

# 150 Jahre Kunstgeschichte an der Universität Gießen

Herausgegeben von Sigrid Ruby

Franz Steiner Verlag







# 150 Jahre Kunstgeschichte an der Universität Gießen

---

Herausgegeben von  
Sigrid Ruby

Unter Mitarbeit von  
Joachim Hendel

Franz Steiner Verlag

Die Publikation wurde durch den Open-Access-Publikationsfonds  
der Justus-Liebig-Universität Gießen und durch den Third Mission Fonds des  
Präsidiums der Justus-Liebig-Universität Gießen gefördert.



Dieses Buch ist eine Open-Access-Publikation.  
Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung –  
Nicht kommerziell – Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz.  
[creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de)

Umschlagabbildung:  
Einweihungsfeier des Instituts im Hörsaal, Ludwigstraße 34,  
Fotografie, 1930, UniA GI, Sammlungen Nr. 10, Chronik Bd. 1, S. 101

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen  
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über  
[dnb.d-nb.de](http://dnb.d-nb.de) abrufbar.

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.  
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes  
ist unzulässig und strafbar.

© Sigrid Ruby 2024  
Veröffentlicht im Franz Steiner Verlag, Stuttgart  
[www.steiner-verlag.de](http://www.steiner-verlag.de)

Layout und Herstellung durch den Verlag  
Satz: SchwabScantechnik, Göttingen  
Druck: Beltz Grafische Betriebe, Bad Langensalza  
Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier.  
Printed in Germany.  
ISBN 978-3-515-13671-6 (Print)  
ISBN 978-3-515-13679-2 (E-Book)  
DOI 10.25162/9783515136792

## INHALT

---

SIGRID RUBY	
Zur Einführung .....	9
JOACHIM HENDEL	
Räume für die Kunstgeschichte	
<i>Eine Chronik ihrer Standorte in Gießen von 1874 bis 2024</i> .....	23
ALMA-ELISA KITTNER	
Steine, die anstoßen	
<i>Der Gießener Kunstweg</i> .....	33
DAGMAR KLEIN	
Kunst auf dem Campus .....	51
MARKUS LEPPER	
Dias als Speicherobjekte	
<i>Interview mit Max Brück am 12. April 2023 in seiner Werkstatt in Gießen</i> .....	59
ULRIKE ILG	
Moritz Carrière	
<i>Die Anfänge einer akademischen Kunstgeschichte in Gießen</i> .....	67
YVONNE RICKERT	
Kunst und Konstruktion	
<i>Hugo von Ritgen und die Lehre der Architektur und Kunstgeschichte in Gießen</i> .....	85
SIGRID RUBY	
Geschichte einer Ausstellung	
<i>Moderne &amp; Mittelalter. Die Baukunst des Hugo von Ritgen</i> .....	113

CHRISTIANE SALGE Von der Falte zum Akt <i>Die Zeichnungen des Malers August Lucas aus dem „Academischen Kunst Cabinet Giessen“</i> .....	119
KATHARINA LORENZ Erwerb, Experiment, Erkenntnis <i>Bruno Wilhelm Sauer in Gießen zwischen Klassischer Archäologie und Kunstgeschichte</i>	139
MATTHIAS SCHULZ Christian Rauch als Mediävist und Kunsthistoriker der Region .....	149
ANDREAS AY Kunst und Geschichte <i>Der jüdische Kunstsammler und Stifter Gustav Bock (1857–1938) – ein Bindeglied zwischen Stadt und Universität</i> .....	161
YVONNE RICKERT Christian Rauch und das Gießener Kunstwissenschaftliche Institut in den 1930er und 1940er Jahren .....	173
ANNABEL RUCKDESCHEL Vom „Führer-Bildnis“ im Universitätsgebäude zur Kunst am Bau im Gießener Raum <i>Der Akademische Zeichenlehrer Walter Kröll und die Gießener Kunstgeschichte</i> .....	197
GERD STEINMÜLLER Ottmar Kerber und die lehrstuhllose Zeit der Gießener Kunstgeschichte .....	211
CLAUDIA HATTENDORFF Eine Berufung wird besichtigt <i>Zur Einrichtung der Professur für Kunstgeschichte am Gießener Institut für Kunstpädagogik</i> .....	227
OLGA LAPPO-DANILEWSKI In Memoriam Günther Fiensch <i>Versuch einer Annäherung</i> .....	239

SARAH KRISTIN HAPPERSBERGER

Die Kunstausstellung zum Internationalen Jahr der Frau  
*Wie Studierende, Lehrende und Vertreterinnen der Gießener Frauenverbände  
 die ‚Situation der Frau‘ ausstellen* ..... 251

HOLGER BROEKER

Wissenschaftliches Neuland und neue Impulse für die Lehre  
*Gottfried Boehm in Gießen (1979–1986)* ..... 269

THOMAS LANGE

Bernd Growe – „Sehen gelingt immer nur gegen alle Erwartung“ ..... 281

MARKUS LEPPER

In memoriam Bernd Growe  
*Interview mit Manfred Stumpf am 4. April 2023 in Frankfurt-Nordend* ..... 289

DAGMAR KLEIN

a. c. lony – Studentische Galerie 1986–1989  
*Ein Gespräch mit Ruth Antpöhler* ..... 295

SUSANNE LIESSEGANG

Künstlerinnen versus (Frauen)Kunstgeschichte zu Beginn der 1980er Jahre ..... 303

MISCHA STEIDL

Kunstgeschichte und zeitgenössische Kunst ..... 311

MARCEL BAUMGARTNER

einundzwanzig. Ansichten eines Kunstvereins  
*Rede zur Ausstellungseröffnung am 7. September 2018, 18 Uhr* ..... 321

Abkürzungen ..... 325

Literatur zur Kunstgeschichte an der Universität Gießen (in Auswahl) ..... 326

Zu den beteiligten Personen ..... 330



# Zur Einführung

SIGRID RUBY

---

Mit 150 Jahren gehört die Kunstgeschichte an der Justus-Liebig-Universität Gießen zu den ältesten Einrichtungen dieser akademischen Disziplin in Deutschland – und damit weltweit. Das Jubiläum gibt Anlass, ausführlich und mit weitem Winkel zurückzuschauen. Denn nicht nur die wechselvolle Geschichte des Faches am Standort Gießen ist interessant und ihre Aufarbeitung überfällig. Auch die relative Bedeutung der Gießener Kunstgeschichte im größeren disziplin- und universitätshistorischen Kontext, ihre konventionellen und besonderen Qualitäten, ihre Verbindungen zu anderen Standorten und Einrichtungen, ihre Abgründe und Triumphe gilt es zu reflektieren.

Angesichts vielfältiger Umwälzungsprozesse im gegenwärtigen Hochschulwesen, die hier mit dem Reizbegriff ‚unternehmerische Universität‘ nur angedeutet seien, beruhigt die Retrospektive auf einen kunstgeschichtlichen ‚Stehaufbetrieb‘ im mittelhessischen Gießen. Hier wurde und wird seit eineinhalb Jahrhunderten mit zumeist geringen Mitteln, immer kleinem Personalbestand und großem Engagement das Rad zwar nicht ganz neu erfunden, aber doch weiterentwickelt und – vor allem – beharrlich gedreht. Davon legen die in diesem Band versammelten Beiträge ein reiches Zeugnis ab. Wenig überraschend, widmen sie sich den für die Kunstgeschichte an der Universität Gießen besonders wichtigen Akteuren, das heißt den einzelnen Professoren – bis Anfang des 21. Jahrhunderts waren es ausschließlich Männer. Darüber hinaus treten Persönlichkeiten hervor, deren Forschung und Lehre, Denken und Handeln das Fach am Standort prägten und ihm überregionales Renommee verschafften. Auch studentische Projekte kommen zur Sprache beziehungsweise Anschauung ebenso wie die Arbeit von Künstlerinnen und Künstlern, die im Kontext der in Gießen betriebenen kunst- und architekturgeschichtlichen Lehre entstanden, darin zum Einsatz kamen oder darauf Bezug nehmen.

Zur Geschichte der Disziplin gehören auch die Räume, die sie im Gießener Stadtgebiet und in der Universität einnahm respektive die man ihr zugestand, und – damit zusammenhängend – ihre Ausstattung mit personellen wie materiellen beziehungsweise technischen Ressourcen, über die bis heute das Standing einer jeden Hochschuleinrichtung bemessen wird. Viele weitere Themen tauchen in den einzelnen Beiträgen, zum Teil auch in den Fußnoten auf, andere müssen zukünftiger Forschungslust

anvertraut werden, damit dieser Band nicht noch dicker wird, dafür aber pünktlich im Jubiläumsjahr vorliegen kann.

150 Jahre müssen unausgewogen beschrieben bleiben, aber das Vorliegende ist eine gute Kombination aus Aktenfunden, wissenschaftlicher Forschung und Zeitzeugen-Berichten. Eine interessante Mischung sind auch die Bilder, von denen viele aus dem privaten Kontext stammen und hier erstmals publiziert werden. Ein ausdrückliches Dankeschön geht an Joachim Hendel, den Leiter des Universitätsarchivs Gießen, der das Unterfangen in vielerlei Hinsicht inspirierte und unterstützte und dessen detektivischem Spürsinn ich so manchen Quellenfund und die ein oder andere Präzisierung zu verdanken habe.

Eigentlich ist die Kunstgeschichte an der Universität Gießen noch um einiges älter als 150 Jahre. Ihre Anfänge liegen in der akademischen Architekturausbildung des frühen 19. Jahrhunderts. Der in Darmstadt bei Hofbaudirektor Georg Moller zum Architekten ausgebildete Hugo von Ritgen (1811–1889) gab ab 1835 Zeichenunterricht an der Ludwigs-Universität in Gießen, wo man für ihn 1838 zunächst eine außerordentliche, 1843 dann eine ordentliche Professur für Architektur und Ingenieurwissenschaften einrichtete. Diese wurde 1874 im Zuge der Neuordnung der Hochschullandschaft im Großherzogtum Hessen-Darmstadt an die 1869 eingerichtete Polytechnische Schule beziehungsweise, ab 1877, Technische Hochschule Darmstadt verlegt. Ritgen blieb jedoch in Gießen, auf der 1874 neu eingerichteten Professur für Kunstwissenschaft. Das ist der Ausgangspunkt unseres Jubiläums. In ihrem Beitrag zeichnet **Yvonne Rickert** die Lehrtätigkeit Ritgens an der Ludwigs-Universität von 1838 bis zu seinem Tod 1889 detailliert nach und geht in dem Zusammenhang auch auf die damals verwendeten Lehrmittel, die historischen Räumlichkeiten und die Studentenschaft ein. Zu den seinerzeit im „Academischen Kunst Cabinet Giessen“ verwahrten Unterrichtsmaterialien gehörte auch ein Skizzen-Konvolut des Darmstädter Zeichners August Lucas (1803–1863), das **Christiane Salge** vorstellt und hinsichtlich seiner Bedeutung als künstlerische Fingerübung wie auch Anschauungsmaterial für die kunstwissenschaftliche Ausbildung diskutiert. 150 Jahre später wird im Fach zwar noch mit gedruckten Publikationen gearbeitet. Aber die für unsere Forschung und Lehre unverzichtbaren Bilder sind nun mehrheitlich digital verfügbar, unter anderem im Bildarchiv „prometheus“, an dessen Gründung 2001 auch die Gießener Kunstgeschichte sowie die Klassische Archäologie beteiligt waren.<sup>1</sup> Die umfangreiche Sammlung von Diapositiven verlor seitdem immer mehr an Bedeutung und wurde 2019 komplett aufgelöst. Der Künstler **Max Brück** machte sich dieses frei gewordene Material für einen noch

1 „prometheus – Das verteilte digitale Bildarchiv für Forschung & Lehre“ war ein zunächst vom Bundesministerium für Bildung und Forschung (BMBF) gefördertes Drittmittelprojekt, das nach Projektende in einen Verein überführt wurde und fortan, über Lizenzen finanziert, sein Angebot für Forschung und Lehre aufrechterhalten und ausbauen konnte. Vgl. <https://www.prometheus-bildarchiv.de/> [Zugriff 17.01.2024].

unabgeschlossenen Werkkomplex zu eigen, zu dem ihn **Markus Lepper** befragt hat. Das transkribierte Interview gehört zu den Beiträgen dieses Bandes.

Hugo von Ritgen war also an der Universität Gießen der erste Lehrstuhlinhaber eines Fachgebietes, das zunächst den Titel Architektur und Ingenieurwissenschaften trug und ab 1874 Kunstwissenschaft hieß. Er hatte sich seinerzeit auch bei der Gründung der Handwerkerschule des Gießener Ortsgewerbevereins, einem Vorläufer der Technischen Hochschule Mittelhessen (THM), engagiert. Der neu etablierte THM-Fachbereich Bauwesen bezog wiederum im Jahr 2003 das fortan „Hugo-von-Ritgen-Haus“ genannte Gründerzeitgebäude an der Gießener Südanlage. Dass unsere beiden Professuren offenbar den gleichen Ahnherrn haben, veranlasste mich den Kollegen Nikolaus Zieske an der THM anzusprechen, um das Leben und Werk Ritgens gemeinsam zu erforschen. Das hat letztendlich vor allem Yvonne Rickert über mehrere Jahre hinweg gründlich getan und damit die wissenschaftliche Grundlage für eine monographische Ausstellung zur „Baukunst des Hugo von Ritgen“ gelegt, die im Jubiläumsjahr 2024 im Oberhessischen Museum Gießen gezeigt wird.<sup>2</sup>

Meine Beschäftigung mit Hugo von Ritgen war der Ausgangspunkt für eine breiter angelegte Aufarbeitung der lokalen Fachgeschichte. Ich forschte zu Gehalt und Verbleib der historischen Lehrmaterialien, vor allem der Bibliotheksbestände, und kümmerte mich um die Erschließung des Nachlasses von Christian Rauch.<sup>3</sup> Darüber kam ein reger Austausch mit dem Universitätsarchivar Joachim Hendel in Gang. Er war es schließlich auch, der mit seiner eher beiläufigen Bemerkung, dass in 2024 dann ja wohl ein Jubiläum anstünde, den wesentlichen Impuls gab. Fortan konzipierte ich die Eckpunkte einer Festschrift, sprach potenzielle Autorinnen und Autoren, darunter auch viele Zeitzeugen, an, um den 150 Jahren und der Gießener Kunstgeschichte – und auch der Kunst! – so gerecht wie möglich zu werden.

Zu den Überraschungen des Bandes gehört die Wiederentdeckung von Moritz Carrière (1817–1895), dessen Jahre in Gießen, zunächst als Privatdozent (ab 1842), dann als außerordentlicher Professor für Philosophie (ab 1849), **Ulrike Ilg** eingehend beleuchtet. Carrière wechselte Ende 1852 nach München, hierin unterstützt von seinem Schwiegervater Justus von Liebig, und wurde dort 1855 Professor für Kunstgeschichte an der Akademie der Bildenden Künste. In Gießen vertrat der politisch liberale und streitbare Carrière die philosophische und ideengeschichtliche Tradition der akademischen Kunstgeschichte. Er bildete somit ein Komplement zu dem in den 1840er/50er Jahren noch ganz auf baupraktische Lehrinhalte konzentrierten Ritgen und böte eigentlich Anlass, in knapp zwanzig Jahren erneut ein Jubiläum zu feiern.

2 Vgl. meinen Beitrag zu *Moderne & Mittelalter. Die Baukunst des Hugo von Ritgen* in diesem Band.

3 Vgl. Ruby 2022. S. a. Ruby 2017. Den Nachlass Christian Rauch in der Gießener Universitätsbibliothek hat Yvonne Rickert im Rahmen eines Werkvertrags erschlossen.

Carrières Weggang nach München veranlasste in Gießen keine Nachfolge im Sinne der Kunstgeschichte, doch könnte seine zehnjährige Tätigkeit vor Ort die einschlägige Umwidmung der Professur für Ritgen 1874 befördert haben. Nach Ritgens Tod 1889 war der Gießener Lehrstuhl für einige Jahre vakant, bis er 1893 von dem Gymnasiallehrer und Privatdozenten Adelbert Matthaei (1859–1924), einem Experten für die Zisterzienserarchitektur in Deutschland und Frankreich, vertreten wurde.<sup>4</sup> Matthaei blieb allerdings nur kurz und wechselte schon zum Wintersemester 1893/94 als akademischer Zeichenlehrer und außerordentlicher Professor für neuere Kunstgeschichte an die Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, wo das Fach mit ihm als dem ersten Lehrstuhlinhaber begründet wurde. Erneut blieb die Professur für Kunstwissenschaft an der Ludoviciana für einige Jahre unbesetzt, bis sie dann der in Gießen habilitierte Archäologe Bruno Sauer (1861–1919) übernahm. Wie **Katharina Lorenz** in ihrem Aufsatz zu Sauer hervorhebt, gilt auch für die Klassische Archäologie, dass sie an der Ludwigs-Universität besonders frühzeitig (1809) mit einem Lehrstuhl etabliert wurde. Sauer, der seine *Venia Legendi* 1893 um die Kunstgeschichte hatte erweitern lassen, wurde 1897 in Gießen zum außerordentlichen Professor für Archäologie und Kunstwissenschaft und zum Leiter des „Kunst-, Münz- und Antikenkabinetts“ ernannt. Nur ein Jahr später folgten die ordentliche Professur und Sauers Ernennung zum Direktor von beiden, auf seine Eingabe hin umbenannten Einrichtungen, nämlich des „Kunstwissenschaftlichen“ und des „Archäologischen Instituts“. Mehr als eine Dekade lang waren die beiden Disziplinen eng miteinander verbunden. Vor allem für die Lehre griff man auf die unter einem Dach verfügbaren kunsthistorischen sowie klassisch-archäologischen Objekt- und Bildbestände zurück, die Sauer energisch ausbaute, zumal im Bereich fotografischer Reproduktionen.

Allerdings schritt im frühen 20. Jahrhundert die Spezialisierung der beiden Fächer immer weiter voran, und ihre Bedarfe wurden zunehmend verschieden. In seiner Funktion als Dekan der Philosophischen Fakultät gelang es Bruno Sauer, den Architekten und in Kiel bei Matthaei promovierten Kunsthistoriker Christian Rauch (1877–1976) nach Gießen zu holen. 1906 habilitierte sich Rauch bei Sauer mit einer Arbeit über den Nürnberger Renaissancekünstler Wolf Traut und wurde zum Privatdozenten ernannt.

4 Adelbert Matthaei war Lehrer am ältesten Gießener Gymnasium, dem 1605 gegründeten Landgraf-Ludwigs-Gymnasium (LLG). Wie es der Zufall will, befand sich das LLG von 1879 bis zu seinem Umzug 1961 in die Gießener Nordstadt in dem heute so genannten „Hugo-von-Ritgen-Haus“ in der Innenstadt an der Südanlage. Matthaei habilitierte sich im Januar 1893 in Gießen mit der 67-seitigen Arbeit *Beiträge zur Baugeschichte der Cistercienser Frankreichs und Deutschlands mit besonderer Berücksichtigung der Abteikirche zu Arnsburg in der Wetterau* (publ. 1893 in Darmstadt). Auf einen Beitrag zu Matthaei für diesen Band wurde verzichtet, weil die Kollegen in Kiel hierzu schon gründlich publiziert haben. Vgl. Uwe Albrecht, Adelbert Matthaei (1859–1924). Vom Provisorium zum Institut, in: *Kunstgeschichte in Kiel. 100 Jahre Kunsthistorisches Institut der Christian-Albrechts-Universität*, hg. vom Rektorat der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, Redaktion: Hans-Dieter Nägelke, Kiel 1994, S. 25–28; Beuckers 2020.

Unter seiner Ägide vollzog sich die nachhaltige Etablierung des Kunstwissenschaftlichen Instituts, das fortan unabhängig von der Archäologie existierte. Rauch, der erst 1920 und sicher verzögert durch das Kriegsgeschehen zum ordentlichen Professor für mittlere und neuere Kunstgeschichte an der Ludwigs-Universität ernannt wurde, besaß eine für die Zeit vergleichsweise breite Expertise, die Architektur und Malerei vor allem der älteren Epochen umfasste. Er setzte sich zudem für die Dokumentation und Erschließung der Kunstdenkmäler in Hessen und in der Region ein, gab die Zeitschrift *Hessen-Kunst* heraus und arbeitete dafür eng mit Künstlern, insbesondere mit dem Marburger Maler, Graphiker und Buchillustrator Otto Ubbelohde (1867–1922), zusammen.<sup>5</sup> Besondere Verdienste erwarb sich Rauch mit der Grabungskampagne zur Erforschung der karolingischen Kaiserpfalz in Ingelheim am Rhein.

Christian Rauch, der die Geschehnisse der Kunstgeschichte an der Universität Gießen über den Zweiten Weltkrieg hinaus lenkte und das Fach am Standort in dieser Zeit auch inhaltlich stark prägte, sind in diesem Band zwei Aufsätze gewidmet. **Matthias Schulz** untersucht den fachwissenschaftlichen Beitrag des Architektur- und Kunsthistorikers, sein vor allem auf das Mittelalter gerichtetes Forschungsinteresse sowie – eng damit verknüpft – Rauchs Engagement für die regionale Kunstlandschaft, die Stadt Gießen und eine zeitgemäße Denkmalpflege. Sein beruflicher Werdegang und seine Tätigkeit als Hochschullehrer sind in vielerlei Hinsicht zeittypisch. Das gilt auch für die Zeit des Nationalsozialismus, während der Rauch unrühmlich wirkte. **Yvonne Rickert** hat den in der Universitätsbibliothek verwahrten Teilnachlass Christian Rauchs und viele andere Archivalien ausgewertet, um erstmals sowohl die personellen und administrativen Verflechtungen als auch die spezifischen Forschungs- und Lehrinhalte am Kunstwissenschaftlichen Institut während der 1930er und 1940er Jahre darzulegen. Es wird deutlich, dass Rauch und die damaligen Mitarbeiter beziehungsweise Dozenten am Kunstwissenschaftlichen Institut, Werner Meyer-Barkhausen (1889–1959) und Ernst Hamm (1886–?), zumindest Mitläufer des Regimes waren und es über ihre jeweiligen Forschungs- und Lehrleistungen sowie administrative Tätigkeiten auch aktiv stützten.

In Abwandlung gilt das auch für den Gießener Maler und Bildhauer Walter Kröll (1911–1976), dessen Werdegang **Annabel Ruckdeschel** beleuchtet. Der regional erfolgreiche Künstler wurde vom Kunstwissenschaftlichen Institut protegiert, arbeitete ab 1938 als Universitätszeichenlehrer und nach dem Krieg erneut als Lehrbeauftragter für die Hochschule. Krölls Arbeiten sind stilistisch-motivisch angepasst, er reagierte flexibel auf die Regimewechsel und konnte auch in der jungen Bundesrepublik mit „Kunst am Bau“ reüssieren. In einem Projektseminar im Sommersemester 2022 hatten Ruckdeschel und ich den schwierigen Umgang mit einem solchen Werk thematisiert.

5 Vgl. Christoph Otterbeck, „Wissen Sie vielleicht, wann der Krieg zu Ende geht?“ Ubbelohde und der Erste Weltkrieg, in: *Die Landschaft Ubbelohdes – hier und jetzt*, hg. vom Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Philipps-Universität Marburg et al., Ausstellung im Kunstmuseum Marburg 2023/24, Dresden 2023, S. 143–155, hier S. 144 ff.

Als nach dem Zweiten Weltkrieg die Ludoviciana ihren Universitätsstatus verlor und zu der auf Landwirtschaft und Veterinärmedizin reduzierten Justus-Liebig-Hochschule wurde, musste auch das Kunstwissenschaftliche Institut den Betrieb einstellen. Aber schon 1950 gab es wieder erste kunstgeschichtliche Lehrveranstaltungen in der sogenannten „Allgemeinen Abteilung“. Sie wurden von dem Privatdozenten Ottmar Kerber (1902–1986) zunächst im Rahmen von Lehraufträgen gehalten und gewährleisteten eine Kontinuität und Sichtbarkeit des Faches vor Ort, die der Wieder Einrichtung einer Professur für Kunstgeschichte an der 1957 erneut in den Status einer Universität erhobenen Gießener Hochschule sicher zugutekamen. In seinem Beitrag schildert **Gerd Steinmüller** die mitunter mühsame, von viel persönlichem Einsatz und so mancher Demütigung geprägte Tätigkeit Kerbers, der über 17 Jahre hinweg den Betrieb nicht nur aufrechterhielt, sondern auch einen fachlich weiten Bogen schlug und zudem die Tradition der Auseinandersetzung mit regionaler Kunst- und Kulturgeschichte fortführte. 1965 wurde dann Günther Fiensch (1910–1997) auf den wiedereingerichteten Lehrstuhl für Kunstgeschichte berufen. Seine ehemalige Doktorandin und wissenschaftliche Mitarbeiterin **Olga Lappo-Danilewski** verbindet in ihrem Beitrag eindringliche Erinnerungen an die Privatperson Fiensch mit einer Würdigung seiner klaren Haltung in methodischen Fragen wie auch in der kunstgeschichtlichen Lehre.

Das frühere „Kunstwissenschaftliche Institut“ hieß ab 1966 offiziell „Kunstgeschichtliches Seminar“, gehörte zum Fachbereich 08 „Geschichtswissenschaften“ (heute FB 04) und erhielt 1972 eine zweite Professur, die Fienschs wissenschaftlicher Assistent Norbert Werner (1937–2019) einnahm.<sup>6</sup> Während der Ordinarius sich der vormodernen Malerei und Graphik widmete, vertrat der eigentlich (auch) für die mittelalterliche Kunstgeschichte ‚zuständige‘ Werner ein thematisch breites Tableau, vor allem in der Lehre. Beide engagierten sich vehement für den Auf- und Ausbau der Einrichtung. Dazu gehörte auch die Publikation einer eigenen wissenschaftlichen Reihe, der *Gießener Beiträge zur Kunstgeschichte*, die Werner 1970 gegründet hatte und deren zehnter und letzter Band 1997 erschien. Wie bereits vor ihm Christian Rauch und Walter Kröll brachte sich auch Fiensch bei der Universität in Kunstfragen ein, etwa als Kunstbeauftragter des Senats.

Auf Fiensch folgte 1979 Gottfried Boehm (geb. 1942), der als wissenschaftlichen Assistenten Bernd Growe (1950–1992) mitbrachte. Fortan dominierten die Kunst der Moderne und Gegenwart, bildtheoretische und phänomenologische Fragestellungen sowie der direkte Austausch mit Kunstschaffenden die Forschung und Lehre am Institut. In ihren Beiträgen schildern die damaligen Kunstgeschichtestudenten **Holger Broecker** und **Thomas Lange** diese prägenden Jahre, in denen der unmittelbare Kon-

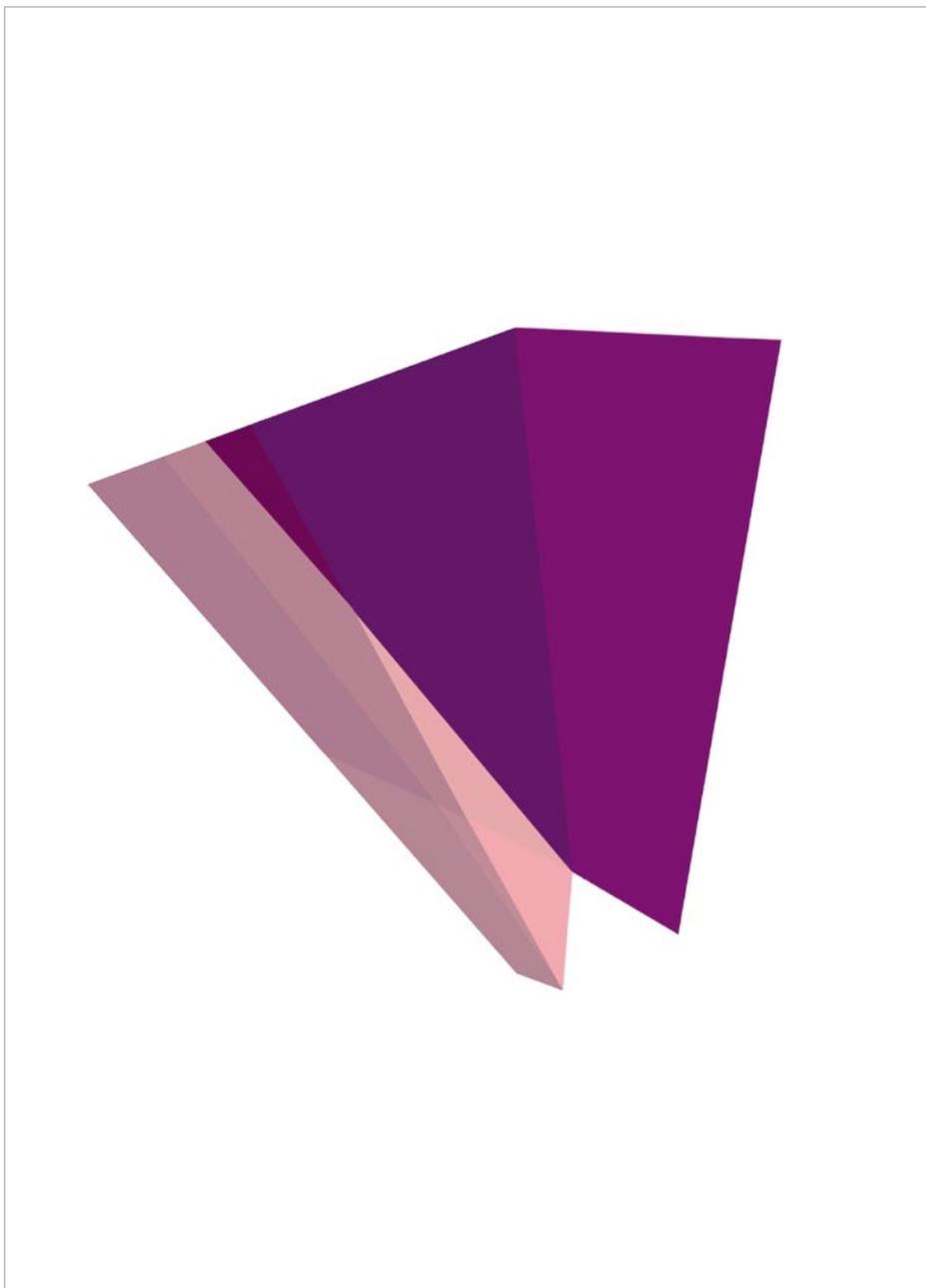
6 Vgl. den Nachruf von Marcel Baumgartner <https://www.uni-giessen.de/de/fbz/fb04/institute/kunstgeschichte/institut/personen/werner-norbert/werner-nachruf> [Zugriff 19.01.2024].

takt mit der Kunst, das Erleben, Wahrnehmen und Vermitteln künstlerischer Arbeit in diversen Projektformaten gesucht und erprobt wurden. Eines dieser Formate war die von Growe initiierte, studentisch organisierte Reihe „Atelier im Seminar“. Ausgewählte Positionen der zeitgenössischen Kunst wurden in den Räumen des Kunstgeschichtlichen Seminars ausgestellt und so direkt für die Lehre fruchtbar, aber auch der interessierten Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Zum Jahreswechsel 2006/07 erinnerte die Ausstellung *in memoriam Bernd Growe* mit einer Folge farbiger Zeichnungen von **Manfred Stumpf** an „Atelier im Seminar“ und ihren Spiritus Rector. Im Interview mit **Markus Lepper** erzählt der Künstler von seiner persönlichen Laufbahn, von der Situation des Kunstbetriebs in den 1980er Jahren und von seinem intensiven Kontakt mit dem Kunstgeschichtlichen Seminar in dieser Zeit. Er hatte dort 1986 im Rahmen von „Atelier im Seminar“ seine Arbeit präsentiert. Die sechste Ausstellung in dieser Reihe war im Sommer 1984 Plastiken und Papierarbeiten von **Sabine Funke** gewidmet gewesen.<sup>7</sup> Die Künstlerin hat nun – für das Jubiläum und auf unsere Bitte hin – eine Sonderedition von zwei graphischen Arbeiten mit einer Auflage von je 75 Blättern erstellt (Abb. 1). Beim Festakt zu „150 Jahre Kunstgeschichte an der Universität Gießen“ am 7. Juni 2024 sind die Graphiken erstmals käuflich zu erwerben.<sup>8</sup>

Zu den in den 1980er Jahren am Kunstgeschichtlichen Seminar entstehenden Projekten mit zeitgenössischer Kunst gehörte auch die studentische Galerie a. c. lony im Gießener Stadtgebiet, über deren Arbeit und Ausstellungen **Ruth Antpöhler** im Gespräch mit **Dagmar Klein** Auskunft gibt. Dass der von Gottfried Boehm eingeschlagene Kurs mit einem produktiven Ringen um das Verhältnis von Kunst und Geschichte einherging und damit auch das Fehlen von Frauen in Kunst und Kultur sowie im Fach problematisiert werden musste, zeigt der Beitrag von **Susanne Ließegang**. Auch sie kann als Zeitzeugin von einer in den 1980er Jahren besonders aktiven und intellektuell anregenden Situation berichten, in der Vieles möglich war und beherzt angegangen wurde. Ein besonderes Vermächtnis von Boehm ist der bis heute existierende Gießener Kunstweg, den er 1979 initiiert hatte und unermüdlich vorantrieb – zusammen mit Norbert Werner und dem Architekten Gerd Römer (geb. 1936), der damals als leitender Baudirektor und Hochschulbaureferent des hessischen Finanzministeriums zuständig war. Diesem herausragenden Skulpturenprojekt ist der Beitrag von **Alma-Elisa Kittner** gewidmet. Auf der Grundlage eines ausführlichen Quellenstudiums untersucht sie die Entstehung des Kunstwegs, das ihm zugrundeliegende Konzept und dessen Entwicklung bis zum (vorläufigen) Abschluss in den frühen 2000er Jahren. Aus heutiger Warte wird deutlich, dass der Gießener Kunstweg eine für die historische Entstehungszeit durchaus typische Zusammensetzung und Gestalt besitzt, auf

7 Vgl. rw, Mit Schnipseln zur visuellen Kommunikation, in: GAZ, 01.06.1994, S. 18.

8 Ein Teil des Verkaufserlöses geht als Spende an das Institut für Kunstgeschichte und unterstützt dessen zukünftige Arbeit. Ich danke herzlich der Galerie am Dom in Wetzlar sowie der Künstlerin Sabine Funke für die freundliche Zusammenarbeit und die großzügige Unterstützung.



**Abb. 1:** Sabine Funke, *orbit 1*, 2024, Inkjetdruck auf säurefreiem Papier, 29 × 21 cm (Auflage: 75 Blätter, rückseitig signiert und nummeriert)

die wiederum zukünftige künstlerische Interventionen reagieren können – und sicher auch werden. Er gehört zu einem seit den 1950er Jahren merklich gewachsenen Bestand an künstlerischen Arbeiten, die an und in den universitären Bauten ein mehr oder weniger prominentes Dasein fristen. In ihrem Beitrag zur Kunst auf dem Campus rückt **Dagmar Klein** diese Arbeiten in den Fokus und erschließt damit einen für Forschung und Lehre gleichermaßen wertvollen Bestand.

In den späten 1960er Jahren war mit der Eingliederung der Hochschule für Erziehung auch eine „Betriebseinheit Kunsterziehung“, das spätere „Institut für Kunstpädagogik“, an den Fachbereich 05 „Sportwissenschaft und Kunsterziehung“ (heute FB 03) der Gießener Universität gekommen. Hier wurde, auch angesichts stetig wachsender Studierendenzahlen, zu Beginn der 1980er Jahre eine zunächst befristete Professur für Kunstgeschichte eingerichtet. Deren erster Inhaber war Gundolf Winter (1943–2011), auch er ein Fachmann für die bildende Kunst der Moderne und Gegenwart. In ihrem Beitrag zeichnet **Claudia Hattendorff** den langwierigen Prozess der Professureinrichtung sowie die Kontroversen um deren Zuschnitt und Besetzung nach. Im akademischen Jahr 1982/83 nahm Winter schließlich seine Lehrtätigkeit am Institut für Kunstpädagogik auf. Verteilt auf die beiden Philosophika des in den frühen 1970er Jahren fertig gestellten Campus Kultur- und Geisteswissenschaften gab es fortan zwei Standorte der akademischen Kunstgeschichte in Gießen, die bis heute über diverse gemeinsame Projekte, in der Lehre und auch – ganz physisch und konkret – über den Kunstweg miteinander verbunden sind.

1986 wechselte Boehm auf ein Ordinariat für Kunstgeschichte an die Universität Basel. Sein unmittelbarer Nachfolger in Gießen war 1988 Oskar Bättschmann (geb. 1943), der allerdings schon im Sommer 1991 einem Ruf an die Universität Bern folgte. Den vakanten Lehrstuhl vertrat zunächst und übernahm 1993 dann auch Marcel Baumgartner (geb. 1950), der bis 2016 das Institut leitete. Baumgartner bereicherte die Gießener Kunstgeschichte um ein ausgeprägtes Interesse an der Historiographie des Faches und seinen philologischen Traditionen sowie um persönliche Erfahrungen in der kuratorischen Praxis. Er griff die unter Boehm etablierten Schwerpunkte in der Kunst der Moderne und Gegenwart auf und bespielte nun auch wieder das Feld der Architektur. Ab 1995 erarbeitete Baumgartner mit Studierenden eine Reihe von insgesamt 13 Ausstellungen zeitgenössischer Kunst, die in der alten Kunsthalle – einem Teil des in den 1960er Jahren nach Plänen des schwedischen Stadtplaners und Architekten Sven Markelius errichteten Gießener Bürgerhauses (heute Kongresshalle)<sup>9</sup> – präsentiert und in der Publikationsreihe *Kunstgeschichte und zeitgenössische Kunst* dokumentiert wurden. **Mischa Steidl**, der selbst wiederholt Teil der studentischen Ausstellungsgruppe war,

9 Vgl. Scott Budzynski, Eine neue Stadtkrone: Das Bürgerhaus Gießen von Sven Markelius: Architektur der Nachkriegsmode, in: *Mitteilungen des Oberhessischen Geschichtsvereins* 94 (2009), S. 3–23.

schildert in seinem Beitrag Ausgangspunkt und Zielsetzung der bis 2009 bestehenden Reihe, die das Institut in der Stadt und auch darüber hinaus bekannt machte.

Aus der Rückschau lassen sich einige privilegierte Nachbarschaften und topografische Verdichtungen benennen, die sich aus politischen Entscheidungen ebenso wie persönlichen Kontakten, Lehrer-Schüler-Beziehungen und – natürlich auch – Protektion ergaben. Da ist zunächst die durch die historische Situation des Großherzogtums gegebene Nähe und auch Konkurrenz zu **Darmstadt**, die 1874 dazu führte, dass Hugo von Ritgen nicht etwa in den Ruhestand versetzt wurde, sondern seine Professur eine kunstwissenschaftliche Ausrichtung erhielt. Im Zuge der Aufarbeitung der Fachgeschichte am jeweiligen Standort haben die Kollegien in Darmstadt und Gießen zuletzt einen regen Austausch aufgenommen, den wir fortsetzen werden.<sup>10</sup> In den Dekaden um 1900 gab es wiederum enge Beziehungen zwischen den im Aufbau begriffenen kunstgeschichtlichen Instituten in Gießen und **Kiel**. Adelbert Matthaei wechselte von hier nach dort, sein erster Kieler Doktorand Christian Rauch kam zur Habilitation und späteren Professur-Übernahme nach Gießen, während dessen Vorgänger auf dem Ordinariat und Habilitationsbetreuer Bruno Sauer 1909 auf einen Lehrstuhl für Klassische Archäologie nach Kiel wechselte. In der historischen Zeit waren diese institutionellen und personellen Verflechtungen vermutlich ganz normal. Und so ist es auch eher ein glücklicher Zufall, dass jüngst – angelegentlich der wissenschaftlichen Betrachtung einer mittelalterlichen Prachthandschrift in der Gießener Universitätsbibliothek – die beiden Einrichtungen erneut kooperierten.<sup>11</sup> Mit Gottfried Boehm und Bernd Growe und wenig später dann auch Gundolf Winter kam **Bochum** ins Spiel, wo seit 1965 Max Imdahl als erster Lehrstuhlinhaber für Kunstgeschichte an der neugegründeten Ruhr-Universität wirkte. Die Bochumer Schule prägte mehrere kunstgeschichtliche Generationen nicht nur vor Ort, sondern auch an diversen anderen Standorten des Faches und vor allem in Gießen. Für eine Art personelles Rückspiel steht der jüngst verstorbene Bernhard Kerber (1938–2021), Sohn von Ottmar, der Professor für Kunstgeschichte an der Bochumer Universität wurde. Ganz andere Austauschbeziehungen gab es mit der **Schweiz**, wohin Boehm 1986 wechselte, woher Bättschmann gebürtig kam, um dann an die Universität Bern zu gehen, woraufhin der aus der Schweizer Bodenseeregion stammende und in Bern studiert habende Marcel Baumgartner auf die Nachfolge in Gießen berufen wurde.<sup>12</sup>

10 Vgl. Lisa Beißwanger / Alexandra Karentzos / Christiane Salge (Hg.), *Zwischen Enklave und Vernetzung: Kunstgeschichte an der TU Darmstadt*, Heidelberg: arthistoricum.net 2022, <https://books.ub.uni-heidelberg.de/arthistoricum/catalog/book/890/c12389> [Zugriff 20.02.2024]; AK Gießen 2024.

11 Vgl. Gereon Beuckers / Ursula Prinz (Hg.) (unter Beteiligung von Markus Späth), *Das Gießener Evangeliar und die Malerische Gruppe der Kölner Buchmalerei*, Wien/Köln 2023.

12 Erwähnt werden muss in dem Zusammenhang auch Peter Schneemann, der 1993 in Gießen promovierte, daraufhin an die Universität Bern ging, dort habilitierte und heute ebd. Ordinarius für Kunstgeschichte ist.

2003 kam Silke Tammen (1964–2018) als Nachfolgerin von Norbert Werner auf die zweite Professur am Gießener Institut für Kunstgeschichte. Sie verschaffte dieser ein dezidiert mediävistisches, bild- und materialwissenschaftlich akzentuiertes Profil. Tammen vertrat eine innovative und interdisziplinär höchst anschlussfähige Kunstgeschichte des Mittelalters. Vor allem Handschriften und Textilien, Reliquiare und Schmuckobjekte rückte sie nicht nur neu in den Blick, sondern wusste sie auch in der sinnlichen Vieldeutigkeit innovativ zu erforschen und zu lehren. Zum Andenken an Silke Tammen sind zwei Publikationen in Arbeit, die neben Anderen ihr Nachfolger auf der Professur, Markus Späth, herausgibt. Seit 2019 beziehungsweise 2016 stehen er und ich dem Institut für Kunstgeschichte vor. Schon länger kooptiert ist die Professur für Kunstgeschichte am Institut für Kunstpädagogik, die seit 2008 Claudia Hattendorff innehat.

Für Gießen gilt, wie für viele andere Universitätsstandorte auch, dass die akademische Kunstgeschichte für die Stadtgesellschaft und die Region enorm wichtig ist. Sie bereichert, fördert und inspiriert das kulturelle Angebot vor Ort, auch jenseits der Hochschulareale. In einer so alten Universitätsstadt wie Gießen gibt es zudem diverse Verbindungen beziehungsweise Überlappungen sozialer, institutioneller und topographischer Art, an denen die Kunstgeschichte ihren nicht geringen Anteil hatte und hat. Hugo von Ritgen war nicht nur aktiv beteiligt an der Weiterentwicklung der Ausbildungseinrichtungen in Gießen, sondern er engagierte sich auch in dem 1878 gegründeten oberhessischen „Verein für Localgeschichte“ (heute „Oberhessischer Geschichtsverein“), der eine kunst- und kulturhistorische Sammlung aufbaute und die Einrichtung eines Museums vorantrieb. Das daraus schließlich hervorgegangene Oberhessische Museum Gießen, dessen Bestände durch private Stiftungen noch erheblich angereichert wurden, avancierte im frühen 20. Jahrhundert zu einem Mittelpunkt des kulturellen Lebens in der Stadt – neben dem Kunstwissenschaftlichen Institut der Universität.

