bevor er von 1995 bis 2001 wissenschaftlicher Assistent an der Hochschule für Bildende Künste Dresden wurde, übernahm er Lehraufträge an der Universität der Künste in Berlin und der Hochschule für Technik und Wirtschaft, ebenfalls in Berlin. Während und auch nach seiner Anstellung in Dresden war er unter anderem Lehrbeauftragter an der Akademie der Bildenden Künste

in Nürnberg, der Technischen Universität Dresden, der Palluca Hochschule für Tanz Dresden, am Zentrum für Kunst- und Medientechnologie und der Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe sowie der Universität der Künste Berlin und der Fachhochschule Joanneum Graz. 2002 erhielt er die Wella-Stiftungsdozentur an der TU Darmstadt, während dieser Darmstädter Zeit habilitierte er sich 2004 an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg (*venia legendi* für Neueste Kunstgeschichte und Kunsttheorie). 2005 schlug er die Möglichkeit einer Verlängerung seiner Dozentur aus und übernahm ab März 2006 nach einem Jahr als Vertretungsprofessor die Professur für Kunstgeschichte an der Hochschule für Gestaltung in Offenbach.²

Forschung und Lehre

Janeckes Arbeits- und Forschungsschwerpunkte liegen in der modernen und zeitgenössischen Kunst sowie den Wechselwirkungen von Kunst und Theater bzw. Bühnenbildern. Darüber hinaus beschäftigt er sich mit bild-, kultur- und modewissenschaftlichen Themen in Bezug auf Kunst und Gestaltung. In seiner Dissertation »Zufall und Kunst – Analyse und Bedeutung«, die 1995 im Verlag für moderne Kunst erschien, behandelt er das Phänomen des Zufalls in der Kunst anhand von Beispielen aus dem 19. und 20. Jahrhundert und im Kontext geistesgeschichtlicher Zusammenhänge.³ Seine Habilitationsschrift bewegte sich im Bereich der Theater- und Performancewissenschaft,

¹ Janecke, Christian: Die Bedeutung des Zufalls in der bildenden Kunst, Diss. Universität Saarbrücken 1993.

² Christian Janecke in einer E-Mail an Lisa Beißwanger, 5. Januar 2021.

³ Janecke, Christian: Zufall und Kunst. Analyse und Bedeutung, Nürnberg 1995.

ein Thema, zu dem er 2004 einen Sammelband herausgab.⁴ Nicht zuletzt dank der finanziellen Unterstützung durch Wella konnte er in seiner Darmstädter Zeit und kurz danach eine Reihe an Publikationen verwirklichen, deren Themenschwerpunkte die inhaltliche Ausrichtung der Stiftungsdozentur aufgriffen. Darunter waren 2003 der monografische Band »Tragbare Stürme. Von spurtenden Haaren und Windstoßfrisuren«⁵ sowie 2004 der Sammelband »Haar Tragen. Eine Kulturwissenschaftliche Annäherung«⁶ und 2006 »Gesichter auftragen. Argumente zum Schminken«⁷.

In der Lehre bot Janecke Grundlagenveranstaltungen wie »Modetheorie« und ein Kolloquium zu »Mode und Ästhetik« an sowie Seminare wie »Auftritt und Auftreten – Performance in Alltag und Mode« (2002/03), »Gesicht und Maske« (2003/04) oder »Jugendkulturen und Mode« (2004/05). Den bereits etablierten Kurs »Gestaltung, Funktion, Form, Farbe« ergänzte er durch

eine Erweiterung um den Schwerpunkt »Stilgeschichte« (2003–2005).⁸

Wirkung

Christian Janecke trug als einschlägig diszipliniertes geschulter Kunsthistoriker zur weiteren Etablierung des Arbeitsbereichs Mode und Ästhetik in seiner heutigen Form bei. Wie seiner Vorgängerin war es ihm ein Anliegen, Mode, insbesondere die Frisur, zu einem ernstzunehmenden Gegenstand einer kulturwissenschaftlich orientierten Kunstgeschichte zu machen. Seine regelmäßigen Gastvorträge bei Wella und die 2003 von ihm konzipierte kulturwissenschaftliche Tagung »Haar darstellen« stießen auf ein reges Medieninteresse und trugen so zur Sichtbarkeit und Bekanntheit des Arbeitsbereichs bei.⁹

Karolin Ludwig/Miriam Oesterreich

4 Janecke, Christian (Hg.): Performance und Bild. Performance als Bild, Berlin 2004 (= Fundus Bücher, Bd. 160).

5 Janecke, Christian: Tragbare Stürme. Von spurtenden Haaren und Windstoßfrisuren, Marburg 2003.

6 Janecke, Christian (Hg.): Haar tragen. Eine kulturwissenschaftliche Annäherung, Köln [u. a.] 2004.

7 Janecke, Christian (Hg.): Gesichter auftragen. Argumente zum Schminken, Marburg 2006.

8 Technische Universität Darmstadt: Vorlesungsverzeichnisse, UA Darmstadt.

9 Davon zeugen einige Zeitungsartikel, die sich im Universitätsarchiv erhalten haben. UA Darmstadt, Stiftungsprofessuren I, THD Stiftungs-Professur.

Annette Geiger

* 1968, Wella-Stiftungsprofessorin im Bereich Mode und Ästhetik an der Technischen Universität Darmstadt von 2007 bis 2009



Annette Geiger, Foto: Kathrin Binner, Repro aus: hoch3 07/4.

Werdegang

Annette Geiger studierte Kunst-, Kultur- und Kommunikationswissenschaften in Berlin, Grenoble und Paris. 2001 wurde sie mit einer Arbeit über »Urbild und fotografischer Blick. Diderot, Chardin und die Vorgeschichte der Fotografie in der Malerei des 18. Jahrhunderts« an der Universität Stuttgart promoviert.¹ Anschließend lehrte sie Design- und Kulturgeschichte am Institut Supérieur des Arts Appliqués in Paris, an der Universität der Künste in Berlin und der Kunsthochschule Berlin-Weißensee, bevor sie von

2007 bis 2009 die neu eingerichtete Wella-Stiftungsprofessur für Mode und Ästhetik an der Technischen Universität Darmstadt innehatte. Seit 2009 ist sie Professorin für Theorie und Geschichte der Gestaltung an der Hochschule für Künste Bremen.

Forschung und Lehre

In ihrer Forschung beschäftigt sich Geiger mit Themenfeldern wie der Theorie und Geschichte von Gestaltung in Design, Mode, visueller Kommunikation, Film, Architektur und Medien, mit Kulturen des Ästhetischen in Kunst und Alltag oder – hier wird ein direkter Bezug zur Arbeit in Darmstadt offenkundig – Körperinszenierung und dem Schönheitsdiskurs.² Im Jahr 2008 publizierte sie den Sammelband »Der schöne Körper – Mode und Kosmetik in Kunst und Gesellschaft«.³

In Darmstadt gab sie Lehrveranstaltungen zu Themen der »Kunst- und Kulturgeschichte«, zu »Philosophien der Mode« (beides 2008) und ein Seminar zu ihrem gleichnamigen Buch »Coolness – Zur Ästhetik einer kulturellen Strategie und Attitüde« (2008), in dem sie »Coolness« als »eine der wichtigsten Kulturtechniken der Moderne« analysiert.⁴

1 Geiger, Annette: Urbild und fotografischer Blick. Diderot, Chardin und die Vorgeschichte der Fotografie in der Malerei des 18. Jahrhundert, Paderborn 2004.

2 Profil von Annette Geiger <https://www.hfk-bremen.de/en/profiles/n/annette-geiger> [Zugriff: 22. 02. 2022]

3 Geiger, Annette (Hg): Der schöne Körper. Mode und Kosmetik in Kunst und Gesellschaft, Köln 2008.

4 Geiger, Annette/Schröder, Gerald/Söll, Äne (Hgg.): Coolness. Zur Ästhetik einer kulturellen Strategie und Attitüde, Bielefeld 2010. Zitat aus dem Klappentext.