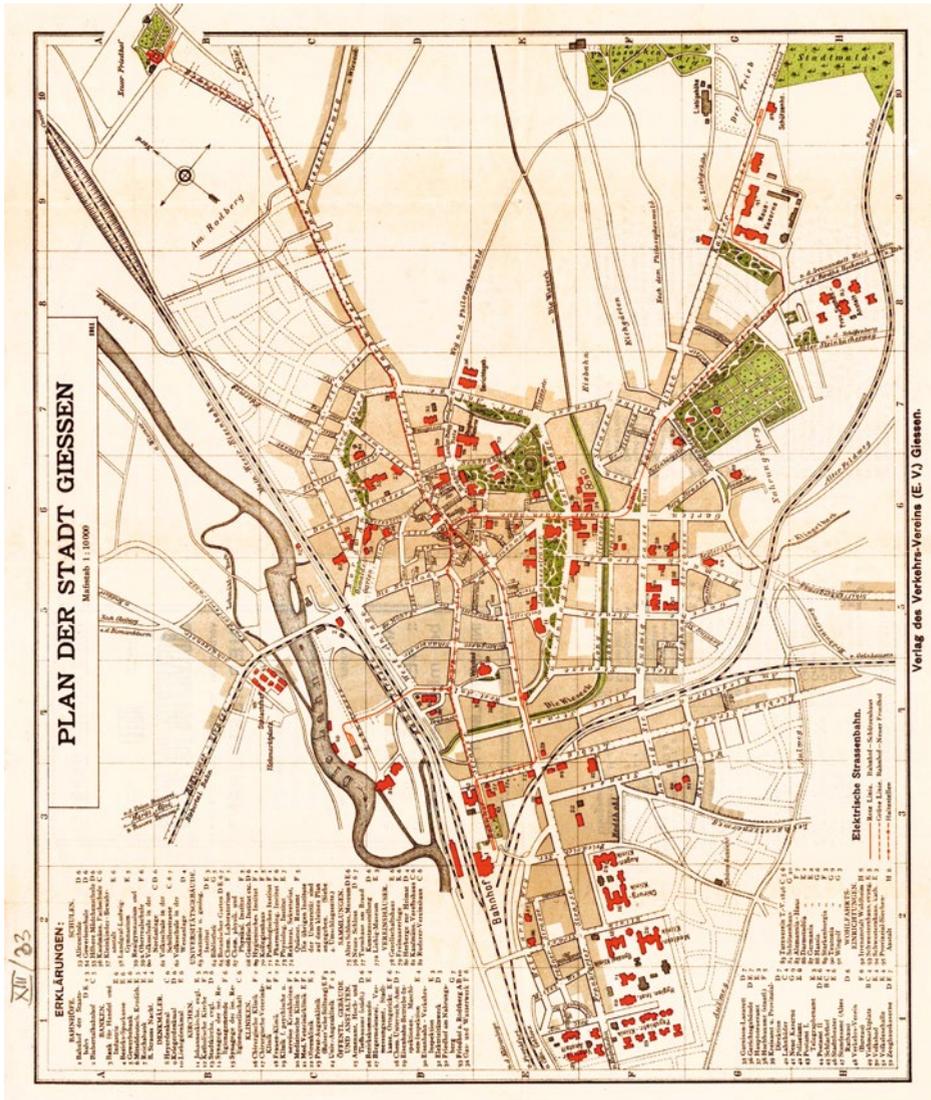
Eine für den historischen Zusammenhang wichtige Figur war der Zigarrenfabrikant und Kunstsammler Gustav Bock (1857–1938). Wie der Beitrag von **Andreas Ay** aufzeigt, lag Bocks Bedeutung unter anderem darin, als Bindeglied zwischen Stadt und Universität zu wirken, indem er den wissenschaftlichen Austausch über Kunst und Kunstgeschichte sowohl anregte als auch tat- und finanzkräftig unterstützte. 1919 gründete Bock, zusammen mit Christian Rauch und anderen, die „Gesellschaft der Gießener Kunstfreunde“, deren Selbstverständnis es war, dass man mit der Förderung des Kunstwissenschaftlichen Instituts zugleich der Stadt etwas Gutes tat. Dieses scheinbar organische Zusammenwirken wurde sicher begünstigt durch die seinerzeit noch innerstädtische Lage des Instituts. **Joachim Hendel** hat mittels der Aktenbestände im Universitätsarchiv die unterschiedlichen Standorte der Kunstgeschichte in Gießen rekonstruiert. Demnach hatte man bis zu Beginn der 1970er Jahre, als die Philosophika-Gebäude südöstlich des eigentlichen Stadtgebiets fertiggestellt waren und auch die Kunstgeschichte dahin umzog, im Universitätsviertel zwischen Bismarck-, Ludwig- und Goethestraße residiert – mal eher provisorisch und beengt, in einer „Hundehütte“

(Christian Rauch), mal mit ausreichend Platz, einem eigenen Hörsaal und Ausblick auf das Universitätshauptgebäude in der Ludwigstraße 34 (Abb. 2, s. a. die Abb. in den Beiträgen von Hendel und Rickert).

Für den Austausch mit der städtischen Öffentlichkeit erwies sich der spätere Wegzug auf die ‚grüne Wiese‘ dann aber doch nicht als Hindernis. 1975, noch bevor Boehm und Growe nach Gießen kamen, stellten Studierende und Lehrende aus Kunstgeschichte und Kunsterziehung sowie Vertreterinnen der lokalen Frauenverbände die *Kunstaussstellung zum Internationalen Jahr der Frau* auf die Beine. **Sarah Kristin Happersberger** hat diese interessante Ausstellung, die damals im Foyer des Stadttheaters und in der Kongresshalle zu sehen war, in einem Forschungsprojekt zusammen mit Studierenden der Kunstpädagogik aufgearbeitet. Im Sommer 2023 war unter dem Titel *1975 Revisited. Gießen und das Jahr der Frau* eine kommentierte Rekonstruktion der Ausstellung im Oberhessischen Museum zu sehen. Was 1975 die Gemüter erregte, ist nun vor allem ausstellungs- und geschlechtergeschichtlich aufschlussreich. Die Arbeit mit den Beständen des Oberhessischen Museums bietet Lehrenden und Studierenden bis heute die Möglichkeit, sich vergleichsweise niedrigschwellig mit originalen Kunstwerken und deren Geschichte zu beschäftigen. Umgekehrt profitiert das Museum von der wissenschaftlichen Aufbereitung seiner vielfältigen Bestände, wie jüngst im Fall Hugo von Ritgens oder auch Walter Krölls geschehen.

1998 war **Marcel Baumgartner** die treibende Kraft und dann auch Mitbegründer des „Neuen Kunstvereins Gießen“. Er schuf damit eine weitere bis heute wichtige Schnittstelle zwischen den Instituten für Kunstgeschichte und Kunstpädagogik an der Universität, der städtischen Öffentlichkeit und der Kulturszene in der Region. Baumgartners Beitrag für diesen Band ist seine 2018 zur Eröffnung der Ausstellung *einundzwanzig. Ansichten eines Kunstvereins* gehaltene Rede, die das zwanzigjährige Bestehen des Kunstvereins und dessen Anfänge reflektiert. Mit dieser Einführung zur Festschrift stelle ich mich in die Tradition meines Vorgängers auf dem Lehrstuhl für Kunstgeschichte: Ich würdige die Akteure, ich berücksichtige die historischen Umstände, ich erlaube mir ein paar Seitenhiebe, und ich freue mich, dass es weitergeht mit der Kunstgeschichte in Gießen, über deren lange Geschichte nicht geschwiegen werden sollte.

Ich bedanke mich herzlich bei allen, die zu diesem Band beigetragen haben, und wünsche denjenigen, die darin lesen oder auch nur blättern, viel Freude und einige Erkenntnisse.



**Abb. 2:** Stadtplan von Gießen, aus: *Gießen – Universität und Provinzialhauptstadt*, Gießen 1911, UB Gießen, M 26169–136

Die dem Stadtführer von 1911 beigegebene Karte zeigt Gießen und sein Umland in den frühen 1910er Jahren. Neben den großen Verkehrsadern (Flüsse, Bäche, Straßen und Wege, Straßen- und Eisenbahnlinien) sind in roter Farbe wichtige Einrichtungen verzeichnet. Die mit den Ziffern 63 bis 74 angeführten „Universitätsgebäude“ finden sich über das Stadtgebiet verteilt. Eine gewisse Konzentration ist zwischen Goethe-, Bismarck- und Ludwigstraße gegeben, wo sich bis heute das Universitätshauptgebäude befindet und ehemals auch das Kunstwissenschaftliche Institut zu Hause war.



**Abb. 3:** Eingang zum Institut für Kunstgeschichte der JLU im Philosophikum I, Haus G, 3. Obergeschoß; Foto: Sigrid Ruby (2023)

# Räume für die Kunstgeschichte\*

## *Eine Chronik ihrer Standorte in Gießen von 1874 bis 2024*

JOACHIM HENDEL

---

Jede Disziplin ist für ihre Entfaltung auf geeignete Räumlichkeiten angewiesen. Während die Bezeichnungen „Cabinett“, „Seminar“ und „Institut“ wenig über Größe und Infrastruktur aussagen, lassen die tatsächlich vorhandenen Räume viel deutlicher auf die Ausstattung und damit das Prestige und den Anspruch eines Faches schließen. So verwies der in Gießen verantwortliche Kunsthistoriker Christian Rauch in seinem Bericht für den Senat der Universität 1925 darauf, dass sein Institut im Volksmund spöttisch „Gartenlaube“ oder „Hundehütte“ genannt werde.<sup>1</sup> Für das am Standort Gießen eher kleine Fach Kunstgeschichte ist es besonders interessant zu verfolgen, wie sichtbar es tatsächlich an der Universität und im Stadtbild gewesen ist. Während der Zugang zur Disziplingeschichte in diesem Band vor allem über Personen geschieht, stehen im Folgenden die Räume und ihre Geschichte im Fokus. Auf biographische Erläuterungen wurde daher weitgehend verzichtet.

### **Um 1842 bis 1874: Wohnhaus Ritgen, Frankfurter Straße 21**

Architektur- und kunstgeschichtliche Vorlesungen fanden wohl zunächst im 1842 von Hugo von Ritgen selbst entworfenen Wohnhaus, eventuell auch im Hinterhaus, in der Frankfurter Straße 21 statt. Der Gebäudekomplex wurde 1944 stark beschädigt, später ganz zerstört und entspricht heute etwa der Hausnummer 19.<sup>2</sup>

\* Ein herzlicher Dank geht an Dr. Yvonne Rickert (Marburg), die das Thema mit ihren Anfragen gewissermaßen herausforderte, mit der ich stets das Wissen aus unseren Aktenstudien abgleichen und die mich insbesondere durch die Erforschung des Nachlasses von Christian Rauch auf viele Dokumente hinweisen konnte. Neben den Akten des Universitätsarchivs wurden die Personenstand- und Vorlesungsverzeichnisse der Ludwigs-Universität/Justus-Liebig-Hochschule/Justus-Liebig-Universität Gießen 1930–1974 ausgewertet.

1 UniA GI, PrA Nr. 3238, Bl. 76.

2 Vgl. AK Gießen 2024, Kat. Nr. 17 (Rickert). Hier auch eine Abbildung von Ritgens Wohnhaus.

### 1874 bis 1899: Kanzleigebäude der Universität („Schloss“)

Von der Einrichtung der Professur für Kunstwissenschaft 1874 bis zum Tod Ritgens 1889 war die Sammlung für Architektur und Kunstwissenschaft in einem Zimmer im Universitäts-Kanzleigebäude (heute „Neues Schloss“, Senckenbergstraße 1) untergebracht.<sup>3</sup> Ritgen verfügte damit über ein Arbeitszimmer, was ihm vermutlich als Mitglied der „Academischen Administrations-Commission“ im selben Hause zustand. Die Vorlesungen dürften im hauseigenen Hörsaal, im Kollegiengebäude oder weiterhin bei ihm daheim stattgefunden haben.<sup>4</sup> Das Kanzleigebäude ergänzte das Kollegiengebäude, das nebenan am Brand seit 1611 für etwa zwei Jahrhunderte das geistige Zentrum der Stadt gebildet hatte. Ab 1830 entstanden wichtige Bauten der Universität vor der Stadt am Seltersberg (Universitätsstraße, heute Liebigstraße), danach vor allem Kliniken. Mit der Einweihung des neuen Kollegiengebäudes 1880 verlagerte sich für die nicht-medizinischen Fächer das Zentrum zur Stephansmark hin, wo es zum Teil heute noch zwischen Ludwig- und Stephanstraße sowie zwischen Goethe- und Bismarckstraße als Universitätsviertel besteht. Auch die Kunstwissenschaft ging diesen Weg mit. Nach dem Tod Ritgens wurde am 22. Dezember 1890 die Institutsverwaltung dem Oberbibliothekar Herman Haupt übertragen. Ein Umzug der kunstwissenschaftlichen Sammlungsbestände in die benachbarte Universitätsbibliothek fand jedoch aus Platzmangel nicht statt. Am 7. Juli 1894 wurde der Privatdozent Bruno Sauer mit der Verwaltung beauftragt, der damit seine Lehrtätigkeit von der Archäologie auf die Kunstgeschichte ausweiten und 1898 ordentlicher Professor und Direktor beider Sammlungen werden konnte.<sup>5</sup> Als Sitz wurde bis einschließlich Sommersemester 1899 weiterhin das „Universitäts-Kanzleigebäude“ angegeben, das dann wegen Renovierung geräumt werden musste.

### 1899 bis 1902: Bismarckstraße 16

Die Universitätsverwaltung bezog 1899 als Mieter die Bismarckstraße 16.<sup>6</sup> Im Erdgeschoss stand Sauer wohl ein Zimmer für seine Kunstwissenschaft bereit. Vorlesungen und Seminare hielt er hingegen eher im neuen Kollegiengebäude in der Ludwigstra-

3 Heute „Neues Schloss“, damals „Altes Schloss“, war nie in Universitätsbesitz, sondern nur vom Landesherrn geliehen. In den Adressbüchern wird bis 1893 das (herrschaftliche) Kanzleigebäude am Brandplatz aufgeführt, ab 1895 erstmals „Altes Schloss“. 1893 ging das Gebäude vom Staatsfiskus an die Stadt über. Nachweis mind. für 1875 in UniA GI, Allg. Nr. 859, Bl. 183. Vgl. die Abb. im Beitrag von *Yvonne Rickert* zu Hugo von Ritgen in diesem Band.

4 UniA GI, Allg. Nr. 859, Bl. 3 f. Weiter mit *Rickert* 2022; s. a. den Beitrag von *Rickert* zu Ritgen in diesem Band.

5 Zu Sauer vgl. den Beitrag von *Katharina Lorenz* in diesem Band.

6 UniA GI, PrA Nr. 2612.

ße 23, das nur wenige Meter entfernt lag und wo Sauer auch über einen Raum für die Archäologie verfügte.<sup>7</sup>

### 1902 bis 1930: Bismarckstraße 22 H (Abb. 1+2)

1902 wechselte Sauer gemeinsam mit der Universitätsverwaltung auf das nahe gelegene Grundstück der Bismarckstraße 22. Die Verwaltung bezog das Haupthaus, während Sauer ins ehemalige Gartenhaus beziehungsweise Hinterhaus ins Obergeschoss ging. Dort war es eng, und die Seminaristen saßen „zwischen den Möbeln“. Die Lage besserte sich etwas, als die Universitätsbibliothek 1904 ihr neues Gebäude in der Bismarckstraße 37 schräg gegenüber bezog. Nun machte Sauer Druck, dass auch die alten Akten der Universitätsverwaltung, die im Erdgeschoss des Gartenhauses deponiert worden waren, in das dortige Magazin kämen. Nach deren Auszug 1906 trieb Sauer den Umbau der engen Räume zu einem Institut auf zwei Etagen umgehend voran.<sup>8</sup>

Dramatisch beschrieb später Christian Rauch, Sauers Nachfolger auf der Professur für Kunstwissenschaft, das immer als Provisorium gedachte Hinterhaus. In seinem Bericht an den Senat von 1925 setzte er dem Gießener „Idyll“ die Pläne für ein Marburger Institut entgegen, das in den folgenden Jahren als Referenzpunkt diente:

Das Seminar, das zeitweise bis zu 50 Teilnehmer hatte, muß seine Übungen und Arbeitssitzungen in einem 3,90 × 3,50 m großen Stübchen abhalten. An Arbeitsplätzen sind ganze zwei [...] mit Mühe und Not kümmerlich ausgespart. Bücherzimmer und ebenso Tafel-Zimmer sind so vollgepfropft, daß Bücherregale und Kunstblätter-Schränke bis auf 30 cm an die Öfen herantreten. Es herrscht also – in dem Holzgeschoß – ständig Feuergefahr, da auch die zwischengeschobenen Ofenschirme sehr bald glühheiß werden, während es in der Nähe der dünnen Außenwände trotzdem immer kalt bleibt.<sup>9</sup>

Mittelpunkt des Instituts wurde 1930 die neue Adresse Ludwigstraße 34, die sich außerdem zu einem kulturellen Zentrum der Stadt entwickelte und in dieser Eigenschaft das Oberhessische Museum am Brandplatz ergänzte. Aber anlässlich der Weihnachtsfeier des Instituts am 18. Dezember 1933 wurde noch ein „Danklied der alten Kunst-

7 Hier war auch ein Raum für die Lehrsammlung, die auch der nicht-universitären Öffentlichkeit zur Verfügung stand. Auf dem Plan von 1905 wurde die Kunstwissenschaft aus dem II. OG im Kollegiengebäude wieder gestrichen, Plan in UniA GI, PrA Nr. 860.

8 UniA GI, PrA Nr. 2464, Bl. 84–86, dazu Lageplan von 1915; fälschlicherweise wird es manchmal der Nr. 20 zugewiesen, aber das Grundstück führt um die Ecke.

9 UniA GI, PrA Nr. 3238, Bl. 76.



**Abb. 1:** Gartenhaus in der Bismarckstraße 22, Fotografie, um 1960,  
Bildarchiv von UB und UniA GI (HR B 074a)

historiker zur Erinnerung an das alte Kunstwissenschaftliche Institut im Gartenhaus Bismarckstr. 22<sup>10</sup> formuliert:

10 UniA GI, Sammlungen Nr. 10, Chronik, Band 2, S. 122; Melodie unbekannt. 3. Strophe wurde überklebt und handschriftlich ergänzt.



**Abb. 2:** Arbeiten am Bibliothekskatalog im Gartenhaus, Fotografie,  
SoSe 1926, UniA GI, Sammlungen Nr. 10, Chronik Bd. 1, S. 30

Ich kann nicht vergessen  
 Dich, Häuschen im Grünen,  
 das Gras, das meinen Atem mir nahm.  
 Der Ofen, der stank, die Decke fiel ein,  
 Und doch, wie war es wundersam.  
 Ich kann nicht vergessen  
 Das kleine Parterre,  
 das Häuschen dort unten ganz rechts.  
 Es wirkte dort Ködding  
 Mit Gips und mit Dreck,  
 und machte nichts rechts und nichts schlechts.

*[Zweite, bessere, weil wirklichkeitsnahere Fassung]*

*Ich kann nicht vergessen,  
 den Tisch des Direktors,  
 der dort stand in friedlicher Ruh!  
 Es liefen die Mäuse durchs  
 ganze Gehäuse,  
 und schauten der Arbeit dort zu.  
 Ich kann nicht vergessen  
 Die traulichen Räume,*

wo Arbeit und Muse uns einten.  
Wir sogen am Busen,  
genossen der Träume,  
die ach so oft wir beweinten.

Die „Gartenlaube“ wurde von verschiedenen Künstlern als Atelier genutzt, darunter Johannes Ködding, Ernst Levin und zuletzt Walter Kröll. Der Abriss erfolgte Ende der 1960er Jahre zugunsten eines Gewächshauses für das benachbarte Tierzuchtinstitut.



**Abb. 3:** Ludwigstraße 34, Fotografie, 1980, Bildarchiv von UB und UniA GI (HRA 1056a); Foto: Wilhelm Diegel



**Abb. 4:** Einweihungsfeier des Instituts im Hörsaal, Ludwigstraße 34, Fotografie, 1930, UniA GI, Sammlungen Nr. 10, Chronik Bd. 1, S. 101

### 1928/30 bis 1946: Ludwigstraße 34 (Abb. 3+4)

Die Unzulänglichkeiten des engen Hinterhauses in der Bismarckstraße konnte erst Christian Rauch mit Hilfe zweier Förderkreise überwinden. Die von ihm und Gustav Bock 1919 gegründete „Gesellschaft der Gießener Kunstfreunde“<sup>11</sup> leistete den finanziellen Sockel, damit 1923 ein Privathaus samt Grundstück in der Goethestraße 46 (Ecke Bruchstraße) gekauft werden konnte. Die Mieteinnahmen ergaben bis 1927 die Hälfte des Institutsetats.<sup>12</sup> Der Plan, ein Institutsgebäude anzubauen, schlug jedoch fehl. Stattdessen konnte das im selben Jahr von der Gießener Hochschulgesellschaft für die Universität erworbene Privathaus in der Ludwigstraße 34 (Ecke Goethestraße) in den Blick genommen werden. Dieses Wohnhaus sollte zum Seminarhaus umgebaut werden. Durch die katastrophale Wohnungsmarkt- und Bauwirtschaftslage nach dem Ers-

11 Vgl. den Aufsatz von *Andreas Ay* in diesem Band; weiter mit HStAD, G 28, Giessen Nr. R 14 („Gesellschaft der Gießener Kunstfreunde e. V.: Förderung des Kunstwissenschaftlichen Instituts der Universität Gießen“).

12 UniA GI, PrA Nr. 3238; HStAD, G 34, Nr. 5118.

ten Weltkrieg zog sich der Wechsel in die Ludwigstraße 34 allerdings über zehn Jahre hin.<sup>13</sup> Die Vermittlung der beiden Gebäude hatte der Gießener Architekt Hans Meyer übernommen. Er war Gründungsmitglied der Kunstfreunde, „Vertrauensmann“ der Hochschulgesellschaft und als solcher seit 1923 Ehrensator der Ludwigs-Universität.<sup>14</sup> Außerdem entwarf Meyer den Anbau an die Ludwigstraße 34, für den 1926 der Grundstein gelegt wurde. Die feierliche Einweihung des Hörsaals fand erst am 9. Februar 1928 statt.<sup>15</sup> Der Auszug der Bewohner erfolgte nur schleppend und unter staatlichem Druck, sodass weitere Räume erst später bezogen werden konnten.<sup>16</sup> Im Erdgeschoss waren im Februar 1930 vier Räume bezugsfertig: je ein Zimmer für den Direktor Rauch und den Assistenten sowie ein Seminarraum und ein Arbeitsraum, dazu die fotografische Abteilung für die Anfertigung von Bildmaterial.<sup>17</sup> Die Bücher wurden auf die einzelnen Räume verteilt, ein eigener Bibliotheksraum war nicht vorgesehen. Der „Hör- und Sehsaal“<sup>18</sup> im eigenständigen Flachbau wurde auch als öffentlicher Vortragsraum genutzt. Er bot eine große Projektionsfläche, vier Dia-Projektoren, einen Schmalfilm-Kinoapparat sowie ein kanzelartiges Rednerpult. Das Institut drang immer darauf, weitere Räume beziehen zu können. Im zweiten Stockwerk war jedoch dauerhaft das Institut für Leibesübungen untergebracht. Erst 1939/40 änderte sich die Lage, als das Theologische Seminar aus dem ersten Stockwerk auszog. Es übergab im Mai 1939 nicht nur die Hausverwaltung an Rauch, sondern machte auch zwei Räume für die Kunstwissenschaft frei.<sup>19</sup>

Das dreigeschossige Wohnhaus wurde durch den Bombenangriff auf Gießen am 6. Dezember 1944 nur leicht beschädigt und fortan vielen wechselnden Nutzungen zugeführt. Der unzerstörte Hörsaal war der größte, den die Hochschule zu dieser Zeit hatte.<sup>20</sup> Die Kunstwissenschaft wurde nach dem Krieg geschlossen und zog nie wieder vollständig in ‚ihr‘ Gebäude ein, aber der Name blieb lange haften. Die Bibliothek wurde bei der Räumung in das Seminarhaus Ludwigstraße 19 gebracht und im Dezember 1947 dauerhaft an die Universität in Darmstadt ausgeliehen. Mobiliar und Arbeitsmaterialien blieben im Seminarhaus Ludwigstraße 19, in das auch die Verwaltung der Universitätsbibliothek einzog und gewissermaßen aufpasste.<sup>21</sup> Es ist unklar, wo Ottmar Kerber ab dem Wintersemester 1950 seine „allgemeinbildenden“ Vorlesungen

13 HStAD, G 34, Nr. 5117.

14 Meyer hatte 1918 schon den Ankauf der Seminarhäuser Ludwigstraße 19 und Bismarckstraße 16 vermittelt, vgl. Valentin Horn, *Aus Vergangenheit und Gegenwart der Gießener Hochschulgesellschaft* (= Berichte und Arbeiten aus der Universitätsbibliothek Gießen, Bd. 41), Gießen 1987, S. 15f. Die Hochschulgesellschaft unterstützte 1928 erneut den Ausbau des Instituts, ebd., S. 26.

15 Zur Einweihung vgl. Zeitungsartikel in UniA GI, Sammlungen Nr. 10, Chronik Band 1, S. 52.

16 UniA GI, PrA Nr. 2685 und Nr. 1638.

17 Vgl. Spickernagel 1999, S. 12–14.

18 Rauch 1942, S. 96.

19 UniA GI, PrA Nr. 3587, Bl. 40.

20 Ebd., Bl. 10.

21 Vgl. Ruby 2022, S. 64–75.

abhielt, wenn er für zwei Tage aus Steinheim anreiste. Möglicherweise konnte er wieder den Hörsaal zu den Randzeiten nutzen. Dem emeritierten Professor Rauch wurde im Sommer 1956 ein Zimmer zugesagt,<sup>22</sup> das allerdings 1963 zu Gunsten des Fotolabors verkleinert wurde. Um diese Zeit erhielt auch Kerber ein Zimmer, und im Atelier des Dachgeschosses erteilte Walter Kröll Zeichenunterricht.<sup>23</sup>

### **1966 bis 1973: Bismarckstraße 10 und Goethestraße 44**

Die wachsende Zahl an geisteswissenschaftlichen Disziplinen hatte die Philosophische Fakultät nach dem Zweiten Weltkrieg rasch wiedererstehen lassen. Sie war jedoch räumlich auf den Altstadt kern und angrenzende Straßen verteilt. Nach folgenlosen Planungen zu einem Neubau im Universitätsviertel, unter anderem als Hochhaus Ecke Bismarckstraße/Stephanstraße, wurde die Bebauung des Schiffenberger Tals am 23. August 1967 durch das hessische Finanzministerium genehmigt. Die Kunstgeschichte war hier mit ihrem ab Oktober 1965 neu eingerichteten, mit Günther Fiensch besetzten Lehrstuhl, dem Wissenschaftlichen Rat Ottmar Kerber und dem Assistenten Norbert Werner fest eingeplant. Aber bis zum endgültigen Einzug in das Philosophikum I standen noch zwei Umzüge bevor: Spätestens im Wintersemester 1966/67 war das Kunstgeschichtliche Seminar in der Bismarckstraße 10 eingerichtet worden. Von 1971 bis Ende 1972 saßen die wenigen Mitarbeiter im Haus Goethestraße 44, wo unter anderem an einem Bibliothekskatalog gearbeitet und die Literaturbestände aufgebaut wurden. Vorlesungen wurden sowohl im Hörsaal in der Ludwigstraße 34 als auch im Landwirtschaftlichen Institut abgehalten.

22 Vgl. Oehler 1976b, S. 117; UB, NL Rauch, Bd. VIII, Schreiben Greiner an Rauch vom 25.06.1956.

23 Vgl. den Beitrag von *Annabel Ruckdeschel* in diesem Band, dort auch Abb. des Ateliers.



**Abb. 5:** Haupteingang des Philosophikum I (Gebäude A), Fotografie, 1980, Bildarchiv von UB und UniA GI (HRA 1296k); Foto: Wilhelm Diegel

### **1973 bis heute: Philosophikum I (Abb. 5)**

Zu Jahresbeginn 1973 zog das Seminar zum sechsten Mal um: Es wurde Teil des Philosophikum I im Schiffenberger Tal und war fortan ansässig in der Otto-Behaghel-Straße 10, Haus G. Zum Wintersemester 2003/04 wurde aus den mittlerweile zwei „Professuren für Kunstgeschichte“ das „Institut für Kunstgeschichte“. Die Kunstgeschichte war und ist damit räumlich in der Nähe verwandter Fächer wie der Geschichtswissenschaft und der Klassischen Archäologie untergebracht. Das Institut gab seine Präsenzbibliothek zugunsten des einschichtigen Bibliothekssystems 2005 an die benachbarte Universitätsbibliothek ab und verfügt heute über das Gros der Räume im dritten Obergeschoss von Haus G im Philosophikum I.

# Steine, die anstoßen\*

## *Der Gießener Kunstweg*

ALMA-ELISA KITTNER

---

Der „Kunstweg im Schiffenberger Tal“, wie er 1993 noch hieß,<sup>1</sup> wird von den Studierenden der Justus-Liebig-Universität, die ihn täglich zu Tausenden passieren, häufig übersehen. Das liegt zum Teil an den Kunstwerken selbst: Einige wurden wie Karl Prantls *Stein zur Meditation* (1982) vor Ort geschaffen und passen sich ihm derart geschmeidig ein, dass sie den Raum in völlig unaufdringlicher Weise prägen (Abb. 1). Ihn zu übersehen oder erst wahrzunehmen, wenn man einen entspannten Sitzplatz sucht und ihn auf dem Stein unter der Buche findet, bedeutet daher im Grunde eine angemessene Rezeption. Andere künstlerische Arbeiten wiederum – wie etwa Per Kirkebys Objekt *Gießen* (1996) (Abb. 2) – entsprechen bis heute nicht dem, was sich Viele gemeinhin unter Kunst vorstellen. Die architektonische Skulptur aus Ziegelstein, die einen mäandernden Grundriss aufweist und von mehreren Seiten begehbar ist, wird im besseren Fall von einigen Studierenden für ein unfertiges Bauwerk gehalten, während sie im schlimmeren Fall zum Zeitpunkt ihrer Aufstellung Empörung in der Gießener Gesellschaft hervorrief und mit einer „öffentlichen (...) Bedürfnisanstalt für Männer“<sup>2</sup> verglichen wurde.

\* Mein Dank geht an den Landesbetrieb Bau und Immobilien Hessen (LBIH), der mir einen umfangreichen Einblick in die Akten zum Gießener Kunstweg gestattete. Durch Gottfried Boehm, Dagmar Klein, Gerd Römer, Gerd Steinmüller sowie Veronika Wiegartz (Gerhard-Marcks-Haus, Bremen) erhielt ich wesentliche Einblicke und weiteres Material. Schließlich danke ich den Studierenden am Institut für Kunstpädagogik, insbesondere den Teilnehmer:innen meiner Projektseminare zum Gießener Kunstweg; ihr kritischer Blick, ihr Engagement und ihre Offenheit sind unerlässlich, um den Kunstweg lebendig zu halten.

1 Vgl. den Flyer der JLU Gießen und des Staatsbauamts Gießen zum Kunstweg aus dem Jahr 1993.

2 Leser:innenbrief von Aranka Körner, Kein „Kunstkenner“ findet den Mut, die Wahrheit zu sagen, in: GAZ, 28.8.1996.



**Abb. 1:** Karl Prantl und Uta Peyrer arbeiten am *Stein zur Meditation*, 1982, JLU, Philosophikum II, UniA GI, Bildersammlung; Foto: Rudolph Lotz (1982)

Überhaupt zieht sich ein Leitmotiv durch die Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte des Gießener Kunstwegs: Von verschiedenen Seiten wurden seine Skulpturen und Objekte immer wieder zu Steinen des Anstoßes – ob von kunsthistorisch-kuratorischer Seite, von Studierenden, Gießener Bürger:innen oder auch von Mitgliedern der Universität selbst. Mal wurde die zu hohe Autonomie der Skulpturen und damit deren zu schwache Ortsbezogenheit kritisiert;<sup>3</sup> dann wiederum beklagten sich Universitätsangehörige, bei der Auswahl der Kunstwerke nicht miteinbezogen oder als Künstler:innen nicht berücksichtigt worden zu sein; schließlich befürchtete die Universitätsleitung, in (wiederkehrend auftretenden) Zeiten des Sparzwangs verschwenderisch zu wirken, wenn Geld für Kunst ausgegeben würde. Dabei handelt es sich durchaus nicht um Gelder der Universität, sondern die Kunstwerke wurden überwiegend aus dem „Sonderaufonds zur künstlerischen Ausgestaltung und Ausstattung von Gebäuden des Landes Hessen“ finanziert, der als Angelegenheit der Bauverwaltung dem hessischen Finanzministerium untersteht. Angesichts einer komplexen Interessens- und

3 Vgl. Jean-Christophe Ammann, Wenn der eine nicht mehr weiß, was der andere denkt und tut, in: Werner 1994, S. 15–17.



**Abb. 2:** Per Kirkeby, *Gießen*, 1996, JLU, Philosophikum II, Pressestelle der JLU;  
Foto: Rolf K. Wegst (2003)

zuweilen Desinteressenslage stand es immer wieder in Frage, ob der Kunstweg weitergeführt werden kann. Dass er in dieser Form mit gegenwärtig 15 künstlerischen Positionen entstehen würde, war daher keineswegs von Beginn an klar. Heute wiederum, mehr als vierzig Jahre nach seiner Begründung, steht im Zuge der umfangreichen Baumaßnahmen für einen neuen „Campus der Zukunft“ auch die Zukunft des Kunstwegs zur Diskussion. Seine ursprüngliche Gestalt ist bereits jetzt wieder Vergangenheit: So ist etwa das Werk von Claus Bury nicht mehr an dem Standort zu sehen, den der Künstler gewählt hatte; der neue Standort des Werks wurde dem Künstler vorgegeben und orientiert sich an einer erst zukünftig entstehenden Campusachse.<sup>4</sup> Im Zuge der Neubebauung werden noch weitere Kunstwerke umgesetzt werden. Die jüngste Installation aus dem Jahr 2004, *Die Marken* von Norbert Radermacher, wurde abgebaut und ruht seit geraumer Zeit zu ihrem Schutz im Depot, da ihr Aufstellungsort zur Baustelle geworden ist.

### Entstehung, Konzept und Entwicklung des Kunstwegs

Dass die Justus-Liebig-Universität einen Kunstweg besitzt, der die Verbindung zwischen den Gebäudekomplexen Philosophikum I und II im Schiffenberger Tal „als gestalteten Bereich“<sup>5</sup> ausweist, verdankt sich etlichen Personen. In erster Linie wären die Künstler:innen zu nennen, die der Universität teils Skulpturen stifteten (wie Gerhard Marcks), ihre Honorare minderten, als die Ausführung teurer wurde als geplant (wie Per Kirkeby), die ihre Entwürfe nach Bedarf der Universität überarbeiteten (wie Birgit Werres, deren Entwurf schließlich nicht umgesetzt wurde) oder aktiv an der Umsetzung ihrer Skulptur mitwirkten, als eine Umplatzierung infolge der Planung von Neubauten notwendig wurde (wie Claus Bury).<sup>6</sup> Initiiert jedoch wurde der Kunstweg von dem Kunsthistoriker Gottfried Boehm, der im Jahr 1979 einen Ruf nach Gießen angenommen hatte und auf mehreren Ebenen versuchte, die Studierenden stärker mit der Kunst der Gegenwart in Kontakt zu bringen.<sup>7</sup> Boehm, der bis 1986 eine Professur für Kunstgeschichte am Kunstgeschichtlichen Seminar inne hatte, nahm die Stadt Gießen, deren Zerstörungen durch den Zweiten Weltkrieg zu der Zeit noch deutlich sichtbar waren, als eine Stadt mit noch wenigen Verbindungen zur Kunst der Gegenwart wahr.<sup>8</sup> Dem-

4 Mail von Claus Bury an die Autorin am 17.9.2023.

5 Rita Wind, Flyer zum „Kunstweg im Schiffenberger Tal“, 1993.

6 Vgl. die Akten des LBIH. Die Liste des ehemaligen Staatsbauamtes verzeichnet etwa Gerhard Marcks' *Fröhlichen Hengst* im Jahr 1975 als „Geschenk“, demnach ohne Honorarkosten.

7 Vgl. den Beitrag von *Holger Broecker* in diesem Band.

8 Zeitgleich begann sich mit Friedhelm Häring, der 1978 bis 2012 Direktor des OHM war, ein deutlicher Schwerpunkt auf moderner und zeitgenössischer Kunst in den drei Häusern des Museums zu entwickeln. Als skulpturale Positionen waren etwa Arbeiten von Erwin Wortelkamp zu sehen (1983), von Hans Steinbrenner (1984) und Peter Knapp (1991).

entsprechend war die bildende Kunst für die Kunstgeschichtestudierenden laut Boehm in erster Linie ein „Archivgeschehen“<sup>9</sup>. Es galt, den Studierenden die Kunst als etwas Lebendiges und Gegenwärtiges vor Augen zu führen. Der Kunsthistoriker setzte daher zunächst, zusammen mit seinen Kollegen Bernd Growe und Norbert Werner, ab 1980 die Veranstaltungsreihe „Seminar und Atelier“ um, bei der renommierte zeitgenössische Künstler wie A. R. Penck, Joseph Beuys und Gerhard Hoehme zu Gast waren; letzterer erhielt im Jahr 1984 die Paul-Klee-Professur für Bildende Kunst an der Universität Gießen. Der Austausch mit dem benachbarten Institut für Kunstpädagogik, an dem ebenfalls Künstler:innen tätig waren, hätte sich zwar angeboten, war jedoch zu dieser Zeit nicht sehr intensiv.<sup>10</sup> Unter den Gästen der Veranstaltungsreihe waren auch Ulrich Rückriem und Karl Prantl, so dass sie in dieser Hinsicht zur Vorbereitung des Gießener Kunstwegs beitrug: Rückriems Skulptur *Tor* wurde im Jahr 1984 vor dem Eingang zur Universitätsbibliothek aufgestellt (vgl. die Abb. im Beitrag von Broeker) und stellt mit seiner paradoxen Undurchlässigkeit – das *Tor* lässt sich gerade nicht durchschreiten – einen Bezug zu einem zentralen universitären Ort des (manchmal schwierigen) Hineinkommens her. Zwei Jahre zuvor hatte Karl Prantl seinen *Stein zur Meditation* vor den Augen einer interessierten Öffentlichkeit unter anderem mit Unterstützung seiner Frau, der Malerin Uta Peyrer, gestaltet (Abb. 1). Dieses prozesshafte Arbeiten vor Ort durch den österreichischen Bildhauer, den Boehm gut kannte, stellte den eigentlichen, bewusst behutsamen Beginn des Gießener Kunstwegs dar.

Im Vorfeld war der Wettbewerb für eine künstlerische Arbeit im öffentlichen Raum für den Platz vor dem Universitätshauptgebäude gescheitert, weil keine Einigung erzielt werden konnte.<sup>11</sup> Nichtsdestotrotz wurde es als notwendig angesehen, die damaligen Neubauten für die geisteswissenschaftlichen Fächer, Philosophikum I, und die Anlage der ehemaligen Abteilung für Erziehungswissenschaften, Philosophikum II, im Schiffenberger Tal mit „Kunst am Bau“ zu gestalten. Diese staatliche Form der Kunstförderung sieht in Hessen seit 1949 vor, dass bis zu 1 % der gesamten Neubaukosten eines öffentlichen Gebäudes für die künstlerische Gestaltung verwendet werden kann. In der Bundesrepublik wurde die sogenannte Richtlinie „K 7“ per Beschluss im

9 Gottfried Boehm in einem Gespräch mit der Autorin am 9.8.2023.

10 Über die am Institut tätigen Künstler:innen hinaus hatte das Institut für Kunstpädagogik (IfK) ab 1982 eine künstlerische Gastprofessur eingerichtet, die im Jahr 1982/83 Erwin Wortelkamp innehatte. Der Bildhauer war über sein Projekt *Im Tal* auch mit Karl Bobek, Claus Bury und Norbert Radermacher vernetzt. <https://www.im-tal.de/zum-tal/karte/#kuenstlerinnen-und-werke> [Zugriff 27.12.23]. Claus Bury war zudem bereits 1986/87 Inhaber der künstlerischen Gastprofessur am IfK. Vgl. zur Kunstgeschichte am Gießener Institut für Kunstpädagogik den Beitrag von *Claudia Hattendorff* in diesem Band.

11 In der Liste des Staatsbauamts Gießen wird der Wettbewerb mit 5 Künstlern gelistet. Vgl. Akten des LBIH. Gottfried Boehm erwähnt, dass u. a. Erwin Reusch beteiligt war. Vgl. Gottfried Boehm, *Unterwegs. Glossen zum „Kunstweg“* und einem seiner Kritiker, in: Werner 1994, S. 10–14, hier S. 10.

Bundestag 1950 eingeführt.<sup>12</sup> In anderen Ländern mit ähnlichen Regelungen ist daher die Rede von „Prozentkunst“ beziehungsweise „Percent for Art“, „Percentageregeling“ oder „1 % artistique“.<sup>13</sup> An der Justus-Liebig-Universität wurden etwa die Granitskulptur *Tor* von Ulrich Rückriem (1984) sowie HAP Grieshabers Zyklus *Josefslegende* (1982), der aus 36 blau eingefärbten Linolschnittdruckstöcken besteht, aus baulichen Mitteln finanziert.<sup>14</sup> Jedoch ist die Förderung von Kunst im Zuge einer Baumaßnahme lediglich eine Empfehlung, und sie bezieht sich nur auf Neubauten, so dass 1951 als hessische Eigenart ein eigener Kunstfonds gegründet wurde, der auch die künstlerische Gestaltung bereits bestehender oder (etwa nach dem Krieg) wiederaufgebauter öffentlicher Gebäude finanziert.<sup>15</sup> Dieser bereits erwähnte „Sonderaufonds“ existiert bis heute; er untersteht dem Finanzministerium und wird von einem „Kunstbeirat“ beraten, der die Auswahl der künstlerischen Arbeiten in öffentlichen Bauten trifft. Seine Mitglieder sind Kunstsachverständige sowie Vertreter:innen des Hessischen Ministeriums der Finanzen, des Hessischen Ministeriums für Wissenschaft und Kunst, der nutzenden Institutionen sowie des Landesbetriebs Bau und Immobilien Hessen (LBIH). Die Vorgängerinstitution des letzteren war zu Zeiten der Entstehung des Gießener Kunstwegs noch das „Staatsbauamt“. Dessen Vertreter – und zehn Jahre lang zugleich Geschäftsführer des Sonderaufonds – war der Dienststellenleiter des Staatsbauamts und leitende Baudirektor Gerd Römer, ein ausgebildeter Architekt. In ihm fand Gottfried Boehm eine Art Kunst-Komplizen, den er auch brauchte, denn Boehm wollte von der üblichen Nachträglichkeit von „Kunst am Bau“ abweichen.<sup>16</sup> Seine Idee war, keine applizierte, zuweilen zusammenhangslos erscheinende Kunst am Bau, sondern einen Kunstweg zu gestalten, der die bereits vorhandenen Bewegungsströme der Studierenden markiert und gestaltet. Zugleich sollten beide Campus-Bereiche, das Philosophikum I und II, auf visuelle Weise miteinander verbunden werden. Die Anschaulichkeit und unmittelbare Präsenz der Skulpturen sollten die Wahrnehmung der Passierenden schärfen und die unterschiedliche Qualität von Raumfolgen betonen und zugleich miterzeugen.<sup>17</sup> Ein solches Konzept ist nur umsetzbar, wenn mehrere Skulpturen in einem möglichst kurzen Zeitraum und in Sichtweite voneinander aufgestellt werden, so dass sie als Kontinuum erfahrbar sind. Eine genaue Zahl der

12 Barbara Kaernbach, Deutscher Bundestag. Wissenschaftliche Dienste. Aktueller Begriff: Kunst am Bau. [https://www.bundestag.de/resource/blob/191482/3e0a876925952c7fe6880274e1f715fe/kunst\\_am\\_bau-data.pdf](https://www.bundestag.de/resource/blob/191482/3e0a876925952c7fe6880274e1f715fe/kunst_am_bau-data.pdf) [Zugriff 27.12.23].

13 Martin Seidel, Kunst am Bau – Klotz am Bein? Perspektiven einer unterschätzten Gattung, in: *Kunstforum International: Prozent Kunst. Kunst am Bau in Bewegung*, Bd. 214/2012, hg. von Martin Seidel u. Paolo Bianchi, <https://www.kunstforum.de/artikel/kunst-am-bau-klotz-am-bein/> [Zugriff 27.12.23].

14 Brief von Gerd Römer an den Präsidenten der JLU am 17.1.1990, Akten des LBIH.

15 Vgl. Bärbel Herbig, Kunst am Bau. Staatliche Kunstförderung in den 50er Jahren, in: *Denkmalpflege in Hessen* 1&2/1995, S. 12–15, hier S. 12.

16 Vgl. Boehm 1994 (wie Anm. 11), hier S. 10.

17 Ebd.

Skulpturen wurde nicht festgelegt, doch viele wurden in relativ dichter Folge zwischen 1982 bis 1989 aufgestellt. Meist als Vorschläge von Boehm, vermittelt von Römer und in Abstimmung mit dem Fachbeirat waren dies die bereits genannten Skulpturen von Prantl (1982 entstanden und aufgestellt) und Rückriem (1984 entstanden und aufgestellt) sowie Ernst Hermanns' *Säule mit Kugel* (1977 entstanden, 1985 aufgestellt) Hans Steinbrenners *Figur* (1986 entstanden und aufgestellt) und Michael Croissants *Kopf* (1986 entstanden und aufgestellt). Die Entscheidung des Kunstbeirats für die Arbeiten von Vincenzo Baviera (*Räderwerk Nord*, 1986 entstanden, 1990 in leicht veränderter Form aufgestellt), Bruno K. (*Wagengruppe*, 1989 entstanden und aufgestellt), Stephan Balkenhol's *Mann im Turm* (1992 entstanden und aufgestellt) und für Karl Bobeks *Religiöse Figur*, die auf das Jahr 1967 zu datieren ist, aber erst 1989 aufgestellt wurde, fiel Anfang 1989. Von ihnen war nur Bobeks Plastik noch ein Vorschlag von Boehm gewesen, der mittlerweile bereits an der Basler Universität lehrte.<sup>18</sup>

Mit diesen neun Skulpturen war ein erster Schritt getan, den Kunstweg als solchen zu etablieren. Etwa zwanzig Jahre nach seinem Beginn gehörten insgesamt zwölf Werke zu ihm, so dass der Kunsthistoriker Norbert Werner, der ebenfalls am Kunstgeschichtlichen Seminar eine Professur innehatte, im Jahr 1994 innerhalb der Reihe *Gießener Beiträge zur Kunstgeschichte* einen erstmals resümierenden Band herausgeben konnte, der bis heute die Basislektüre darstellt, wenn man sich mit dem Kunstweg auseinandersetzt.<sup>19</sup>

Ein deutlicher Schwerpunkt des Kunstwegs lag auf dem Philosophikum I, das nicht nur größere Gebäudekomplexe, sondern auch die zentrale Universitätsbibliothek und die Mensa umfasst. Dort sind neben den genannten neun Skulpturen noch drei weitere künstlerische Arbeiten installiert, die teils im Nachhinein in den Kunstweg integriert wurden. Zwei davon sind in der Universitätsbibliothek zu finden: Zum einen der bereits erwähnte 36-teilige Bilderzyklus von HAP Grieshaber aus Linoldruckplatten (*Josefslegende*, 1970 entstanden, 1983 installiert), der als „Kunst am Bau“ der Gestaltung des damaligen Neubaus der Universitätsbibliothek diente und unabhängig vom Gießener Kunstweg auch aus dieser Baumaßnahme finanziert wurde. Die blauen Platten schmücken die Stirnseite des zentralen Treppenhauses in der Universitätsbibliothek und sind über drei Etagen verteilt. Die Gespräche über die Verwendung des bereits vorhandenen Zyklus wurden mit HAP Grieshaber 1979 noch vor Boehms Berufung nach Gießen geführt – demzufolge waren sie nicht von dem Kunsthistoriker ausgewählt worden. Dies erklärt die Ausnahmestellung, die der grafische Zyklus in dem Kunstweg einnimmt, denn auch wenn die blau eingefärbten Druckstöcke reliefartige Strukturen annehmen, handelt es sich als einzige Arbeit nicht um eine Plastik. Auch

18 Vgl. Brief von Gerd Römer an den Universitätspräsidenten Heinz Bauer am 12.2.1990, Akten des LIBH. Boehm hat nach jetzigem Wissensstand die Aufstellung von sechs Skulpturen des Kunstwegs initiiert.

19 Vgl. Werner 1994.

die ausgeprägte Narration der vierteiligen Arbeit ist innerhalb des Kunstwegs einmalig. Die Geschichte von Josef stammt aus dem jüdischen Tanach, den das Christentum als Altes Testament kanonisierte; im Koran wird sie als eine Sure aufgegriffen.<sup>20</sup> Der politisch engagierte Künstler – in dieser dezidierten Form eher eine Ausnahmefigur auf dem Kunstweg – stellt einen aktuellen politischen Bezug her und deutet die Josefsfigur als versöhnende Vermittlerinstanz im bis heute ungelösten palästinensisch-israelischen Nahostkonflikt um.<sup>21</sup> Eine weitere Arbeit im Innenraum der Universitätsbibliothek stammt von dem Bildhauer Peter Knapp: Es handelt sich zwar um eine Skulptur, doch ist *Marmor Nr. 126* (1973 entstanden, 1984 aufgestellt) nicht für den Außenraum geeignet und steht daher im Foyer der Bibliothek. Ursprünglich war sie für das Hessische Staatsbad Bad Nauheim angekauft worden, fand dort jedoch keinen geeigneten Platz, so dass sie in den Gießener Kunstweg integriert wurde.<sup>22</sup> Als Innenraumskulptur nimmt sie ebenfalls eine Ausnahmeposition ein.



**Abb. 3:** Gerhard Marcks, *Wiehernder Hengst*, 1961, 2. Zustand, Zweitguss, 1974 Aufstellung am Philosophikum I der JLU, Bildarchiv Foto Marburg; © Bildarchiv Foto Marburg / Renate Gruber (1989/90)

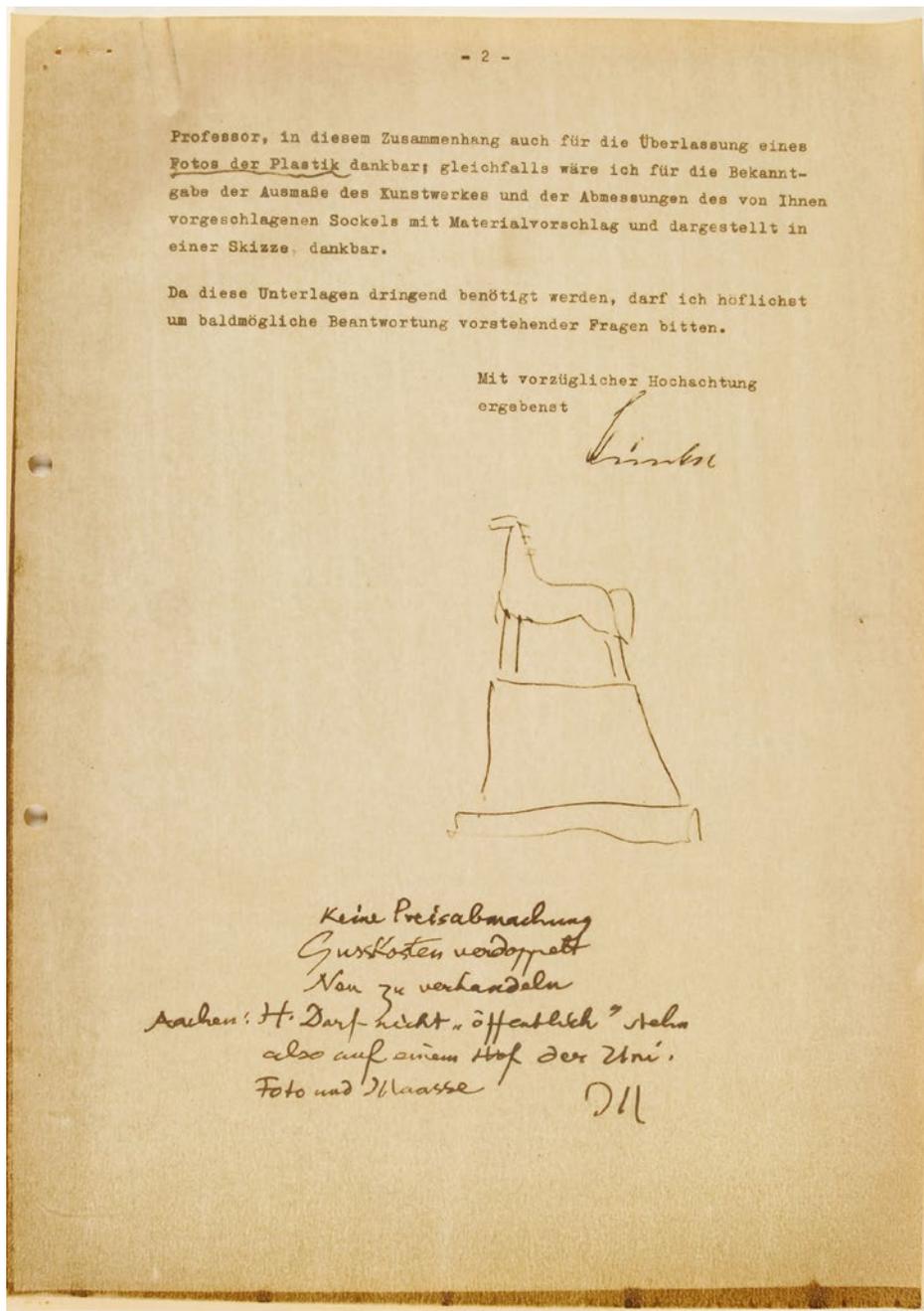
20 Vgl. Claudia Hattendorff, *Projektseminar „Kunst im öffentlichen Raum vermitteln. Der Grieshaber-Zyklus in der Universitätsbibliothek Gießen. WS 2017/18*, Gießen: Gießener Elektronische Bibliothek 2019.

21 Vgl. ebd.

22 Gerd Römer in einem Gespräch mit der Autorin am 12.9.2023. Vgl. Akten des LBIH.

Schließlich weicht Gerhard Marcks' monumentale Pferdeskulptur *Wiehernder Hengst* sowohl zeitlich als auch inhaltlich am stärksten von Boehms Idee ab (Abb. 3). Die Bronzeplastik war bereits 1961 als Auftrag für die Stadt Aachen entstanden und dort im Jahr 1963 auf dem Platz vor dem klassizistischen Stadttheater aus dem 19. Jahrhundert aufgestellt worden. Der Zweitguss für Gießen war ein Geschenk des mit der JLU vielfältig verbundenen Künstlers<sup>23</sup> und sollte bereits 1968 gegossen und aufgestellt werden.<sup>24</sup> Aufgrund finanzieller Unklarheiten – die Kosten des Gusses, des Sockels sowie für Transport und Aufstellung mussten noch aufgebracht werden – verzögerte sich dies um Jahre, doch auch als der *Wiehernde Hengst* schließlich 1974 vor dem Philosophikum I aufgestellt wurde, existierte der Kunstweg noch nicht. Gerhard Marcks, geboren 1889, vertritt auf dem Kunstweg die älteste Bildhauergeneration. Seine abstrahierende, reduzierende Formauffassung, die zugleich das Tier als beseeltes Subjekt versteht, ist sowohl mit der Avantgarde als auch mit Antikenrezeption verbunden. Das „Pferdedenkmal“<sup>25</sup> zielt auf eine repräsentative Wirkung. Zwar entwarf Marcks 1968 für das Gießener Pferd einen deutlich niedrigeren Sockel als für die Aachener Version, wie bereits aus einer Entwurfsskizze aus dem Jahr 1968 hervorgeht (Abb. 4).<sup>26</sup> Dennoch erhebt es sich monumental über die Betrachtenden – eine Wirkung, die Boehm in seiner Auswahl bewusst vermied. Um die von dem Kunsthistoriker weiterentwickelte, phänomenologisch geschulte, hermeneutische Methode der kunsthistorischen Feinanalyse einzuüben, bietet die Nähe zwischen den Plastiken und ihren Rezipierenden eine besonders gute Basis. Zumindest die von ihm ausgewählten Skulpturen siedeln sich daher auf Augenhöhe der Betrachtenden an und reflektieren häufig den Bezug zum Boden sowie den Sockel als skulpturale Kategorien per se. So kann etwa Prantls *Stein zur Meditation* als autonom gewordener Sockel gedeutet werden, und Ernst Hermanns' *Säule mit Kugel* aus Edelstahl scheint direkt aus der Erde hervorzuwachsen. Später kamen weitere in die Höhe strebende, dennoch nicht repräsentativ wirkende Skulpturen hinzu wie Stephan Balkenhols *Mann im Turm* (1992), der von seinem metallischen Gehäuse eher umschlossen erscheint, oder auch die architektonische Skulptur *Erhöhte Abstufung* von Claus Bury. Sie gestaltete zusammen mit Per Kirkebys Objekt *Gießen*, das ebenfalls skulpturale mit architektonischen Elementen verknüpft, im Jahr 1996 die Mitte des Kunstwegs und markierte die Schnittstelle der beiden Campus-Bereiche. Erst acht Jahre später wurde mit Norbert Radermachers installativer Arbeit *Die Marken* der Platz vor dem Audimax im Philosophikum II zum

- 23 Vgl. Gerd Steinmüller, Der Bildhauer Gerhard Marcks. Seine Werke im Besitz der Gießener Universität, in: AK Gießen 1982, S. 312–323.
- 24 Vgl. den Brief des Staatlichen Universitätsbauamtes an Gerhard Marcks vom 5.11.1968, Gerhard-Marcks-Stiftung, Nachlass Marcks, Aufträge WV 763.
- 25 Wolfgang Braunfels, Gerhard Marcks. Das Aachener Pferd, in: *Aachener Kunstblätter. Beiträge zur Gegenwartskunst im Aachener Raum*, Bd. 29 (1964), S. 229–237.
- 26 Antwortnotiz mit Skizze von Gerhard Marcks auf dem Brief des Staatlichen Universitätsbauamtes Gießen vom 5.11.1968 (wie Anm. 24).



**Abb. 4:** Gerhard Marcks, Skizze auf dem Brief vom 5.11.1968 des Staatlichen Universitätsbauamts Gießen für den Sockel der Skulptur *Wiehernder Hengst* für den Gießener Zweitguss (Briefkopie), Gerhard-Marcks-Stiftung; © VG Bild-Kunst Bonn 2024

künstlerischen Feld. Die vorerst letzte Arbeit der insgesamt fünfzehn künstlerischen Positionen wurde 2004 nach einem langen Vorlauf realisiert: Für die Kommission des Fachbeirats war entscheidend, dass *Die Marken* eine für den Kunstweg neuartige Auffassung von Skulptur darstellen.<sup>27</sup> Die Betrachtenden, die sich auf den sechzehn in die Pflastersteine eingelassenen Bronzemarken bewegen, werden selbst Teil der räumlichen Situation. Radermacher arbeitet zudem mit Text, genauer: mit Begriffen, die um das Bedeutungsfeld „Mut“ kreisen: Anmut, Leichtmut oder Reumut (Abb. 5). Als Gerd Römer diese Station des Kunstwegs am 22. Oktober 2004 eröffnete, skizzierte er in seiner Rede, was sich als Leitlinien für den Kunstweg herauskristallisiert hatte: Es sollte sich stets um „eigenständige Positionen“ handeln, dabei sollte „lieber Qualität statt Quantität“ vorherrschen; „Hessen (sind) willkommen aber nicht Bedingung“; weiterhin: „der Künstler legt den Standort selber fest“, und „es wird nicht gefeilscht um jeden Preis“.<sup>28</sup>



**Abb. 5:** Norbert Radermacher, *Die Marken*, 2004 Entstehung und Installation auf dem Philosophikum II der JLU, Pressestelle der JLU; Foto: Rolf K. Wegst (2006)

<sup>27</sup> Brief von Gerd Römer an den Universitätspräsidenten Stefan Hormuth am 14.5.2004. Er zitiert aus dem Protokoll des Fachbeirats und dessen Beurteilung der Installation am 19.5.2003, in dem positiv hervorgehoben wird, „daß der Forumsbereich nicht verstellt oder monumental belagert wird, aber eine zusätzliche geistige Dimension erhält, die vom Betrachter positiv erlebt werden kann.“ Vgl. Akten des LBIH.

<sup>28</sup> Ebd.

## Die Heterogenität und Non-Diversität des Kunstwegs

So entstand der Gießener Kunstweg als Ergebnis von Kooperationen und Kompromissen. Die Kompromisse galten nicht für die künstlerischen Arbeiten selbst, sondern wurden in Bezug auf ein geschlossenes Gesamtkonzept eingegangen. Als Kompromiss integrierte Gottfried Boehm Kunstwerke, die dem Konzept des Kunstwegs in seinen Augen zuwiderliefen; der Kunstbeirat seinerseits war offen für Vorschläge von Boehm, Römer und auch von universitärer Seite; die Künstler wiederum (etwa Norbert Radermacher) verschoben mitunter geplante Realisierungen ihrer Projekte, wenn dies der Universität dienlich war. Als kooperierender Partner akzeptierte das Studentenwerk schließlich die Skulptur von Stephan Balkenhol vor der Mensa, obwohl es zunächst Bedenken angemeldet hatte; und die Leitung der Universitätsbibliothek stimmte dem Vorschlag des Kunstbeirats nach einer Begehung im Jahr 1988 zu, die Skulptur von Peter Knapp vom Treppenhaus der Zentralbibliothek in das Foyer umzusetzen. Dort steht sie bis heute und bildet eine Blickachse mit dem gegenüberliegenden *Tor* von Ulrich Rückriem im Außenbereich.<sup>29</sup>

Nach Boehms Wechsel an die Universität Basel im Jahr 1986 wurde von universitärer Seite keine verantwortliche Person für den Gießener Kunstweg benannt – ein Manko, dessen Benennung sich durch Gerd Römers Korrespondenz über die Jahre zieht, das tatsächlich bis heute besteht, jedoch für den Umgang mit Kunst am Bau in Hochschulen eher die Regel als eine Ausnahme darstellt.<sup>30</sup> Deutlich wird in der Korrespondenz auch, dass ohne die Figur des Baudirektors der Kunstweg womöglich stagniert wäre. Im laufenden Geschäft des Sonderbaufonds sprang Römer immer wieder als hauptverantwortliche Figur ein und ergriff günstige Gelegenheiten finanzieller oder kommunikativer Art, um die Weiterentwicklung des Kunstwegs voran zu treiben. Manches kam dennoch nicht zustande, aber dazu später. Eine Dramaturgie, eine Narration oder gar eine Entwicklungsgeschichte der Skulpturen zu konzipieren, war unter diesen Bedingungen nicht möglich. Sie war jedoch schon von Boehm selbst nicht geplant, stattdessen sollte der Kunstweg ein „Erfahrungs- und Arbeitsraum“ sein, „in dem es möglich sein sollte, mit den künstlerischen ‚statements‘ von Zeitgenossen umzugehen.“<sup>31</sup> Zudem musste und muss immerfort auf veränderte Bedingungen reagiert werden – learning by curating.

Aufgrund der vielen involvierten Personen und Institutionen, der langen Entstehungszeit von 1982 bis 2004 sowie der bildhauerischen Positionen, die eine noch größere Zeitspanne von 1961 bis 2004 umfassen, zeichnet sich der Kunstweg durch eine

29 Ebd.

30 Zur Unklarheit der Zuständigkeiten vgl. Tina Bauer, Das ist Kunst – und kann nicht weg, in: *DUZ (Deutsche Universitätszeitung)* 23.06.2023, <https://www.duz.de/beitrag/!/id/1546/das-ist-kunst-und-kann-nicht-weg> [Zugriff 13.07.2023].

31 Boehm 1994 (wie Anm. 11), hier S. 12.

große Heterogenität aus. Genau dies ist seine Stärke. Bereits seine Materialien sind äußerst vielfältig: zu sehen sind bildhauerische Umgangsweisen mit Granit, Muschelkalk, Backstein, Marmor, Bronze und Eichenholz, mit Edelstahl, Cortenstahl und Eisen. Zudem spiegelt er äußerst unterschiedliche Positionen zwischen Figuration und Abstraktion wider. Auf Seiten des Figürlichen konfrontiert er etwa die neue Figuration der 1990er Jahre eines klar im Profanen verankerten Balkenhol mit der abstrahierten, vergeistigten *Religiösen Figur* eines Bobek, der sichtbar von Alberto Giacomettis Raum- und Körperauffassungen geprägt ist. Bis die *Erhöhte Abstufung* von Claus Bury 2020 umgesetzt wurde, bildeten die Skulpturen von Balkenhol und Bobek den Anfangs- und Endpunkt des Kunstwegs. In den abstrakten Positionen eines Rückkriem oder eines Prantl zeigen sich unterschiedliche Reaktionen auf die Materialität des Granitsteins und dessen Blockhaftigkeit, auf die der eine bildhauerisch fast filigran reagiert, während der andere die Wucht des Herausbrechens vor Augen stellt. Beide jedoch arbeiten mit dem Konzept einer starken, teils expressiven Autorschaft: Die Spur des Künstlers gräbt sich in das Material. Dagegen weist etwa Ernst Hermanns' *Säule mit Kugel* (1976) im Kontext der „Konkreten Kunst“ auf die geometrischen Grundformen als solche, und jenes mit Pathos aufgeladene Konzept des Bildhauens perlt an ihrer glänzenden Oberfläche aus Edelstahl ab.

Auch im Hinblick auf Fragen der Ortsspezifität sind die Skulpturen sehr heterogen. Explizit ortsspezifische Kunst, wie sie seit Ende der 1960er Jahre entwickelt wurde, lässt sich bei dem Gießener Kunstweg weniger finden. Viele Kunstwerke entstanden bereits vor seiner Etablierung oder sind als autonome Skulpturen gedacht, die nichtsdestotrotz Verbindungen mit ihrer Umwelt aufnehmen und ihren Raum gestalten. So hat etwa Prantls *Stein zur Meditation* mittlerweile die Farben seiner Umgebung angenommen, so dass fast von einer Symbiose gesprochen werden kann. Hingegen hat sich der Künstler Bruno K. explizit auf die Funktion jenes Ortes bezogen, den seine Installation *Wagengruppe* (1989) ursprünglich einnehmen sollte: auf den Parkplatz (Abb. 6). Da die vierteilige Skulpturengruppe aus verzinktem Stahl, bestehend aus „Walzer“, „Schlitten“, „Königswagen“ und Säule, jedoch drei Parkplätze eingenommen hätte und gegenüber dem Staatsbauamt diese (Macht-)Probe aufs Exempel verlor, wurden die Gefährte auf einer geteerten Fläche in unmittelbarer Nähe zum Parkplatz aufgestellt.<sup>32</sup> Obwohl sie immobil sind, stehen sie im Kontext der Aktionen des Künstlers im öffentlichen Raum mit selbstgebauten Fahrzeugen. Indirekt stellen sie eine Verbindung zu Vincenzo Bavieras *Räderwerk Nord* (1990) her: Dessen drei luftige Räder verweisen auf die Verknüpfung von Mobilität und Maschine, was hör- und fühlbar wird, wenn man die Räder bewegt.

Auf diese Weise entstehen vielfältige Bezüge innerhalb der Positionen auf dem Kunstweg. Darüber hinaus werden Verbindungen zur Kunst der Avantgarde aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts sichtbar. Hans Steinbrenner etwa beschäftigt sich

32 Vgl. Elisabeth Rudolf, Bruno K.: *Wagengruppe*, 1989, in: Werner 1994, S. 24–29, hier S. 27.



**Abb. 6:** Bruno K., *Wagengruppe*, 1989 Entstehung und Installation am Philosophikum I der JLU, Bildarchiv Foto Marburg; © Bildarchiv Foto Marburg / Renate Gruber (1989/1990)

in der *Figur* aus Muschelkalk (1986) mit der Frage der Relation zwischen dem Teil und dem Ganzen. Deziert bezieht er sich auf den im Nationalsozialismus als „entartet“ diffamierten Maler und Bildhauer Otto Freundlich und dessen dynamischen Elementarismus.<sup>33</sup> Steinbrenners in Senkrechte und Waagerechte aufgeteilte blockhafte Konstellation zeigt die menschliche Figur als Abstraktion. Auch Michael Croissant, wie Steinbrenner Jahrgang 1928, thematisiert in der Eisenskulptur *Kopf* den menschlichen Körper als abstrahiertes Fragment. Beide waren zudem Schüler des Bildhauers Toni Stadler, der während des Zweiten Weltkriegs als Professor an der Städelschule in Frankfurt am Main und später an der Münchner Akademie lehrte.

So zeigen sich im Kunstweg auch über die persönlichen Netzwerke etliche Verbindungen: Bruno K. war Schüler von Croissant an der Städelschule Frankfurt, und Peter Knapp nahm 1968 an dem international bekannten Bildhauersymposium in St. Margarethen teil, das Karl Prantl initiiert hatte, um zwei weitere Beispiele zu nennen.<sup>34</sup> Wie

33 Vgl. Lorenz Dittmann, Hans Steinbrenner und Otto Freundlich, in: *Hans Steinbrenner zum 70. Geburtstag*, hg. von Galerie Dreiseitel Köln, Köln 1998, S. 13–20.

34 Vgl. Rudolf 1994 (wie Anm. 32), S. 29; Klemens Kroh, Peter Knapp: Marmor, Nr. 126, 1973, in: Werner 1994, S. 58–63, hier S. 63.

ein roter Faden zieht sich durch die Lebensläufe der Künstler das Studium und/oder die Professur an der Offenbacher Werkkunstschule (später Hochschule für Gestaltung) oder an der Städelschule in Frankfurt am Main. Dass „außer einem gewissen Bekanntheitsgrad häufig der regionale Bezug von Ausbildungs- oder Arbeitsstätte (...) berücksichtigt wird“<sup>35</sup>, ist nicht ungewöhnlich für Auswahlkriterien für „Kunst am Bau“, um die Vernetzung in der Region voranzutreiben. Auch auf die nationale Ebene trifft dies zu, so dass die überwiegende Zahl der Künstler deutscher Herkunft ist, obwohl mit Prantl (Österreich), Kirkeby (Dänemark) und Baviera (Schweiz) durchaus internationale Positionen vertreten sind. Dennoch steht der ästhetischen Heterogenität des Kunstwegs eine Tendenz zur Homogenisierung über die einschlägigen Netzwerke gegenüber. Besonders auffällig ist die Tatsache, dass die Künstlerinnen aus diesen Netzwerken offensichtlich ausgeschlossen sind. Der Gießener Kunstweg zeigt ausschließlich künstlerische Positionen von Männern und ist daher in hohem Maße non-divers.

### Die Unsichtbarkeit der Künstlerinnen

Die Absenz von Bildhauerinnen im öffentlichen Raum im Allgemeinen erklärt sich aus einer strukturellen, historisch gewachsenen Diskriminierung, die über Jahrhunderte hinweg normalisiert worden ist und deren Ursachen in den letzten Jahrzehnten intensiv erforscht wurden. Dass der Gießener Kunstweg im Besonderen jedoch noch bis zu seiner vorerst letzten Station 2004 konsequent männliche Positionen zu verzeichnen hat, ist ungewöhnlich, da etwa die Ankaufsliste des Staatsbauamts spätestens ab Anfang der 1990er Jahre zunehmend Werke von Künstlerinnen verzeichnet. Zudem gab es auch zuvor regional verankerte Bildhauerinnen wie etwa Christa von Schnitzler, ebenfalls Schülerin von Toni Stadler, deren Arbeiten im öffentlichen Raum bereits in den 1970er und 1980er Jahren sichtbar waren.<sup>36</sup> Warum also ist kein einziges Werk einer Bildhauerin auf dem Gießener Kunstweg zu sehen? Nach jetzigem Wissensstand gab es mehrere Gelegenheiten, diesen Mangel zu beheben. Die früheste war im Jahr 1990 gegeben, als Reste einer Installation der Künstlerin Sabine Funke entfernt wurden, um das *Räderwerk Nord* von Vincenzo Baviera auf dem Philosophikum I aufbauen zu können. Die Künstlerin, die später ausschließlich als Malerin tätig war und deren Arbeiten in Gießen etwa im Uniklinikum oder auch im Oberhessischen Museum zu sehen waren,<sup>37</sup> hatte in Kooperation mit dem Kunstgeschichtlichen Seminar eine ihrer frü-

35 Hans-Otto Mühleisen, Skulpturenpark in Augsburg: Wie kommt die Kunst auf den Campus? in: *Universität Augsburg. Kunst am Campus*, hg. von Constanze Kirchner und Hans-Otto Mühleisen, Lindenberg im Allgäu 2020, S. 22–31, hier S. 22.

36 Beispiele: *Große Stehende* (1978/80), Frankfurt a. M., *Mädchen* (1983), seit 1987 auf dem Campus der Universität Augsburg.

37 Vgl. Dagmar Klein, Farben für gute Laune, in: *GAZ*, 26.3.2019, <https://www.giessener-allgemeine.de/giessen/farben-gute-laune-11912652.html> [Zugriff 14.9.2023].

hen plastischen Arbeiten für etwa zwei Jahre dort ausgestellt. Es handelte sich um ein mehrteiliges Ensemble aus Eisen, Holz, Sandstein und Schiefer.<sup>38</sup> Da die Arbeit nicht über den institutionell üblichen Weg über die Auswahl der Fachkommission an ihren Ort gekommen war, musste sie konsequenterweise abgebaut werden. Jedoch hätte dieser spezifische bildhauerische Zugang in Form einer Objektkonstellation, die auf abstrakte Weise eine räumliche Situation erschafft, eine Neuerung für den Kunstweg bedeutet, die erst mit der Position von Norbert Radermacher 2004 in gänzlich anderer Form realisiert wurde.

Auch auf dem institutionell üblichen Wege hätte es eine Möglichkeit gegeben, Künstlerinnen miteinzubeziehen. So geht etwa aus einer Tischvorlage vom Staatsbauamt für die Fachbeiratssitzung aus dem Jahr 1995 hervor, dass neben Per Kirkeby, Claus Bury, Stefan Pietryga und Thomas Schütte auch Dorothee von Windheim angefragt worden war, einen Entwurf für die Erweiterung des Kunstwegs einzureichen.<sup>39</sup> Als diese jedoch absagte, weil kein Entwurfshonorar gezahlt werden konnte, war die einzige Künstlerin innerhalb des Verfahrens ausgeschieden.

Eine weitere Möglichkeit, den Kunstweg um bildhauerische Positionen von Künstlerinnen zu erweitern, ergab sich, als Gerd Römer auf Anregung des damaligen Universitätspräsidenten Heinz Bauer dem Fachbeirat vorschlug, zwei der zehn Skulpturen zu kaufen, die 1997 auf dem Ländorfer Bildhauersymposium entstanden waren und für mindestens ein Jahr auf dem Campus der Rechts- und Wirtschaftswissenschaften stehen sollten. Eine dpa-Meldung titelte „An der JLU entsteht ein zweiter Skulpturenpark“<sup>40</sup>. Von den acht dort aufgestellten Skulpturen stammten fünf von Künstlerinnen. Zwei Arbeiten aus Basaltlava von Petra Lange, *ohne Titel*, und Gisela Jäckle, *Für die Himmel*, wurden schließlich vom Sonderaufonds angekauft. Aus einer Notiz Römers ließe sich vorsichtig schließen, dass die Idee bestand, diese in den Gießener Kunstweg einzugliedern, was aus naheliegenden Gründen nicht zustande kam: Die Distanz zum Campus an der Licher Straße ist zu groß, um eine Verbindung herstellen zu können.<sup>41</sup>

38 Mail von Sabine Funke am 27.9.2023. Die Arbeit gab es in zwei Versionen, eine Düsseldorfer Version und eine an den Gießener Standort angepasste Version. Zur Düsseldorfer Version vgl. *Standpunkte – Blickpunkte. 19 junge Bildhauer in Deutschland*, Skulpturenpark Seestern Düsseldorf 1985, S. 38.

39 Vorgeslagen hatte sie der Präsident der Universität Heinz Bauer, der sich mit den Professoren vom Institut für Kunstgeschichte sowie dem Institut für Kunstpädagogik beraten hatte. Vgl. Akten des LBIH. Dorothee von Windheim war 1987/88 Gastprofessorin am Institut für Kunstpädagogik an der JLU.

40 dpa, An der JLU entsteht ein zweiter Skulpturenpark, in: *GA*, 10.12.1997. Vgl. dazu auch Dagmar Klein, Als zweiter Kunstweg angedacht, in: *GAZ*, 10.05.2016.

41 Akten LIBH, vgl. Notiz Gerd Römer vom 26.6.1997. Darin schlägt Römer vor, die Gelder für die Skulpturen des Außenbereichs der Licher Straße ganz oder teilweise für den Kunstweg umzuwidmen, was auf solch eine Idee hinweisen kann.

Im Jahr 1999 hatte sich der Fachbeirat aufgrund eines Vorschlags der Universität<sup>42</sup> für die bildhauerische Arbeit einer Künstlerin entschieden. Für die vorerst letzte Position auf dem Kunstweg war das installative Ensemble *Goldschlange* der Bildhauerin Birgit Werres vorgesehen. Drei kreisförmige, in den Boden eingelassene Behälter – von oben einsehbar und begehbar – sollten mit je einem flachen als „Schlange“ aufgewickelten Industrieschlauch der Marke „Goldschlange“ gefüllt werden und ein vieldeutiges Spiel zwischen Ornament, Serialität und Bewegung der Rezipierenden entfalten. Jedoch stellte sich heraus, dass die oben abschließenden Plexiglasplatten nicht befahrbar waren, was für den vorgesehenen Platz – den Campus auf dem Philosophikum II – ein technisches Problem darstellte. Werres konzipierte daher eine neue Form der Installation, die nun herausragende Zylinder vorsah, was bei der Fachkommission jedoch auf Ablehnung stieß. Gesucht wurde zu der Zeit offensichtlich ein spezifischer bildhauerischer Zugang, der – wie dies 2004 Radermacher in völlig anderer Form realisierte – in den Campus auf unauffällige, sensible Weise interveniert, ohne dort etwas ‚hinzustellen‘. Summa summarum waren es neben der Tatsache, dass grundsätzlich zu wenig Künstlerinnen in die Vorschlagsliste kamen, teils institutionelle und verfahrenstechnische, teils inhaltliche und gestalterische Gründe, die dazu führten, dass selbst in den 1990er und 2000er Jahren keine Bildhauerin ein Werk auf dem Gießener Kunstweg zeigen konnte.

### **Der Gießener Kunstweg heute**

Aus der Gegenwartsperspektive sticht besonders bei Studierenden oder Neumitgliedern der Universität die Non-Diversität des Kunstwegs hervor, und diese droht trotz seines skizzierten ästhetischen Facettenreichtums zum Hauptmerkmal zu werden. Insofern stößt der Kunstweg nach wie vor an. Dennoch erfüllt er als kunsthistorisches, kunstpraktisches und kunstdidaktisches Übungsfeld bis heute in vielfältiger Weise seinen Zweck und ist in den universitären Alltag kontinuierlich eingebunden. Er dient der Schulung des Blicks für Positionen, die in ihrer überwiegenden Zahl mittlerweile historisch geworden sind und dennoch ihre spezifische Qualität bewahrt haben. Darüber hinaus eignet er sich dazu, die skizzierte Komplexität von „Kunst am Bau“ als Skulpturenweg im Spannungsfeld von Kompromiss und Kontroverse, von Autonomie und Ortsbezogenheit zu analysieren und stets neu zu diskutieren. In zahlreichen Seminaren zum Kunstweg wurde er filmisch reflektiert, es wurden Vermittlungsvorschläge,

42 Der Vorschlag kam von Thomas Lange, der als wissenschaftlicher Mitarbeiter am Kunstgeschichtlichen Seminar der JLU tätig war. Der Vorschlag wurde von Norbert Werner sowie dem damaligen Präsidenten Stefan Hormuth aufgegriffen und schließlich dem Fachbeirat vorgestellt.

kunsthistorische Texte, Story-Maps und Podcasts<sup>43</sup> erarbeitet. Der Kunstweg fordert studentische Interventionen heraus, die teils spöttisch sind (wenn etwa Marcks' *Hengst* Zebrastreifen verpasst werden), teils analytisch (wenn Ernst Hermanns' *Säule mit Kugel* mit Folie umwickelt wird, um in die imaginäre Bewegung der Kugel einzugreifen), oder die auf queer-feministische Weise Einspruch erheben (wenn in einer Digitalmontage eine nackte weibliche Figur Lady-Godiva-artig den *Wiehernden Hengst* besetzt). Auch anonyme Aneignungen finden statt. So wird etwa seit Jahren inmitten von Bavieras *Räderwerk Nord* ein kleiner Garten samt Kaninchenzaun angelegt, der die ursprüngliche Funktion der Räder – sie als Betrachtende zu bewegen – deutlich beeinträchtigt.

In die Stadt Gießen ist der universitäre Kunstweg seit geraumer Zeit eingebunden: Es finden regelmäßig Führungen statt. Auch im Oberhessischen Museum ist der Kunstweg mit Modellen von Per Kirkebys Objekt *Gießen*, von Claus Burys *Erhöhte Abstufung* und mit Skulpturen und Bildern von Hans Steinbrenner präsent. Die Zukunft des Kunstwegs ist allerdings noch offen, denn die bauliche Neustrukturierung des „Campus der Zukunft“ wird sich noch über Jahre erstrecken. Zu wünschen wäre ihm eine kontinuierliche fachliche Begleitung und Koordination, wie dies auch eine universitäre Arbeitsgruppe zur Weiterentwicklung des Kunstwegs empfahl.<sup>44</sup>

Fest steht nur: Der Gießener Kunstweg war immer im Wandel, was sich bereits in seiner Benennung ausdrückt. In einem Brief aus dem Jahr 1989 bezeichnet ihn der Bildhauer Karl Bobek als „Kunstau“. In späteren Informationsbroschüren heißt er „Kunstweg im Schiffenberger Tal“, später „Gießener Kunstweg“ und schließlich schlicht „Kunstweg“. Fest steht ebenfalls: Welche Form sie auch haben werden – die Steine, Installationen und räumlichen Gestaltungen des Kunstwegs werden auch zukünftig in kritischer wie auch in produktiver Weise anstoßen.

43 Der von Studierenden des Instituts für Kunstpädagogik unter meiner Leitung entwickelte Podcast *Kunstfrontation* umfasst bisher sieben Folgen und geht 2024 online.

44 Die Arbeitskommission der Universität, die 2014 ihre Arbeit aufgenommen hatte, um mögliche Umgangsweisen für die zukünftige Transformation und Weiterentwicklung des Gießener Kunstwegs zu erarbeiten, hatte über zwei Jahre umfassende Empfehlungen entwickelt.

# Kunst auf dem Campus

DAGMAR KLEIN

---

Die Anfänge meiner Beschäftigung mit Kunst auf dem Campus liegen im Kunstgeschichte-Studium, das ich in den 1980er Jahren an der Justus-Liebig-Universität absolvierte. Wir durften draußen, vor aller Augen, das Aufstellen von Kunstwerken am Weg entlang der beiden Philosophika erleben. Wenn wir es mitbekamen. Das Platzieren des *Tors* von Ulrich Rückriem vor der Universitätsbibliothek habe ich 1984 als Studierende beobachtet und gestaunt über das Profane dieser Aktion, wie auf einer Baustelle (vgl. die Abb. in den Beiträgen von Kittner und Broeker). Als die markanten Werke von Claus Bury und Per Kirkeby 1996 öffentlichkeitswirksam übergeben wurden, nahm ich als Be-



**Abb. 1:** Enthüllung der Stahlskulptur von Claus Bury auf dem Kunstweg am Philosophikum I der JLU am 28. Oktober 1996 (1. Reihe von rechts: N.N., Gerd Römer, Norbert Werner, Claus Bury, Heinz Bauer, Michael Breitbach, N.N.); Foto: Dagmar Klein

richterstatterin für die *Gießener Allgemeine Zeitung* teil. Meine Schwarzweißfotos von damals sind in der Nachbetrachtung echte Zeitdokumente (Abb. 1). In den Jahren zuvor war die Kunst einfach aufgestellt worden, ohne die Öffentlichkeit groß zu informieren.<sup>1</sup>

Der nächste Schritt für uns Studierende war das selbstorganisierte Projektseminar um 1990 herum. Federführend war Volker Bunte, der später auch den Neuen Kunstverein mitgründete und dessen erster Geschäftsführer war. Uns Studis ging es zunächst um Führungen im Oberhessischen Museum Gießen. Der damalige Museumsleiter Friedhelm Häring brachte uns bald die Idee nahe, auch Stadtführungen zu machen. Denn hier war neuer Bedarf entstanden durch die kürzlich gegründete Stadthallen GmbH, die Gießen touristisch bewerben wollte. Wir waren also zur rechten Zeit am richtigen Ort. In die Stadtführungen war schnell auch der Alte Friedhof miteinbezogen, und da wir alle Kunsthistoriker:innen waren, lag es nahe, auch über den Gießener Kunstweg zu führen. Was durchaus erfolgreich war, nach wenigen Jahren jedoch einschloß, da die betreffenden Guides weggezogen waren. Und für mich war es damals noch nicht das drängendste Thema. Mit der Zeit lernte ich als Stadtführerin nicht nur die Kunst im öffentlichen Raum kennen, sondern als Journalistin auch die regionalen Künstlerinnen und Künstler und sah viele, viele Ausstellungen. Darüber entwickelte sich ein Gespür für den Wert von künstlerischer Arbeit. Parallel wuchs die Erkenntnis, wie wenig über Kunst im Stadtraum bekannt und wie gering die Wertschätzung war. Was natürlich miteinander zu tun hat. Bereits zu Beginn unserer Stadtführungen gab es einige Kunst im Stadtraum, etwa im Theaterpark. Neu hinzugekommen sind danach (ab 2006) vor allem die *Gießener Köpfe*, also eine Gedenkform für verdiente Persönlichkeiten, von denen ein Großteil Universitätsangehörige sind.<sup>2</sup> Es folgten 2009 die Kunstwerke im und am Rathaus-Neubau am Berliner Platz.

Bei den Kunstwerken der Universität, also des Landes Hessen, ist auffällig, dass sie so unauffällig sind. Historische Gemälde wie die Professorengalerie wurden traditionell gewürdigt, etwa in den Jubiläumsschriften, doch einen Überblick über weitere Kunstwerke und/oder -sammlungen gab und gibt es nicht. Die Kunst-am-Bau ist bis auf wenige Ausnahmen nie öffentlich vorgestellt worden. Vor allem die Kunst der Nachkriegszeit an der Justus-Liebig-Universität ist dadurch so gut wie unbekannt. Einiges ist bereits verschwunden, ohne dass es jemand merkte. Ein Versuch gegen das Nicht-Wissen und das Vergessen anzugehen, ist meine 2006 begonnene Serie „DenkMal-UniKunst“ im *uniforum*, der Zeitung der JLU. Mittlerweile hat die Serie die 80er Marke überschritten.<sup>3</sup>

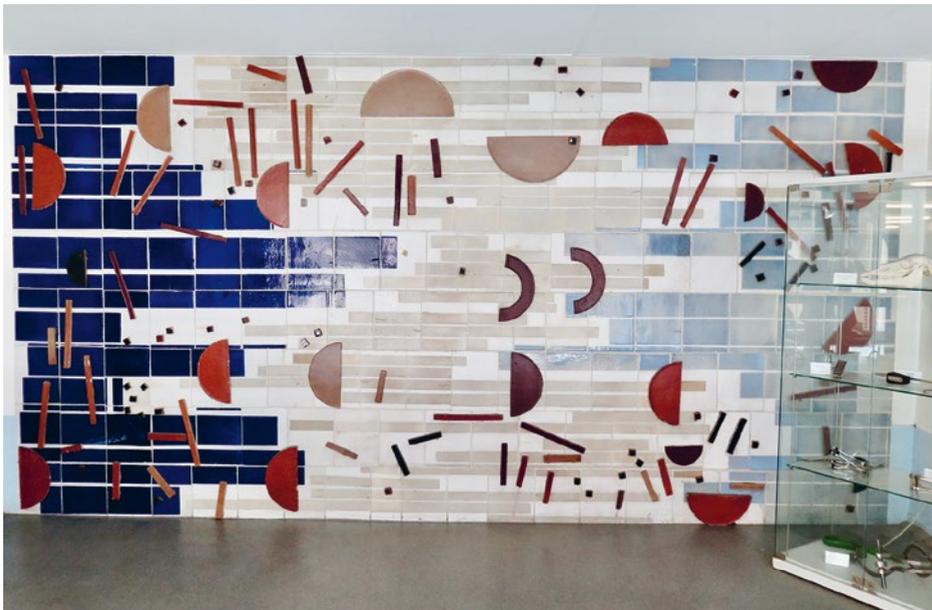
1 Zur Geschichte und zum Umgang mit dem Gießener Kunstweg vgl. den Beitrag von *Alma-Elisa Kittner* in diesem Band.

2 Flyer erhältlich bei der Tourist-Information Gießen. Zur Gelehrtenmemoria in Gießen, u. a. zu den *Gießener Köpfen*, vgl. Ruby 2017.

3 Die Texte von „DenkMal-UniKunst“ sind nicht als Gesamtes, sondern einzeln in den *uniforum*-Ausgaben zu finden: <https://jlu.pub.uni-giessen.de/handle/jlu.pub/517> [Zugriff 27.12.2023].

Im Folgenden unternehme ich den Versuch, die Kunst auf dem Campus seit den 1950er Jahren in der Reihenfolge ihres Entstehens kurz vorzustellen. Eine wichtige Grundlage für die Anfangsjahre (bis 1996) ist die Liste im Archiv des Staatlichen Hochbauamts mit Sitz in Gießen.<sup>4</sup> Die Zuständigkeit dieser Landesbehörde betrifft nicht nur die Neubauten der Universitätsinstitute, sondern auch die der Gerichte, Schulen, Kliniken und anderer Ämter. Einige Werke waren leicht auffindbar, andere erforderten intensive Recherche, mitunter auch mit dem Ergebnis, dass die Kunst verschwunden ist.