Wirkung

Annette Geiger war zu großen Teilen dafür verantwortlich, dass der kunst- und kulturwissenschaftliche Studienanteil im nun als Bachelorstudiengang angebotenen Fach Körperpflege ausgeweitet wurde. Sie verstärkte zudem den Schwerpunkt auf eine dezidiert kriti-

sche Kunstgeschichte, der sich im Arbeitsbereich Mode und Ästhetik bis in die heutige Zeit fort-schreibt. »Der neuen Professorin ist es wichtig, dass ihre Studierenden vor allem lernen, kritisch zu denken«, heißt es dazu im Jahr 2007 im Uni-versitätsmagazin hoch³.⁵

Karolin Ludwig/Miriam Oesterreich

⁵ Polastik, Daria: Der ästhetische Teil des Studiums. Annette Geiger hat die Stiftungsprofes-sur Mode und Ästhetik an der Universität inne, hoch³ 3 (2007) H. 4.



Timelines

Lisa Beißwanger/Bea Engelmann

Timeline »Architektur- und Kunstgeschichte«

Legende:

[XXXX–XXXX] = Zeitraum, in dem die Person in den Verzeichnissen der TU Darmstadt nachweisbar ist

LV = Lehrveranstaltung

oProf = Ordentliche Professur

aoProf = Außerordentliche Professur

Jahreszahlen auf dem Zeitstrahl markieren den Beginn der Tätigkeit in Darmstadt (nicht der Berufung) nach aktuellem Wissensstand. Funktionen/Dienstgradbezeichnungen wurden aus den Verzeichnissen übernommen.

1869

JOHANN GEORG SCHAEFER

*1823; † 1908 [1869–1902]

Prof. Dr. Rudolph Adamy [1882–1898] Ab 1882: Privatdocent für Aesthetik und allgemeine Kunstgeschichte. Ab 1886/87: Professor, Grossh. Museums-Inspector, Privatdocent der Aesthetik und allgemeinen Kunstgeschichte. Ab 1891/92 auch Lehre für Geschichte der Kunstgewerbe. Ab 1893/94: Professor, Inspector am Grossherzoglichen Museum, Lehrer für Aesthetik und Geschichte des Kunstgewerbes, Privatdocent der allgemeinen Kunstgeschichte.

Dr. Ferdinand Noack [1896–1899] Privatdocent für klassische Kunstarchäologie.

Dr. Friedrich Back [1898–1927] Ab 1898: Museums-Inspector, Privatdocent der Geschichte der decorativen und vielfältigenden Künste und des Kunstgewerbes. Ab 1900/01: Professor, Director des Grossherzoglichen Museums, Privatdocent der Geschichte der decorativen und vielfältigenden Künste und des Kunstgewerbes. Ab 1901/02: Professor, Direktor der Kunst- und Altertums-Sammlung des Grossherzoglichen Museums, Privatdocent für Geschichte der decorativen und vielfältigenden Künste und des Kunstgewerbes. Ab 1902/03: Professor, Direktor der Kunst- und Altertums-Sammlung des Grossherzoglichen Museums [ab 1907/08 Grossh. Landesm.], Privatdozent für Kunstgeschichte. (Ab 1913/14 auch: Geheimer Hofrat).

Adolf Zeller [1899–1910] Ab 1899: Regierungsbaumeister, Privatdocent für die künstlerische und technische Erläuterung mittelalterlicher Baudenkmäler. Ab 1903/04: Regierungsbaumeister, Privatdozent für Baugeschichte des Mittelalters. Ab 1904/05: Regierungsbaumeister, Privatdozent für Baugeschichte und Stillehre.

1903

RUDOLF KAUTZSCH

* 1868; † 1945 [1903–1910]

Ab WiSe 1910/11 nicht mehr im Studienplan geführt. Ab 1911 Professur in Breslau.

Dr. Ing. Ernst Vetterlein [1902–1919] Privatdocent für Baukunst. Bis 1903/04 auch Assistent für die Lehrstühle Baukunst I, II und III. Ab 1905/06 auch Lehre für Baukunst des Altertums und der Renaissance.

Dr. Julius Hülsen [1903–1932] Architekt. Privatdozent für Baugeschichte und Geschichte und Theorie des Ornaments. (Ab 1912/13 auch: Professor).

Matthias Wallenfang [1908–1911] Architekt, Assistent für die Übung in Baukunst des Altertums und der italienischen Renaissance.