Den Anfang machten, der gesellschaftlichen Notwendigkeit folgend, die teils erneuerten, teils renovierten Universitätskliniken ab 1954, bei denen die Kunst vor allem im Innenraum, an den Wänden der hallenartigen Treppenaufgänge angebracht wurde, etwa 1954 eine Arbeit von Günter Heinemann aus Willingshausen in der Medizinischen und 1956 von Georg Best aus Dreieichenhain in der Frauenklinik. Die Werke aus der Kinderklinik sind mit dem Abriss der Gebäude 2007 verschwunden. Überraschend vielseitig und zum größten Teil erhalten sind die künstlerischen Arbeiten in den veterinärmedizinischen Klinik- und Lehrgebäuden, bis hin zu dem seltenen Keramik-Wandbild von Walter Popp aus Kassel, das 1967 entstand (Abb. 2).



**Abb. 2:** Walter Popp, *Keramisches Wandbild*, 1967, JLU, Eingangsbereich des Gebäudes der Veterinärmedizin, Frankfurter Straße 126; Foto: Dagmar Klein (2021)

4 Hessisches Baumanagement, Regionalniederlassung Mitte in Gießen, Handakte Römer, Staatsbauamt Gießen, Kunst am Bau; erwähnt sind die Listen in: Hessisches Ministerium der Finanzen (Hg.), „Verehrt ... fast vergessen“. *Bildwerke der 1950er und 1960er Jahre aus den Hausbeständen*, Wiesbaden 2016, S. 53–55.



**Abb. 3:** Bernd Krimmel, *Wandmosaik*, 1964, JLU, Treppenhaus zum Hörsaal des ehemaligen Hygiene-Instituts, Eingang Rudolf-Buchheim-Straße 1; Foto: Dagmar Klein (2019)

Die Variationsbreite der Techniken ist zeittypisch. Die Künstler, nur wenige Künstlerinnen waren darunter, experimentierten gern. Dabei kamen neue Materialien zum Einsatz. Sie malten nicht nur auf Wände, sondern ließen auch auf Resopalplatten drucken, sie ‚zeichneten‘ mit Metall, erfanden das Sgraffito (Kratzputztechnik) neu, nutzten Schiefer und Gips für reliefartige Werke oder schufen wandgroße Mosaik aus Material-Kombinationen. Hier ist insbesondere Bernd Krimmel (Darmstadt) zu nennen, der die künstlerische Gestaltung der Eingangswand zum Hörsaal des neuen Hygiene-Instituts 1964 eigenhändig ausführte (Abb. 3).

Für das Hauptgebäude der Universität wurden 1955 Plastiken in Auftrag gegeben und zwar bei einer der wenigen Bildhauerinnen dieser Zeit: Emy Roeder (Mainz). Von ihr sind die beiden stilisierten Bronzeköpfe der Namensgeber der Universität, Landgraf Ludwig V. und Justus Liebig (Abb. 4), die noch heute in der Eingangshalle stehen. Es folgten, 1957, die seitlichen Glasfenster im Senatssaal von Vincent Burek (Ziegenhain) und die stilisierte Orpheus-Plastik von Gerhard Marcks (Köln) am Eingang zur Aula. Das Werk über der Eingangstür zur Aula innen fiel den Renovierungsmaßnahmen für das 375-Jahre-Universitätsjubiläum zum Opfer. Es handelte sich um ein 1957 geschaffenes Holzrelief von Hal Busse (Heilbronn), dem einzigen weiblichen



**Abb. 4:** Emy Roeder, *Bronzekopf Justus Liebig*, 1956, JLU, Eingangshalle des Universitätshauptgebäudes, Ludwigstraße 23; Foto: Dagmar Klein (2023)

Mitglied der Künstlergruppe ZERO. Einzig zwei Schwarzweißfotos aus dem Bildarchiv der Universität vermitteln noch eine Ahnung davon (Abb. 5).<sup>5</sup> Kaum noch als Kunst-am-Bau wahrgenommen, da heute von Graffiti überzogen, ist das große Terrakottarelief von Blasius Spreng (München), 1957 angebracht, das die gesamte stadtzugewandte Seite der Alten Universitätsbibliothek an der Bismarckstraße einnimmt. Auch im Innenraum gibt es Elemente von ihm.

<sup>5</sup> HRA 1417c und HRA 1417f im Bildarchiv von UB Gießen und UniA Gi.



**Abb. 5:** Hal Busse, *Supraporte*, 1957, JLU, Aula im Universitätshauptgebäude, Ludwigstraße 23 (entfernt bei der Renovierung zur 375-Jahr-Feier der JLU), Bildarchiv von UB und UniA GI (HRA 1417f)

Überraschend war das Ergebnis der Recherche zum Wandbild im Hörsaal des ersten neuen Gebäudes der wiedereröffneten Volluniversität, dem Botanischen Institut an der Senckenbergstraße. Laut den Bauakten im Universitätsarchiv sorgte der damalige Direktor dafür, dass 1960 nicht moderne Kunst an die Seitenwand kam, sondern eine große didaktische Schautafel. Keine künstlerische Herausforderung für Borris Götz (Frankfurt a. M.), aber bezahlte Arbeit. Für die Öffentlichkeit gut sichtbar ist die Steinplastik mit Giebelform und Tordurchgang auf der Wiese vor dem Zeughaus von 1965, die von Georg von Kovats (Darmstadt) stammt.

Das abstrakte Aluminium-Wandrelief von Joachim Spies (Marburg, 1967) im einstigen Mitarbeiter-Speisesaal der Klinikküche wartet heute im leeren Raum auf seine Zukunft. Und das Holzrelief von Bernhard Graf von Bylandt-Rheydt (Kassel, 1969) aus dem oberen Foyer des einstigen Audimax fristet ein Dasein im Depot. 1975 kam der Vorbote des Gießener Kunstwegs, der *Wiehernde Hengst* von Gerhard Marcks (Köln), vor dem Haupteingang des Philosophikum I zu stehen.

Auch in der Folgezeit entstanden Kunst-am-Bau-Werke an Neubauten der Universität und angegliederten Forschungseinrichtungen. Die Kunst veränderte sich, es wurden raumgreifende Installationen, manche markant und deutlich sichtbar, andere dezent im Hintergrund. Der Neubau der Chirurgie an der Rudolf-Buchheim-Straße ist seit 1996 mit der markanten Blauen Kugel gekennzeichnet, die an einem Seil quer über die Straße hängt. Dazu gehören blaue Folienbilder und hängende blaue Segel im Treppenanbau, alles von Nikolaus Koliussis (Stuttgart). Auf dem Grün rund um die historischen Gebäude der Rechts- und Wirtschaftswissenschaften an der Licher Straße wurden 1997 einige Steinskulpturen aufgestellt, die während eines heimischen Bildhauer-Symposiums im Steinbruch Londorf entstanden waren. Zwei Skulpturen erwarb das Staatliche Hochbauamt, den zweigeteilten Basaltstein *o. T.* von Petra Lange (Italien u. Berlin) und den liegenden Stein *Für die Himmel* von Gisela Jäckle (Stuttgart) auf der unteren Wiese.<sup>6</sup>

1999 erhielt der Neubau des Interdisziplinären Forschungszentrums (IFZ) am Heinrich-Buff-Ring ein mehrteiliges Ensemble aus fruchtähnlichen Plastiken im Gebäude und ein Teichbiotop auf dessen Vorplatz von dem Künstler Johannes Brus (Essen). Der nächste große Universitätsneubau wurde für die Chemie am Leihgesterner Weg errichtet. Im Innenraum wurde 2014 die komplette mittlere Längswand beidseitig mit All-over-Blütenornamentik in Rot, Gelb und Blau nach einem Entwurf von Ekrem Yalcindag (Berlin u. Istanbul) handbemalt. Das neue Hörsaalgebäude Recht und Wirtschaft am Alten Steinbacher Weg erhielt 2016 eine Bänder-Installation in luftiger Höhe, im Foyer mit den Sitzgelegenheiten zur Gartenseite, geschaffen von Thomas Vinson (Gießen u. Paris).

6 Dagmar Klein, Als zweiter Kunstweg angedacht, in: GAZ, 10.05.2016.

Zu den Neubauten der medizinischen Forschung am Seltersberg gehört seit 2017 das mehrteilige *raUmgemälDe* von Caroline Krause (Frankfurt a. M.), das im großzügigen Treppenhaus unter anderem eine senkrecht gespiegelte Heilwurzel zeigt. Das benachbarte Center for Infection and Genomics of the Lung (CIGL) erhielt 2022 die an Laborapparate erinnernden Wandobjekte *OPSA = Optical-Path-System-Apparatus No.1–3* von Valentin Beinroth (Frankfurt a. M.)

Andere Künstler bezogen den Außenbereich in ihre Installationen ein – so 2018 am Neubau der Kleintier- und Vogelklinik an der Frankfurter Straße 114,<sup>7</sup> wo der Innenhof als Aufenthaltsort *Eden* mit Vogelgezweitscher und goldfarbenen Vogelhäusern in luftiger Höhe gestaltet wurde, von Anklam & Henninger (Berlin). Das Fraunhofer-Institut für Molekularbiologie und Angewandte Oekologie am Leihgesterner Weg erhielt 2021 Werke von drei Künstlern, die das Konzept gemeinsam erarbeitet hatten: Henry Kreiling, Andreas Walther und Thomas Vinson (alle Gießen). An der Außenwand zur Straße imponiert das riesige Insektenhaus über drei Etagen, auf dem Vorplatz sind Bäume und im Foyer Pflanzen verschiedener Phänotypen gesetzt worden, im mehrstöckigen Foyer ist eine Wand wie ein riesiger Insekten-Sammelkasten samt Pseudo-Stecknadeln gestaltet.

Es gibt auch einige künstlerisch gestaltete Denkmäler für Gelehrte der Gießener Universität, die nicht vom Land Hessen oder von der Stadt Gießen beauftragt wurden, sondern von Einzelpersonen oder Gruppen. Aus früherer Zeit sind das die Denkmale für Justus Liebig (1890), August von Hofmann (1918) und Wilhelm C. Röntgen (1961), die alle von Künstlern geschaffen wurden und sich Denkmalinitiativen verdanken, die von unterschiedlichen Personengruppen und Institutionen, auch aus dem Ausland, getragen wurden. Die historischen Denkmale für Direktoren des Botanischen Gartens erhielten 2012 Zuwachs von berühmten Forschern der Evolutionslehre, darunter auch der Gießener Carl Vogt, alle versammelt auf dem sogenannten *Darwin-Pfad*. Diese Bronzeköpfe schuf Barbara Dieckmann (Berlin).

Im Röntgen-Jubiläumsjahr 2020, das pandemiebedingt weitgehend abgesagt war, beauftragte das Universitätspräsidium das Gießener Street-Art-Kollektiv *3Steps* mit einem Wandbild zur Erinnerung an den Physiker und seine Entdeckungen. Das Werk bedeckt auf drei Seiten das Transformatorhaus hinter dem Universitätshauptgebäude, am Parkplatz in Richtung der Probebühne der Angewandten Theaterwissenschaft.

Last but not least sei aufgeführt: Die hoch aufragende, schwarz glänzende Stele für Mildred Harnack-Fish, Anglistik-Doktorandin der Universität Gießen und Kämpferin für Demokratie, die im September 2020 an den Philosophikum-Neubauten am Alten Steinbacher Weg feierlich enthüllt wurde. Eine formal ähnliche Granit-Stele, geschaffen von dem Architekten John Durbrow (2018), befindet sich an der Partneruniversität Wisconsin-Madison in Wisconsin, USA, wo Mildred Fish einst als junge Dozentin englische Literaturgeschichte lehrte.

7 Offiziell eröffnet wurde die Kleintier- und Vogelklinik im Mai 2023.

Dias als Speicherobjekte  
*Interview mit Max Brück am 12. April 2023  
in seiner Werkstatt in Gießen*

MARKUS LEPPER

---

„Max Brücks Arbeit befasst sich mit der Frage, wie kollektive Erinnerung entsteht und welches Material dies sichtbar machen kann. Was bleibt übrig, wenn sich eine Stadt und das Leben in ihr verändert?“ Mit diesem Statement hatte Franziska Nori die Arbeit *Rückbau*, die 2021 im Frankfurter Kunstverein zu sehen war, beschrieben. Es war auf die Bruchsteine des technischen Rathauses bezogen, das von 1974 bis 2009 in unmittelbarer Nachbarschaft zum Steinernen Haus am Römerberg stand. Doch was für den Bauschutt gilt, kann sicher auch auf den spezifischen Charakter der gerahmten Diapositive bezogen werden, die viele Jahrzehnte lang die kunsthistorische Forschung prägten und dann innerhalb weniger Jahre durch Digitalisate ersetzt und schlichtweg überflüssig wurden. Mein Studium war noch geprägt vom Suchen oder der Bestellung von Reproduktionen (von Reproduktionen), und Mitte der 1990er Jahre konnte ich mir nicht vorstellen, wie schnell die Diathek zunächst langsam überflüssig und dann abgewickelt wurde. Schließlich gab es

kunstwissenschaftliche Methoden, die ohne die Diaprojektion nicht denkbar wären, allen voran das sogenannte Vergleichende Sehen, das mit dem Namen Heinrich Wölfflin verbunden wird. [...] Was auch immer gesagt wird, jede Reproduktion hat ihre, wenn auch nur auf einen allerersten Moment konzentrierte Epiphanie. Sie gewinnt den Effekt eines gelungenen Wurfs, eines schlagenden Treffers – einen ganz neuen Effekt, den Walter Benjamin nicht bedachte, als er über den Verlust des einmaligen Hier und Jetzt und die Ferne des Bildes schrieb.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Heinrich Dilly, Die Bildwerfer. 121 Jahre kunstwissenschaftliche Dia-Projektion, in: *Zwischen Markt und Museum* (= *Rundbrief Fotografie*, Sonderheft 2), Göttingen 1995, S. 39–44, hier S. 42.

Doch zurück zum Künstler: Ich lernte Max Brück 2014 noch während seines Studiums bei Heiner Blum an der Hochschule für Gestaltung Offenbach kennen. Er war Teil des von Till Korfhage und Florian Seel kuratierten Sommerprogramms für den Neuen Kunstverein Gießen, dessen künstlerischer Leiter ich damals war. Für die dritte Ausgabe der ortsspezifischen Intervention installierte Max Brück seitlich am Kiosk zum Nahrungsberg hin einen (während der Öffnungszeiten) begehbaren Hochsitz. Er hatte sich in den Monaten zuvor mit unterschiedlichen handwerklichen Techniken der Konstruktion dieser „Waldmöbel“ vertraut gemacht und den Hochsitz aus dem Holz der Gartenhütte seiner Großeltern gebaut.

Mit der eingangs erwähnten Installation im Frankfurter Kunstverein thematisierte Brück die Geschichte des Ortes und das Wechselspiel vom Brutalismus zur irritierenden „neuen Altstadt“. Eine spezielle Materialumgebung aus Förderbändern, Bruchsteinen und Versatzstücken aus der Lagerhaltung spielen für die bildhauerischen Überlegungen von Max Brück eine große Rolle. Das gilt auch für *Diathek*, eine Arbeit, die sich auf die gleichnamige Einrichtung am Institut für Kunstgeschichte der JLU bezieht. Auf Vermittlung von Jörg Wagner, Leiter des Fotolabors am benachbarten Institut für Kunstpädagogik, erhielt Brück 2019 Zugang zum ausrangierten Bestand der Diathek.

ML: Lieber Max, in Offenbach hast Du Kunstgeschichte bei Professor Christian Jancke gehört. Welche Impulse hast Du dort während des Studiums von 2013 bis 2019 erhalten?

MB: Es war keine systematische Kunstgeschichte, sondern ich würde sagen eher eine praxisbezogene Kunstgeschichte, wo es um das Machen geht und wo wir über phänomenologische Fragen gesprochen haben. Etwa: Das Sichtbare und das Unsichtbare – von der Renaissance bis heute.

ML: Das hört sich für mich nach einem künstlerischen Experimentierfeld an.

MB: Das Besondere bei Christian war, dass er damals das Format „Artcritique on demand“ angeboten hat. Studierende können ihm ein bestimmtes Projekt vorstellen, mit ihm darüber sprechen, und ich habe das sehr oft und gerne in Anspruch genommen, weil er aus einer anderen Perspektive darauf gesehen hat. Zum Beispiel bei der Frage nach der Installation mit den Vitrinen (aus der Sammlung des Oberhessischen Museums), die ich mit ihm besprochen habe. Da ging es eher um die entmachtende Wirkung der Vitrine. Also nicht mehr darum, das darin Gezeigte automatisch für besonders oder wertvoll zu halten – sondern diese Haltung zu unterwandern.

ML: Du hast davon gesprochen, diese speziellen „Sehhilfen“ einfach mit Staub zu füllen, damit man sich als Betrachter:in fragen kann, was man darin vielleicht verpasst hat. Kann ich in diesem Kontext auch Deine Arbeiten mit den Dias verstehen? Etwas

herzeigen, was nicht mehr diese Bedeutung hat? Oder geht es um alte Arbeitsinstrumente in einem System, das sich verändert – sagen wir – digitalisiert hat?

MB: Als ich die Dias auf dem Gang bei den Kunstpädagogen gesehen habe, dachte ich sofort: Damit kann man was machen, und ich konnte so viele mitnehmen, wie ich tragen kann. Ich habe dann sofort meinen Volvo 240 mit vier Ladungen der gläsernen Dias in Umzugskartons vollgeladen.

ML: Und woher kam dieser Impuls?

MB: Ich habe die nur gesehen und gedacht „da ist irgendwie Strom drauf“, es ist sozusagen heißes Material – so gehe ich bei vielen Arbeiten vor. Ich lasse mich leiten von der Materialqualität, die aber in diesem Fall auch definiert ist durch den großen Aufwand und die Aufmerksamkeit, mit der diese Reproduktionen hergestellt wurden.

ML: Sechs Wochen später (Ende 2019) hast Du dann schon in Leipzig im Bistro 21 die Arbeit *Speicher* gezeigt (Abb. 1 u. 2), wo die Besucher:innen mit dem Material auch selbst umgehen konnten.

MB: Eigentlich wollte ich dort die Arbeit *Heizkraftwerk* zeigen, doch der Impuls, der von der Diasammlung ausging, war so groß, dass ich das machen wollte. Ich habe alle Dias in zwanzig graue Plastikkisten aus einer Seifenfabrik umgepackt, damit sie handhabbar wurden, und in einem Lastenregal verteilt. Sie waren unsortiert und natürlich eine ganz besondere „Teigmasse“ für die Privilegierten.

ML: Inwiefern privilegiert?

MB: Also dem Gegenstand der Kunstgeschichte und ihrer Methoden haftet ja immer noch etwas Exklusives an. Sich damit zu beschäftigen ist vielleicht nicht lebensnotwendig. Zumindest nicht so wie das Brot, das wir essen. Und dieser Aspekt der Aneignung oder das Material dieser Verwendung zuzuführen, das fand ich schon gut.

ML: War es denn geplant oder erlaubt, so viele Dias mitzunehmen?

MB: Ich habe die Besucher:innen nicht dazu aufgefordert, Dias mitzunehmen – aber ich habe natürlich schon damit gerechnet. Man sollte damit umgehen und viele Menschen haben ihre eigene Ordnung hergestellt und auch an den dafür vorgesehenen Stellen ausgelegt. Jemand meinte: „Ich suche nur Frauen“. Oder andere haben den Zufall walten lassen, wieder ein anderer war begeistert davon, wie viele Dias er „an einer Stelle“ zu Marcel Duchamp gefunden hatte, und wieder andere sortierten nach den Handschriften auf den Rähmchen.



**Abb. 1 u. 2:** Max Brück, *Speicher*, 2019, Leipzig, Bistro 21; Fotos: Christian Bär

ML: In den Kisten befindet sich also ein unendliches Potential in unreflektierter Ordnung? Inwiefern spielt diese unkontrollierbare Masse eine Rolle für Dich? Das ist doch ein sehr spezifisches Material für Dich als Bildhauer und seltsam auch, wie schnell ein Produkt der Hochkultur, dessen Produktion mit viel Aufwand (materiell und personell) plötzlich für den gedachten Zusammenhang wertlos wurde. Obwohl die Haltbarkeit der Diapositive sicher höher ist als die von Dateien auf einer Festplatte?

MB: Nicht nur das. Das Material hat mich trotz allem in seiner Ähnlichkeit auch abgeturnt. Nur weiße, europäische Männer, Frauen nur in Form von Aktdarstellungen und immer wieder Architektur. Es enthielt eigentlich relativ schnell keine Überraschungen mehr.

ML: Das ist interessant, denn diese Diathek spiegelt natürlich auch die Interessen der Lehrenden wider und ist nur so vielfältig wie das, was erforscht und in Seminaren thematisiert wurde. Da hat sich der Blick wirklich erst in den letzten zehn Jahren etwas geweitet.

MB: Schön war es auch, das Material mit dem Besen und dem Kehrblech in die Behälter zu befördern, und in den sechs Wochen in Leipzig kam die Arbeit auch gut an. Die Kisten wurden etwas leerer – die Taschen der Besucherinnen immer voller. Aber insgesamt sind es nach den drei Ausstellungsorten (Leipzig, Bremen und Berlin) nur etwa zehn Prozent weniger, würde ich schätzen.



**Abb. 3:** Max Brück, *Datei\_1*, 2020, Stahlpresse, Dias, Halter, 180 × 12 × 7 cm (Ankäufe durch das OHM Gießen und die Oberfinanzdirektion in Frankfurt a. M.); Foto: Max Brück

ML: Du hast auch gleich mehrere künstlerische Arbeiten aus dem Material hergestellt. Würdest Du denn für das Jubiläumsjahr der Kunstgeschichte auch noch etwas für uns machen? Auf dem Flur vor dem Seminarraum steht eine schöne, große und beleuchtete Vitrine.

MB: Das kann ich gerne machen. Aber zur Übersicht: Es sind zehn *Batterien* entstanden mit jeweils 150 Dias in zwei Fünferreihen gestapelt in einer verschlossenen Holzkiste, die vorne und hinten eine Glasscheibe hat. Und ich habe vier Mal *Datei* gemacht, wo in einer riesigen Schraubzwinge jeweils 330 Dias zufällig ausgewählt wurden und in diese Form gefügt sind (Abb. 3). Dabei ist die Schraubzwinge als Analogie auf den Kompressionsversuch zu verstehen, denn es ist ja auch das Icon für die bekannten zip-Dateien. Zuletzt gibt es noch die *Edition 500 Gramm* (Abb. 4), die bisher auf zwanzig Stück begrenzt ist und wo sich der Plastikbeutel leicht öffnen lässt, um mit den Dias umzugehen, wenn man das will.

ML: Und wie würdest Du nun selbst vor einem kunsthistorischen Hintergrund die Frage nach dem Werkcharakter beantworten? Inwiefern spielt das eine Rolle für Dich?

MB: Ich will Reproduktionen nicht wiederholen, auch wenn es immer wieder Verweise zu meinen Arbeiten gibt – aber ich will gerne offen sein für die Intensität des Materials an sich. Man könnte das, was ich mache, auch unproblematisch einsortieren zu Eberhard Bosslet (\* 1953, verwendet in seinen Arbeiten ausschließlich Produkte aus der industriellen Produktion) oder sowas wie die „Servicekunst“ der 1980er Jahre. Aber mich interessieren beispielsweise eher das Handwerk und die Straßenkultur vom Dorf.

ML: Da sind wir wieder bei der Bedeutung deiner Großeltern und dem Handwerk mit den Möglichkeiten, Form und Inhalt miteinander zu verbinden. Das ging mir ja mit meinem Opa auch so, für den die Kunst oder die Kunstgeschichte doch sehr fern waren. Er hat sich mal im Fernsehen eine Sendung mit Jean-Christophe Ammann angesehen, weil er wusste, dass ich bei ihm studiere und hat dann in der Obstschale auf dem Wohnzimmertisch eine Installation aus herumliegenden Kugelschreibern in den Äpfeln und Orangen dort vorgenommen und mich gefragt: „Ist das jetzt moderne Kunst?“ Das war eine Sternstunde für mich.

MB: Im Kern hat mich die Diathek der Kunstgeschichte vom Material her interessiert, aber auch unter dem Aspekt der Erinnerung. Wie geht es jetzt mit dem Material weiter, was ich aufbewahrt oder isoliert habe? Können wir unseren Zugriff auf die Erinnerung thematisieren oder sichtbar machen, oder bleibt es letztlich doch unmöglich herauszufinden, warum bestimmte Dinge wieder an die Oberfläche kommen und



**Abb. 4:** Max Brück, *Edition 500 Gramm*, 2022, Dias, Kunststoff, Karton; Foto: Max Brück

andere nicht. Und um Präsentationsformen oder besser gesagt: Repräsentationsformen.

ML: Bist Du eigentlich Bildhauer?

MB: Nein, ich bin Installateur.

# Moritz Carrière

## *Die Anfänge einer akademischen Kunstgeschichte in Gießen*

ULRIKE ILG

---

Im Jahr seines Todes wurde Philipp Moritz Carrière (auch: Moriz Carriere; 1817–1895) von einem langjährigen Bekannten charakterisiert als der „vielleicht [...] meistgelesene Philosoph des deutschen Publikums [...], dem er zahlreiche in allen Farben schillernde [...] Bände hinterlassen hat“<sup>1</sup>. Auch zwei Jahre später galt er noch als einer jener „hervorragendsten Geister“, die dank ihrer literarisch-philosophischen Schriften im späten 19. Jahrhundert zu den prominentesten, politisch liberal gesinnten deutschen Intellektuellen gehörten.<sup>2</sup> Carrière findet sich dabei in einem Atemzug genannt mit Figuren wie dem Schriftsteller, Literaturkritiker und Journalisten Hieronymus Lorm (eigentlich: Heinrich Landesmann; 1821–1902), dem Philosophen und Literaten Julius Duboc (1829–1903), dem Philosophen Eduard von Hartmann (1842–1906) und dem Schriftsteller Wilhelm Jordan (1819–1904). Was Carrière mit ihnen eint, ist nicht nur sein Engagement als liberaler Demokrat, sondern auch der Umstand, dass er wie alle anderen genannten Persönlichkeiten heute fast vollkommen vergessen ist.

Denn zwar handelt es sich bei Carrière um einen der aktivsten Publizisten der damaligen Zeit, an dem praktisch kein Leser vorbeikam.<sup>3</sup> Dennoch konzentrieren sich gängige Nachschlagewerke meist auf die Zeit nach Carrières Berufung als Honorarprofessor an die Philosophische Fakultät der Universität München im Dezember 1852, wo er die Erlaubnis erhielt, „Vorlesungen über eine Masse philosophischer Fächer

1 Carl Vogt, Erinnerungen an Moritz Carrière, in: *Frankfurter Zeitung und Handelsblatt*, 39, Nr. 25 (25.1.1895), Erstes Morgenblatt, S. [1]–[2] – Feuilleton, zit. nach Haaser 2016, S. 194.

2 Johannes Reinelt, Friedrich Nietzsche und seine Philosophie (Sitzung vom 13. Januar 1897), in: *Bericht der wissenschaftlichen Gesellschaft Philomatie in Neisse*, Bd. 29 (1898), S. 10–12, hier S. 10.

3 Vgl. Johannes Heinßen, *Historismus und Kulturkritik. Studien zur deutschen Geschichtskultur im 19. Jahrhundert*, Göttingen 2003, S. 129; Haaser 2016, S. 153. Einen guten Überblick über Carrières publizistische Arbeiten liefern ferner die Teile seines Nachlasses in der Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt (<https://www.ulb.tu-darmstadt.de/media/ulb/pdf/nachlaesse/Carriere.PDF> [Zugriff 15.01.2024]) und im dortigen Staatsarchiv (HStAD, O 12, 160–161), die Einträge im Katalog des Literaturarchivs Marbach und in der Nachlass- und Autographendatenbank „Kalliope“.

halten zu dürfen“<sup>4</sup>. Carrières Wechsel von Gießen nach München steht in direktem Zusammenhang mit der gleichzeitigen Berufung des gefeierten Gießener Chemieprofessors Justus von Liebig (1803–1873) an die dortige Universität. Der bayerische König hatte Liebig intensiv umworben und ihn mit freigebigen Konzessionen für die Fortführung seiner Arbeit nach München gelockt. So richtete König Maximilian II. Liebig nach seinen Wünschen ein Labor ein und erbaute für den in Gießen keineswegs besonders großzügig ausgestatteten Chemiker ein eigenes Institutsgebäude, in dem später auch Carrière öffentliche Vorträge hielt und an welches das Wohnhaus Liebigs angebaut war.<sup>5</sup> Liebig setzte sich 1852 hinter den Kulissen für die Berufung Carrières nach München vor allem deswegen ein, um ihn aus einer privaten Impasse zu befreien: Dank seiner Honorarprofessur an der Münchner Universität war es Carrière möglich, sich im September 1852 nach mehreren Jahren des Werbens offiziell mit Liebigs Tochter Agnes zu verloben und diese im Frühjahr 1853 in München zu ehelichen.<sup>6</sup> Im Januar 1855 folgte Carrières Berufung an die Akademie der Bildenden Künste München, wo er bis 1887 in Personalunion als Sekretär der Akademie beziehungsweise als ordentlicher Professor für Kunstgeschichte in der Nachfolge des Kunsthistorikers und Schriftstellers Rudolf Marggraff (1805–1880) fungierte. Schließlich wirkte 1865 Liebig erneut als *deus ex machina*, indem er Carrières Übernahme einer ordentlichen Professur für Ästhetik und Kunstgeschichte an der Universität München durchsetzte, wo dieser bereits „seit zehn Jahren vor 50 und mehr Zuhörern Aesthetik“ gelesen hatte.<sup>7</sup> Im privaten Leben war Carrière, dem überladenen Arrangement unterschiedlichster Objekte auf und um seinen Schreibtisch in seiner Münchner Wohnung herum (Abb. 1) wie auch seiner Kunstsammlung nach zu schließen, ganz dem eklektischen, typisch gründerzeitlichen Geschmack des gehobenen Bürgertums verpflichtet.<sup>8</sup>

- 4 M[ichael] A[nnton] Strodl, *Moritz Carrière's „Christliche Überzeugungen“ nach dessen „Religiösen Reden und Betrachtungen für das deutsche Volk“*, Regensburg 1853, S. 3; *Amtliches Verzeichnis des Personals und der Studirenden an der Königlich-Bayerischen Ludwig-Maximilians-Universität zu München. Studienjahr 1852/53*, München 1853, S. 12.
- 5 Vgl. Heinrich Nöth, Justus von Liebig (1803–1873). Weltberühmter Chemiker und Vorstand der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, in: *Denker, Forscher und Entdecker. Eine Geschichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften in historischen Portraits*, hg. von Dietmar Willoweit, unter Mitarbeit von Ellen Latzin, München 2009, S. 87–105.
- 6 Hierzu Haaser 2016, S. 177–180 mit Anm. 102, sowie die Dokumente in HStAD, Signaturen O 12, 12, O 12, 22 u. O 12, 140.
- 7 UniA GI, Depositum Liebig, Signatur LD 183; *Deutsches Museum. Zeitschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben*, 15 (1865), S. 678; *Amtliches Verzeichnis des Personals der Lehrer, Beamten und Studirenden an der Königlich-Bayerischen Ludwig-Maximilians-Universität zu München. Sommer-Semester 1865*, München 1865, S. 15; Akademie der Bildenden Künste, München, <https://www.adbk.de/de/component/phocadownload/category/33-archiv.html?download=134:professorenlisten> [Zugriff 07.03.2023].
- 8 Zur Kunstsammlung Carrières vgl. Karl Ernst Henrici, *Auktions-Katalog LXXI. Dekorative Kunstblätter, Bildnisse – Bildnisminiaturen, Handzeichnungen (Kaulbach, Schwind, usw.) Buchminiaturen. Aus Nachlaß Moriz Carriere*, Berlin 1921.



**Abb. 1:** Schreibtisch von Moritz Carrière in seiner Münchner Wohnung (Hess-Straße 6), um 1890, Fotografie, HStAD, R 4 Nr. 31430

Deutlich spärlicher als die Nachrichten über Carrières beruflichen Aufstieg in München fallen in der Forschungsliteratur die Informationen über sein Wirken als Kunsthistoriker an der Gießener Universität aus. Der vorliegende Beitrag will etwas Licht in dieses Dunkel bringen.

Die Vorfahren Carrières waren bis zur Aufhebung des Toleranzedikts von Nantes (1598) in Vergères bei Nîmes ansässig gewesen und danach als Glaubensflüchtlinge nach Hessen gekommen.<sup>9</sup> Der Großvater und Vater von Moritz Carrière lebten in Griedel (Gemeinde Butzbach). Beide vollzogen ihren gesellschaftlichen Aufstieg als Landrentmeister beziehungsweise Rentamtsmann in der landesherrlichen Finanzverwaltung der Fürsten Solms-Braunfels. In Griedel wurde Philipp Moritz Carrière denn auch am 5. März 1817 geboren. Nach der Schule in Butzbach besuchte er bis 1835 das Gymnasium in Wetzlar, um sich danach im Sommersemester 1835 für ein Jahr an der Philosophischen Fakultät der Universität in Gießen zu immatrikulieren, an der schon sein Vater studiert hatte.<sup>10</sup> 1836 emanzipierte er sich von seinen heimatlichen Bindungen und wechselte an die Universität Göttingen, wo er literaturgeschichtliche, archäologische und philosophische Vorlesungen belegte.<sup>11</sup> Zum Wintersemester 1837 schrieb Carrière sich dann an der Universität Berlin ein. Dort scheint er sein Studium immer stärker auf das Gebiet der Philosophie ausgerichtet zu haben. Dementsprechend wurde er 1838 in Berlin mit einer Dissertation über Aristoteles bei Friedrich Adolf Trendelenburg (1802–1872) – seinerseits selbst eine Autorität auf dem Gebiet der aristotelischen Philosophie und zugleich einer der einflussreichsten deutschen Philosophen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts – zum Doktor der Philosophie promoviert.<sup>12</sup>

Noch während seiner Berliner Zeit begann sich Carrière, der als Sohn vermögenter Eltern keine materiellen Sorgen hatte, durch eigene literarische Arbeiten und als Essayist hervorzutun. Er gehörte seit 1838 den literarischen Kreisen um Karl August Varnhagen von Ense an, der ihm bei seinen ersten publizistischen Gehversuchen wie

- 9 Zur Familiengeschichte siehe Stichwort „Carrière, Moritz Philipp“, in: *Hessische Biografie*, <https://www.lagis-hessen.de/pnd/119355841> [Zugriff: 05.03.2023]
- 10 Vgl. Haaser 2016, S. 143; *Verzeichnis der Studirenden auf der Grosherzoglich Hessischen Universität zu Giessen mit Angabe ihrer Wohnungen. Sommersemester 1835*, Gießen 1835, S. 4; ebd. (wohl irrtümlich als „stud. Iur.“ geführt), *Wintersemester 1835/36*, Gießen 1835, S. 4; Franz Kössler, *Register zu den Matrikeln und Inscriptionsbüchern der Universität Gießen WS 1807/08 – WS 1850* (= Berichte und Arbeiten aus der Universitätsbibliothek Gießen, 25), Gießen 1976, S. 25 (dort als „stud.phil.“ geführt).
- 11 Vgl. *Die Matrikel der Georg-August-Universität Göttingen 1734–1837* (= Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Hannover, Oldenburg, Braunschweig, Schaumburg-Lippe und Bremen, IX), hg. von Götz von Selle, Textband, Hildesheim 1937, S. 916 (1836).
- 12 Siehe *Die Matrikel der Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin 1810–1850*, Berlin, New York 2010, [https://www.degruyter-com.ezproxy.uni-giessen.de/database/MATRIKEL/entry/MATID\\_18812/html](https://www.degruyter-com.ezproxy.uni-giessen.de/database/MATRIKEL/entry/MATID_18812/html) [Zugriff 29.03.2023] und Moritz Carrière, *Teleologiae Aristotelicae lineamenta*, Univ. Phil. Diss., Berlin 1838 (s. Universitätsbibliothek Göttingen, Signatur HG-MAG:8 DISS PHIL BERLIN 1838/1839,03).

beim akademischen Fortkommen geholfen zu haben scheint.<sup>13</sup> Im Rückblick konnte Carrière über das bis zu seiner Bildungsreise nach Italien (1839–41) Erreichte mit Stolz schreiben:

[...] mein Name und meine Stellung in der Literatur [war] weithin signalisiert; die Göttinger Festgabe, Aufsätze und Gedichte in belletristischen und wissenschaftlichen Zeitschriften hatten langsam vorgearbeitet. Bei meiner Reise durch Süddeutschland konnte ich bereits als ein nicht Unbekannter überall anklopfen.<sup>14</sup>

In einem Punkt allerdings erwies sich sein Berliner Netzwerk als nicht besonders tragfähig: Obwohl Varnhagen wie auch Wilhelm und Jacob Grimm als Fürsprecher Carrières eintraten, wurde dessen Antrag auf Habilitation an der noch jungen Berliner Universität und dann 1843 auch in Heidelberg abgelehnt – aus unbekanntem Gründen, wie ein moderner Biograph anmerkt.<sup>15</sup> Dabei ist klar, dass Carrières Überzeugungen als Mensch und Philosoph an der Berliner wie Heidelberger philosophischen Fakultät auf wenig Gegenliebe gestoßen sein müssen, vor allem angesichts der in den Jahren des Vormärz auch an deutschen Universitäten spürbaren Politisierung und Polarisierung, zu der in Berlin beispielsweise eine immer strenger werdende Pressezensur gehörte. Denn erstens trat Carrière, von dem eine wohl in die Berliner Jahre zu datierende Abschrift der Hegelschen philosophiegeschichtlichen Vorlesung des Sommersemesters 1819 erhalten ist,<sup>16</sup> offen als Verfechter von dessen Lehren auf. So erregte er anscheinend Aufsehen unter anderem mit einem im Alter von nur 21 Jahren 1839 publizierten *Manifest*, in dem er die Hegelsche Philosophie verteidigte, sowie auch dadurch, dass er deren Gegner mit „rotziger Polemik“ überzog. Zu den namhaftesten damaligen Kritikern eben dieser Hegelschen Philosophie zählte ausgerechnet der in Berlin tonangebende Trendelenburg.<sup>17</sup> Auch der Umstand, dass um 1850 von den 59 Philosophieprofessuren in Preußen und den anderen deutschen Staaten eine deutliche Mehrheit den

13 Siehe hierzu das Kapitel über „Moritz Carrière und die Anfänge der Vergleichenden Literaturwissenschaft“ in: Peter Goßens, *Weltliteratur. Modelle transnationaler Literaturwahrnehmung im 19. Jahrhundert*, Stuttgart/Weimar 2011, S. 388–398, bes. S. 389.

14 Moritz Carrière, *Lebenserinnerungen (1817–1847)*, hg. von Wilhelm Diehl, Darmstadt 1914, S. 49 (auch veröffentlicht in: *Archiv für hessische Geschichte und Altertumskunde*, N. F. 10, Heft 2 (1914), S. 133–301).

15 Hermann Glockner, Carrière, Moritz, in: *Neue Deutsche Biographie*, 3 (1957), S. 158–159. Die Ablehnung der Habilitation an der Universität Heidelberg ist dokumentiert in HStAD, Signatur O 12, Nr. 147.

16 Vgl. Pierre Garniron / Friedrich Hogemann, Hegels Vorlesungen zur Geschichte der Philosophie, in: *Hegel-Studien*, 26 (1991), S. 110–119, hier S. 115.

17 Zu Carrière als Vertreter der Hegel-Schule vgl. Elisabeth Weisser-Lohmann, Die Vorlesungen der Hegel-Schüler an der Universität Berlin zu Hegels Lebzeiten, in: *Hegel-Studien*, 26 (1991), S. 193–211, hier S. 196. Von seinem „Manifest“ von 1839 berichtet Carrière selbst in seinen *Lebenserinnerungen* (wie Anm. 14), S. 48 f. Die Charakterisierung seiner Polemik in einem Artikel aus demselben Jahr als „rotzig“ bei Hans Joachim Schoeps, Heinrich Leos Rückblicke, in: *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte*, 31/4 (1979), S. 321–337, hier S. 329. Zu Trendelenburgs Position in

Gegnern Hegels zuzurechnen ist, zeigt an, dass Carrières demonstrative Selbstinszenierung als Hegel-Schüler Mitte des 19. Jahrhunderts alles andere als ein akademisches Erfolgsrezept war.<sup>18</sup>

Zweitens war die Ablehnung, die Carrière an den Universitäten Berlin und Heidelberg entgegenschlug, wohl auch in seiner politischen Orientierung begründet, die ihn für eine weitere akademische Laufbahn inakzeptabel erscheinen ließ. In der Tat hatte sich Carrière schon früh zu liberalen Ideen bekannt und folgte auch hiermit dem Vorbild Hegels, der die Philosophie als Instrument verstand, um den Ausbau des „freien Reichs der Gedanken“ voranzutreiben.<sup>19</sup> Beispielhaft für seine liberalen Sympathien ist etwa Carrières Besprechung des aus Gründen der Zensur anonym publizierten Buches *Hegel und Preußen. Principes mortales, res publica aeterna* (Frankfurt a. M. 1841), das heute dem liberalen Hegel-Schüler Friedrich Wilhelm Carové (1789–1852) zugeschrieben wird. In dieser Rezension sprach sich Carrière entschieden für das Prinzip der Volkssouveränität aus, indem er bemerkte, dass „die Erhebung der Fürsten nur allein das Werk der Völker sei, welche wollten, dass die souveräne Gewalt den Gesetzen und der Gerechtigkeit zur Stütze diene“, und ferner „das Wohl des ganzen Staats“ und die „Erziehung des Volkes zur Freiheit“ als Endzweck fürstlicher Herrschaft bezeichnete.<sup>20</sup>

Carrières Hegelianertum mit seinem liberalen Verständnis staatlicher Ordnungsprinzipien zusammengenommen waren höchstwahrscheinlich dafür verantwortlich, dass ihm in Berlin und Heidelberg höhere akademische Weihen verwehrt blieben. In der Tat bewertete Varnhagen von Ense die Ablehnung der Habilitation seines Schützlings in Berlin 1841 als Beweis „offenbarer Staats- und Behördenfeindschaft gegen die Hegelsche Philosophie“.<sup>21</sup> Und so wurde Carrière schließlich im Januar 1843 Privatdozent in Gießen.<sup>22</sup>

der deutschen Philosophiegeschichte siehe Teil I von Frederick C. Beiser, *Late German Idealism: Trendelenburg and Lotze*, Oxford 2013.

18 Vgl. Weisser-Lohmann (wie Anm. 17), S. 196.

19 Vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Rede zum Antritt des philosophischen Lehramtes an der Universität Berlin, in: ders., *Berliner Schriften 1818–1831*, hg. von J. Hoffmeister, Hamburg 1956, S. 3–21, hier S. 3.

20 Moritz Carrière, Hegel und Preußen, in: *Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik*, 1841, Nr. 86, Sp. 687–88, hier zit. Sp. 688. Zur Geschichte des Journals siehe Sibylle Obenaus, *Literarische und Politische Zeitschriften 1830–1848* (= Sammlung Metzler, 225), Stuttgart 1986, S. 26–28; dies., Berliner Allgemeine Literaturzeitung oder ‚Hegelblatt‘? Die ‚Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik‘ im Spannungsfeld preußischer Universitäts- und Pressepolitik der Restauration und des Vormärz, in: *Die ‚Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik‘. Hegels Berliner Gegenakademie*, hg. von Christoph Jamme, Stuttgart-Bad Cannstatt 1994, S. 15–56.

21 Gerhard Ziegengeist, Varnhagen von Ense über die Brüder Grimm und ihren Umgangskreis in Berlin. März-Oktober 1841, in: *Brüder Grimm Gedenken*, Bd. 12, Stuttgart/Leipzig 1997, S. 78–117, hier S. 112.

22 Vgl. Wilhelm von Christ, Carrière, Moritz, in: *Allgemeine Deutsche Biographie*, Bd. 47 (1903), S. 453. Dort wird für die Gießener Habilitation korrekt das Jahr 1842 angegeben, aus dem Carrières Eröffnungswort zu seiner „disputatio pro venia docendi“ stammt (WLB Stuttgart, Cod. Hist. 4° 629).

Es überrascht wenig, dass er sich während seiner Jahre als Dozent an der Gießener Philosophischen Fakultät gleich auf mehrfache Weise politisch engagierte. Zunächst trat Carrière 1844 in die neugegründete, christlich-liberal geprägte progressive Gießener Burschenschaft *Allemannia* ein, was angesichts der obrigkeitlichen Verfolgung vieler Burschenschaftler in Oberhessen während des Vormärz ein mutiger Schritt und Carrières weiterem akademischen Vorankommen sicherlich nicht dienlich war.<sup>23</sup> Die bürgerliche Februarrevolution von 1848 in Frankreich lieferte Carrière ein weiteres Motiv, öffentlich für seine liberale Überzeugungen einzutreten:<sup>24</sup> Er agierte – wenn auch anscheinend mit wenig Erfolg – als Volksredner und zeichnete neben dem Mediziner und Gießener Zoologie-Professor Carl Vogt (1817–1895) als Redakteur für die in Gießen gedruckte *Freie Hessische Zeitung* verantwortlich.<sup>25</sup> Die zwanzig Ausgaben des Blattes erschienen nur zwischen März und Mai 1848, also zwischen der Februarrevolution und der Einberufung der Frankfurter Nationalversammlung. Das Motto dieser Zeitung, „Alles durch das Volk. Jeder Arbeit ihr Lohn“, zeugt von der radikaldemokratischen Orientierung der beiden Herausgeber. Beide wurden in einer tumultuarischen öffentlichen Versammlung aus Gießen zum Vorparlament entsandt, das vom 31. März bis zum 4. April 1848 in der Frankfurter Paulskirche über die Konstitution der Nationalversammlung zu beraten hatte. Anders als Vogt, der anschließend als Gießener Abgeordneter auch Mitglied der Nationalversammlung wurde, scheint Carrière im Vorparlament allerdings keinen bleibenden Eindruck gemacht zu haben.<sup>26</sup>

Die Durchsicht der Gießener Vorlesungsverzeichnisse berechtigt ferner zu der Annahme, dass Carrière seine Irritationen über die damaligen gesellschaftlichen Verwerfungen und die aktuelle politische Situation auch in seinen Lehrveranstaltungen zur Sprache brachte.<sup>27</sup> So kündigte er mitten in den Wirren der Revolution im Wintersemester 1849/50 und im Wintersemester 1850/51 an, seine übliche Vorlesung zur Psychologie „mit besonderer Rücksicht auf das Leben und die socialen Fragen der Gegenwart“ abhalten zu wollen.<sup>28</sup> Carrière befasste sich hier demnach mit einem politisch

Falsch dagegen in: *Die Universität Gießen von 1607–1907. Beiträge zu ihrer Geschichte. Festschrift zur dritten Jahrhundertfeier*, Bd. 1, Gießen 1907, S. 421.

- 23 Vgl. Friedrich Wilhelm Weitershaus, *Verfolgte, Verurteilte und Verdächtige der Vormärzzeit in Oberhessen. Studenten, Bürger und Bauern gegen Reaktion und Restauration*, in: *Mitteilungen des Oberhessischen Geschichtsvereins* N. F. 62 (1977), S. 171–220; Helge Dvorak, *Biografisches Lexikon der Deutschen Burschenschaft*. Bd. I, Teilband 1 (*Politiker, A-E*), Heidelberg 1996, S. 165
- 24 Max Rieger, *Erinnerungen an Moritz Carrière*, in: *Die christliche Welt. Protestantische Halbmonatsschrift*, 9 (1895), Nr. 12, Sp. 277–280, hier Sp. 278.
- 25 Vgl. Hermann Schüling, *Verzeichnis der bis zum Jahre 1979 in Gießen erschienenen Zeitungen*, Gießen 1983, S. 6–7.
- 26 Rieger (wie Anm. 24), Sp. 279. Zu Carrières politischem Engagement während der Revolution von 1848 ausführlich Haaser 2016, S. 162 ff. sowie HStAD, O 12, 165.
- 27 Vgl. Heinßen (wie Anm. 3), S. 299. Zur Positionsbestimmung von Carrières spätdialektischer Geschichtsphilosophie vgl. ebd. Kap. II, 2 („Die normative Wende der Geschichtsphilosophie: Kulturkritische Akzente im ‚Realidealismus‘ Moritz Carrières“), S. 153–165.
- 28 Vgl. *Verzeichnis der Vorlesungen [...] im Winterhalbjahre 1849/50 etc.*, Gießen o. J., S. 5.

besonders brisanten Thema, nämlich mit den quantitativ wie qualitativ neuen Formen von Verarmung und sozialem Abstieg, die damals vor allem von liberalen Denkern als Folge der einsetzenden Industrialisierung kritisiert wurden. Diese erstmals von Heinrich Heine so genannte „soziale Frage“ war spätestens seit dem Aufstand der schlesischen Weber 1844 zur Agenda liberaler Intellektueller geworden. Dass Carrière dieselbe Psychologie-Vorlesung danach in seinen beiden letzten Semestern an der Gießener Universität noch zweimal abhielt, sie jedoch ohne den zitierten Zusatz ankündigte, lässt sich mit der zunehmenden politischen Repression der demokratisch-parlamentarischen Bewegung nach der Auflösung der Frankfurter Nationalversammlung im Sommer 1849 und der im Dezember 1850 vollzogenen Auflösung des Erfurter Unionsparlaments in Verbindung bringen.

Ganz zu Beginn von Carrières akademischer Karriere in Gießen, bei seinem Habilitationsverfahren, das im Dezember 1842 seiner Ernennung zum unbesoldeten Privatdozenten an der Philosophischen Fakultät vorangegangen war, wird wahrscheinlich der Gießener Philosophieprofessor Joseph Hillebrand (1788–1871) als Mentor des jungen Kollegen aufgetreten sein. Sicher belegen lässt sich dies aber aufgrund der Kriegsverluste des Universitätsarchivs nicht. Carrière muss Hillebrand bereits in seinem ersten Studienjahr als „stud. phil.“ an der Universität Gießen (1835/36) kennengelernt haben. Denn Hillebrand war an die Ludoviciana gewechselt, nachdem er bei Hegel promoviert und 1818–22 in Heidelberg dessen Lehrstuhl als Ordinarius für Philosophie innegehabt hatte. Außerdem war Hillebrand wie Carrière für seine liberalen Ansichten bekannt, für die er 1850 mit dem Verlust seiner Gießener Professur abgestraft wurde.<sup>29</sup> Für die These, Carrière sei in Gießen aufgrund fachlicher und weltanschaulicher Übereinstimmungen gewissermaßen als Protegé Hillebrands unter die Privatdozenten der philosophischen Fakultät aufgenommen worden, sprechen auch inhaltliche Überschneidungen in der Lehre der beiden Dozenten. Denn einerseits schlüpfte Carrière in seiner Vorlesung im Sommersemester 1844, also ganz zu Anfang seiner Hochschullaufbahn, in die Rolle des Erklärers der Hillebrandschen, durch Hegel geprägten idealistischen Philosophie: Carrière legte damals seinem philosophiehistorischen Abriss laut Vorlesungsankündigung explizit Hillebrands „Organismus der Idee“ zugrunde. Und umgekehrt bot Hillebrand im Wintersemester 1844/45 eine Vorlesung zur Ästhetik „mit allgemeinen kunst- und literaturgeschichtlichen Charakteristiken“ an, und im Sommersemester 1845 eine Vorlesung zur angewandten Metaphysik, in der er sich mit den „Hauptfragen der Philosophie, in ihrer Anwendung auf Religion, Wissenschaft, Kunst, Politik und Geschichte“ befasste.<sup>30</sup> Diese Veranstaltungsankündigung macht deutlich, dass Hillebrand innerhalb seines Fachs einen breiten, kulturhistorischen Ansatz propagierte, der Phänomene wie Kunst und Literatur als charakteristi-

29 <http://buechnerportal.de/dokumente/personen/joseph-hillebrand> [Zugriff 16.03.2023].

30 Vgl. *Verzeichnis der Vorlesungen [...] im Winterhalbjahre 1844/45 etc.*, Gießen 1844, S. 6; *Verzeichnis der Vorlesungen [...] im Sommerhalbjahre 1845 etc.*, Gießen 1845, S. 6.

sche Zeugnisse des geistigen beziehungsweise kulturellen Entwicklungsstandes einer bestimmten Nation in ihrem spezifischen historischen Moment betrachtet. Dieselbe Erkenntnishaltung spricht eben aber auch aus Carrières (kunsthistorischen) Vorlesungen und Veröffentlichungen.

In den Gießener Vorlesungsverzeichnissen ist er ab dem Sommersemester 1843 durchgehend unter den Privatdozenten der Philosophischen Fakultät gelistet. Zum Sommersemester 1849 rückte Carrière in die Reihe der außerordentlichen Professoren der Philosophie auf.<sup>31</sup> Im Wintersemester 1852/53 erwähnt ihn das Personalverzeichnis der Universität Gießen zum letzten Mal.

Nach Aussage von Zeitgenossen war er eher klein, „mehr schwächling von Gestalt, mit blondem dünnem Haupthaar und schwachem Backenbart, wasserblauen Augen und weichen Gesichtszügen“. Genau so tritt er uns heute in einer sorgfältig arrangierten Atelieraufnahme aus diesen Jahren gegenüber (Abb. 2). Carrière kleidete sich anscheinend „immer sehr modisch und liebte helle, auffallende Farben. Sein Wesen hatte etwas Hastiges, Unstütes und sein rascher Gang war eigenthümlich hüpfend“. Ehemalige Studenten erwähnen sein „seltsam ungünstiges Sprechorgan, daran man sich auch im Kolleg gewöhnen musste“.<sup>32</sup> Außerdem wird berichtet, dass Carrière „obwohl mit der Zunge ein klein wenig anstoßend und etwas süßlich singend in seinem Ton, [...] doch ein angenehmer, fesselnder Redner [war]; wie ein mächtiger Quell strömten die Worte von seinen Lippen, überstürzten sich aber auch zuweilen, so daß er ganz außer Athem kam; bilderreich, blühend und schwungvoll, von Citaten strotzend, war seine Sprache [...]“.<sup>33</sup> Dementsprechend war der junge Dozent „beliebt unter den Studenten wegen seines klaren und gefälligen Vortrags, in dem er eine Fülle von Kenntnissen zu Tage legte, die wirklich Staunen erregte. Er war in der That das fleischgewordene Citat“.<sup>34</sup>

Seine Studenten zeichnen in ihren Erinnerungen ferner das Bild eines menschlich aufgeschlossenen und intellektuell anregenden akademischen Lehrers. So überliefert beispielsweise der später selbst in Gießen unterrichtende Germanist Maximilian Rieger (1828–1909), der mehrere Vorlesungen Carrières besuchte, er habe bei einer Begegnung diesem gegenüber erwähnt, dass er Franz Kuglers *Handbuch der Kunstgeschichte* (Stuttgart 1842) lese. Daraufhin habe Carrière ihn sogleich zu sich eingeladen,

31 Siehe *Personalbestand der Großherzoglich Hessischen Ludewigs-Universität zu Giessen: Sommer-Semester von Ostern bis Michaelis*, Gießen 1843, S. 9; *Personalbestand der Großherzoglich Hessischen Ludewigs-Universität zu Giessen: Sommer-Semester von Ostern bis Michaelis 1849*, Gießen 1848, S. 12; *Personalbestand der Großherzoglich Hessischen Ludewigs-Universität zu Giessen: Winter-Semester von Michaelis 1852 bis Ostern 1853*, Gießen 1852, S. 12.

32 Rieger (wie Anm. 24), Sp. 277 u. 279.

33 Karl Dilthey, *Der süße Moritz und der bittere Karl. Erinnerungen eines alten Gießener Studenten. Von Dr. Karl Dilthey (Brooklyn)*, in: *Frankfurter Zeitung und Handelsblatt*, 39. Jahrgang, Nr. 12 (23.6.1895). Erstes Morgenblatt. S. [1]–[3]. – Feuilleton; zit. nach Haaser 2016, S. 197, 199.

34 Vogt 1895 (wie Anm. 1), zit. nach Haaser 2016, S. 191.



**Abb. 2:** Porträtfotografie von Moritz Carrière mit Atelierstaffage, um 1850, HStAD, R 4 Nr. 31307

damit er „seine kunsthistorischen Kupferwerke“ betrachten und so das Gelesene vertiefen könne.<sup>35</sup> Der Theologe Wilhelm Baur (1826–1897) erinnerte sich dagegen, wie Carrière ihm bei einem Fest

das ‚Du‘ an[bot] [...]. Mit Hölderlin, namentlich mit dem Hyperion, richtete er einen wahren Aufruhr mit mir an [...]. Im Winter gab es die Leseabende, im Sommer Wanderungen nach Wetzlar, nach Lich. [...] In Summa: Ich verdanke dem lieben Manne von seltener Herzensreinheit viel Anregung und sein Gedächtnis bleibt bei mir ein Segen.<sup>36</sup>

Etwas weniger positiv fiel das Urteil des Gießener Zoologen Carl Vogt aus, der in seiner üblichen spitzzüngigen Art nicht von „Herzensreinheit“ sprach, sondern davon, dass Carrière „von einer unbeschreiblichen Naivetät in manchen Dingen“ gewesen sei.<sup>37</sup>

Als junger Privatdozent gehörte Carrière 1847 zu den Gründungsmitgliedern des am 29. Oktober 1847 konstituierten Gießener „Sonderbundes“, eines exklusiven Debattierclubs jüngerer, oft befreundeter Mitglieder der Medizinischen, Naturwissenschaftlichen, Philosophischen und Juristischen Fakultät, die sich regelmäßig zum Austausch über die Ergebnisse ihrer aktuellen wissenschaftlichen Forschung trafen.<sup>38</sup> Dank seiner lückenlos dokumentierten Gießener Vorlesungen ist es ferner möglich, sich von der enormen Weite von Carrières gedanklichem Horizont ein Bild zu machen. Viele seiner Lehrveranstaltungen werden sich im Laufe fast eines Jahrzehnts mit zum Teil leicht variierendem Titel wiederholen. Sie fanden wie damals üblich bis zu viermal in der Woche und teilweise auch samstags statt und bewegten sich erwartungsgemäß mehrheitlich auf dem Gebiet der Philosophie. Im Sommersemester 1843 hielt Carrière erstmals seine Vorlesung über die „Philosophie und Geschichte der Religion“ und über die „Logik mit einer encyclopädischen Uebersicht der Philosophie“; im Sommersemester 1845 lieferte er eine „Darstellung und Kritik des Hegel’schen Systems der Philosophie“ und im Sommersemester 1846 eine Vorlesung zur „Geschichte der Philosophie von Kant bis auf die Gegenwart“. Im Sommersemester 1848 folgte eine Vorlesung zur „Geschichte der deutschen Philosophie“ und im Wintersemester 1848/49 eine solche über die „Philosophie des Rechts und Staats (Naturrecht und Politik)“.<sup>39</sup> Auch letzterer Ti-

35 Rieger (wie Anm. 24), Sp. 277 u. 279.

36 Wilhelm Baur, *Lebenserinnerungen*, Friedberg 1911, S. 28–29.

37 Vogt 1895 (wie Anm. 1), zit. nach Haaser 2016, S. 194.

38 Siehe *Statuten und Mitglieder-Verzeichniß des Sonderbundes zu Gießen 1847–1897*, Gießen 1897, S. 4 u. 8. Ausführlich über Charakter und Zwecke des Sonderbundes bei Haaser 2016, S. 159–162.

39 Vgl. *Verzeichnis der Vorlesungen, welche auf der Großherzoglich Hessischen Ludewigs-Universität zu Giessen im Sommerhalbjahre 1843 gehalten und am 1ten Mai bestimmt und allgemeinen ihren Anfang nehmen werden*, Gießen 1843, S. 6; *Verzeichnis der Vorlesungen [...] im Sommerhalbjahre 1845 etc.*, Gießen 1845, o. S.; *Verzeichnis der Vorlesungen [...] im Sommerhalbjahre 1846 etc.*, Gießen 1846, S. 6; *Verzeichnis der Vorlesungen [...] im Sommerhalbjahre 1848 etc.*, Gießen 1848, S. 6. *Verzeichnis der Vorlesungen [...] im Winterhalbjahre 1848/49 etc.*, Gießen 1848, S. 6.

tel verrät deutlich Carrières Abhängigkeit von Hegel, denn von Alexander von Humboldt wissen wir, dass der Hegel-Schüler Eduard Gans zwischen dem Wintersemester 1826/27 bis 1838/39 – anfangs noch direkt im Auftrag Hegels – eine Vorlesung mit dem ganz ähnlichen Titel „Nurrecht und Rechtsphilosophie in Verbindung mit Universalgeschichte“ gehalten hat, die Carrière in Berlin persönlich besucht haben könnte.<sup>40</sup>

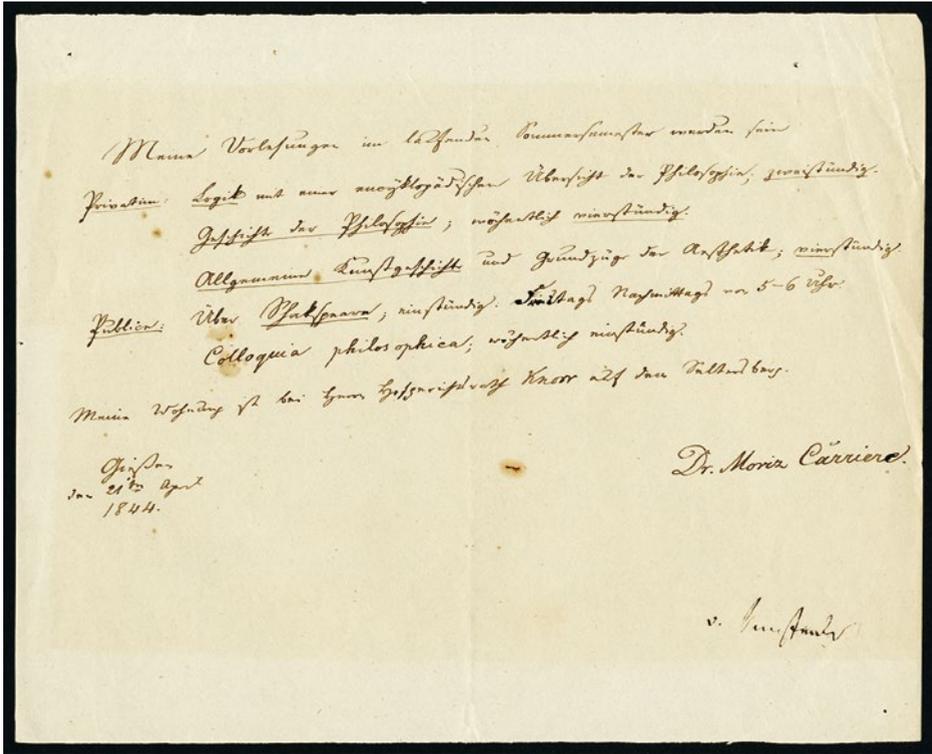
Beim Durchblättern der Gießener Vorlesungsverzeichnisse wird zugleich deutlich, dass das damalige Lehrprogramm – wie generell an den philosophischen Fakultäten in Deutschland üblich – in zahlreiche weitere Richtungen ausfächerte und auch den Bereich der Literaturgeschichte oder der Psychologie abdeckte. Dementsprechend bot Carrière in Gießen – gemäß seiner philosophischen wie literarischen Neigungen – auch eine Folge von literaturwissenschaftlichen Vorlesungen an, nämlich „Ueber Göthe's Dichtungen“ (Wintersemester 1843/44), über Shakespeare (Sommersemester 1844), über Goethes *Faust* (Wintersemester 1844/45), über Schiller (Sommersemester 1849) und über „Die Aesthetik der Dichtkunst“ (Sommersemester 1851).<sup>41</sup> Ferner hielt Carrière ab dem Wintersemester 1843/44 regelmäßig Vorlesungen zur Psychologie, über das Nurrecht, über „das akademische Leben und Studium“, also wohl eine propädeutische Anleitung für das Studium an der Universität und schließlich eine als Einführung in die universitären Arbeitstechniken angelegte Vorlesung zur Rhetorik ab.

Erst im Sommersemester 1844 stößt man erstmals auf eine mindestens vom Titel her mit der heutigen akademischen Disziplin Kunstgeschichte verwandte Veranstaltung Carrières. Damals kündigte er per handschriftlichem Zettel direkt vor Semesterbeginn unter anderem eine Vorlesung zur „Allgemeine[n] Kunstgeschichte und Aesthetik“ an (Abb. 3), die in dem gedruckten Vorlesungsverzeichnis von 1844 noch fehlt, danach jedoch im Wintersemester 1844/45 und im Sommersemester 1845 wiederholt und auch in den offiziellen Verzeichnissen angekündigt wurde.<sup>42</sup> Ab dem Sommersemester 1847 wird Carrière diesen ersten Vorstoß auf das Gebiet der Kunstgeschichte wiederholen, und in diesem Fall erfahren wir, dass er in seine Vorträge zur allgemeinen Kunstge-

40 Vgl. Weisser-Lohmann (wie Anm. 17), S. 203. Nach Vorlesungsmitschriften rekonstruiert und publiziert unter dem Titel *Eduard Gans. Nurrecht und Universalrechtsgeschichte. Vorlesungen nach G. W. F. Hegel*, hg. u. eingel. von Johann Braun, Tübingen 2005.

41 Vgl. *Verzeichnis der Vorlesungen [...] im Winterhalbjahre 1843/44 etc.*, Gießen 1843, S. 6; *Verzeichnis der Vorlesungen [...] im Sommerhalbjahre 1844 etc.*, Gießen 1844, S. 6; *Verzeichnis der Vorlesungen [...] im Winterhalbjahre 1844/45 etc.*, Gießen 1844, S. 6; *Verzeichnis der Vorlesungen [...] im Sommerhalbjahre 1849 etc.*, Gießen 1849, S. 6; *Verzeichnis der Vorlesungen [...] im Sommerhalbjahre 1851 etc.*, Gießen 1851, S. 5.

42 Vgl. *Verzeichnis der Vorlesungen [...] im Winterhalbjahre 1843/44 etc.*, Gießen 1843, S. 6; *Verzeichnis der Vorlesungen [...] im Sommerhalbjahre 1844 etc.*, Gießen 1844, S. 6; *Verzeichnis der Vorlesungen [...] im Winterhalbjahre 1844/45 etc.*, Gießen 1844, S. 6; *Verzeichnis der Vorlesungen [...] im Sommerhalbjahre 1845 etc.*, Gießen 1845, S. 6; *Verzeichnis der Vorlesungen [...] im Sommerhalbjahre 1847 etc.*, Gießen 1847, S. 6. *Verzeichnis der Vorlesungen [...] im Winterhalbjahre 1848/49 etc.*, Gießen 1848, S. 6.



**Abb. 3:** Handschriftliche Ankündigung einer von Moritz Carrière abgehaltenen Vorlesung zur Kunstgeschichte für das Sommersemester 1844 (UB Gießen, Hs NF 101-1e): „Meine Vorlesungen im laufenden Sommersemester werden sein / Privatim: Logik mit einer enzyklopädischen Übersicht der Philosophie; zweistündig. / Geschichte der Philosophie; wöchentlich vierstündig. / Allgemeine Kunstgeschichte und Grundzüge der Ästhetik; vierstündig. / Publica: Shakespeare; vierstündig: Freitag Nachmittag von 5-6 Uhr. / Colloquia philosophica, wöchentlich vierstündig. / Meine Wohnung ist bei Herrn Hofgerichtsrath [Ludwig Franz Gottlieb] Knorr auf dem Seltersberg / Gießen, der 21te April 1844 / Dr. Moriz Carrière“

schichte und Ästhetik auch die Anschauung des konkreten Objektes einbezogen haben muss. Das Vorlesungsverzeichnis vermerkt, dass die Vorlesung „mit Benutzung der academischen Sammlungen“ stattfinden sollte. Bei diesen handelt es sich wohl um das 1826 begründete akademische Kunstmuseum, das ab 1835 als „Kunst-, Münzen- und Antikenkabinett“ firmierte und griechisch-römische Münzen, Abdrücke antiker Gemmen und Abgüsse antiker Skulpturen umfasste.<sup>43</sup> Gleichzeitig hatte Carrière jedoch offenbar auch begonnen, sich mit Gegenwartskunst zu beschäftigen, denn im

43 Vgl. Recke 2000.

selben Sommersemester 1847 bot er erstmals zusätzlich auch eine Vorlesung zur Kunst des 19. Jahrhunderts an.<sup>44</sup> Im Sommersemester 1850 und im Wintersemester 1852/53 wiederholte er seine Vorlesung zur „Allgemeine[n] Kunstgeschichte“ von 1847 unter Bezugnahme auf die akademische Lehrsammlung. Als eine zunehmende Fokussierung Carrières auf die Themen der Kunstgeschichte darf der Umstand gewertet werden, dass er in den späteren, überarbeiteten Gießener Fassungen seiner Vorlesung laut Vorlesungsverzeichnis darauf verzichtete, auch die eigentlich dem Gebiet der Philosophie zuzurechnenden Ästhetik, das heißt die „Idee der Verwirklichung des Schönen in Natur, Geist und Kunst“ zu behandeln.<sup>45</sup> Dass Carrière diesen Titelzusatz seiner Vorlesung dagegen später fast identisch im Untertitel seiner beiden Bände zur *Aesthetik. Die Idee des Schönen und ihre Verwirklichung durch Natur, Geist, Kunst* (Leipzig 1859) wiederholte, zeigt an, dass dieses Werk so wie andere erst nach seinem Wechsel an die Münchner Universität erschiene Veröffentlichungen wesentlich auf seiner Materialsammlung für die Gießener Vorlesungen beruhte.<sup>46</sup>

In der Zusammenschau erscheint Carrière aufgrund der enormen thematischen Breite der von ihm angebotenen Lehrveranstaltungen am ehesten mit dem Hegel-Schüler Heinrich Gustav Hotho (1802–1873) vergleichbar.<sup>47</sup> Auch bei Hotho wechselten seit der Aufnahme seiner Vorlesungstätigkeit an der Universität Berlin im Wintersemester 1827/28 wie bei Carrière philosophisch-ästhetische mit philologischen und kunsthistorischen Themen ab, so dass beide als Grenzgänger zwischen den heutigen akademischen Disziplinen zu betrachten sind. Sie waren Vertreter einer hegelianisch geprägten, idealistischen Kunstgeschichte, die mit der gegenwärtigen methodischen Ausrichtung und den aktuellen Fragestellungen des Faches kaum noch etwas gemeinsam hat. Was Carrière anbelangt, so wurde er später mal als Dichter der Nachromantik, mal als Vertreter einer spätidealistischen Geschichtsphilosophie beziehungsweise einer idealistisch geprägten Kunstgeschichte klassifiziert.<sup>48</sup> Insgesamt präsentierte sich Carrière

44 Vgl. *Verzeichnis der Vorlesungen [...] im Sommerhalbjahre 1846 etc.*, Gießen 1846, S. 6; *Verzeichnis der Vorlesungen [...] im Sommerhalbjahre 1847 etc.*, Gießen 1847, S. 6; *Verzeichnis der Vorlesungen [...] im Sommerhalbjahre 1849 etc.*, Gießen 1849, S. 6.

45 Vgl. *Verzeichnis der Vorlesungen [...] im Sommerhalbjahre 1850 etc.*, Gießen 1850, S. 5; *Verzeichnis der Vorlesungen [...] im Winterhalbjahre 1852/53 etc.*, Gießen 1852, S. 5. Der Untertitel entstammt einer Mitschrift von Carrières Münchner Ästhetik-Vorlesung von 1854/55 (BSB München, Sign. Hegeliana II 13.21)

46 Ein entsprechender Zusammenhang ergibt sich zwischen Carrières Gießener Vorlesung über Christus in der Weltgeschichte (WS 1847/48) und seinem Buch *Jesus Christus und die Wissenschaft der Gegenwart* (Leipzig 1888).

47 Vgl. Weisser-Lohmann (wie Anm. 17), S. 208 f.; Elisabeth Ziemer, *Heinrich Gustav Hotho, 1802–1873: ein Berliner Kunsthistoriker, Kunstkritiker und Philosoph*, Berlin 1994.

48 Siehe Eduard Stemplinger, *Nachromantiker. Kinkel. Redwitz. Roquette. Carrière. Bodenstedt. Schack* (= Deutsche Literatur. Sammlung literarischer Kunst- und Kulturdenkmäler in Entwicklungsreihen. Reihe Formkunst, 2), Leipzig 1938; Heinßen (wie Anm. 3), S. 299; Michel Espagne, Theodor Lipps: de l'esthétique à l'histoire de l'art, in: *Revue de Métaphysique et de Morale*, 4 (2017), S. 495–511, hier S. 496.

mit seinem Lehrprogramm der Jahre 1843–53 innerhalb der Gießener Philosophischen Fakultät als genaues Gegenteil des Architekten Hugo von Ritgen, den man 1843, also in dem Jahr, in dem Carrière Privatdozent wurde, zum ordentlichen Professor berief. Denn wo Ritgen im selben Zeitraum mit seinen Vorlesungen zu Themen wie „Straßen-, Brücken- und Wasserbau“, „Plan- und Maschinenzeichnen“ beziehungsweise seinen Übungen zur Darstellenden Geometrie (z. B. im Sommersemester 1844) seine Lehre ganz auf das Konkrete und mögliche praktische Anwendungen abstellte, befasste sich Carrière damit, Ideengeschichte im besten Sinne zu schreiben.<sup>49</sup>

Zu erwähnen ist ferner, dass Carrière neben der akademischen Tätigkeit als Gießener Privatdozent seine bereits in Berlin geknüpften Kontakte zum Kreis zeitgenössischer Literaturschaffender weiter pflegte und für das bürgerlich-liberale Feuilleton eine Fülle von Beiträgen verfasste. Zum Beruf des Philosophen und Kunsthistorikers kam somit noch der Beruf des Kulturkritikers, der „die gesicherten Ergebnisse der Forschung für einen weitem Kreis allgemeiner Bildung klar und lebendig darzustellen“ vermochte.<sup>50</sup> So hatte Carrière bereits 1840, also noch von Berlin aus begonnen, einen umfangreichen und bis zu seinem Tode andauernden Briefwechsel mit dem liberalen Verleger Friedrich Arnold Brockhaus und nach dessen Tod mit dessen Söhnen Heinrich und Friedrich zu führen. Auch in diesem Fall dürften Karl August Varnhagen oder Wilhelm Grimm vermittelt haben, die seit Jahren für Brockhaus tätig waren.<sup>51</sup> Von Gießen aus verhandelte Carrière beispielsweise 1849 mit Brockhaus über eine Mitarbeit bei dessen *Blätter[n] für literarische Unterhaltung*, in denen vor allem literarische sowie philosophie- und kunstgeschichtliche Publikationen vorgestellt und rezensiert wurden. Der junge Gießener Privatdozent übersandte ihm noch im selben Jahr den ersten einer Reihe von „Philosophischen Briefen über die Gegenwart“, die vorgeblich an verschiedene illustre Zeitgenossen wie den Maler Carl Gustav Carus und Justus von Liebig gerichtet waren und die bis 1850 bei Brockhaus erschienen.<sup>52</sup> Außerdem bot Carrière Brockhaus auf dessen Aufforderung hin an, „etwas Culturgeschichtliches“ für dessen *Historisches Taschenbuch* zu verfassen. Vermutlich handelte es sich hierbei um seinen Essay „Über den Entwicklungsgang und die Gliederung der christlichen Kunstgeschichte“ von 1853.<sup>53</sup> Schließlich verlegte Brockhaus praktisch sämtliche ab 1850 erscheinende Publikationen Carrières. Besondere Erwähnung verdienen hierbei seine zwei oben erwähnten Bände zur Ästhetik (Erstausgabe 1859; Nachdrucke 1873 u. 1885), die als Frucht seiner Gießener Vorlesungen zu diesem Thema und als eines seiner Hauptwerke gelten können. Beide Bände beschäftigten sich über weite Strecken

49 Zu Ritgen vgl. den Beitrag von Yvonne Rickert in diesem Band.

50 Moritz Carrière, *Die Kunst im Zusammenhang der Culturentwicklung und die Ideale der Menschheit*, Bd. 2, Leipzig 1866, S. V.

51 Vgl. Sächsisches Staatsarchiv, 21083 F. A. Brockhaus, Leipzig, Nr. 183.

52 Vgl. ebd., Nr. 5 und 6; *Blätter für literarische Unterhaltung*, Leipzig 1849, Nr. 175, 176, 215, 216, 235, 236, 282 u. 283.

53 Vgl. hierzu Sächsisches Staatsarchiv, 21083 F. A. Brockhaus, Leipzig, Nr. 183, Nr. 5.

mit eigentlich kunsthistorischen Themen wie etwa „Die Kunst, das Kunstwerk und die Gliederung der Künste“ und den Gattungen von Architektur, Plastik und Malerei.<sup>54</sup> Ebenso bei Brockhaus erschien ab 1863 Carrières mehrfach wiederaufgelegte, fünf-bändige populärwissenschaftliche Serie *Die Kunst im Zusammenhang der Kulturentwicklung und die Ideale der Menschheit*, die nach Aussagen eines Freundes von Carrière von seinen zahlreichen Veröffentlichungen jene mit dem größten Leserkreis war.<sup>55</sup> Das dritte von Brockhaus verlegte wichtige Werk Carrières ist sein *Atlas der Plastik und der Malerei* (1875), der damals als Anschauungsmaterial für den kunsthistorischen Unterricht empfohlen wurde.<sup>56</sup> Ebenfalls noch in seine Gießener Zeit fällt schließlich der Anfang von Carrières Zusammenarbeit mit dem Stuttgarter Verleger Johann Georg (IV.) Cotta (1796–1863). Für dessen *Morgenblatt für die gebildeten Stände* lieferte er von 1845 bis 1864 zahllose „ernsthafte, wenn auch treffliche“ Beiträge, und da Cotta mit Carrières Berliner Mentor Karl August Varnhagen bestens vernetzt war, ist auch hier davon auszugehen, dass dem Kontakt mit Cotta anfänglich eine Empfehlung Varnhagens vorausging.<sup>57</sup>

Dabei war Carrière zeit seines Lebens geprägt von einer durchaus auch persönlich empfundenen Religiosität, die er schon früh in entsprechenden Schriften zum Ausdruck brachte und die dazu führte, dass ihn sein Verleger Cotta später herablassend als „Nachmittagsprediger“ titulierte.<sup>58</sup> Im Laufe seiner Gießener Universitätslaufbahn wandte sich Carrière immer wieder Fragen der Metaphysik und Religion zu, was sich auch in der Thematik der von ihm angebotenen Lehrveranstaltungen niederschlug. So hielt Carrière etwa im Wintersemester 1845/46 eine Vorlesung zur Religionsphilosophie, der er im nachfolgenden Wintersemester den heute etwas pathetisch klingenden Untertitel „Mythologie und Offenbarung“ gab. Ihr folgte im Wintersemester 1847/48 eine Vorlesung über die Geschichte der Religion beziehungsweise eine Vorlesung über

54 Vgl. *Ästhetik*, Bd. 1 (*Die Schönheit*), 3. Auflage: Leipzig 1885, darin als Teil III „Das Schöne in der Kunst“ (S. 435–627) mit Kapiteln über „Die Phantasie und das künstlerische Schaffen“ und „Die Kunst, das Kunstwerk und die Gliederung der Künste“, und *Ästhetik*, Bd. 2 (*Die bildende Kunst*), S. 8–329, wo Carrière seine Überlegungen zur „Gliederung der bildenden Kunst“ fortsetzt und die Gattungen Architektur, Plastik und Malerei behandelt.

55 Vgl. Rieger (wie Anm. 24), Sp. 280.

56 Vgl. Rudolf Menge, *Gymnasium und Kunst*, in: *Pädagogische Studien*, Heft 12 (1876), S. 32 u. 34.

57 Vgl. Sabine Peek, *Cottas Morgenblatt für gebildete Stände: Seine Entwicklung und Bedeutung unter der Redaktion der Brüder Hauff (1827–1865)* (Diss. Heidelberg 1964), in: *Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel. Frankfurter Ausgabe*, Nr. 52 (1965), S. 947–1064, hier S. 1007.

58 Ebd., S. 975. Siehe auch Moritz Carrière, *Die Religion in ihrem Begriff, ihrer weltgeschichtlichen Entwicklung und Vollendung. Ein Beitrag zur Verkündung des absoluten Evangeliums und zum Verständnis der Hegelschen Philosophie*, Weilburg 1841; ders., *Der Kölner Dom als freie deutsche Kirche. Gedanken über die Nationalität, Kunst und Religion beim Wiederbeginn des Baues*, Stuttgart 1843; *Philosophische Weltanschauung der Reformationszeit, in ihren Beziehungen zur Gegenwart*, Leipzig 1847 (ND 1887). Ein späteres Beispiel sind Carrières *Religiöse Reden und Betrachtungen für das deutsche Volk von einem deutschen Philosophen*, Leipzig 1850, (ND 1856, 1873 und 1894). Rieger (wie Anm. 24), Sp. 277, bezeichnet Carrière in seinem Nachruf als „ein von Grund aus religiöses Gemüt“.

„Christus in der Weltgeschichte“.<sup>59</sup> Das für die Gießener Vorlesung zusammengetragene Material dürfte später in sein 1850 erstmals publiziertes Buch *Religiöse Reden und Betrachtungen für das deutsche Volk von einem deutschen Philosophen* eingeflossen sein, in dem er „das Wort und Werk Christi“ „philosophisch zu begreifen und zu begründen“ suchte.<sup>60</sup>

Interessant ist, wie Carrière einen Bogen schlug von seinen religionsphilosophischen, von (protestantischem) Bekenntniseifer geprägten Positionen zu den Gegenständen der Kunstgeschichte. Besonders klar stellte er diese in seinen Augen bestehende Verbindung dar in dem Aufsatz „Über den Entwicklungsgang und die Gliederung der christlichen Kunstgeschichte“ (1853), den er vermutlich noch gegen Ende seiner Gießener Lehrtätigkeit verfasste. Dort bekannte Carrière:

Ich sehe im Christentum ein neues Lebensprincip für die Menschheit, keineswegs blos eine Sammlung von Lehrsätzen. [...] So erhielt das Christentum eine Geschichte, und seine Idee erschien in mannichfaltigen Formen [...] Und das können wir doch wol als eine der sichersten Errungenschaften der Erkenntnis in unserer Zeit betrachten, daß die Einsicht von einem ethischen Organismus allgemein wird, der in einem Volke wie in der ganzen Menschheit Recht und Sitte, Kunst und Wissenschaft, Religion und Naturanschauung umschließt, so daß alle diese als Zweige eines einigen Stammes gelten [...]; kein einzelner Zweig könnte als solcher auf anderm Stamme stehen; so wenig als [...] ein Rafael ohne den christlichen Glauben gedacht werden [kann]. [...] Doch fehlt es uns noch an einer allgemeinen Geschichte der Künste, die sie alle in dieser Einheit mit der Culturentwicklung betrachtete [...].<sup>61</sup>

Carrière skizzierte mit dieser Passage, die zugleich persönliches Bekenntnis und Programm seiner kunsthistorischen Arbeit ist, ein idealistisch geprägtes Verständnis von Kunstgeschichte, das von der Prämisse ausgeht, dass die Entwicklung und Periodisierung der europäischen Kunst auf wichtige Ereignisse in der Geschichte des Christentums bezogen zu sehen ist.

Auch aufgrund dieser Prämisse geriet Carrière in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, als sich ein immer ausgeprägter Rationalismus und eine naturwissenschaftlich-materialistische Weltanschauung durchzusetzen begannen und in der universitären Kunstgeschichte das Studium von schriftlichen Quellen, Realien und konkreten Werken in den Vordergrund rückten, in akademischen Kreisen immer mehr zu einer Randfigur. Ihn selbst mag das nur wenig gestört haben, da er doch nicht so sehr seine

59 *Verzeichnis der Vorlesungen [...] im Winterhalbjahre 1845/46 etc.*, Gießen 1845, S. 6; *Verzeichnis der Vorlesungen [...] im Winterhalbjahre 1846/47 etc.*, Gießen 1846, S. 6; *Verzeichnis der Vorlesungen [...] im Winterhalbjahre 1847/48 etc.*, Gießen 1847, S. 6.

60 Carrière, *Religiöse Reden* (wie Anm. 58), S. 379.

61 Moritz Carrière, *Über den Entwicklungsgang und die Gliederung der christlichen Kunstgeschichte*, in: *Historisches Taschenbuch*, hg. von Friedrich Ludwig G. von Raumer, 3. Folge, Bd. 4 (1853), S. 575–644, hier S. 577–78.

Fachkollegen, sondern „das Volk“ in Gestalt des gebildeten Bürgertums der Gründerzeit als sein eigentliches Publikum verstand.<sup>62</sup> Und dieses stieß sich weder an Carrières zeugnishaft aufscheinendem christlichem Glauben noch an seinem metaphysischen Fragen zuneigenden spekulativen Denken, das in seinen Lehrveranstaltungen wie in seinen kunsthistorischen Veröffentlichungen aufscheint. Ganz im Gegenteil belegt eine Vielzahl von Neuauflagen von Carrières Werken noch zu Lebzeiten, dass seine Erörterungen bei der bürgerlichen Leserschaft großen Anklang fand und dass seine nach 1853 erschienenen religionsphilosophischen, literaturwissenschaftlichen, kunst- und kulturhistorischen Publikationen zu den Bestsellern seiner Zeit zählten.

In der Zusammenschau überliefert der akademische Werdegang Carrières eindrucksvoll, auf welche Weise an deutschen Universitäten Kunstgeschichte gelehrt wurde, ehe sie durch die Berufung Gustav Waagens zum Extraordinarius für Kunstgeschichte 1844 in Berlin und die Einrichtung fester Lehrstühle an den Universitäten Bonn (1860), Wien (1863), Straßburg (1872), Leipzig (1872) und Berlin (1873) als akademisches Fach institutionalisiert wurde. Das inhaltlich weit gefächerte Lehrangebot Carrières an der philosophischen Fakultät der Universität Gießen wie auch das breite thematische Spektrum seiner späteren, schon während der Gießener Jahre angedachten Publikationen lässt erkennen, wie die akademische Disziplin Kunstgeschichte um die Mitte des 19. Jahrhunderts aus einem Umfeld von philosophischen, literaturwissenschaftlichen und archäologischen Betrachtungen allmählich erwuchs. In Gießen ergibt sich in dieser Hinsicht ein ähnliches Bild wie an den anderen deutschen Universitäten, an denen man ab 1823 Spezialisten aus verwandten Bereichen, etwa Archäologen wie Aloys Hirt (1759–1837) und Ernst Heinrich Toelken (1785–1869) oder Philosophen wie Gustav Heinrich Hotho mit der kunsthistorischen Lehre betraute. Aus demselben Grund standen zu Beginn der Etablierung der Kunstgeschichte als universitärem Lehrfach in Gießen nicht der Praxisbezug oder die Ausbildung von Künstlern im Vordergrund, sondern das Bemühen, die Gegenstände der Kunstgeschichte von einem theoretisch-philosophischen beziehungsweise historischen Standpunkt aus zu erschließen. Viel eher noch als in seinen späteren Münchner Jahren tritt uns Carrière in seiner Gießener Zeit als Kulturphilosoph entgegen, in dessen Arbeiten sich Religions-, Philosophie-, Kultur- und Kunstgeschichte zu einer Art intellektuellem Synkretismus verbinden, der es dem säkular gesinnten Bildungsbürgertum der Gründerzeit erlaubte, die Kunst und das Kunstwerk zum Mittelpunkt einer persönlichen Ersatzreligion zu machen.