1910

WILHELM PINDER

* 1878; † 1947 [1910–1915]

Vertretung des Lehrstuhls ab WiSe 1910/11, oProf ab SoSe 1911. Im Winter 1915/16 zum Militärdienst einberufen, ab 1916 Professur in Breslau.

Dr. Walter H. Dammann [1911–1915] Privatdozent für Kunstgeschichte.

Theodor Sohm [1911–1914] Architekt. Assistent für die Übung in Baukunst des Altertums und der Italienischen Renaissance.

Prof. Dr. Friedrich Behn [1914–1948] Direktoral-Assistent am Römisch-Germanischen Zentralmuseum zu Mainz, Privatdozent für Altertumskunde.

Dipl.-Ing. Max Müller [1914–1915] Assistent für Baukunst II und III und für die Übung in Baukunst des Altertums und der italienischen Renaissance.

1916

PAUL HARTMANN

* 1869; † 1944 [1916–1934]

Laut Hochschullehrerverzeichnis: 1916–1934 oProf. Im Lehrplan Studienjahr 1934/35 als „von den amtlichen Pflichten enthoben“ geführt.

Prof. Dr. Eduard Anthes [1919–1922] Professor, Denkmalpfleger für die Altertümer, Privatdozent für Archäologie.

Prof. Dr. Georg Haupt [1919–1936] Ab 1919: Direktor des Gewerbemuseums, Lehrer für Kunstgewerbe. Ab 1920/21: Außerordentlicher Professor für Geschichte des Kunstgewerbes, Direktor des Gewerbemuseums.

Dr. Ottilie Rady [1922–1939] Ab 1922: Assistentin für Kunstgeschichte, ab 1929: Privatdozentin und Assistentin für Kunstgeschichte. Von 1934 bis 1939 nichtplanmäßige außerordentliche Professorin für Kunstgeschichte.

Dr.-Ing. Dr. phil. Friedrich Wachtsmuth [1923–1930] Privatdozent für Baugeschichte und Kunstwissenschaft.

Dr. Kurt Röder [1931–1935] Privatdozent. Keramik.

1934

HEINZ RUDOLF ROSEMANN

* 1900; † 1977 [1934–1942]

Im Lehrplan ab 1934/35 planm. aoProf., ab 1937 oProf. Ab 1942 Professur in Göttingen.

Dr. phil. Georg Ortgies von Wersebe [1937–1941] Wissenschaftlicher Assistent, Kunstgeschichte.

OTTILIE RADY

* 1890; † 1987 [1934–1939]

Nichtplanmäßige außerordentliche Professorin. Kunstgeschichte. 1939 „beurlaubt“.

1942

OSKAR SCHÜRER

* 1892; † 1949 [1942–1949]

Laut Hochschullehrerverzeichnis ab 1942 aoProf., ab 1943 oProf.

Dr. Hans Feldbusch [1943–1945] Wissenschaftlicher Assistent, Kunstgeschichte.

Dr. phil. Josef Adolf Schmoll gen. Eisenwerth [1946–1956] Ab 1946: Wissenschaftlicher Assistent i.V., Kunstgeschichte. Ab 1947 Wissenschaftlicher Assistent, Kunstgeschichte. Ab 1951 Privatdozent für Kunstgeschichte (beurlaubt).

Dipl.-Ing. Martin Klewitz [1948–1953] Wissenschaftlicher Assistent, Kunstgeschichte.

1949

HANS GERHARD EVERS

* 1900; † 1993 [1949–1969]

Vereidigung als Professor 1950. Emeritierung 1968.

Dr. phil. Hans-Günther Sperlich [1953–1956] Wissenschaftlicher Assistent, Kunstgeschichte.

Dr. phil. Erich Wiese [1952–1982] Ab 1952: Honorar-Professor für Museumskunde. Direktor des Hessischen Landesmuseums Darmstadt. (In der Lehre tätig von 1952 bis zum Ruhestand, 1959).

Dr. phil. Hans-Jürgen Imiela [1956–1960] Wissenschaftlicher Assistent, Kunstgeschichte.

Dr. phil. Maria Wenzel [1957–1984] Wissenschaftliche Assistentin. Ab 1971: Wissenschaftliche Angestellte, Kunstgeschichte (Bibliothek).