62 Rieger (wie Anm. 24), Sp. 279.

# Kunst und Konstruktion\*

## *Hugo von Ritgen und die Lehre der Architektur und Kunstgeschichte in Gießen*

YVONNE RICKERT

---

1888 feierte Hugo von Ritgen (1811–1889) sein 50-Jahr Jubiläum als Professor an der Universität Gießen. Seine Kollegen bedachten ihn zu dem Anlass mit einer *tabula gratulatoria*, die ihm am 11. Dezember des Jahres überreicht wurde und neben seinen Auszeichnungen weitere Meriten, etwa seine Arbeit auf der Wartburg, würdigt (Abb. 1).<sup>1</sup>

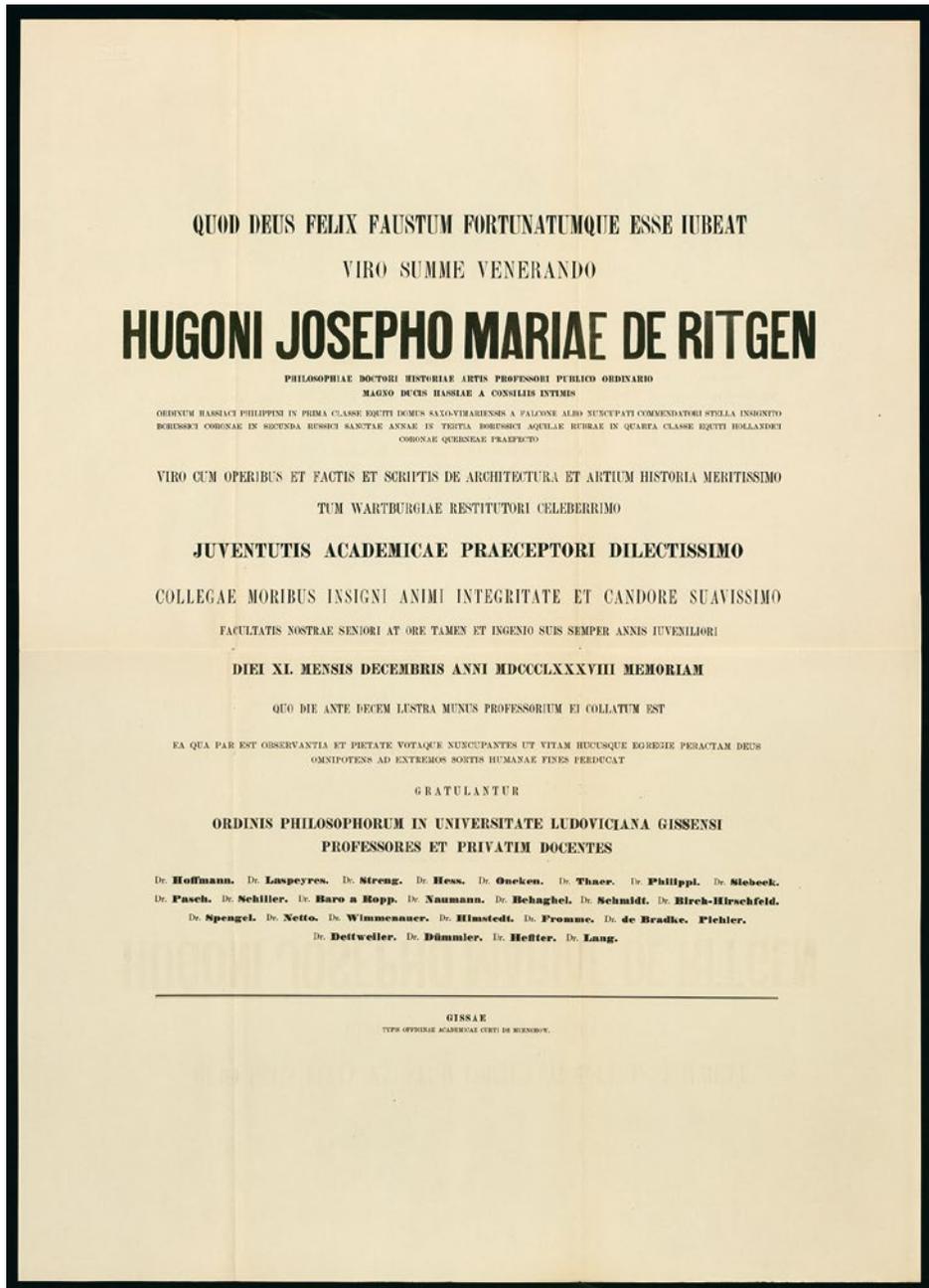
Eine genaue Betrachtung von Ritgens langjähriger und vielfältiger Lehrtätigkeit ermöglicht es, Besonderheiten der Architekturausbildung im Großherzogtum Hessen darzulegen und detaillierte Einblicke in den Unterricht in Architektur und Kunstgeschichte zu gewähren.<sup>2</sup> Der Beitrag versteht sich als eine Fortführung meiner bereits publizierten Ergebnisse über Ritgens Lehre.<sup>3</sup> Im Mittelpunkt dieser Untersuchung stehen die Lehrinhalte, die Lehrmittelsammlungen und die Durchführung des Unterrichts. Es kann hier erstmals genauer gezeigt werden, dass Ritgen sich an Lehrmethoden und -inhalten orientierte, die sich im Umfeld der 1794 gegründeten *École polytechnique* in Paris entwickelt hatten und dass er auch auf Lehrbücher und -mittel

\* Für die Unterstützung bei meinen Recherchen, wertvolle Hinweise und den Austausch danke ich: Joachim Hendel u. Lutz Trautmann (Gießen, Universitätsarchiv), Olaf Schneider (Gießen, Universitätsbibliothek), Grit Jacobs u. Daniel Miksch (Wartburg-Stiftung Eisenach), Sigrid Ruby (Justus-Liebig-Universität Gießen), Ulrike Wassermann u. Nikolaus Zieske (Technische Hochschule Mittelhessen, Gießen) sowie Christiane Salge (Technische Universität Darmstadt).

1 Vgl. Dekan der philosophischen Fakultät an die Docenten der Fakultät, 6.12.1888, UniA GI Phil, K 18. Zur Person Hugo von Ritgen vgl. für einen ersten Überblick: Albrecht Haupt, Hugo von Ritgen, in: *Hessische Biographien*, hg. von Herman Haupt, Bd. 2, Darmstadt 1927, S. 385–391; AK Gießen 1980; Gravert 1953; Jacobs 2017 (mit umfangreicher Bibliographie); Jacobs 2018; Rickert 2022; Rickert 2024.

2 Die Bezeichnung „Kunstwissenschaft“ und „Kunstgeschichte“ scheint 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. Rickert 2022.



**Abb. 1:** Urkunde zum 50. Jahrestag der Berufung Hugo von Ritgens zum Professor, 11.12.1888, UniA GI, Phil K 18

zurückgegriffen hatte, die in Darmstadt entstanden waren. Informationen über die Anzahl und Zusammensetzung der Studentenschaft geben Aufschluss über die Nachfrage nach den Veranstaltungen und ihre Bedeutung für verschiedene Disziplinen. Schließlich wird auf die Räumlichkeiten für die Lehrveranstaltungen und Sammlungen eingegangen. Über diese Themen ist bisher wenig bekannt, weshalb hier vor allem umfangreiches Quellenmaterial erschlossen und grundlegende Daten und Informationen geliefert werden. Auf dieser Detailstudie können thematische Vertiefungen und vergleichende Untersuchungen über die Fach- und Universitätsgeschichte aufbauen.



**Abb. 2:** Carte de visite (Vorder- und Rückseite) von Hugo von Ritgen, F. E. Lucke und Co., Weimar, 10,6 × 6,2 cm, Gießen, UB Gießen, NL Christian Rauch, Bd. XI

## Rahmenbedingungen der Lehrtätigkeit Ritgens

Aufgrund des industriellen Fortschritts im 19. Jahrhundert waren technische Berufe vermehrt gefragt, und die Ausbildungsmöglichkeiten mussten dementsprechend ausgebaut werden. Im Großherzogtum Hessen galt der spezifische Umstand, dass die akademische Ausbildung der Architekten von 1838 bis 1874 an der Landesuniversität Gießen und nicht an einer polytechnischen Schule erfolgte.<sup>4</sup> Ritgen wurde nach seinem Studium in Gießen und seiner Ausbildung in Darmstadt bei dem Architekten Georg Moller 1837 Repetent für Baukunst „mit Einschluß der Maschinenlehre, des Maschinenzeichnens und des Planzeichnens“ an der Ludwigs-Universität (Abb. 2).<sup>5</sup> 1838 erfolgte seine Ernennung zum außerordentlichen Professor für Architektur; damit war er in Gießen der erste Professor in diesem Fach.<sup>6</sup> Eine ordentliche Professur für Architektur erhielt er 1843.<sup>7</sup> Als aber die Lehrstühle für Bau- und Ingenieurwissenschaften 1874 von Gießen nach Darmstadt an die 1869 zur Polytechnischen Schule aufgewertete Höhere Gewerbeschule verlegt wurden, wandelte man seine Architekturprofessur in eine Professur für Kunstgeschichte um.<sup>8</sup> An der Landesuniversität hatte er erneut die erste Professur auf diesem Gebiet inne und legte damit in Gießen den Grundstein für diese Disziplin. 150 Jahre später blicken wir auf die Anfänge der Kunstgeschichte an der Universität Gießen zurück – eines Fachs, das sich in weiten Teilen aus der Architekturlehre und aus Lehrveranstaltungen im Bereich der Philosophie entwickelt hat.

- 4 Vgl. Wilhelm Schlink (Hg.), *Die Technische Hochschule Darmstadt 1836 bis 1936. Ein Bild ihres Werdens und Wirkens. Zur Jahrhundertfeier im Auftrag der Technischen Hochschule*, Darmstadt 1936 u. Rickert 2022 mit weiterführenden Literaturhinweisen.
- 5 Zitat aus: Brief, Ministerium des Inneren und der Justiz an Ministerium der Finanzen, HStAD, G 34, 1604, 26.10.1837; vgl. zudem: Brief, Ministerium des Inneren und der Justiz an Ministerium der Finanzen, 30.8.1837, HStAD, G 34, 1604; Schriftstück vom 4.6.1837, UniA GI, Phil K 18; AK Gießen 1980, S. 44; Haupt/Lehnert 1907, S. 451. Zu Ritgens Ausbildung und seinem Werdegang an der Universität Gießen vgl. Rickert 2022.
- 6 Vgl. 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 C 4; Großherzoglich-Hessisches Regierungsblatt, 1838, Nr. 40, 24.12.1838, S. 447; Haupt/Lehnert 1907, S. 451, nennt das Datum 11.12.1838.
- 7 Vgl. Dekanatsbuch 1803–1877, S. 184, UniA GI, Phil C 4; Großherzoglich-Hessisches Regierungsblatt, 1843, Nr. 35, 28.11.1843, S. 321; Haupt/Lehnert 1907, S. 451: Ernennung am 14.11.43. Ritgens Kollegen befürworteten seine Ernennung zum ordentlichen Professor nicht und schlugen stattdessen eine Gehaltserhöhung vor: Präliminarvotum der philosophischen Fakultät der Universität Gießen, 16.5.1843, UniA GI, Phil K 18.
- 8 Zur komplexen Fachgeschichte der Architektur und Kunstwissenschaft an der Gießener Landesuniversität und der damit einhergehenden wechselvollen Beziehung zur Darmstädter Höheren Gewerbeschule bzw. Polytechnischen Schule vgl. Rickert 2022, mit weiterführender Literatur.

## Die Lehre der Architektur, Technologie und der Zeichenunterricht 1838–1874

Hugo von Ritgen lehrte ein großes Spektrum an theoretischen und praxisorientierten Veranstaltungen.<sup>9</sup> Dazu gehörten die Geschichte der Baukunst, Konstruktion und Komposition, ingenieurwissenschaftliche Kurse, wie Straßen-, Brücken- und Wasserbau, Bau der Eisenbahnen sowie darstellende Geometrie, Perspektive, Planzeichnen, Situationszeichen und Mal- und Zeichenunterricht.<sup>10</sup> Er erteilte von Beginn seiner Tätigkeit an der Universität bis 1889 den akademischen Zeichenunterricht, obwohl zeitweise auch Wilhelm Trautschold als Universitätszeichenlehrer angestellt war.<sup>11</sup>

Ritgens Lehrveranstaltungen waren bis 1867 vor allem den Fächern Mathematik, Physik, Chemie, Technologie und Bauwissenschaft sowie den Staats- und Cameralwissenschaften, seltener der Geschichte zugeteilt, später auch der Bau- und Ingenieur-

9 Vgl. stellvertretend für die umfangreiche Literatur zur Architekturausbildung im 19. Jh. die Überblickswerke: Ralph Johannes (Hg.), *Entwerfen. Architekturausbildung in Europa von Vitruv bis Mitte des 20. Jahrhunderts. Geschichte – Theorie – Praxis*, Hamburg 2009; Winfried Nerdinger (Hg.), *Der Architekt. Geschichte und Gegenwart eines Berufsstandes*, 2 Bde., München 2012.

10 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, Planzeichnen, 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 Lehrfach 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 (nur im WS 1838/38 u. SS 1839). Vgl. die VV 1838–1874. – Die Studierenden-, Personal- und Vorlesungsverzeichnisse der Universität Gießen sind größtenteils digitalisiert (<http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2006/3485/> [Zugriff 24.03.2023]). 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 (SS) oder Wintersemester (WS) und der Jahreszahl.

11 Aus Platzgründen kann auf die Umstände nicht eingegangen werden. Vgl. aber Brief H. von Ritgen an die Landesuniversität, 16.10.1842, UniA GI, ZUV, Allg. Nr. 1234, fol. 1–2, Erwin Schmidt, *Die Gießener Universitätsmaler Christoph Maximilian Pronner und Friedrich Johann Ludwig Berchelmann und der Kunstmaler Johann Nikolaus Reuling*, Gießen 1968, S. 27–28; Personalakte des Universitätszeichenlehrers Wilhelm Trautschold, UniA GI, ZUV, Allg. Nr. 1235, vor allem fol. 56r–61v.

wissenschaft.<sup>12</sup> Das zeigt, dass sie für verschiedenste Berufe grundlegend waren. Von Beginn an bot er auch kunsthistorische Lehrveranstaltungen an, die bis 1874 dem Fach Philosophie beziehungsweise Bauwissenschaft zugeordnet waren.<sup>13</sup> Im Fach Philosophie hielt außerdem Philipp Moriz Carrière ab 1844/45 Vorlesungen über Ästhetik und Kunstgeschichte; er war ab 1843 Privatdozent und von 1849 bis 1853 außerordentlicher Professor für Philosophie in Gießen.<sup>14</sup> Offensichtlich entwickelte sich die Kunstgeschichte zunächst im Spannungsfeld zwischen Philosophie und Bauwissenschaft.

### Die Lehre der Kunstwissenschaft und der Zeichenunterricht 1874–1889

Auch wenn Ritgen 1874 zum Professor der Kunstwissenschaft ernannt und ein Institut für Kunstwissenschaft eingerichtet wurde, war die Kunstwissenschaft zwischen 1874 und 1889 kein Examensfach, und man konnte sich auch nicht dafür einschreiben.<sup>15</sup> Ebenso wenig wurde sie in den Vorlesungsverzeichnissen als eigenständiges Fach aufgeführt. Die kunsthistorischen Veranstaltungen, die man vor 1874 meist in die Bauwissenschaft integriert hatte, wurden nun den Historischen Wissenschaften zugeordnet, zu denen zeitweise auch die Geographie zählte. Inhaltlich deckten Ritgens Vorlesungen die Zeitspanne vom Mittelalter bis zur Gegenwart ab.<sup>16</sup> Die allgemein gehaltenen Veranstaltungstitel lassen vermuten, dass es sich vor allem um Überblicksvorlesungen handelte.

12 Vgl. Anm. 10; zu Ritgens Kollegen im Bereich der technischen Ausbildung und den Ingenieurwissenschaften, vgl. Rickert 2022.

13 Vgl. Anm. 10.

14 Vgl. VV WS 1844/45–SS 1853. Vgl. dazu Kerber 1957, S. 253; Rickert 2022 sowie den Beitrag von Ulrike Ilg in diesem Band.

15 Vgl. Franz Kössler, *Register zu den Matrikeln und Incriptionsbüchern der Universität Gießen, SS 1851–WS 1900/01*, Gießen 1979; Otto Buchner, 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, S. 8. Einen Überblick bieten Kerber 1957, S. 253–255 sowie Sigrid Ruby, *Kleine Institutsgeschichte*, website des Instituts für Kunstgeschichte der JLU: <https://www.uni-giessen.de/fbz/fbo4/institute/kunstgeschichte/institut/geschichte> [Zugriff 25.0.2023].

16 Vgl. die VV 1875–1889: Im Lehrfach Historische Wissenschaften (und Geographie): Geschichte der christlichen Kunst im Mittelalter; Geschichte der niederländischen Malerei (nur im SS 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 SS 1887); Geschichte der bildenden Künste der Gegenwart (nur im SS 1887); Geschichte der neueren bildenden Kunst; Über die großen Meister der Renaissance; Geschichte der Kunst im Mittelalter; Archäologie der christlichen Kunst; Geschichte der neueren Malerei; Geschichte der christlichen Kunst; Geschichte der neueren bildenden Künste.

Neben Ritgen bot ab 1874 auch Dr. Adolph Philippi, 1874–1893 ordentlicher Professor für klassische Philologie, einzelne Vorträge über Kunstwissenschaft an.<sup>17</sup> Diese Umstände weisen darauf hin, dass die Kunstgeschichte sich zu diesem Zeitpunkt noch nicht gänzlich von anderen Fächern abgegrenzt hatte.<sup>18</sup>

Ritgen bot weiterhin Veranstaltungen u. a. im Freihandzeichnen und Malen sowie in Geometrie, Schattenlehre und Perspektive sowie Situationszeichnen an.<sup>19</sup> Diese Kurse waren vor 1874 überwiegend den technischen und naturwissenschaftlichen Fächern zugeordnet, ab dem Sommersemester 1875 wurden sie in den Bereich Staats- und Cameralwissenschaften integriert.<sup>20</sup> Franz Xaver Kraus, Professor für christliche Archäologie in Straßburg, betonte in seiner 1874 erschienenen Abhandlung über das Studium der Kunstwissenschaft, dass Studenten der Kunstgeschichte die künstlerischen Techniken beherrschen sollen, um die Kunst beschreiben und beurteilen zu können.<sup>21</sup> Er führte Ritgen als Vorbild an, da dieser als Zeichenlehrer und Professor für Kunstgeschichte sowohl den praktischen Unterricht im Zeichnen und Malen erteile als auch Vorlesungen abhalte.<sup>22</sup>

17 Vgl. zu den Vorträgen: H. v. Ritgen u. Adolph Philippi, Beantwortung einer Anfrage zu Aufbau und Ausstattung des Kunstwissenschaftlichen Instituts von Herrn Dohme, Bibliothekar des Kaisers, 14.7.1879, UniA GI, ZUV, PrA Nr. 1634, fol. 3; zur Person: Haupt/Lehnert 1907, S. 449.

18 Zur Fachgeschichte der Kunstgeschichte vgl. u. a. Udo Kultermann, *Geschichte der Kunstgeschichte*, überarb. u. erw. Neuauflage München 1996; Heinrich Dilly, *Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin*, Frankfurt a. M. 1979; Wolfgang Beyrodt, *Kunstgeschichte als Universitätsfach*, in: *Kunst und Kunsttheorie 1400–1900*, hg. von Peter Ganz et al., Wiesbaden 1991, S. 313–333.

19 Vgl. zu Universitätszeichenmeistern, die – unter anderem durch ihren Unterricht in der Geschichte der Kunst – zur Etablierung des Fachs Kunstgeschichte an den Universitäten beitrugen: Elke Schulze, „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 (*Universität und Kunst*), hg. von Horst Bredekamp und Gabriele Werner, Stuttgart 2002, S. 51–67, hier S. 53; Elke Schulze, *Nulla dies sine linea. Universitärer Zeichenunterricht – eine problemgeschichtliche Studie*, Stuttgart 2004.

20 Vgl. 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.

21 Vgl. Franz Xaver Kraus, *Über das Studium der Kunstwissenschaft an den deutschen Hochschulen*, Strassburg/London 1874, S. 21–23.

22 Vgl. ebd., S. 23.

## Lehrmittelsammlungen

Zunächst wurde ab 1838 eine Lehrsammlung für Architektur eingerichtet, ab 1874 wurde sie in eine Lehrsammlung für Kunstgeschichte umgewandelt und erweitert.<sup>23</sup> Nach Ritgens Tod übernahmen 1890 der Oberbibliothekar der Universitätsbibliothek Herman Haupt und 1894 Bruno Sauer, Privatdozent der Archäologie, die Verwaltung des Kunstwissenschaftlichen Instituts.<sup>24</sup> Im Zuge der Schließung der Universität nach dem Zweiten Weltkrieg wurden 1946 umfangreiche Lehrmaterialien des Gießener Kunstwissenschaftlichen Instituts an die Technische Hochschule Darmstadt abgegeben.<sup>25</sup> In der heutigen TU Darmstadt, Fachbereich Architektur, Sammlung des Fachgebiets Architektur- und Kunstgeschichte, haben sich Bestände der ehemaligen Gießener Lehrsammlung für Architektur respektive Kunstgeschichte erhalten.<sup>26</sup> Zahlreiche Zeichnungen, Stiche und Fotografien tragen den Stempel „ACAD: KUNST CABINET GIESSEN“.

### Das „architectonische Cabinet“

Hugo von Ritgen stand eine reich ausgestattete Lehr- und Materialiensammlung für seinen Unterricht zur Verfügung, darunter Lehrbücher, Druckwerke, Vorlegeblätter und Modelle. Er hatte sich bereits 1837 um die Anschaffung einer Modellsammlung für darstellende Geometrie und Baukunst bemüht.<sup>27</sup> Als Repetent legte er ein „Cabinet“ von Zeichnungen und Modellen für darstellende Geometrie, Maschinenlehre und Baukunst sowie ein Cabinet von Zeichnungen und Modellen für Technologie an.<sup>28</sup> Es ist anzunehmen, dass diese Bestände in das „architectonische Cabinet“ gingen, von dem ein Inventar für die Jahre 1838–1854 überliefert ist (Abb. 3).<sup>29</sup> Sie sind nach den Lehrfächern „darstellende Geometrie, Schattenlehre, Perspektive, Planzeichnen, Maschinenzeichnen, Steinschnitt, architectonische Constructionslehre (I. Steincon-

23 Vgl. allgemein dazu: Hubert Locher / Maria Männig (Hg.), *Lehrmedien der Kunstgeschichte: Geschichte und Perspektiven kunsthistorischer Medienpraxis*, München/Berlin 2022.

24 Zur Verwaltung durch Haupt und Sauer vgl. Haupt/Lehnert 1907, S. 406. Zu Bruno Sauer vgl. den Beitrag von Katharina Lorenz in diesem Band.

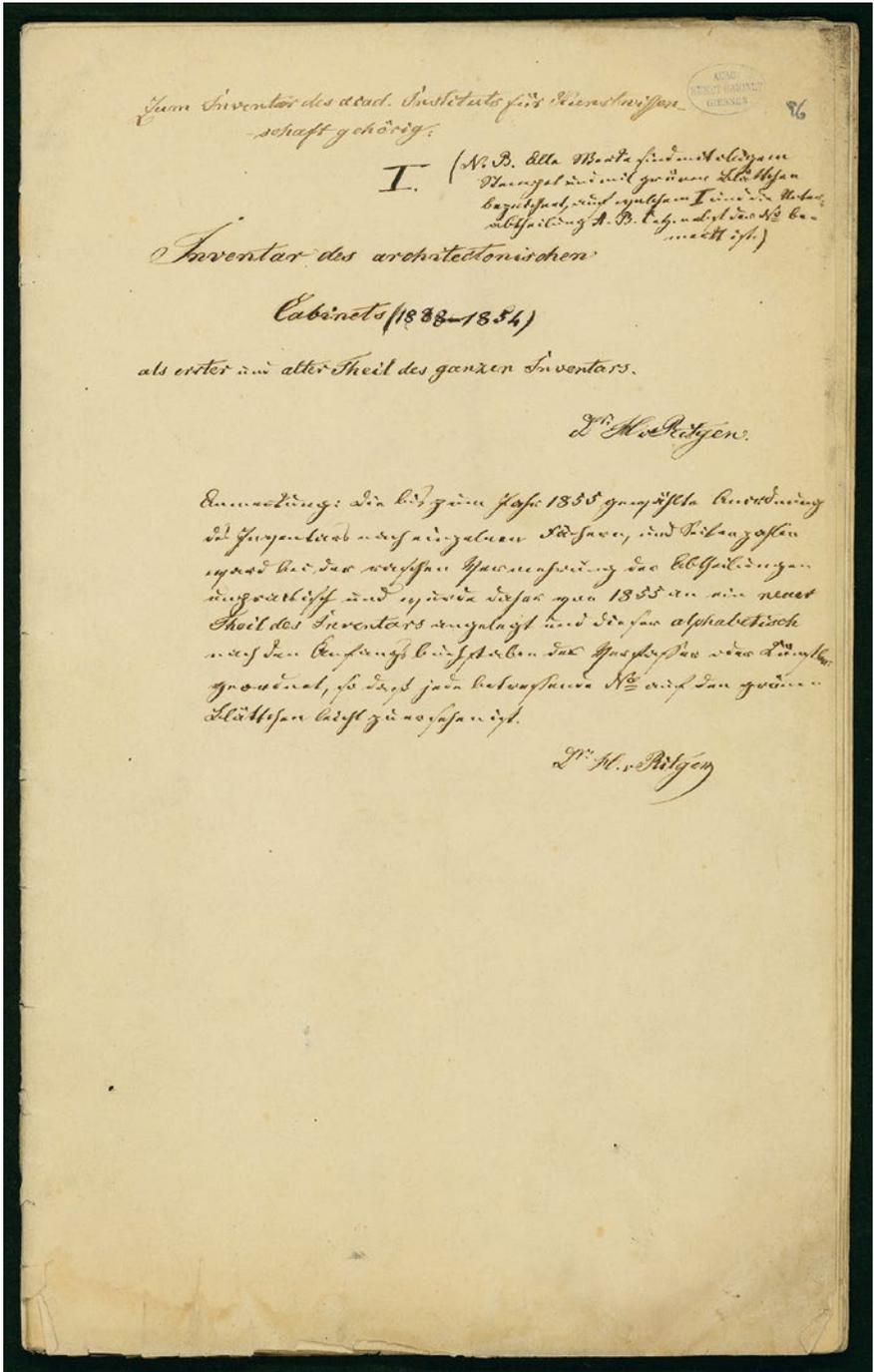
25 Vgl. Christiane Salge, Das Fach Kunstgeschichte an der Technischen Hochschule in Darmstadt 1869 bis 1945, in: *Kunstgeschichte an Polytechnischen Instituten, Technischen Hochschulen, Technischen Universitäten. Geschichte – Positionen – Perspektiven*, hg. von Robert Stalla, Wien 2021, S. 59–80, hier S. 75; Ruby 2022.

26 Vgl. den Beitrag von Christiane Salge in diesem Band.

27 Vgl. Hugo v. Ritgen an Johanna Zimmermann, Nürnberg, 23.8.1837, WSTA, NL Hugo v. Ritgen, R-FBr 134 u. Hugo (u. Clara) v. Ritgen an Johanna Zimmermann, Donzendorf, 19.10.1837, WSTA, R-FBr 143.

28 Vgl. Gesuch des Repetenten Dr. Ritgen zu Gießen um Anschaffung von Zeichnungen und Modellen für Maschinenlehre und Baukunst, 9.8.1838, UniA GI, ZUV, PrA Nr. 3677, fol. 6.

29 Vgl. Inventar des architectonischen Cabinets 1838–1854, UniA GI, ZUV, PrA Nr. 2773, fol. 95–115. Da die Bestände 1874 überwiegend in das Institut für Kunstwissenschaft übernommen wurden, ist es auch mit „Inventar des academischen Instituts für Kunstwissenschaft“ betitelt.



**Abb. 3:** Inventar des architectonischen Cabinets (1838–1854) bzw. Inventar des acad. Instituts für Kunstwissenschaft, UniA GI, ZUV, PrA Nr. 2773, fol. 96r.

struction, II. Holzconstructions, III. Metallconstruction, IV. Construction ganzer Gebäude) und höhere Baukunst (I. Ornamentik, II. Aesthetik der Baukunst, III. Geschichte der Baukunst)“ geordnet. Die jeweiligen Lehrfächer sind wiederum in die Unterpunkte „A. Modelle“, „B. gezeichnete, graphirte und gestochene Vorlegeblätter“ und „C. Kupferwerke“ unterteilt. Als „Mobilien“ sind ferner Tische, Schränke, Bilderahmen, Winkel und Zirkel verzeichnet. Unter den aufgeführten Kupferwerken befanden sich mehrere deutschsprachige und auch fremdsprachige Standardwerke. Auf ein zweites, ab 1855 alphabetisch angelegtes Inventar wird zwar in dem Inventar von 1838–1854 verwiesen, bislang hat es sich jedoch nicht aufgefunden.<sup>30</sup>

Während eines Aufenthalts in Paris 1833–34 studierte Ritgen auch an der *École polytechnique*.<sup>31</sup> Er hatte sich das Lehrbuch des Gründers dieser Schule angeschafft (Gaspard Monge, *Géométrie descriptive*, 1799 erstmals ersch.) und schrieb dazu 1834 an seinen Vater, dass sich „ohne géométrie descriptive die architektonische Zeichnungslehre nie gründlich treiben läßt“<sup>32</sup>. Es verwundert daher nicht, dass der spätere Gießener Professor auf Lehrmethoden und -werke aus dem Umfeld dieser Schule zurückgriff. Ein genauer Blick auf die verzeichneten Modelle für das Fach darstellende Geometrie zeigt, dass er sich an dem 1834 erstmals auf Französisch unter dem Titel *Traité de géométrie descriptive* erschienenen und 1838 ins Deutsche übersetzten Lehrbuch *Die darstellende Geometrie* orientierte, welches Charles François Antoine Leroy, Professor an der Pariser *École polytechnique*, verfasst hat.<sup>33</sup> An mehreren Stellen im Inventar wird auf Paragraphen und Abbildungen aus diesem Werk verwiesen und zum Teil werden wörtlich die in Leroy's Buch aufgeführten Aufgabenstellungen übernommen.<sup>34</sup>

30 Vgl. Inventar des architectonischen Cabinets 1838–1854, UniA GI, ZUV, PrA Nr. 2773, fol. 95–115. In einer Anmerkung auf der Titelseite des Inventars von 1838–1854 verweist Ritgen auf einen ab 1855 angelegten neuen Teil des Inventars, welcher alphabetisch nach Verfassern oder Künstlern geordnet ist. Auch 1883 erwähnt er ein alphabetisches Inventar: H. v. Ritgen an die academische Administrations-Commission, 19.3.1883, UniA GI, ZUV, PrA Nr. 3677, fol. 2.

31 Zur Studienreise von 1833–34 durch Belgien und Nordfrankreich vgl. u. a. Jacobs 2017, Bd. 1, S. 25; Rickert 2022, S. 30. Die Reise ist durch zahlreiche Briefe dokumentiert, vgl. WSTA, R-Hs 64–92. Die Auswertung dieser Korrespondenz durch die Autorin ist erfolgt und eine diesbezügliche Publikation geplant.

32 Vgl. WSTA, R-FBr 88. Im Inventar des architectonischen Cabinets ist die Publikation „Schreiber, Guido, Lehrbuch der darstellenden Geometrie, Karlsruhe 1828 Quarto 3. Hefte“ verzeichnet, die auf dem Werk von Monge basiert, vgl. Inventar des architectonischen Cabinets 1838–1854, UniA GI, ZUV, PrA Nr. 2773, fol. 100v. Zur Bedeutung der darstellenden Geometrie als Verbindung von Theorie und Praxis in der Lehre vgl. Ulrich Pfammatter, *Die Erfindung des modernen Architekten. Ursprung und Entwicklung seiner wissenschaftlich-industriellen Ausbildung*, Basel u. a. 1997, S. 50.

33 Charles François Antoine Leroy, *Traité de géométrie descriptive*, Paris 1838. Im Inventar ist die Ausgabe von „Leroy, Die darstellende Geometrie, übersetzt von C. F. Hoffmann. Das Ganze in 6 Lieferungen. Stuttgart 1837 Quarto“ verzeichnet. Vgl. Inventar des architectonischen Cabinets 1838–1854, UniA GI, ZUV, PrA Nr. 2773, fol. 100v.

34 Vgl. die im Inventar des architectonischen Cabinets 1838–1854, UniA GI, ZUV, PrA Nr. 2773, fol. 97r–98r verzeichneten Einträge mit den dort angegebenen Paragraphen und Abbildungen in der Publikation von Leroy 1838.

Für deutschsprachige Polytechnische Schulen gab die Pariser *École polytechnique* ab 1820 ein Vorbild ab.<sup>35</sup> Zu ihren Leitlinien gehörten die Verbindung von theoretischem und praktischem Unterricht sowie der Gebrauch von anschaulichen Modellen als Lehrmittel.<sup>36</sup>

Fortschrittliche Lehrmittel kamen jedoch auch aus dem benachbarten Darmstadt. Auf das Werk des Kollegen an der Höheren Gewerbeschule Hektor Rößler *Vorlegeblätter der Handwerks-Zeichenschule im Großherzogthum Hessen, Zweites Heft: Darstellende Geometrie*, 1839 erschienen, wird im Inventar in Bezug auf Modelle für die Lehre der darstellenden Geometrie mehrfach verwiesen.<sup>37</sup> Rößler war gut bekannt mit Jacob Peter Schröder, der 1837 an der Darmstädter Handwerkerzeichenschule und ab 1839 an der dortigen Höheren Gewerbeschule darstellende Geometrie lehrte.<sup>38</sup> Schröder gründete 1837 in Darmstadt die Firma „Nähmaschinen, polytechnisches Institut und polytechnisches Arbeitsinstitut“ und war einer der ersten Produzenten von Unterrichtsmodellen u. a. für Mathematik, Bauwesen und Maschinenbau.<sup>39</sup> Er stellte auch die plastischen Modelle zu den Vorlegeblättern Rößlers für die Lehre der darstellenden Geometrie her (Abb. 4).<sup>40</sup> Auch in Gießen kamen sie zum Einsatz: Zahlreiche der im Inventar aufgeführten Modelle für darstellende Geometrie, Schattenlehre und Steinschnitt sind als Modelle von Schröder gekennzeichnet.<sup>41</sup> 1880 wurden mehrere Modelle sowie Tafeln für darstellende Geometrie, darunter mehrere der Firma Schröder, an die Fortbildungsschule des Gießener Gewerbevereins verkauft, da sie nicht mehr für den universitären Unterricht benötigt wurden.<sup>42</sup> In Gießen haben sich solche

35 Vgl. Anja Sattelmacher, *Anschauen, Anfassen, Auffassen. Eine Wissensgeschichte Mathematischer Modelle*, Wiesbaden 2021, S. 74–76 u. 86–88.

36 Vgl. Pfammatter 1997 (wie Anm. 32), S. 50 u. 60–62.

37 Vgl. Inventar des architectonischen Cabinets 1838–1854, UniA GI, ZUV, PrA Nr. 2773, fol. 98v–99v. Das Buch von Rößler ist verzeichnet ebd., fol. 100v; zu Rößler vgl. Christa Wolf / Marianne Viehhaus, *Verzeichnis der Hochschullehrer der TH Darmstadt. Teil 1: Kurzbiographien 1836–1945*, Darmstadt 1977, S. 168.

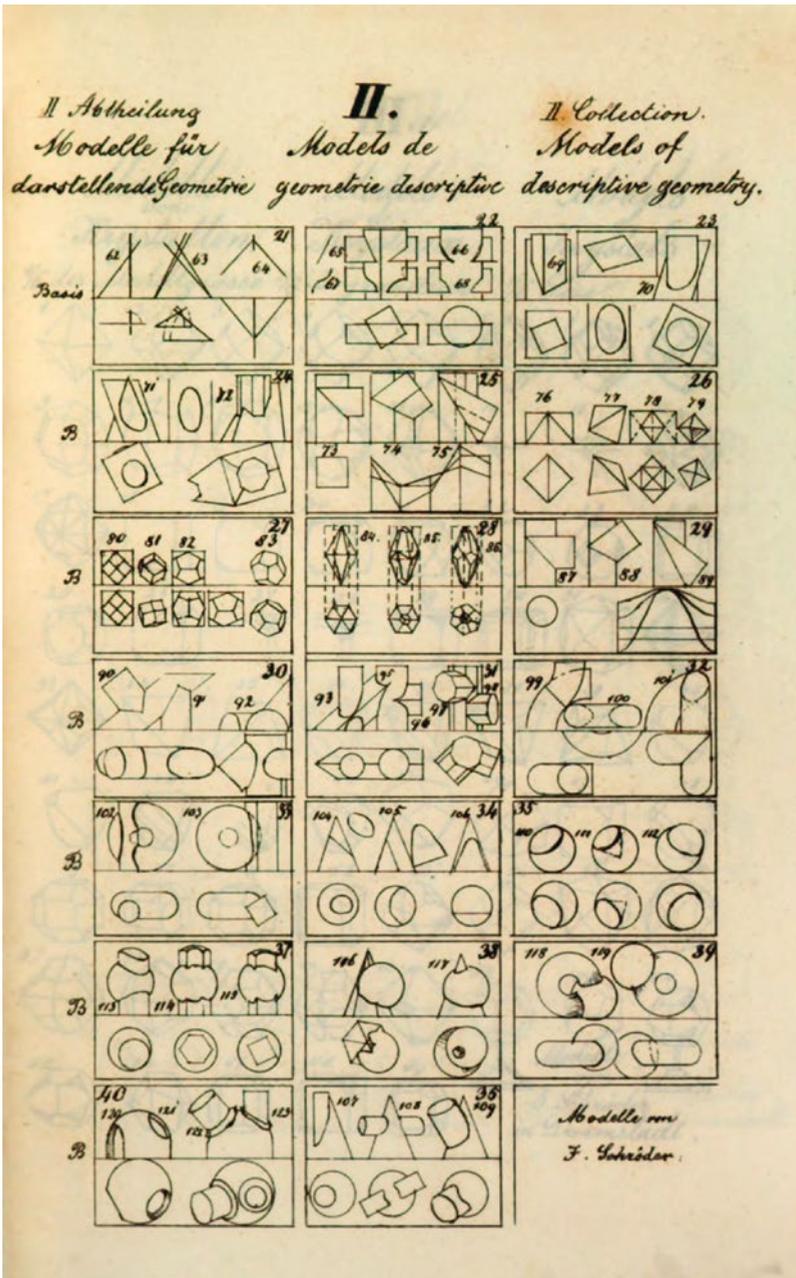
38 Vgl. Antonius Lipsmeier, *Technik und Schule. Die Ausformung des Berufsschulcurriculums unter dem Einfluß der Technik als Geschichte des Unterrichts im technischen Zeichnen*, Wiesbaden 1971, S. 125.

39 Vgl. Klaus Volkert, *Mathematische Modelle und die polytechnische Tradition*, in: *Siegener Beiträge zur Geschichte und Philosophie der Mathematik*, Bd. 10, hg. von Ralf Krömer u. Gregor Nickel, Siegen 2018, S. 161–202, hier S. 167–172; Sattelmacher 2021 (wie Anm. 35), S. 183–184. Ich danke Anja Sattelmacher (HU Berlin) und Klaus Volkert (Wuppertal) für ihre Hinweise zu mathematischen Modellen.

40 Vgl. Lipsmeier 1971 (wie Anm. 38), S. 216–217. Robert Päßler (TU Dresden) hat mich freundlicherweise auf die Preisliste der Firma Schröder aufmerksam gemacht, aus der die Abbildung stammt.

41 Vgl. Inventar des architectonischen Cabinets 1838–1854, UniA GI, ZUV, PrA Nr. 2773, fol. 98v–99v (darstellende Geometrie), fol. 101r (Schattenlehre) u. 106r (Steinschnitt).

42 Vgl. H. v. Ritgen an die academische Administrations-Commission, 12.8.1880, UniA GI, ZUV, PrA Nr. 2773, fol. 59r; academische Administrations-Commission an H. v. Ritgen, 2.9.1880, ebd. fol. 60r-v; Verzeichnis der an den Gewerbeverein abgegebenen Modelle, ebd., fol. 61r. Siehe zu den (weiteren) Abgaben an den Gewerbeverein/Gewerbeschule zudem die Eintragungen mit Bleistift im Inventar des architectonischen Cabinets 1838–1854, ebd., fol. 99r–99v, 101r, 106r, 108r.



**Abb. 4:** II. Abtheilung, Modelle für darstellende Geometrie, aus: Preisliste von Modellen, welche in der polytechnischen Arbeits-Anstalt von J. Schröder, Lehrer der polytechnischen Schule und Lehrer der Handwerkerschule zu Darmstadt gefertigt werden für den Gebrauch aller Lehranstalten und Vereine, ohne Ort, ohne Paginierung, undatiert (um 1854), München, Bayerische Staatsbibliothek, 4 Techn. 501 b,1/35' Beibd. 24

Modelle scheinbar nicht erhalten. Hingegen besitzt die Eidgenössische Technische Hochschule Zürich noch mehrere mathematische Holzmodelle der Firma Schröder (Abb. 5).<sup>43</sup>



**Abb. 5:** Mathematisches Modell: Schnittkurve Kegel und Kugel (Durchdringung eines Kegels durch eine Kugel), 1869, Holz,  $11 \times 8,5 \times 8$  cm, Polytechnisches Arbeitsinstitut Jacob Schröder (Darmstadt), Prägung: J. Schröder 112, ETH Zürich, Sammlung Mathematische Modelle, Inv.-Nr. ETHZ\_MATH\_MOD\_0018

Eventuell hat Ritgen zunächst einige Modelle selbst angefertigt. Für die Fächer darstellende Geometrie mit ihren Anwendungen, Schattenlehre und Perspektive „besitzt das architectonische Cabinet eine vollständige Modellsammlung, größtenteils von mir selbst gefertigt“, verkündete er 1842.<sup>44</sup> Eine Anmerkung im Inventar weist zudem darauf hin, dass ein Modell für darstellende Geometrie aus „Pappe hergestellt und verbraucht“ sei.<sup>45</sup>

43 Vgl. Volkert 2018 (wie Anm. 39), S. 171.

44 Vgl. H. v. Ritgen an die Landesuniversität, betreffend die Wiederbesetzung der Stelle eines Universitäts-Zeichenlehrers, 16.10.1842, UniA GI, ZUV, Allg. Nr. 1234, fol. 2r. Es war üblich, dass Modelle auch von Studenten im Unterricht angefertigt wurden. Vgl. Sattelmacher 2021 (wie Anm. 35), S. 187–193. Für Gießen gibt es bisher keine Hinweise darauf.

45 Inventar des architectonischen Cabinets 1838–1854, UniA GI, ZUV, PrA Nr. 2773, fol. 98r.



**Abb. 6:** Claude René Gabriel Poulleau (Stecher) nach Jacques-Germain Soufflot (Zeichner), *Vue interieure de la nouvelle Eglise de Sainte Geneviève*, Radierung und Kupferstich, 1775, beschnittenes Blatt: 29 × 42,5 cm, Karton: 48 × 65 cm, TU Darmstadt, Fachbereich Architektur, Sammlung des Fachgebiets Architektur- und Kunstgeschichte

Für das Unterrichtsfach Perspektive ist in der Unterabteilung „Gestochene Vorlegeblätter“ des Inventars eine Graphik verzeichnet, die mit „Innere Ansicht der Sct. Geneviève in Paris“ betitelt ist. Diese wird als ein einzelnes Blatt aus einem nicht weiter betitelten Kupferwerk beschrieben. Es ist der einzige im erhaltenen Inventar aufgeführte Gegenstand, der sich aufgrund seiner Inventarnummer und des Stempels „ACAD: KUNST CABINET GIESSEN“ eindeutig zuordnen lässt (Abb. 6).<sup>46</sup> Das Blatt ist beschnitten, sodass die Bildunterschrift und die Angabe des Künstlers fehlen, es lässt sich aber als eine Graphik von Claude René Gabriel Poulleau nach Jacques-Germain Soufflot aus dem Jahr 1775 identifizieren.<sup>47</sup> Sie zeigt eine Innenansicht der Kirche Sainte Geneviève

46 Vgl. ebd., fol. 103r. Heutiger Standort: TU Darmstadt, Fachbereich Architektur, Sammlung des Fachgebiets Architektur- und Kunstgeschichte. Unten rechts gestempelt: ACAD: KUNST CABINET GIESSEN und mit einem grünen Papieretikett mit der Inventarnummer versehen: I B 51. Diese korrespondiert mit der Verzeichnung der Graphik im Gießener Inventar von 1838–1854.

47 Vgl. Michael Petzet, *Soufflots Sainte-Geneviève und der französische Kirchenbau des 18. Jahrhunderts*, Berlin 1961, S. 163, Abb. Nr. 21. Der Stich gehört zu einer von Dumont verlegten Serie von 11 Blättern.

in ihrem Zustand vor der Revolution mit dem Hochgrab der heiligen Geneviève (Genoveva). Die Ansicht des komplexen Innenraums der Kirche war als Vorlage für den Unterricht in Perspektive bestens geeignet. Gebrauchsspuren und Einrisse an allen vier Blatträndern weisen auf die vielfache Benutzung hin.

Erwähnenswert sind zudem 16 Durchzeichnungen der Watt'schen Dampfmaschine, die für den Unterricht im Maschinenzeichnen vorgesehen waren.<sup>48</sup> 1838 berichtet Ritgen von der Erwerbung des Modells einer Dampfmaschine, die jedoch nicht im einzig erhaltenen Inventar verzeichnet ist.<sup>49</sup>

Über die Erweiterung des Cabinets nach 1854 liegen uns immerhin einzelne Hinweise in Form von Briefen und Rechnungen vor. 1864 kaufte Ritgen ein großes Konvolut an Zeichnungen des verstorbenen Darmstädter Künstlers August Lucas.<sup>50</sup> Wahrscheinlich ging ein Teil davon in die Gießener Lehrsammlung über, wobei der Zeitpunkt unbekannt ist.<sup>51</sup> 188 Zeichnungen des Künstlers August Lucas, von denen ungefähr ein Drittel besagten Institutsstempel aufweisen, haben sich in den Beständen der TU Darmstadt erhalten. Diese Handzeichnungen von Lucas, darunter zahlreiche Falten-, Gewand- und Aktstudien, könnte Ritgen ab 1864 als Anschauungs- und Lehrmaterial für die kunstwissenschaftliche Lehre und den Zeichenunterricht benutzt haben (vgl. die Abb. im Beitrag von Salge). Für diesen Unterricht könnte er auch zwei weitere Zeichnungen verwendet haben, die in Gießen noch erhalten sind. Sie sind zwar nicht im genannten Inventar aufgeführt, tragen aber den Stempel des „Academischen Kunst Cabinets“ und sind damit den Beständen der Lehrsammlung zuzuordnen. Die Zeichnung eines unbekanntes Künstlers zeigt die untere Beinpartie eines Mannes und könnte nach einer antiken Statue kopiert worden sein. Bei dem männlichen Porträtkopf, der an Michelangelos David erinnert, handelt es sich um eine Rötzelzeichnung. Ritgen hat sie unten rechts mit „Heideloff“ bezeichnet, aber von welchem Mitglied der Künstlerfamilie Heideloff sie stammen könnte, ist ungewiss (Abb. 7).<sup>52</sup>

1868 wurden drei Ölskizzen und mehrere Handzeichnungen aus dem Nachlass des verstorbenen Gothaer Malers Jacobs angekauft, bei dem es sich um Paul Emil Jacobs (1802–1866) handeln wird, den Ritgen aufgrund seiner Aufenthalte in Eisenach (bzw.

48 Inventar des architectonischen Cabinets 1838–1854, UniA GI, ZUV, PrA Nr. 2773, fol. 105r.

49 Vgl. Gesuch des Repeatingen Dr. Ritgen zu Gießen um Anschaffung von Zeichnungen und Modellen für Maschinenlehre und Baukunst, Relation, 9.8.1838, UniA GI, ZUV, PrA Nr. 3677, fol. 6.

50 Vgl. Jakob Felsing an Hugo von Ritgen, Darmstadt, 6.3.1864, WSTA, R-Hs 813. Ich danke Christiane Salge für die Identifizierung des Absenders.

51 Vgl. dazu und zu Folgendem den Aufsatz von *Christiane Salge* in diesem Band. Zur Privatsammlung vgl. AK Hamm 1984.

52 Die Zeichnung der unteren Beinpartie wird verwahrt in: UniA GI, Lehrsammlung des Kunstwissenschaftlichen Instituts. Die Zeichnung des Porträtkopfs befindet sich derzeit im Institut für Kunstgeschichte der JLU und wird künftig an das Gießener Universitätsarchiv abgegeben. Den Hinweis auf diese Zeichnung verdanke ich Sigrid Ruby.



**Abb. 7:** Carl Alexander Heideloff [?], Porträtkopf, Rötzelzeichnung, beiges Papier auf blaue Unterlage aufgeklebt, unten rechts bezeichnet „Heideloff“, Blatt: 30,8 × 22,3 cm, Karton: 34,5 × 26 cm, JLU, Institut für Kunstgeschichte (künftig UniA GI)

auf der Wartburg) und in Weimar persönlich gekannt haben könnte.<sup>53</sup> Rechnungen der Gießener Ricker'schen Buchhandlung geben Aufschluss über weitere Ankäufe. 1868 sind zahlreiche damals gerade erschienene und einige ältere Publikationen zu Themen der Architektur, Kunstgeschichte und Maschinenlehre erworben worden.<sup>54</sup> 1869 sind neben solchen Büchern weitere für den Zeichenunterricht und fünf „Skizzenbücher alt“ dazugekommen.<sup>55</sup>

Die Ausbildung basierte nach derzeitigem Informationsstand auf dem praktischen Zeichenunterricht, den theoretischen Vorträgen und praktischen Übungen, unterstützt durch den Einsatz diverser didaktischer Hilfsmittel. Exkursionen, die nach Münzenberg, Arnburg und Marburg führten und der Besuch von Bauplätzen boten die Möglichkeit, die Kenntnisse vor Ort praktisch anzuwenden und zu vertiefen.<sup>56</sup>

### **„Die Verwandlung und Erweiterung des bisherigen architectonischen Cabinets zu einem Institut für Kunstwissenschaft“<sup>57</sup>**

Im Zuge der Einrichtung der Professur für Kunstwissenschaft und der Verlegung des Instituts für Bau- und insbesondere Ingenieurwissenschaft nach Darmstadt wurde 1874 das „architectonische Cabinet“ in ein Institut für Kunstwissenschaft umgewandelt und entsprechend erweitert.<sup>58</sup> Höchstwahrscheinlich wurde spätestens in dieser Zeit ein ovaler Stempel eingeführt, um die Bestände zu kennzeichnen: „ACAD: KUNST CABINET GIESSEN“ (vgl. Abb. 1 im Beitrag von Salge). Auch zuvor angeschaffte Lehrmittel wurden wohl nachträglich damit gestempelt.

Einige Lehrmittel und Mobilien, vor allem Möbel, wurden aus dem aufgelösten Institut für Ingenieurwissenschaft in das Kunstwissenschaftliche Institut überführt.<sup>59</sup> Neben Schränken und Zeichentischen kamen Arbeitsinstrumente wie Federn, Zirkel,

53 Vgl. Zahlungs-Anweisungen, 23.2.1868 u. 19.5.1868, UniA GI, ZUV, PrA Nr. 2468, fol. 6–7.

54 Vgl. Rechnung der Ricker'schen Buchhandlung, 4.2.1868 (265,18 Gulden), UniA GI, ZUV, PrA Nr. 2468, fol. 10.

55 Vgl. Rechnung der Ricker'schen Buchhandlung, 17.7.1869 (349 Gulden), UniA GI, ZUV, PrA Nr. 2468, fol. 15r-v.

56 Vgl. zu den Exkursionen Haupt 1927 (wie Anm. 1), S. 387; Erwin Knauß, Zur Geschichte der gewerblichen und technischen Bildung in Gießen bis zur Gründung der städtischen Ingenieurschule, in: *Historie und Heute: Festschrift zum 25jährigen Bestehen der Fachhochschule Gießen-Friedberg*, hg. von Jürgen Hagedorn, Gießen 1996, S. 28. Zum Besuch von Bauplätzen vgl. VV SS 1849, S. 7: „Technischer Kurs der Architectur mit Besuch der Bauplätze“.

57 Bericht, H. v. Ritgen an die academische Administrations-Commission, 12.10.1874, UniA GI, ZUV, PrA Nr. 2464, fol. 122–123.

58 Vgl. dazu ausführlich Rickert 2022 und die obige Anm. 29. Daher ist das Inventar des architectonischen Cabinets von 1838–1854 zusätzlich mit „Inventar des academischen Instituts für Kunstwissenschaft“ betitelt und mit dem Stempel „ACAD: KUNST CABINET GIESSEN“ versehen.

59 Vgl. hier zu und zu Folgendem: Bericht, H. v. Ritgen an die academische Administrations-Commission, 12.10.1874, UniA GI, ZUV, PrA Nr. 2464, fol. 122–123.

Reißschieben, Winkel und zahlreiche Bücher hinzu.<sup>60</sup> Der Großteil wurde jedoch in Absprache mit Ritgens bisherigem Kollegen der Ingenieurwissenschaft, Eduard Schmitt, der Polytechnischen Schule in Darmstadt überlassen.<sup>61</sup>

Die Sammlung des Kunstwissenschaftlichen Instituts wurde in den folgenden Jahren stetig erweitert: 1875 wurden zum Bestand gehörige Fotografien genannt.<sup>62</sup> Im Folgejahr hatte man für 2000 Mark Bücher, Kunstblätter und Fotografien, z. T. nach Gemälden (vornehmlich italienische und deutsche Kunst) erworben, sowie Gipsabgüsse mittelalterlicher Kunstwerke und 18 Dubletten von Abgüssen antiker Kunstwerke dem Gießener Antiken Cabinet abgekauft.<sup>63</sup> 1879 berichtet Ritgen über eine „kunstwissenschaftliche Sammlung von Gemälden, Hand-Zeichnungen, Kupferstichen, Gipsabgüssen und Alterthümern verschiedener Art“<sup>64</sup>. 1880 bot der Wiener Maler Joseph Hoffmann der Universität eine Schenkung an, bei der es sich zunächst um zwei im Farbendruck reproduzierte Gemälde aus dem Zyklus „Ansicht des alten Athen“ handeln sollte; mit einiger Verzögerung lieferte er 1888 drei reproduzierte Gemälde, welche dem Institut für Kunstwissenschaft überlassen wurden.<sup>65</sup> Weitere Rechnungen geben Auskunft über die Ankäufe von Büchern, Skizzen, Zeichnungen und Zeichenmaterial in den Jahren 1879–1884.<sup>66</sup> Auch in Schriftstücken, die aus der Zeit kurz nach Ritgens Tod 1889 stammen, werden zum Institut gehörige Bücher, einzelne Blätter, Modelle, Instrumente und Gemälde erwähnt.<sup>67</sup>

Aufgrund dieser Information kann man von einer vielfältigen und umfangreichen Sammlung ausgehen, die zwei rückblickende Schilderungen bestätigen. Otto Buchner,

- 60 Vgl. Verzeichnis derjenigen Utensilien und Bücher, welche aus dem Inventar des früheren Instituts für Bau- und Ingenieur-Wissenschaften an das Institut für Kunstwissenschaft übergegangen sind (Abschrift): UniA GI, ZUV, PrA Nr. 3677, fol. 3–4. Die Nummern der darin verzeichneten Gegenstände korrespondieren mit denjenigen der Inventare des Instituts für Bau- und Ingenieurwissenschaften, UniA GI, ZUV, Allg. Nr. 859, fol. 189–236
- 61 Vgl. Inventare des Instituts für Bau- und Ingenieurwissenschaften, UniA GI, ZUV, Allg. Nr. 859, fol. 189–236; zu den nach Darmstadt transportierten Gegenständen: Bericht, H. v. Ritgen an die akademische Administrations-Commission, 1.7.1875, ebd., fol. 185; Bericht, H. v. Ritgen an die akademische Administrations-Commission, 2.7.1875, ebd., fol. 186.
- 62 Vgl. Brief, Ministerium des Inneren an die akademische Administrations-Commission, 17.6.1875, UniA GI, ZUV, Allg. Nr. 859, fol. 181–182.
- 63 Vgl. Nachweisung über die Verwendung der dem Institut für Kunstwissenschaft aus dem Fond für öffentliche und gemeinnützige Zwecke verwilligten 2000 Mark, 15.1.1876, UniA GI, ZUV, PrA Nr. 2464, fol. 112–113.
- 64 Vgl. H. v. Ritgen u. Adolph Philippi, Beantwortung einer Anfrage von Herrn Dohme, Bibliothekar des Kaisers, zu Aufbau und Ausstattung des Kunstwissenschaftlichen Instituts, 14.7.1879, UniA GI, ZUV, PrA Nr. 1634, fol. 3r-v.
- 65 Vgl. Schriftstücke vom 27.7.1880, 28.7.1880, 2.8.1880, undatiert (Februar 1888), 5.2.1888, UniA GI, ZUV, PrA Nr. 1634, fol. 5–9.
- 66 Vgl. Voranschläge über die Bedürfnisse des Kunstwissenschaftlichen Instituts, Rechnungen u. Zahlungsanweisungen für die Jahre 1879–1884, UniA GI, ZUV, PrA Nr. 2773, fol. 20–91.
- 67 Vgl. Bruno Sauer, Bericht: Das Institut für Kunstwissenschaft, 9.12.1894, UniA GI, Phil H 11–1, 1894–1895, fol. 1–3.

Vorsitzender des Oberhessischen Geschichtsvereins, schrieb 1890 über die kunstwissenschaftlichen Vorträge Ritgens: „War doch diese schöne Wissenschaft kein Examensgegenstand. Aber trotzdem hatte der Altmeister der Kunstgeschichte jeden Winter in seiner Vorlesung einen Kreis von meist älteren Zuhörern, die den durch eine Masse von Abbildungen unterstützten lehrreichen Vorträgen mit Aufmerksamkeit und Ausdauer folgten.“<sup>68</sup> 1907 berichtete ein gewisser A. R. in der Darmstädter Zeitung im Rahmen der 300-Jahr Feier der Universität Gießen über Hugo von Ritgen:

Als 1874 die Lehrstühle für Architektur und Ingenieurwissenschaft von Gießen an die Technische Hochschule zu Darmstadt verlegt wurden, wurde seine Lehrtätigkeit auf sein Lieblingsfach, die Kunstgeschichte, beschränkt. Ein weiter Kreis von kunstliebenden Zuhörern und treuen Verehrern sammelte sich um den geschätzten Gelehrten; sein tiefes Kunstverständnis, seine überaus anziehenden Lebenserinnerungen, sowie seine reichhaltigen Sammlungen an Darstellungen der Kunst gestalteten diese Vorlesungen zu einem Quell hohen Genusses und wertvoller Belehrung.<sup>69</sup>

Ritgen selbst schrieb dazu in seiner Autobiographie nicht ohne Stolz und in der dritten Person:

Als im Jahr 1874 die Lehrstühle für Architektur und Ingenieur-Wissenschaften von der Universität Giessen getrennt und an die höhere technische Schule nach Darmstadt verlegt wurden, blieb v. Ritgen der Universität dadurch erhalten, daß ihm die Professur für Kunstwissenschaft übertragen wurde, weil schon bis dahin Geschichte der Kunst sein Lieblingsfach gewesen war und ihm durch wiederholten Besuch Italiens dieses Lehrfach noch erwünschter wurde. So fühlt er sich jetzt in seinem schönen Wirkungskreise recht heimisch und weiß durch seine geistvollen und lebendigen Vorträge die Zuhörer anzuregen und für die Kunst zu begeistern.<sup>70</sup>

## Studierende

### Zeichnen und Malen

Als 1847 über die Besoldung des Universitätszeichenlehrers Wilhelm Trautschold beraten wurde, verfasste der Professor der Pharmakologie Dr. Phoebus als „Senats-Correferent“ eine Schrift, in der er die Bedeutung des Zeichenunterrichts darlegte. In der Anlage hat er eine Aufstellung des von Hugo von Ritgen erteilten Zeichen- und Mal-

68 Buchner 1890 (wie Anm. 15), S. XI.

69 Dr. A. R. – Gießen, Zur Erinnerung an Joseph Maria Hugo von Ritgen, in: *Wochenbeilage der Darmstädter Zeitung*, Nr. 25, 22.6.1907, S. 97.

70 H. v. Ritgen, Autobiographie, WSTA, R-Hs 695, S. 6–7.

unterrichts beigefügt. Sie gibt Aufschluss über die Anzahl der Kurse, der Teilnehmer und deren Studienfächer. Im Zeichnen und Malen hat Ritgen vom Sommersemester 1838 bis zum Wintersemester 1847/48 261 Studenten unterrichtet, ausschließlich im Zeichnen 128.<sup>71</sup> Ordnet man diese nach Studienfächern sowie In- und Ausländern (also nicht Hessen-Darmstädter) ergibt sich die folgende Verteilung, die verdeutlicht, dass der Großteil in Architektur, Forstwissenschaft und Kameralwissenschaft eingeschrieben war, aber Teilnehmer fast aller Fächer, für die man sich an der Universität einschreiben konnte, den Zeichenunterricht besuchten:<sup>72</sup>

Studienfach	Anzahl der Inländer	Anzahl der Ausländer
Architectur	46	7
Forstwiss.	17	9
Cameralia [Kameralwiss.]	19	4
Philosophie	2	6
Theologie	5	0
Jurisprudenz	4	0
Medizin	3	0
Chemie	0	3
Pharmazie	0	1
Bergbaukunde	1	0
Mathematik	1	0
<b>Gesamtzahl der Teilnehmer</b>	<b>98</b>	<b>30</b>

Über die verbleibenden 133 Teilnehmer des Malunterrichts ist leider nichts bekannt. Von den insgesamt 261 Teilnehmern im Zeichnen und Malen besuchten im Durchschnitt pro Semester 13 Studenten diese Kurse – eine doch geringe Zahl in Anbetracht der Notwendigkeit von Zeichenkenntnissen für die meisten Studienfächer.

71 Vgl. Vortrag des Senats-Correferenten Dr. Phoebus, Die Besoldung des Universitäts-Zeichenlehrers Trautschold, 29.11.1847, UniA GI, ZUV, Allg. Nr. 1235, fol. 57–58.

72 Vgl. ebd., fol. 60. Als Ausländer galten alle Studierenden, die nicht aus Hessen stammten.

## Architektur

Ab dem Wintersemester 1837/38 wird in den Personalverzeichnissen und Studierendenverzeichnissen auch die Gesamtanzahl der Studierenden der Architektur aufgeführt. Diese verteilen sich wie folgt:<sup>73</sup>

Semester	Anzahl der Teilnehmer	Gesamtzahl der Studenten an der Universität
Wintersemester 1837/38	4	325
Sommersemester 1842	21	472
Wintersemesters 1847/48	21	550
Wintersemester 1854/55	2	378
Wintersemester 1864/65	16	373
Sommersemester 1870	21	306
Sommersemester 1874	7	342

Die Anzahl der Architekturstudenten machte einen Anteil von 0,5 bis 6,8 % der Gesamtzahl der Studierenden aus. Für ein aussagekräftiges Ergebnis müssten selbstverständlich alle Semester ausgewertet werden. Die Angaben vermögen jedoch einen ersten Eindruck der Studentenzahlen zu vermitteln. Zudem ist anzumerken, dass es keine getrennte Auflistung von Studierenden der Ingenieurwissenschaften gab, sodass die Zahlen diese Studierenden miteinschließen. So waren unter den in Architektur eingeschriebenen Studenten etwa Ludwig Bräuler aus Darmstadt<sup>74</sup> und Carl Steuernagel aus Erbach<sup>75</sup>, die später als Bauingenieure wirkten, sowie Alexander Brill aus Darmstadt, der vor allem als Mathematiker bekannt wurde.<sup>76</sup>

73 Vgl. die PV WS 1837/38, WS 1847/48, WS 1854/55, WS 1864/65, SS 1870, SS 1874.

74 Vgl. PV WS 1864/65. *Die technische Hochschule zu Aachen 1870–1920*, hg. von Paul Gast, Aachen 1921, S. 223, 227, 253.

75 Vgl. PV WS 1864/65; Albrecht Hoffmann, Steuernagel, Karl, in: *Neue Deutsche Biographie*, 25 (2013), S. 311–312, <https://www.deutsche-biographie.de/pnd1037209850.html#ndbcontent> [Zugriff 25.03.2023].

76 Vgl. PV WS 1864/65; Haut/Lehnert 1907, S. 420.



**Abb. 8:** Hermann Müller, *Abschlussprüfung im Fach Architektur an der Universität Gießen*, o. J., Tusche auf Papier, Federzeichnung, laviert, Blatt: 29,5 × 36,2 cm, Karton: 40,3 × 48,7 cm, Stadtarchiv Darmstadt, ST 55 Müller Nr. 22

Albrecht Haupt, der im Wintersemester 1869/1870 und im Sommersemester 1870 Architektur bei Ritgen studierte, wurde hingegen ein erfolgreicher Architekt und Hochschulprofessor; er verfasste 1927 einen biographischen Eintrag über seinen Lehrer.<sup>77</sup>

Der später vor allem als Architekt des Reichstagsgebäudes bekannt gewordene Paul Wallot hatte sich am 28.11.1862 an der Gießener Universität für Architektur eingeschrieben, studierte dort drei Semester und erwarb 1863 seinen Abschluss.<sup>78</sup> Eine von Hermann Müller angefertigte Zeichnung zeigt das Abschlussexamen von Wallot und einer weiteren Person, die auf dem unteren Bildrand mit „Mangold“ bezeichnet ist

77 Vgl. PV WS 1869/1870, S. 23 u. SS 1870, S. 23; Ulrich Stille, Haupt, Albrecht, in: *Neue Deutsche Biographie*, 8 (1969), S. 98–99, <https://www.deutsche-biographie.de/pnd123882281.html#ndbcontent> [Zugriff 12.03.2023]; Haupt 1927 (wie Anm. 1).

78 Vgl. Kössler 1979 (wie Anm. 15), S. 259; PV WS 1862/63, SS 1863, WS 1863/64. Wallot, Johann Paul, in: *Hessische Biografie*, <https://www.lagis-hessen.de/pnd/118824686> [Zugriff: 17.02.2023].

(Abb. 8).<sup>79</sup> Der Architekt und Zeichner Müller hat das Blatt für Wallot Jahrzehnte nach dem Examen als Erinnerung daran angefertigt und es kann als seltenes Zeugnis einer solchen Prüfungssituation gelten.<sup>80</sup> Die beiden Prüfungskandidaten sind im Bildvordergrund in Rückenansicht an einem Tisch sitzend dargestellt. Fünf Professoren sitzen ihnen gegenüber – Ritgen ist als Zweiter von links unschwer zu erkennen. Die Wand im Hintergrund schmückt ein Gemälde; höchstwahrscheinlich handelt es sich um ein Porträt von Ludwig III., Großherzog von Hessen-Darmstadt.

### Kunstwissenschaft

In Gießen scheint die Kunstwissenschaft im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts Teil allgemeinbildender Lehrveranstaltungen im Sinne eines Studium generale gewesen zu sein, weshalb einige der Veranstaltungen abends oder samstags stattfanden, öffentlich und gratis zugänglich waren.<sup>81</sup> Daher sind auch keine Studentenzahlen in den Verzeichnissen angegeben. Jedoch ist den noch erhaltenen Hörerlisten der Veranstaltungen Ritgens zu entnehmen, dass die Teilnehmer etwa in Medizin, Mathematik, Philosophie, Theologie, Kameralwissenschaft oder Jura eingeschrieben waren; auch „Lehramtsaccessisten“ und „Reallehrer“ sind aufgeführt.<sup>82</sup> Für die unentgeltliche und öffentliche Vorlesung „Die großen Meister der Renaissance“ sind folgende Teilnehmerzahlen bekannt:<sup>83</sup>

79 Die dargestellten Personen sind am unteren Bildrand verzeichnet: „Clebsch, Mangold, v. Ritgen, Wallot, Buff, Stahl, Will“. Die Zeichnung befindet sich im Stadtarchiv Darmstadt, ST 55 Müller Nr. 22. Mein Dank geht an Peter Engels (Stadtarchiv Darmstadt), der mir freundlicherweise die Abbildungsvorlage zur Verfügung gestellt hat. Die Zeichnung ist unten rechts signiert und bezeichnet: „HMüller Zum 16 März 95“. Für die Hilfe bei der Transkription der Unterschrift sei gedankt Joachim Hendel u. Lutz Trautmann (UniA GI) sowie Olaf Schneider (UB Gießen).

80 Die Zeichnung und ihr Entstehungskontext werden beschrieben in: Karl Noack, Wanderungen durch das Stadtmuseum, 19. Neues von Hermann Müller, in: *Darmstädter Tagblatt*, 19.10.1921, S. 2–3. Dort werden die Professoren Alfred Clebsch, Hugo v. Ritgen, Heinrich Buff, Wilhelm Stahl u. Heinrich Will genannt, die auch auf der Zeichnung namentlich angegeben sind. Ein Fotoabzug einer sehr ähnlichen Version der Zeichnung befindet sich in: UB Gießen, NL Christian Rauch, Bd. XIV, Nr. 57. Laut beiliegender Notizen Rauchs wird die Prüfung von Paul Wallot gezeigt. Er vermutet, dass die Zeichnung von Wilhelm Trautschold stammt. Am unteren Bildrand des Fotoabzugs ist statt „Stahl“ der Name „Wasserschleben“ angegeben.

81 Vgl. z. B. VV SS 1875, S. 7; VV WS 1880/81, S. 10; VV SS 1889, S. 12.

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

83 Vgl. ebd. Im WS 1874/75 ist diese Vorlesung im VV nicht verzeichnet. Im SS 1875 ist sie verzeichnet, mit dem Zusatz „öffentlich“, ebenso im WS 1875/76 und im WS 1879/80. Zu den Studentenzahlen vgl. PV WS 1874/75, SS 1875, WS 1875/76, SS 1879, WS 1879/80.

Semester	Anzahl der Teilnehmer	Gesamtzahl der Studenten an der Universität
Wintersemester 1874/75	8	361
Sommersemester 1875:	14	334
Wintersemester 1875/76	0	352
Sommersemester 1879	3	340
Wintersemester 1879/80	22	361

Die Zahlen sind schwankend, und oftmals haben sich in den erhaltenen Hörerlisten gar keine Hörer eingetragen, so dass die genannten Zahlen nur begrenzt aussagekräftig sind. Die Anzahl der Hörer von kunstwissenschaftlichen Vorlesungen belief sich demnach auf bis zu 6 % der Gesamtzahl der Studenten. Da die Kunstgeschichte noch kein Examensfach war, hat Ritgen keine direkten Schüler in diesem Feld gehabt.

### Orte der Lehre und Sammlungen

Über die Räumlichkeiten liegen bis jetzt nur Angaben für die Zeit ab 1864 vor. Aus einem Bericht Ritgens aus demselben Jahr geht hervor, dass es einen Hörsaal für Architektur gab.<sup>84</sup> Die Professoren der technischen Fächer, darunter Ritgen, forderten ab 1865 vergeblich die Errichtung eines neuen Gebäudes, einer sogenannten „technischen Aula“.<sup>85</sup> Diesbezügliche Verhandlungen erstreckten sich über Jahre. In einem dazugehörigen Bericht von 1867 sind zwei Räume im Erdgeschoss des Schlosses verzeichnet, die für die Lehre der Architektur bestimmt waren: Demnach war ein Hörsaal vorhanden, der auch als Zeichensaal und für die Aufnahme eines Teils der Kupferwerke und der Modellsammlung diente, sowie ein dunkles kleines Arbeitszimmer des Dozenten, in dem ein weiterer Teil der Sammlungen untergebracht war.<sup>86</sup> Im Zuge der Verwandlung des „architectonischen Cabinets“ in ein Institut für Kunstwissenschaft 1874 beantragte Ritgen die Überlassung des bisherigen Arbeitszimmers des Lehrers für Ingenieurwissenschaften und dessen Vereinigung mit seinem bestehenden architektonischen Institut.<sup>87</sup> Die beschriebenen Räume werden sich im damaligen Universitätskanzleigebäude (heute Neues Schloss) befunden haben, denn für 1875 ist überliefert, dass Ritgen

84 Vgl. Bericht, H. v. Ritgen an die academische Administrations-Commission, 20.9.1864, UniA GI, ZUV, Allg. Nr. 859, fol. 3–4.

85 Vgl. UniA GI, Allg. Nr. 1090; Eva-Marie Felschow, Ein Haus für die Universität. Vom Kollegiengebäude zum Universitätshauptgebäude, in: Carl 2007, S. 162–169, hier S. 166.

86 Vgl. Bericht vom 1.5.1867, UniA GI, Allg. Nr. 1090, fol. 43v u. 62v.

87 Vgl. hierzu und zu Folgendem: Bericht, H. v. Ritgen an die academische Administrations-Commission, 12.10.1874, UniA GI, ZUV, PrA Nr. 2464, fol. 122–123.



**Abb. 9:** Neues Schloss (ehemaliges Kanzleigebäude),  
Foto: Matthias Höher / Pressestelle JLU (2012)

ein „Zimmer“ im Kanzleigebäude (Abb. 9) hatte.<sup>88</sup> Berichte aus den 1890er Jahren von Herman Haupt und Bruno Sauer bestätigen die Unterbringung des Instituts sowie der Sammlung im Kanzleigebäude und geben die Anzahl von drei Räumen an.<sup>89</sup>

### **Praxisnahe Ausbildung – Die Architekturlehre und Ritgens „Lieblingsfach“ Kunstgeschichte<sup>90</sup>**

Die Studie untersucht exemplarisch die Lehrinhalte und die Durchführung des Unterrichts, die mithilfe umfangreicher didaktischer Hilfsmittel erfolgte. Damit ist ein Beitrag zum besseren Verständnis der Vermittlung der Architektur, des akademischen Zeichenunterrichts und der Kunstwissenschaft im 19. Jahrhundert geleistet. Zu Ritgens bleibenden Verdiensten gehört, dass er zum einen in der Zeit des industriellen Fortschritts zum dringend notwendigen Ausbau der institutionalisierten technischen Ausbildung beitrug, indem er das Studium der Architektur an der Universität Gießen verankert und über Jahrzehnte gelehrt hat. Zum anderen hat er 1874 als erster Professor für Kunstwissenschaft in Gießen dort den Grundstein für die zukünftige Lehre und Forschung in diesem Fach gelegt. Es lässt sich belegen, dass Ritgen sich im Hinblick auf die Architekturlehre und den akademischen Zeichenunterricht an Lehrmethoden der Pariser *École polytechnique* orientierte. Da die Universität lange Zeit die Aufgaben einer polytechnischen Schule übernahm, war es nur folgerichtig, dass er nach den Leitlinien der polytechnischen Lehre unterrichtete, bei der plastische Modelle vermehrt zum Einsatz kamen. Die umfangreiche Lehrmittelsammlung für die Architekturlehre und den Zeichenunterricht, die er recht früh, ab 1838, anlegte, lässt sich erstmals in Teilen rekonstruieren: So sind etwa mehrere Modelle bei der Darmstädter Firma Jacob Peter Schröder angekauft worden. Die bestehende Sammlung überführte Ritgen 1874 größtenteils in die des Instituts für Kunstwissenschaft und erweiterte sie entsprechend des neuen fachlichen Schwerpunkts auch um Zeichnungen, Graphiken und Gemäl-

88 Vgl. Brief, E. Schmitt an die akademische Administrations-Commission, 22.6.1875, UniA GI, ZUV, 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. Jh. aber als „Altes Schloss“ bezeichnet und von der Universität genutzt wurde. Für den Hinweis danke ich Joachim Hendel u. Lutz Trautmann (UniA GI). Zur Nutzung des „Alten Schlosses“ durch die Universität vgl. Hans Steuerwald, Baugeschichte der Universität im Gießener Stadtbild, in: AK Gießen 1982, S. 271–282, hier S. 274.

89 Vgl. Bericht, Bruno Sauer, Betreff: Das Institut für Kunstwissenschaft, 9.12.1894, UniA GI, Phil H 11–1, 1894–1895, fol.1–3; auch das PV WS 1894/95, S. 17 gibt Auskunft über die Unterbringung des Instituts der Kunstwissenschaft im Universitäts-Kanzleigebäude. Haupt berichtet von drei Räumen des Instituts: Haupt, Bericht an den engeren Senat, Das Kunstinstitut, hier dessen Inventarisierung und Katalogisierung, 6.2.1891, UniA GI, ZUV, PrA Nr. 1634, fol. 16. Zu den Räumen und Standorten der Kunstgeschichte in Gießen vgl. den Beitrag von *Joachim Hendel* in diesem Band.

90 H. v. Ritgen, Autobiographie, WSTA, R-Hs 695, S. 6.

de. Sie bot Anschauungsmaterial für die Vorlesungen in Kunstwissenschaft, aber auch für den weiterhin erteilten Zeichenunterricht. Das Erlernen künstlerischer Techniken während des Studiums der Kunstgeschichte ermöglichte es den Studierenden, die Kunst besser einschätzen zu können. Das betonte Jahrzehnte später auch einer der Nachfolger Ritgens: Christian Rauch.<sup>91</sup> Die kunstwissenschaftlichen Vorlesungen in Gießen wurden von Studierenden der unterschiedlichsten Fächer besucht und waren zum Teil öffentlich. Jedoch war es noch nicht möglich, sich für Kunstwissenschaft einzuschreiben oder darin ein Examen abzulegen. Somit kann festgehalten werden, dass man in Gießen zwar bereit war, eine Professur für Kunstwissenschaft einzurichten, die Etablierung des Fachs innerhalb der Universität jedoch nur schrittweise erfolgte. Die Grundlagen dafür hatte Hugo von Ritgen geschaffen.

91 Vgl. Rauch 1942, S. 96 u. meinen Beitrag zu Christian Rauch in diesem Band.



# Geschichte einer Ausstellung

## *Moderne & Mittelalter. Die Baukunst des Hugo von Ritgen*

SIGRID RUBY

---

Am 11. April 2024 wurde die Sonderausstellung *Moderne & Mittelalter. Die Baukunst des Hugo von Ritgen* im Oberhessischen Museum Gießen eröffnet. Dem voraus ging eine mehrjährige Phase intensiver Auseinandersetzung nicht nur mit Hugo von Ritgen, dem Architekten und ersten Professor für Kunstwissenschaft an der Gießener Universität, sondern auch mit einem seinerzeit neuen, vielseitigen Berufsfeld und der Architekturgeschichte in der Region.

Als ich im Herbst 2016 das heutzutage ja nicht mehr so genannte ‚Ordinariat‘ für Kunstgeschichte an der Justus-Liebig-Universität antrat, stand für mich fest, dass ich die Geschichte dieses Lehrstuhls aufarbeiten würde.<sup>1</sup> Den Ausschlag dafür gab eine eher zufällige Begegnung: Ich machte ein Foto von der modernen Ritgen-Büste im Gießener Theaterpark und entdeckte dabei ein direkt dahinter, an der Südanlage stehendes Gründerzeithaus, über dessen Portal qua Inschrift behauptet wurde, es handle sich um das „HUGO v. RITGEN-HAUS“ (vgl. Abb. 1 + 2). Ich war erstaunt zu erfahren, dass der prächtige Bau, in dem sich ehemals das Landgraf-Ludwigs-Gymnasium befunden hatte, nun die Fakultät Bauwesen der Technischen Hochschule Mittelhessen beherbergt. Wie konnte es sein, dass mein historischer Vorgänger auf der JLU-Professur für Kunstgeschichte zugleich Namensgeber eines Gebäudes der Fachhochschule war?

<sup>1</sup> Die Professur heißt heute „Professur für Kunstgeschichte mit dem Schwerpunkt Neuere und Neueste Kunstgeschichte“.



**Abb. 1:** Martin Konietschke, *Büste Hugo von Ritgen*, 2006, patinierte Bronze, Gießen, Theaterpark; Foto: Sigrid Ruby (2016)



**Abb. 2:** Ludwig Seuling, Hauptgebäude des ehemaligen Landgraf-Ludwigs-Gymnasiums, Gießen, 1876, heute unter dem Namen „Hugo-von-Ritgen-Haus“ Fachbereichsgebäude Bauwesen der Technischen Hochschule Mittelhessen; Foto: Thomas Robbin (2011)

Ich nahm kurzfristig Kontakt zur Fakultätsleitung an der THM auf, und wir verabredeten ein Treffen. Hier lernte ich Nikolaus Zieske, Architekt und Professor für das Fachgebiet Entwerfen und Bauen im Bestand kennen, dessen offene, zupackende Art mir gleich gefiel. Auch Zieske sah sich als Nachfolger Hugo von Ritgens, und wir fassten den Plan, die offenbar gemeinsamen Anfänge unserer beiden Professuren zu ergründen. Was wiederum bedeutete, die Forschung zu Ritgens Leben und Werk aufzunehmen. Dabei unterstützten uns die Architektin Ulrike Wassermann, Mitarbeiterin von Zieske an der THM-Professur, und die promovierte Kunsthistorikerin Yvonne Rickert aus Marburg (Abb. 3).<sup>2</sup>

2 Siehe auch den Beitrag von *Yvonne Rickert* zu Hugo von Ritgen in diesem Band.

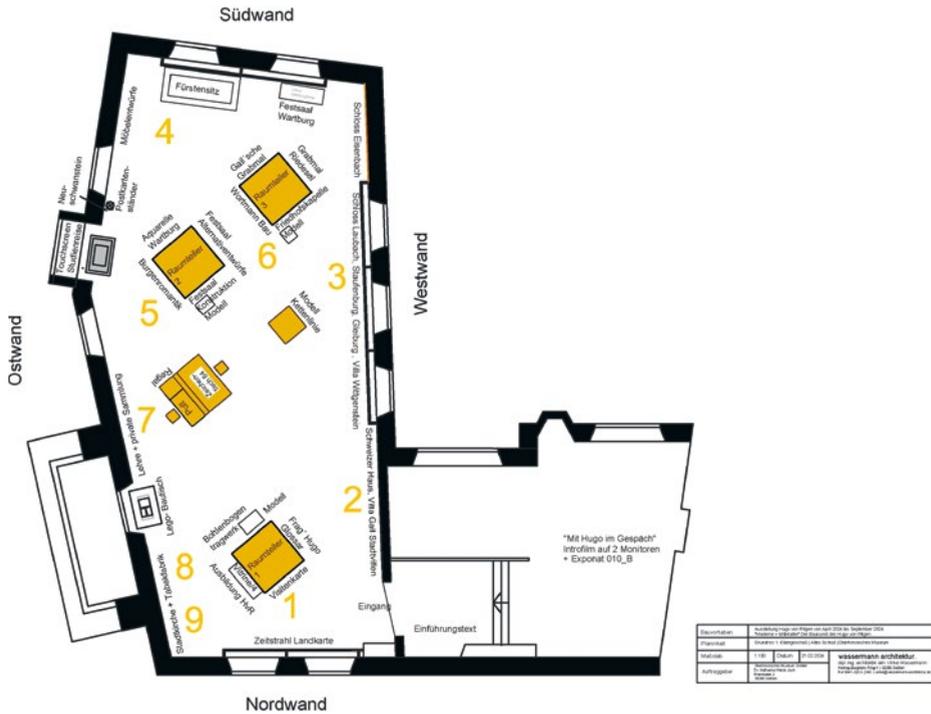


**Abb. 3:** Yvonne Rickert, Ulrike Wassermann und Nikolaus Zieske vor der Wartburg bei Eisenach, 2019; Foto: Nikolaus Zieske

Im Mai 2019 gab es ein kollegiales Roundtable-Gespräch – natürlich im „Hugo-von-Ritgen-Haus“.<sup>3</sup> Wir hatten mehrere Fachleute eingeladen, um ihnen den Fall Ritgen vorzustellen sowie erste Befunde und offene Fragen zu diskutieren. Die positive Resonanz ermunterte uns, das Projekt größer und weiter zu denken – bis hin zur Planung einer großen Sonderausstellung im Jahr 2024 anlässlich des Jubiläums der Kunstgeschichte an der Gießener Universität.

*Moderne & Mittelalter* zeigt mit fast 150 Exponaten in neun thematischen Schwerpunkten die ganze Bandbreite dessen, was Hugo von Ritgen vermochte und bewirkte (Abb. 4). Er war Architekt, bildender Künstler, Denkmalpfleger, Universitätsprofessor und Kunstsammler. Überregionale Bekanntheit erlangte er durch seine fulminante Erneuerung der Wartburg bei Eisenach im historistischen Mittelalter-Stil. Aber auch in Hessen und vor allem in der Universitätsstadt Gießen hat Ritgen mit seinem vielfältigen Wirken nachhaltig Spuren hinterlassen. Die Ausstellung im Oberhessischen Museum präsentiert erstmals die Vielfalt der künstlerischen Projekte Ritgens. Dazu gehören

3 Vgl. <https://www.thm.de/bau/fachbereich/fachgebiete/entwerfen-bauen-im-bestand/forschung-bb> [Zugriff 27.12.2023].



**Abb. 4:** Grundriss und thematisches Konzept der Ausstellung *Moderne & Mittelalter. Die Baukunst des Hugo von Ritgen, 2024*, Graphik von Ulrike Wassermann

Restaurierungs- und Umbauarbeiten an Burgen und Schlössern ebenso wie Entwürfe für Stadtvillen, Fabrikgebäude, Kirchen, Gartenhäuser, Grabmäler und Möbel. Auf der Grundlage umfangreicher Forschungen in diversen Archiven und Sammlungen konnte ein Lebenswerk rekonstruiert werden, in dem Moderne und Mittelalter verschmelzen und das genau deshalb so typisch für das 19. Jahrhundert ist.

Zu dem begleitenden Katalog<sup>4</sup> haben auch einige der schon 2019 am Roundtable-Gespräch Mitwirkenden beigetragen: Christiane Salge und Meinrad von Engelberg vom Fachbereich Architektur der Technischen Universität Darmstadt, Grit Jacobs von der Wartburg-Stiftung in Eisenach und Katharina Weick-Joch, die Leiterin des Oberhessischen Museums Gießen. Damit – Darmstadt, Gießen, Eisenach – ist zugleich das historische Territorium abgesteckt, innerhalb dessen Hugo von Ritgen zu Lebzeiten wirksam war. Sein Erbe besteht heute nicht zuletzt darin, die Fachwelt in der Region zusammengeführt und zum gemeinsamen Forschen und Kuratieren angeregt zu haben.

4 Vgl. AK Gießen 2024.



**Abb. 5:** Mitglieder des Ausstellungsteams *Moderne & Mittelalter*.  
*Die Baukunst des Hugo von Ritgen*, im Oberhessischen Museum Gießen,  
von links: Linda Heintze, Sigrid Ruby, Ulrike Wassermann,  
Katharina Weick-Joch, Nikolaus Zieske; Foto: Yvonne Rickert (2023)

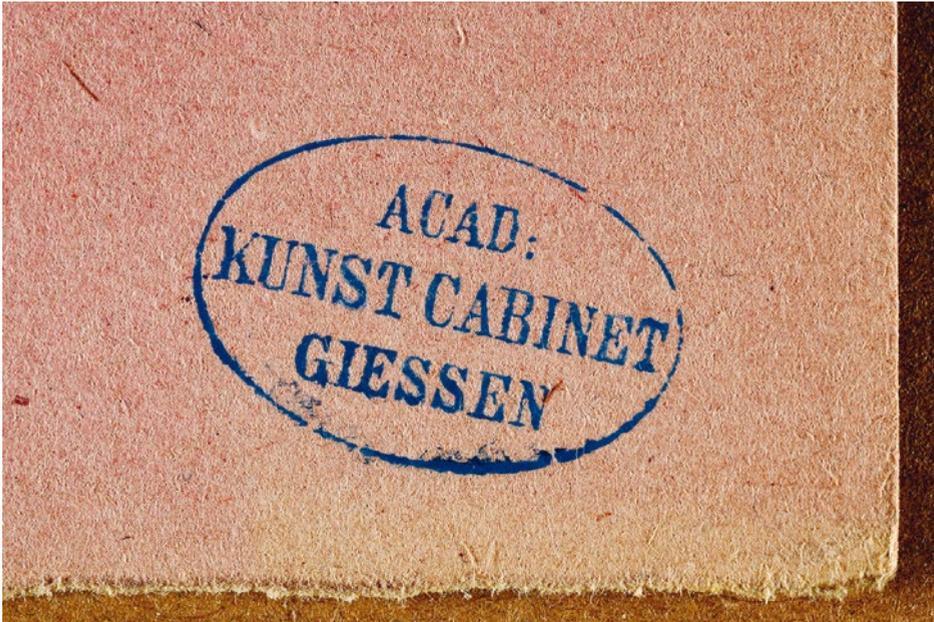
Von der Falte zum Akt  
*Die Zeichnungen des Malers August Lucas aus dem  
„Academischen Kunst Cabinet Giessen“*

CHRISTIANE SALGE

---

In der Sammlung des Fachgebiets für Architektur- und Kunstgeschichte an der Technischen Universität Darmstadt befinden sich Zeichnungen, einige wenige Stiche und Fotografien, die – wie Stempel bezeugen – aus der ehemaligen kunsthistorischen Lehrsammlung in Gießen stammen. Aus diesem Bestand ragt ein Konvolut an Skizzen von August Lucas (1803–1863) heraus, das hier erstmals vorgestellt wird. Diese Skizzen fanden weder Eingang in seinen Werkkatalog im Jahr 1972,<sup>1</sup> noch wurden sie in der jüngsten August Lucas Ausstellung 2013 im Museum Künstlerkolonie in Darmstadt<sup>2</sup> berücksichtigt. Erst 2019 im Zuge einer ersten von mir in Auftrag gegebenen Sichtung der Sammlung des Fachgebiets Architektur- und Kunstgeschichte durch die Kunsthistorikerin Susanne Lang (Darmstadt) wurde dieser Zeichnungsbestand mit August Lucas<sup>3</sup> in Verbindung gebracht. Meine Ausführungen behandeln schwerpunktmäßig, wie dieses Konvolut an Zeichnungen des Darmstädter Landschaftsmalers und Zei-

- 1 Andreas Franzke, *August Lucas 1803–1863. Katalog der Gemälde und Handzeichnungen* (= Kunst in Hessen und am Mittelrhein, Heft 12), Darmstadt 1972. In diesem Werkverzeichnis sind bereits einige Zeichnungen mit der Provenienz „Technische Hochschule Darmstadt“ aufgeführt. Vgl. die Angaben im Werkkatalog, S. 97–185. Diese Blätter stammen aus einem anderen Kontext, sie weisen den Stempel „Fohr’sche Stiftung, Grossh. Technische Hochschule Darmstadt“ auf und sind derzeit verschollen.
- 2 *August Lucas. Wer Engel sucht*, hg. von Ralf Beil u. Philipp Gutbrodt, AK Mathildenhöhe Darmstadt, Ostfildern 2013.
- 3 Zu August Lucas siehe: Bernhard Lade, *August Lucas sein Leben und seine Werke*, Darmstadt 1924; *August Lucas 1803–1863*, hg. vom Hessischen Landesmuseum Darmstadt, AK Darmstadt 1953; Franzke 1972 (wie Anm. 1); *Darmstadt in der Zeit des Klassizismus und der Romantik*, hg. vom Magistrat der Stadt Darmstadt, AK Darmstadt 1979; *August Lucas* 2013 (wie Anm. 2).