Dipl.-Ing. Friedrich Traut [1960–1964] Wissenschaftlicher Assistent. Kunstgeschichte.

Dr. phil. Heiner Knell [1964–1971] Ab. 1964: Wissenschaftlicher Assistent, Kunstgeschichte. Ab 1970: Lehrbeauftragter und Assistent, Kunstgeschichte. Ab WiSe 1971/72: Professor für Kunstgeschichte (Schwerpunkt Archäologie). Ab 1976 Professor für Klassische Archäologie.

Dr. Ing. Hans Christoph Hoffmann [1964–1971] Ab 1964 Wissenschaftlicher Assistent, Kunstgeschichte. Ab 1970: Lehrbeauftragter und Assistent, Kunstgeschichte.

Dr. phil. Wolfgang Prinz [1964–1965] Wissenschaftlicher Assistent. Kunstgeschichte.

Jürgen Michler [1966–1967] Wissenschaftlicher Assistent, Kunsthistoriker. Kunstgeschichte.

Dr. phil. Herwarth Röttgen [1967–1969] Wissenschaftlicher Assistent, Kunstgeschichte. Ab 1968: Lehrbeauftragter und Assistent, Kunstgeschichte.

1969

GEORG FRIEDRICH KOCH

* 1920; † 1994 [1970–1989]

Emeritierung 1988.

Christof Spuler [1971–1974] Wiss. Mitarbeiter, Kunstgeschichte.

Dr. phil. Hanno-Walter Kruft [1971–1982] Wissenschaftlicher Assistent. Ab 1972 Dozent. Kunstgeschichte. Ab 1980 apl. Prof.

Dr. phil. Ernst-Walter Voigtländer [1972–1986] Wiss. Mitarbeiter, Kunstgeschichte. Ab 1980/81 Privatdozent und Wechsel zum Fachgebiet Klassische Archäologie.

Dr. phil. Volker Hoffmann [1975–1980] Privatdozent, Kunstgeschichte.

Dr. phil. Ekkehard Mai [1980–1984] Wiss. Mitarbeiter, Kunstgeschichte.

Dr. phil. Michael Groblewski [ab 1983] Privatdozent, Kunstgeschichte.

Dr. phil. Reinhard Wegner [1984–1989] Wiss. Mitarbeiter, Kunstgeschichte.

1989

WOLFGANG LIEBENWEIN

* 1944; † 2021 [1989–2009]

Emeritierung 2009.

Dr. Alex Müller [1990–2007] Wiss. Mitarbeiter, Kunstgeschichte. Tätig in der Lehre bis 1996.

Dr. phil. Gisela Moeller [1990–1996] Wissenschaftliche Assistentin, Kunstgeschichte.

Dr. phil. Pamela Scorzin [1996–2001] Wiss. Mitarbeiterin, Kunstgeschichte.

Dr. phil. Marcus Frings [1997–2002] Wiss. Assistent, Kunstgeschichte.

Dr. phil. Sonja Müller [2001–2005] Wiss. Mitarbeiterin, Kunstgeschichte.

PD Dr. Meinrad v. Engelberg [ab 2004] Wiss. Mitarbeiter, Akademischer Rat, Kunstgeschichte.

Anna-Livia Pfeiffer, M.A. [2007–2011] Wiss. Mitarbeiterin, Kunstgeschichte.

2009

SABINE HEISER

[2009–2014]

Vertretungsprofessur. Kunstgeschichte.

Gabriel Dette, M.A. [2011–2016] Wiss. Mitarbeiter, Kunstgeschichte.

JENS RÜFFER

[2014–2016]

Lehrstuhlvertretung. Kunstgeschichte.

2017

CHRISTIANE SALGE

[ab 2017]

Dr. Maxi Schreiber [2017–2020] Wiss. Mitarbeiterin, Kunstgeschichte.

Dr. Martin Pozsgai [2017–2021] Wiss. Mitarbeiter, Kunstgeschichte.

PD Dr. Dr.-Ing. Hauke Horn [2019–2021] Wiss. Mitarbeiter, Kunstgeschichte.

Dr. Lisa Beißwanger [ab 2020] Wiss. Mitarbeiterin, Kunstgeschichte.

Dr. Allison Stagg [ab 2021] Wiss. Mitarbeiterin, Kunstgeschichte.

Dr. Frederike Lausch [ab 2021] Wiss. Mitarbeiterin, Kunstgeschichte.

2021

Quellen: Programme und Lehrpläne der Polytechnischen Schule/Technischen Hochschule Darmstadt, 1858–1935; Personal- und Vorlesungsverzeichnisse der Technischen Hochschule Darmstadt, 1935–1973; Personal- und Studienplanverzeichnisse der Technischen Hochschule/Technischen Universität Darmstadt, 1973–2013. TUCaN-Archiv, Semesterbooklets des FB 15, Informationen aus dem Dekanat des FB 15. Ergänzt durch Informationen aus: Christa Wolf: Verzeichnis der Hochschullehrer der TH Darmstadt. Höhere Gewerbeschule, Technische Schule, Polytechnische Schule, Technische Hochschule. Darmstadt 1977. Recherche und Grafik: Bea Engelmann; Recherche und Redaktion: Lisa Beißwanger. Stand: 2022.

Timeline »Mode und Ästhetik«

HANS LEHMBERG

* 1911; † 1993 [1966–1975]

Ab 1966 Lehrbeauftragter an der TH Darmstadt.

Ab 1967 Oberstudienrat am Lehrstuhl für

Berufspädagogik und Didaktik des beruflichen

Schul- und Ausbildungswesens.

Ab 1972 Professor für Didaktik der

chemisch-technischen Gewerbe.

IRENE ANTONI-KOMAR

* 1955 [1992–2002]

Wella-Stiftungsdozentin

FB15

INGEBORG WIEDEBUSCH

Ab 1972 Professorin für Farblehre und Grundlehre Zeichnen (später mit Zusatz »Foto-Grafik«) am Fachbereich 15, Architektur.

Ab 1973/74 Kurse im Studiengang Graphisches Gewerbe unter dem Titel »Farblehre« bzw. »Zeichnen und Farblehre«, später »Farben- und Kompositionslehre«. Ab 1976/77 Öffnung dieser Kurse für den Studiengang chemisch-technische Gewerbe. Letzte nachvollziehbare Veranstaltung im SoSe 1989.

1966

1992

1966

Das Frankfurter Staatliche Berufspädagogische Institut wird in die TH Darmstadt integriert / Hans Lehmborg kommt mit dem Institut nach Darmstadt / In den folgenden Jahren diverse Kooperationen zwischen Lehmborg und der Wella AG

1972

Hans Lehmborg wird zum Professor ernannt

1980

Beginn studentischer Initiativen für eine Ausweitung des rein chemisch-technischen Lehrangebots / Ab 1981 Abendkurse bei Wella / Ab 1985 Lehrauftrag für den Wella-Mitarbeiter Günther Lang im Bereich Kosmetikchemie

1990

Wella stiftet die Wella-Stiftungsdozentur für Mode und Ästhetik

1992

Erstmalige Besetzung der Wella-Stiftungsdozentur

Fakultät für Kultur- und Staatswissenschaften

1971

FB 3 Erziehungswissenschaft und Psychologie

FB 7 Chemie

Lehramt an beruflichen Schulen gewerblicher Richtung, Chemisch-technische Gewerbe (Schwerpunkte: a) Chemie der Körperpflegemittel, b) Textil- und Lederchemie).

Lehramt an beruflichen Schulen gewerblicher Richtung, Chemisch-technische Gewerbe; Fachbereiche Chemotechnik oder Kosmetisches und Textilgewerbe

Lehramt an beruflichen Schulen gewerblicher Richtung, Chemisch-technische Gewerbe, Sonderzweige: Chemotechnik und Bekleidung und Körperpflege

ENTWICKLUNG DES ARBEITSBEREICHS

FACHBEREICH, IN DEM DIE DOZENTUR / PROFESSUR ANGESIEDELT WAR

TITEL DES STUDIENGANGS, IN DEM DIE DOZENTUR / PROFESSUR LEHRT(E)

CHRISTIAN JANECKE ALEXANDRA KARENTZOS

* 1964 [2002–2005]

Wella-Stiftungsdozent

Stefanie Haas Wiss. Hilfskraft

ANNETTE GEIGER

* 1968 [2007–2009]

Wella-Stiftungsprofessorin

Thomas Högele Wiss. Mitarbeiter

Andreas Pinczewski, M.A. Wiss. Mitarbeiter

* 1972 [ab 2011]

Wella-Stiftungsprofessorin

KORNELIA HAHN

[2009–2010]

MARIA LUISA

BUOVOLO-ULLRICH

[2010–2011]

Vertretung der Professur,
Institut für Allgemeine Pädagogik
und Berufspädagogik,
Fachbereich Humanwissenschaften

Aktuell:

Veronika Ausfelder Fachdidaktik Körperpflege
Rhea Dehn Tutosaus, M.A. Wiss. Mitarbeiterin
Sylvia Weyrauch StR'in Fachdidaktik
Körperpflege

Ehemalig:

Prof. Dr. Miriam Oesterreich Wiss. Mitarbeiterin
Dr. Anika Kollarz Wiss. Mitarbeiterin i.V.
Andreas Pinczewski, M.A. Wiss. Mitarbeiter
Marco Rasch, M.A. Projekt: ›Digitalisierung der
Dia-Lehrsammlung‹
Dr. Nina Trauth Wiss. Mitarbeiterin
Dr. Hanna Büdenbender; Dr. Birgit Haehnel;
Christina Michaelis, M.A.
DFG-Projekt: ›Weiße Umhüllungen – Weiße
Verblendungen‹

2002

2007

2011

2022

1999

Verlängerung des
Stiftungsvertrags zur
Wella-Stiftungs-
dozentur

2006

Einrichtung der Wella-
Stiftungsprofessur
(nach ca. anderthalb-
jähriger Vakanz der
Wella-Stiftungs-
dozentur)

2007

Besetzung der
Wella-Stiftungs-
professur

2016

Einrichtung und
Besetzung der
ordentlichen Professur
für Mode und Ästhetik

1997

FB 7

Chemie

FB 3

Erziehungswissenschaften,
Psychologie und
Sportwissenschaft

2001

FB 3

Humanwissenschaften –
Erziehungswissenschaften,
Psychologie und
Sportwissenschaft

2008

Bachelor of Education
Körperpflege

Lehramt an
berufsbildenden
Schulen
Chemietechnik,
Körperpflege,
Textiltechnik/
Bekleidung

Lehramt an
berufsbildenden
Schulen
Chemietechnik,
Körperpflege

Körperwissenschaften,
Mode und Ästhetik

IMPRESSUM

Recherche: Dr. Lisa Beißwanger, Bea Engelmann. Gestaltung: Bea Engelmann. Quellen: Personal- und Vorlesungsverzeichnisse der Technischen Hochschule Darmstadt, 1935–1973; Personal- und Studienplanverzeichnisse der Technischen Hochschule/Technischen Universität Darmstadt, 1973–2013. Ab 2013: TUCaN-Archiv. Institutschronik, zusammengestellt von Sylvia Weyrauch, Bierbaum, Harald/Eckert, Gregor/Herrmann, Katharina/Rießland, Matthias (Hgg.): 50 Jahre allgemeine Pädagogik an der TU Darmstadt, 1967–2017. Darmstadt 2019. Stand: 2022.

Die Kunstgeschichte an der Technischen Universität Darmstadt blickt auf eine 150-jährige Geschichte zurück. Dieses Jubiläum war der Ausgangspunkt für ein Forschungsprojekt und ein Symposium, deren Ergebnisse dieser Band vorstellt.

Eine Besonderheit der Kunstgeschichte in Darmstadt ist, dass sie nicht an einem Institut angesiedelt ist, sondern durch zwei Professuren an den Fachbereichen Architektur und Humanwissenschaften repräsentiert wird. Der vorliegende Band perspektiviert diese außergewöhnliche Konstellation historisch und vertritt die These, dass gerade der Status als kunstgeschichtliche »Enklave« zu intensiver Vernetzung geführt hat.



150 JAHRE
KUNSTGESCHICHTE
AN DER TU DARMSTADT

ISBN 978-3-98501-021-9



9 783985 010219