**Abb. 1:** Stempel „ACAD: KUNST CABINET GIESSEN“ auf dem Zeichnungsbestand von August Lucas, nach 1874, TU Darmstadt, Fachbereich Architektur, Sammlung des Fachgebiets Architektur- und Kunstgeschichte

chenlehrers der Romantik<sup>4</sup> nach Gießen gelangt ist, welche Funktion die Blätter in der Lehrsammlung hatten und warum diese Sammlung sich heute in Darmstadt befindet.

Bei dem Bestand handelt es sich um insgesamt 188 Zeichnungen, die entweder auf hellem Papier unterschiedlichen Formats einzeln sowie zu mehreren auf rosa oder blauem Karton montiert (Größe ungefähr 36 × 44,5 cm) oder direkt auf braunes oder blaues Papier (Größe 40 × 60 cm) aufgetragen worden sind. Die Zeichnungen sind in vier Mappen aufbewahrt, die keine Information zu Inhalt oder Herkunft preisgeben.<sup>5</sup> Die Gießener Provenienz ergibt sich aus dem ovalen Stempel „ACAD: KUNST CABINET GIESSEN“, der auf gut einem Drittel der Blätter zu finden ist (Abb. 1). Dass diese Blätter von dem Künstler August Lucas gezeichnet worden sind, erschließt sich aus der auf zehn Blättern vorhandenen Signatur und auch aufgrund des künstlerischen Stils.

4 Zu den „Darmstädter Romantikern“ siehe: *Darmstadt in der Zeit des Klassizismus und der Romantik*, hg. vom Magistrat der Stadt Darmstadt, AK Mathildenhöhe Darmstadt, Darmstadt 1978; Barbara Bott, *Gemälde hessischer Maler des 19. Jahrhunderts im Hessischen Landesmuseum Darmstadt*, Heidelberg 2003.

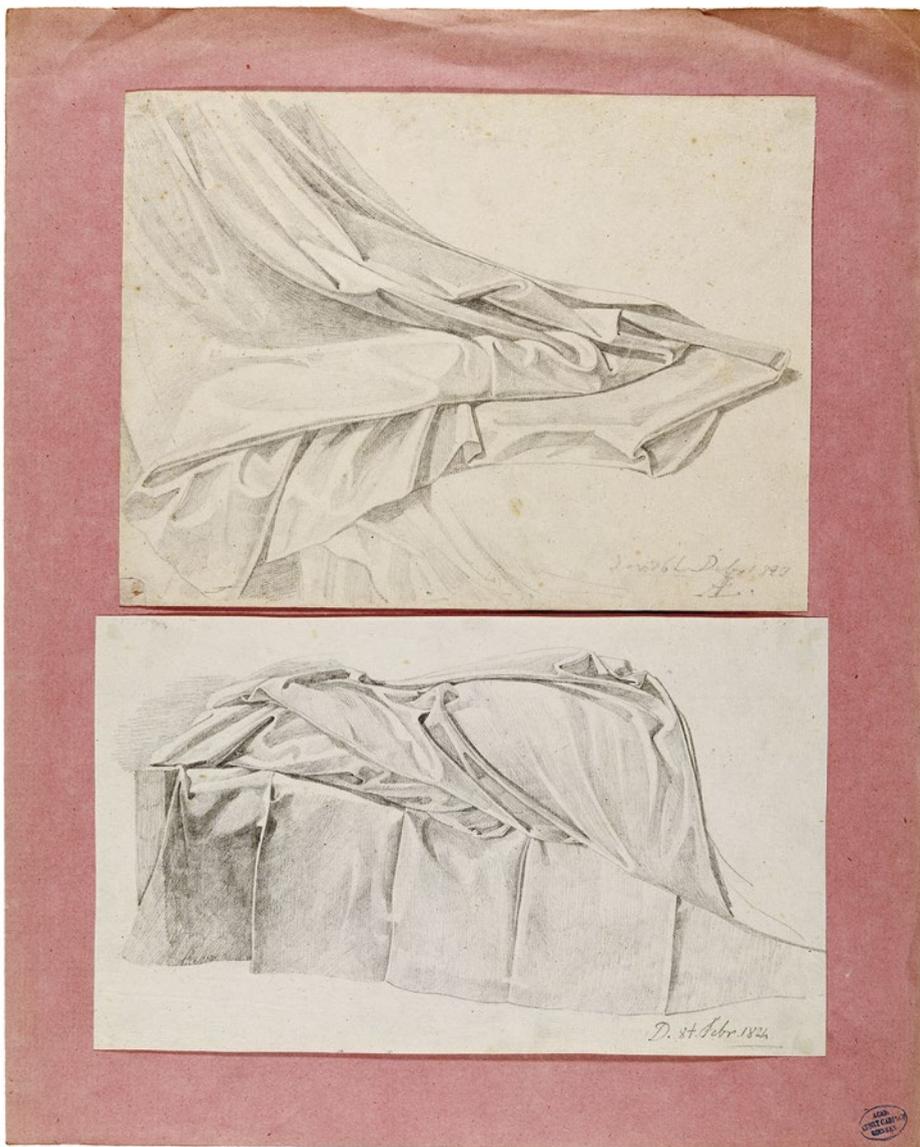
5 Es handelt sich hierbei sicherlich ebenfalls um Mappen aus Gießen, in denen ehemals kunsthistorische Vorlagenblätter aufbewahrt wurden, darauf lassen die angebrachten Zettel (z. B. „Schule von Brescia“ etc.) schließen.

August Lucas, 1803 in Darmstadt geboren, erhielt seinen ersten Kunstunterricht zwischen 1818 und 1824 in der großherzoglichen Museumszeichenschule<sup>6</sup> im Residenzschloss in Darmstadt unter dem Galerieinspektor Franz Hubert Müller (1784–1835).<sup>7</sup> Die meisten Zeichnungen stammen aus diesem Ausbildungskontext, dafür sprechen die vereinzelt datierten Zeichnungen auf die Jahre 1823 und 1824, aber auch die Sujets der Blätter, auf denen Übungsstudien zu Gewandfalten und Akten festgehalten sind. Es fällt auf, dass unter den ehemaligen Gießener Zeichnungen keine Landschafts- und Baumdarstellungen zu verzeichnen sind, sondern überwiegend Faltenmotive, weibliche und männliche Akte sowie einige wenige Porträts und Tiere, zu den Gründen hierzu später mehr. Offensichtlich war das Zeichnen von Faltenwürfen, sei es nach Stoffdraperien oder nach Gemälden und Graphiken im Bestand des Darmstädter Museums, ein wichtiger Bestandteil dieser Ausbildung, denn auf einem Drittel der Zeichnungen widmet sich Lucas diesem Sujet. Auf einem Teil der meist mit Bleistift gezeichneten Faltenstudien ist das noch unsichere Herantasten und Ausprobieren des jungen Künstlers zu spüren (Abb. 2), andere zeigen schon eine derartige Perfektion, was Faltenwurf, Schattierung und Glanzlichter angeht, dass diese Blätter einen künstlerischen Eigenwert erreichen (Abb. 3). Nur einige wenige Studien sind farbig angelegt. (Abb. 4) Von Lucas sind auch in anderen Sammlungsbeständen Gewandstudien bekannt, diese dienten aber meist der Vorbereitung seiner Gemälde, Faltenstudien sind andernorts kaum von ihm überliefert. In dieser hohen Anzahl wie in Darmstadt (ehemals Gießen) findet man sie auch in Künstlernachlässen selten, und insofern geben die Skizzen neue Einblicke in die Zeichenausbildung der Romantik.<sup>8</sup>

6 *August Lucas 2013* (wie Anm. 2), S. 16–18.

7 In der Forschung wird bislang das Jahr 1819 als Beginn der Ausbildungszeit angenommen. Da eine Faltenstudie von Lucas allerdings schon auf 1818 datiert, ist der frühere Eintritt in die Zeichenschule wahrscheinlicher.

8 Christine Hübner / Michael Thiemann, *Das Jahrhundert der Zeichnung. Positionen der Handzeichnung zwischen 1780 und 1900*, in: *Romantische Blicke: deutsche Zeichnungen des 19. Jahrhunderts*, hg. von Christine Hübner et al., Petersberg 2018, S. 9–29.



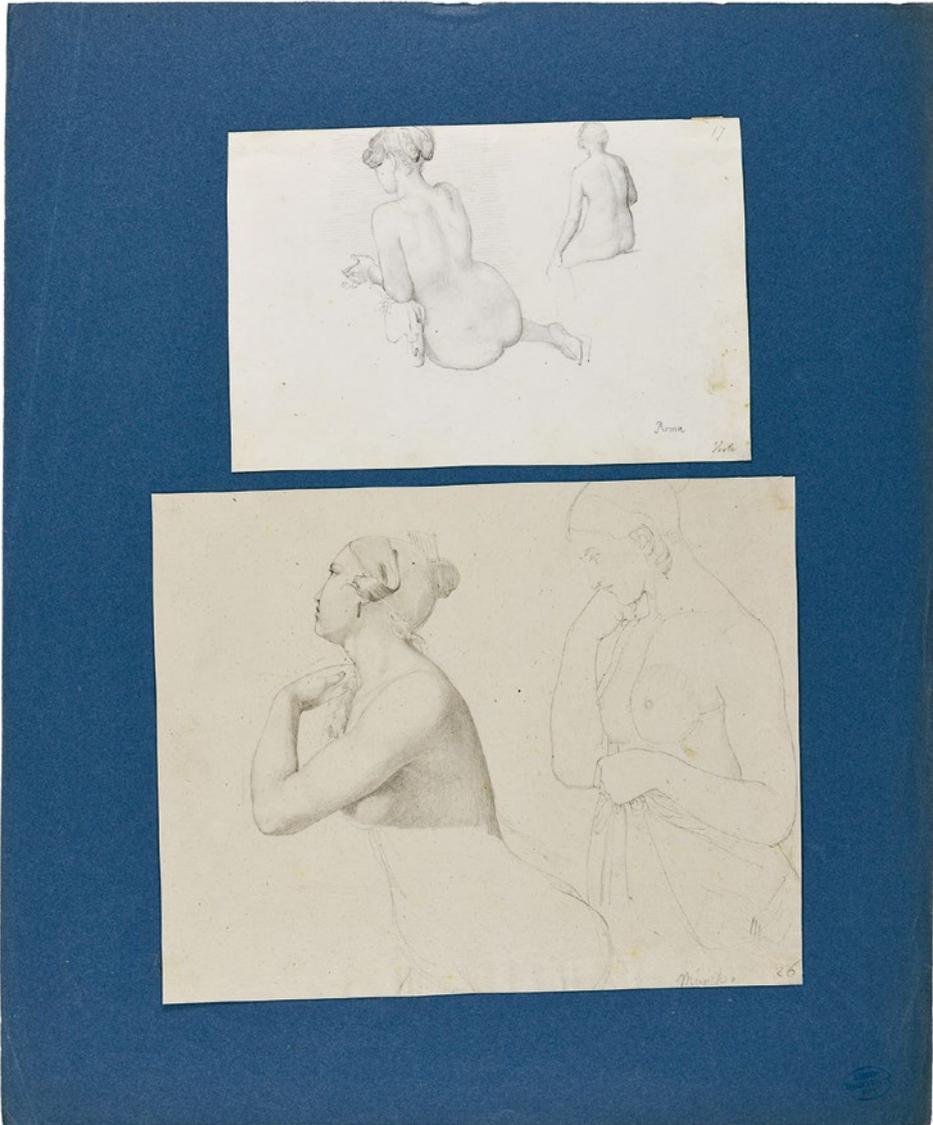
**Abb. 2:** August Lucas, *Faltenstudien*, 1823 und 1824, Bleistift, 20 × 27 cm bzw. 17 × 28,6 cm, TU Darmstadt, Fachbereich Architektur, Sammlung des Fachgebiets Architektur- und Kunstgeschichte



**Abb. 3:** August Lucas, *Faltenstudie*, undatiert, Bleistift, 54,8 × 36,7 cm, TU Darmstadt, Fachbereich Architektur, Sammlung des Fachgebiets Architektur- und Kunstgeschichte



**Abb. 4:** August Lucas, *Faltenstudie*, undatiert, Aquarell, 14,4 × 8,6 cm, TU Darmstadt, Fachbereich Architektur, Sammlung des Fachgebiets Architektur- und Kunstgeschichte

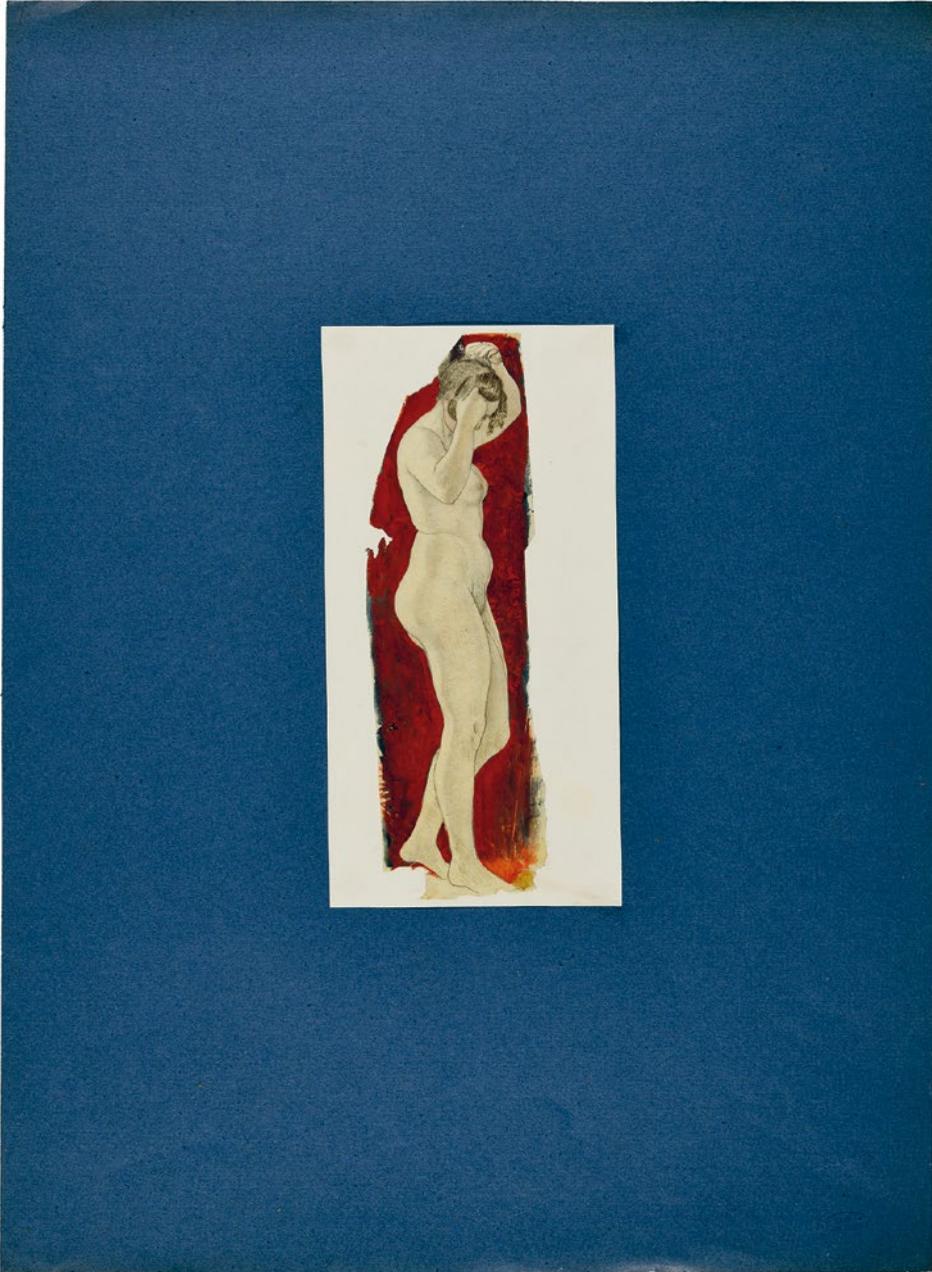


**Abb. 5:** August Lucas, *Aktstudien zweier Frauen*, 1826, Bleistift, 13,7 × 20,8 cm bzw. 20 × 25,5 cm, TU Darmstadt, Fachbereich Architektur, Sammlung des Fachgebiets Architektur- und Kunstgeschichte

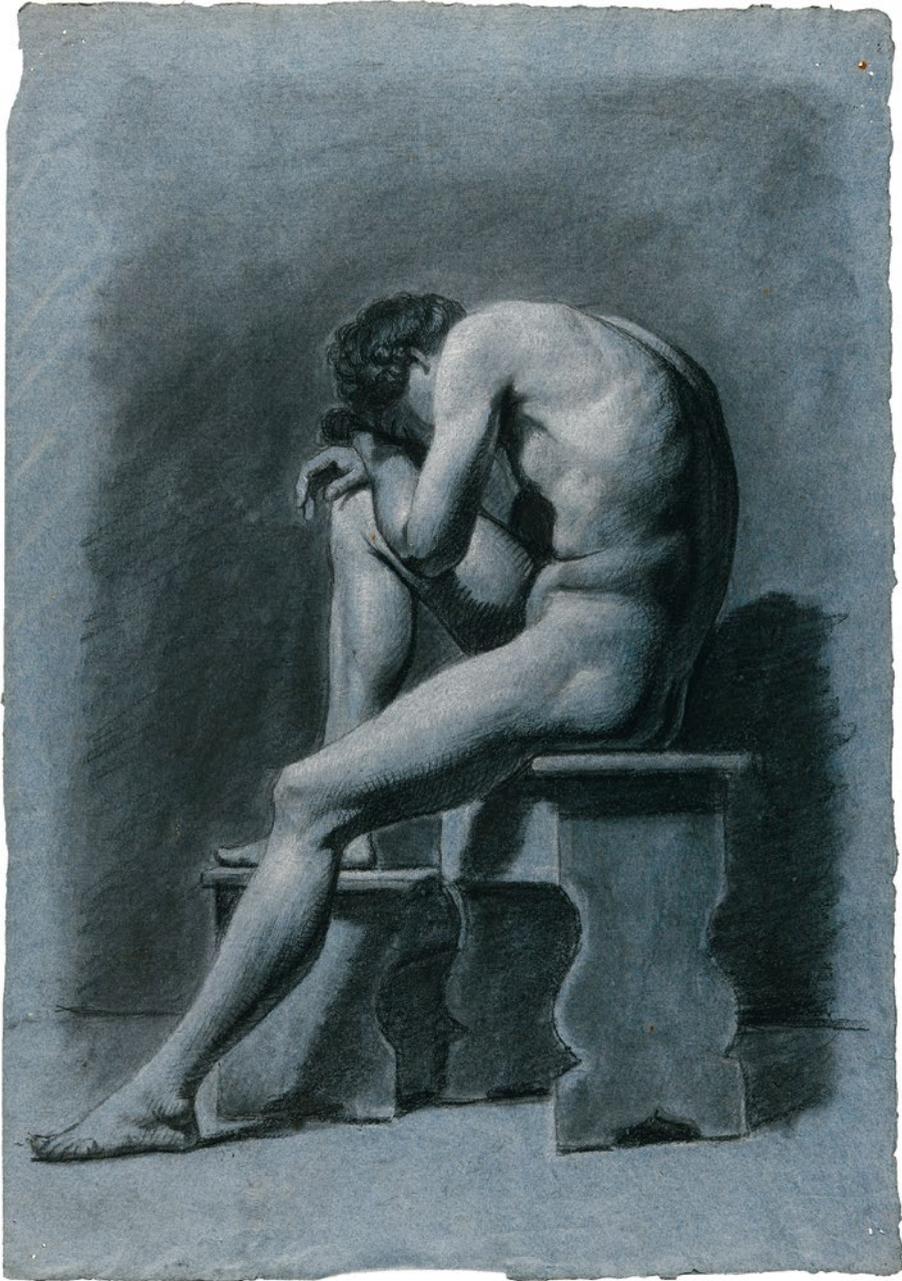
Mit Unterstützung des Darmstädter Großherzogs Ludwig I. reiste Lucas 1825 nach München, um dort an der Kunstakademie bei dem Historienmaler Peter Cornelius zu studieren.<sup>9</sup> Vermutlich hatte Lucas hier erstmals die Möglichkeit an akademischen Aktkursen teilzunehmen. Eine auf das Jahr 1826 datierte und mit dem Zusatz „München“ versehene Zeichnung mit zwei Frauenakten<sup>10</sup> (Abb. 5) deutet darauf hin, dass er dort auch an „Aktsessions“ in privaten Ateliers teilnahm. An den Akademien waren bis 1850 nur männliche Modelle zugelassen.<sup>11</sup> Das Blatt ist insofern interessant, weil es aufgrund des nicht vollendeten Zustands die verschiedenen Stufen der Zeichenpraxis von Lucas offenlegt: so hält er zunächst mit wenigen zarten Linien die Umrisse des Körpers fest, um dann mit feinen Schraffuren die plastischen Formen herauszuarbeiten. Kleinere Ausbesserungen und nachträglich anders angesetzte Umrisslinien verraten noch gewisse Unsicherheiten, gleichwohl lässt sich die künstlerische Qualität von Lucas' zeichnerischen Fähigkeiten erkennen.

Weitere Zeichnungen stammen von seiner Studienreise nach Italien und vor allem aus Rom in den Jahren 1829 bis 1834. Auch hier spielte das Aktzeichnen eine große Rolle. Handelt es sich bei den meisten Blättern um reine Bleistift- oder Kreidezeichnungen, experimentierte Lucas bei einem Akt mit einem roten Deckfarbenhintergrund, vor dem sich die Figur des nackten, nur mit wenigen gekonnt gesetzten Strichen, Schraffuren und Schattierungen angedeuteten Frauenkörpers abhebt (Abb. 6). In der Sammlung existieren auch zahlreiche männliche Akte, sowohl Zeichnungen mit Blei als auch mit einem kräftigeren schwarzen Fettstift. Darunter sind zahlreiche klassische, manchmal recht unnatürlich wirkende Stand-, Rücken-, Sitz- und Liegeposen (Abb. 7, 8, 9), wie sie schon in barocken Lehrbüchern, zum Beispiel von Johann Daniel Preißler (1666–1737), zu finden sind.<sup>12</sup> Dass es sich hierbei nicht um Vorstudien für konkrete

- 9 In den Matrikeln der Münchner Kunstakademie taucht August Lucas allerdings nicht auf.
- 10 Zwei weitere weibliche Aktzeichnungen aus der Münchner Zeit sind überliefert, vgl. Franzke 1972 (wie Anm. 1), S. 109, Z68, Z69. – Zu Aktzeichnungen anderer Künstler des 19. Jh. siehe Christian Scholl / Anne-Katrin-Sors (Hg.), *Vor den Gemälden. Eduard Bendemann zeichnet*, Göttingen 2012; Susanne Müller-Bechtel, *Männliche Modelle nach der Natur. Meyer und die zeitgenössische Praxis des Aktstudiums*, in: *Johann Heinrich Meyer: Kunst und Wissen im klassischen Weimar*, hg. von Alexander Rosenbaum et al., Göttingen 2013, S. 205–225.
- 11 Anastasia Dittmann, *Nach der Natur lernen. Bildmedien im akademischen Zeichenunterricht*, in: *Lehrmedien der Kunstgeschichte. Geschichte und Perspektiven kunsthistorischer Medienpraxis*, hg. von Hubert Locher u. Maria Männig, Berlin 2022, S. 108–117; Anne-Kathrin Herber, *Frauen an deutschen Kunstakademien im 20. Jahrhundert*, Diss. Heidelberg 2009, S. 50; Linda Nochlin, *Why have there been no Great Women Artists?* in: *Artnews* 69 (Women's Liberation, Women Artists and Art History. A Special Issue), 1971, S. 22–40.
- 12 Hans Dickel, *Zeichenbücher des Barock. Eine Studie zur Geschichte der Künstlerausbildung*, Hildesheim/Zürich/New York 1987; Maria Heilmann et al. (Hg.), *Punkt, Punkt, Komma, Strich. Zeichenbücher in Europa, ca. 1525–1925*, Passau 2014; Susanne Müller-Bechtel, *Von allen Seiten schön. Die akademische Aktstudie 1650–1850*, Berlin 2018. Zu dem Zeichnungsbuch vgl. Johann Daniel Preißler, *Die durch Theorie erfundene Practic, oder Gründlich verfasste Regeln derer man sich als einer Anleitung zu berühmter Künstlerer Zeichen-Wercken bestens bedienen kan*, 3 Teile, Nürnberg 1721, 1722, 1723 (diverse Auflagen).



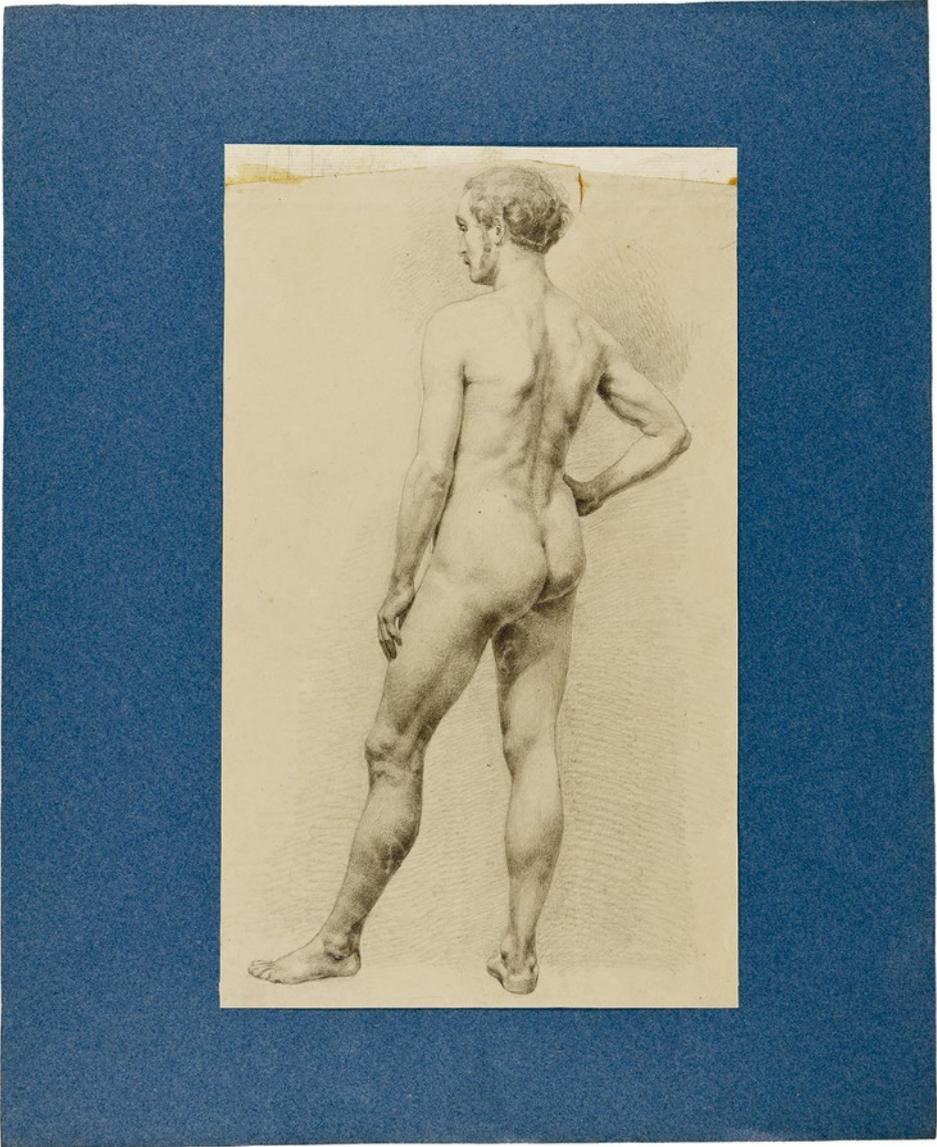
**Abb. 6:** August Lucas, *Weibliche Aktstudie*, undatiert, Bleistift und Deckfarben, 21,5 × 10,9 cm, TU Darmstadt, Fachbereich Architektur, Sammlung des Fachgebiets Architektur- und Kunstgeschichte



**Abb. 7:** August Lucas, *Männliche Aktstudie*, undatiert, schwarzer Fettstift, 55 × 39,5 cm, TU Darmstadt, Fachbereich Architektur, Sammlung des Fachgebiets Architektur- und Kunstgeschichte



**Abb. 8:** August Lucas, *Männliche Aktstudie*, undatiert, Bleistift, Kohle, Deckfarbe, 45 × 31,5 cm, TU Darmstadt, Fachbereich Architektur, Sammlung des Fachgebiets Architektur- und Kunstgeschichte



**Abb. 9:** August Lucas, *Männliche Aktstudie*, undatiert, Bleistift, 33,1 × 20 cm, TU Darmstadt, Fachbereich Architektur, Sammlung des Fachgebiets Architektur- und Kunstgeschichte

Gemälde handelt, sondern überwiegend um Aktstudien, wird anhand der angedeuteten Hocker, Stäbe etc. deutlich, die beim akademischen Aktstudium dazu benutzt wurden, um Modellposen über eine längere Zeit zu ermöglichen.

Aus der Masse dieser Akt- und Faltenstudien ragt eine ausdrucksstarke, annähernd quadratische, undatierte Porträtzeichnung hervor, bei der es sich aufgrund der etwas merkwürdig anmutenden Handhaltung vermutlich um ein Selbstporträt handelt (Abb. 10). Während Gesicht und Haare hervorragend aus dem schraffierten Hintergrund herausgearbeitet sind – sehr ungewöhnlich für die sonstigen Skizzen Lucas' – und die Augen den Betrachtenden fest fixieren, wirken die an die Stirn geführte Hand und der Oberkörper überdimensioniert. Zudem befindet sich in dem Konvolut auch die späteste bislang bekannte Zeichnung von August Lucas, die auf Juli 1862 datiert ist, und in der er seinem Altersstil gemäß mit scharfen Umrisslinien eine auf einem Felsen sitzende weibliche Aktfigur darstellt, die ein großes Tuch um sich herumwirbelt (Abb. 11).

Diese im Lauf der Ausbildung und auf Reisen angefertigten Zeichnungen von August Lucas dienten dem Üben seiner Zeichenfähigkeit, waren zugleich sein künstlerischer Wissensspeicher, in dem vorbildliche Lösungen für Falten-, Gewand- und Aktstudien archiviert waren<sup>13</sup> und als Musterlösungen für spätere Gemälde dienten. Wahrscheinlich setzte er die Blätter auch als Lehrmaterial ein, als er 1842 Lehrer für das Freihandzeichnen an der Darmstädter Gewerbe- und Realschule wurde.<sup>14</sup>

Wie kamen diese heute in Darmstadt aufbewahrten Zeichnungen von August Lucas nach Gießen? Sie sind sicherlich über den Architekten, Maler und Gießener Professor Hugo von Ritgen in die Kunstsammlung gelangt. Ritgen besaß ein großes Konvolut an Zeichnungen der sogenannten Darmstädter Romantiker, unter denen sich auch Blätter von August Lucas befanden. Diese sind noch heute im Besitz der Nachfahren Ritgens und wurden bereits 1984 erstmals ausgestellt sowie in einem Katalog publiziert.<sup>15</sup> In einem Brief des Darmstädter Kupferstechers Jakob Felsing (1802–1883), datiert auf den 6. März 1864 und adressiert an Ritgen, erfährt man mehr über den Ankauf dieser Blätter<sup>16</sup>: „Namens der Frau Lucas quittire ich Ihnen den Empfang von 105fl [Gulden] für angekaufte Kunstgegenstände des verstorbenen

13 Müller-Bechtel 2018 (wie Anm. 12); dies.: Zeichnen/Zeichnung, in: *Lehrmedien der Kunstgeschichte. Geschichte und Perspektiven kunsthistorischer Medienpraxis*, hg. von Hubert Locher u. Maria Mänig, Berlin 2022, S. 88–107, hier S. 90–94.

14 Maïke Banaski, Emanzipation einer Hilfswissenschaft. Kunstgeschichte in Darmstadt 1812–1869, in: *Kunstgeschichte an Polytechnischen Instituten, Technischen Hochschulen, technischen Universitäten. Geschichte – Positionen – Perspektiven*, hg. von Robert Stalla, Wien/Köln/Weimar 2021, S. 39–58, hier S. 51f.

15 AK Hamm 1984.

16 Bislang war nicht bekannt, wann Ritgen diese Zeichnungen erwarb. Vgl. dazu ebd., S. 9.



**Abb. 10:** August Lucas, *Selbstporträt* (?), undatiert, Bleistift, 40,5 × 34 cm, TU Darmstadt, Fachbereich Architektur, Sammlung des Fachgebiets Architektur- und Kunstgeschichte



**Abb. 11:** August Lucas, *Weibliche Aktstudie*, 1862, Bleistift, 30,5 × 20 cm, TU Darmstadt, Fachbereich Architektur, Sammlung des Fachgebiets Architektur- und Kunstgeschichte

Malers Lucas.<sup>17</sup> Felsing war mit Lucas befreundet und offensichtlich mit der Verwaltung des Nachlasses betraut worden. Sein Brief enthält weitere Informationen, die auch für den Teil der uns interessierenden Zeichnungen relevant sind, die sich ehemals im kunsthistorischen Seminar in Gießen befanden. Felsing schreibt, er freue sich mit Ritgen, dass dieser die Sammlung erworben habe, zugleich bereue er es, denn „wünschte ich doch einige weibliche Akte noch zurückhaben zu können“, da er sehe „welche starke Nachfrage jetzt geschieht, doch Sie sind der glückliche Besitzer“.<sup>18</sup> Während sich in der im Privatbesitz befindlichen Ritgen-Zeichnungssammlung lediglich drei weibliche Akte befinden, existieren in der Darmstädter Sammlung 37 Blätter zu diesem Sujet von der Hand Lucas'. Ritgen hat also einen Teil der angekauften Zeichnungen 1864 in seiner privaten Kunstsammlung aufbewahrt (die heute im Besitz der Nachfahren sind) und einen anderen Teil in die Gießener Lehrsammlung abgegeben. An der Gießener Universität war Ritgen seit 1838 zunächst außerordentlicher, von 1843 bis 1874 ordentlicher Professor der Baukunst und von 1874, aufgrund der Verlegung dieses Lehrstuhls an die Abteilung Architektur der Polytechnischen Schule in Darmstadt, bis zu seinem Tod im Jahre 1889 erster Professor für Kunstgeschichte.<sup>19</sup> Schwerpunkt seiner Lehre waren neben den Fächern Geschichte der Baukunst und Kunstgeschichte vor allem der Bereich der Zeichenkunst.<sup>20</sup> Schon 1842 berichtete Ritgen stolz über seine Fähigkeiten in diesem Bereich: „Darstellende Geometrie mit ihren Anwendungen, Schattenlehre und Perspective“ seien Fächer, „welche die Grundlage allen Zeichnens bilden“, die er als Lehrer der Architektur stets vortrage und hierfür auch im „architectonischen Cabinet eine vollständige Modellsammlung“ existiere, die größtenteils von ihm selbst gefertigt wäre.

Mit dem eifrigen Studium dieser Fächer habe ich stets Freies Handzeichnen und Malen verbunden und bin ich daher in den Stand gesetzt, den Unterricht in allen Zweigen des bildlichen Darstellens vollständig und gründlich zu erteilen.<sup>21</sup>

Als Ritgen 1874 den Lehrstuhl für Kunstwissenschaft in Gießen erhielt,<sup>22</sup> wurde ihm „die Direction einer kunstwissenschaftlichen Sammlung“ übertragen, hierin befanden sich nach seinen eigenen Angaben „Gemälde, Handzeichnungen, Kupferstiche,

17 WSTA, R-Hs 813 (NL Hugo von Ritgen). Auch für das folgende Zitat. Ich danke Yvonne Rickert (Marburg) für den Hinweis auf diesen Brief.

18 Ebd.

19 Zur ausführlichen Biographie und vor allem dem künstlerischen und wissenschaftlichen Werdegang von Ritgen vgl. Jacobs 2017, S. 21–39; Rickert 2022. Dort auch weitere Literaturhinweise.

20 Rickert 2022, S. 37 f.

21 Brief vom 16. Oktober 1842 an die Hochschulleitung der Gießener Universität, UniA GI, Allg. Nr. 1234, Vorstellung des Hr. Professors H. v. Ritgen dahier, wegen der Wiederbesetzung der Universitäts-Zeichenlehrstelle, betr. 1842, fol. 1r–2r.

22 Rickert 2022, S. 45–50. Zu Ritgen, seinem Unterricht an der Gießener Universität sowie der Lehrsammlung siehe auch den Beitrag von Yvonne Rickert in diesem Band.

Gypsabgüsse und Alterthümer verschiedener Art“.<sup>23</sup> Es liegt nahe, dass Ritgen einen Teil seiner privaten Zeichnungssammlung – und damit auch die hier behandelten Handzeichnungen von August Lucas – in seinem Zeichenunterricht verwendete und nun zum Aufbau der neuen kunstwissenschaftlichen Lehrsammlung, dem sogenannten „Kunst Cabinet“ abgab, um so einen Grundstock an guten Vorlagen für seinen Zeichenunterricht zu haben. Zumal in Gießen – im Unterschied zu Darmstadt mit dem großherzoglichen Museum – keine umfangreiche Kunstsammlung als Anschauungsmaterial zur Verfügung stand. Das Erlernen der Zeichentechniken wurde im 19. Jahrhundert als essentiell für Kunsthistoriker angesehen, um Kunst adäquat beschreiben und analysieren zu können.<sup>24</sup> In einer zeitgenössischen Publikation heißt es dazu:

Für den kunstgeschichtlichen Vortrag ist es von grösstem Werte, dass alle die ihm folgen, zeichnen können. [...] Wenigstens der künftige Kunstforscher und Kunstgelehrte sollte an der Hochschule Gelegenheit zum Actzeichnen zu kommen.<sup>25</sup>

Der Autor, der damals in Straßburg lehrende Kunsthistoriker Franz Xaver Kraus (1840–1901) betonte, dass es diese Verknüpfung eines akademischen Zeichenlehrers und eines Lehrers für Kunstgeschichte bislang nur an einer einzigen deutschen Universität gäbe – und erwähnt lobend dazu den gerade erst zum Kunstgeschichtspräsidenten erhobenen Hugo von Ritgen.<sup>26</sup> Es ist also anzunehmen, dass Ritgen ganz bewusst die Falten-, Gewand- und Aktstudien für die neue kunsthistorische Lehrsammlung auswählte, weil diese auf ideale Weise den zeichnerischen Kanon widerspiegeln. Einen Beleg für die Verwendung dieser Zeichnungen durch Ritgen gibt es leider nicht, auch hatte er zu Beginn seiner kunsthistorischen Lehrtätigkeit nur wenige Studenten.<sup>27</sup> Die zahlreichen Einstichlöcher an den Ecken der Blätter und vor allem bei den großformatigeren Aktdarstellungen deuten auf einen regen Gebrauch hin, entweder schon unter Lucas' Lehrtätigkeit an der Gewerbeschule in Darmstadt in der Zeit ab 1842 oder dann später im Zuge des Zeichenunterrichts an der Gießener Universität.<sup>28</sup>

Die Zeichnungen von August Lucas sind 1946 mit weiteren Teilen der Gießener kunsthistorischen Lehrsammlung nach Darmstadt an den kunsthistorischen Lehrstuhl der Abteilung Architektur gelangt. In dem Jahr war beschlossen worden, nachdem schon 1945 der gesamte Lehrbetrieb an der Ludoviciana eingestellt worden war, alle geistes-

23 UniA GI, PrA Nr. 1634, Schenkung an das Institut für Kunstwissenschaft; Verwaltung des Instituts für Kunstwissenschaft 1879–1897, fol. 3r-v

24 Müller-Bechtel 2022 (wie Anm. 12), S. 94–100.

25 Franz Xaver Kraus, *Über das Studium der Kunstwissenschaft an den Deutschen Hochschulen*, Strassburg 1874, S. 21 f. Vgl. dazu Rickert 2022, S. 50.

26 Kraus 1874 (wie Anm. 25), S. 23; Rickert 2022, S. 50.

27 Rickert 2022, S. 48.

28 Diese können natürlich auch vom Arretieren der Blätter auf den angekippten Zeichentischen, also noch aus der Studienzeit von August Lucas stammen, die große Anzahl an Einstichlöchern in den Blattecken spricht aber dafür, dass diese mehrfach als Vorlagen verwendet wurden.

wissenschaftlichen Disziplinen in Gießen komplett aufzugeben und stattdessen dort die neue Justus-Liebig-Hochschule für Bodenkultur und Veterinärmedizin zu gründen.<sup>29</sup> In diesem Zusammenhang veranlasste das Hessische Kultusministerium, dass die Gießener Bestände des Kunsthistorischen Seminars leihweise an die TH Darmstadt abgegeben werden sollten. Die Anregung für die Abgabe ging von dem Darmstädter Kunsthistoriker Professor Oskar Schürer (1892–1949) beziehungsweise seinem Nachfolger Hans Georg Evers (1900–1993) aus.<sup>30</sup> Da die gesamte kunsthistorische Lehrsammlung (alle Gipse, Diapositive, Bildvorlagen) während der Bombardierung 1944 in Darmstadt zerstört worden war, ist verständlich, dass die Darmstädter Professoren ein großes Interesse an den Gießener Beständen hatten und mit Nachdruck die Übergabe aus Gießen einforderten. Zugleich bedeutete der Ende 1947 erfolgte Umzug der Materialien sowohl für den ehemaligen Gießener kunsthistorischen Professor Christian Rauch (1877–1976) wie auch für die kunstinteressierte Gießener Öffentlichkeit einen herben Verlust. In dem „Vorläufigen Vertrag zwischen der Technischen Hochschule Darmstadt und der Universität Giessen, die Bestände des Giessener Kunsthistorischen Institutes betreffend“ vom 19.12.1947 heißt es, dass der Darmstädter Kunstgeschichte „leihweise eine Anzahl von Büchern, Mappen und Diapositiven, [...], zu Studien- und Lehrzwecken“ überlassen werden.<sup>31</sup> Waren die rund 1.330 Bücher und ungefähr 5.000 Diapositive im Sommer 1948 schon weitgehend katalogisiert und durch einen Stempel „U. G.“ als Gießener Bestand gekennzeichnet worden,<sup>32</sup> musste eine „Anzahl von offenen Sammelmappen mit losen Kunstdruckblättern und Ausschnitt-Reproduktionen“ noch wissenschaftlich geordnet und inventarisiert werden, um die „Leihgabe-Bestandsaufnahme“ abzuschließen.<sup>33</sup> In der heutigen Darmstädter Sammlung haben sich etliche dieser großen Sammelmappen mit Kunstdrucken geordnet nach Schulen und Künstlern erhalten. Auch die Zeichnungen von August Lucas sind in vier dieser Sammelmappen aufbewahrt, sodass davon auszugehen ist, dass diese Originale eher aus Zufall zwischen den vielen Reproduktionen ihren Weg nach Darmstadt gefunden haben. Da ab 1948 der neue Darmstädter Lehrstuhlinhaber Hans Gerhard Evers als passionierter Fotograf vor allem am Aufbau der Dia-Sammlung interessiert war, kam es offensichtlich gar nicht zu einer Inventarisierung dieser Mappenwerke, denn ansonsten wären diese Kunstwerke des Darmstädter Romantikers August Lucas nicht so lange von der Forschung unbeachtet geblieben.

29 Felschow/Lind/Busse 2008; Moraw 1990.

30 Vgl. Ruby 2022.

31 Abschrift des Vertragsentwurfs vom 19.12.1947, unterzeichnet von dem Rektor Gustav Mesmer der TU Darmstadt, TU Darmstadt, Universitätsarchiv, NL Hans Gerhard Evers, Bestand 303, Nr. 56.

32 Unsignierter Briefentwurf vom 01.07.1948, ebd. Die Diapositive befinden sich noch heute – 1947 mit dem Stempel „U. G.“ versehen – im Bestand des Fachgebiets Architektur- und Kunstgeschichte und sind in die von dem Kunsthistoriker Hans Gerhard Evers aufgebaute Großdiasammlung der Technischen Hochschule Darmstadts integriert worden.

33 Ebd.

Mit der Erforschung der Provenienz und des wechselvollen Wegs dieser Zeichnungssammlung zwischen Gießen und Darmstadt konnte anlässlich des 150-jährigen Bestehens des Gießener Instituts für Kunstgeschichte ein kleiner Baustein der Geschichte seiner 1874 gegründeten ehemaligen Lehrsammlung wiederentdeckt werden. Das Konvolut des Darmstädter Zeichners August Lucas bietet einerseits interessante Einblicke in die künstlerische Ausbildung und Praxis der Malerei der Romantik und ermöglicht andererseits neue Kenntnisse über die in den frühen kunsthistorischen Lehrsammlungen befindlichen Anschauungsmittel und deren Verwendung.



Erwerb, Experiment, Erkenntnis  
*Bruno Wilhelm Sauer in Gießen zwischen  
Klassischer Archäologie und Kunstgeschichte*

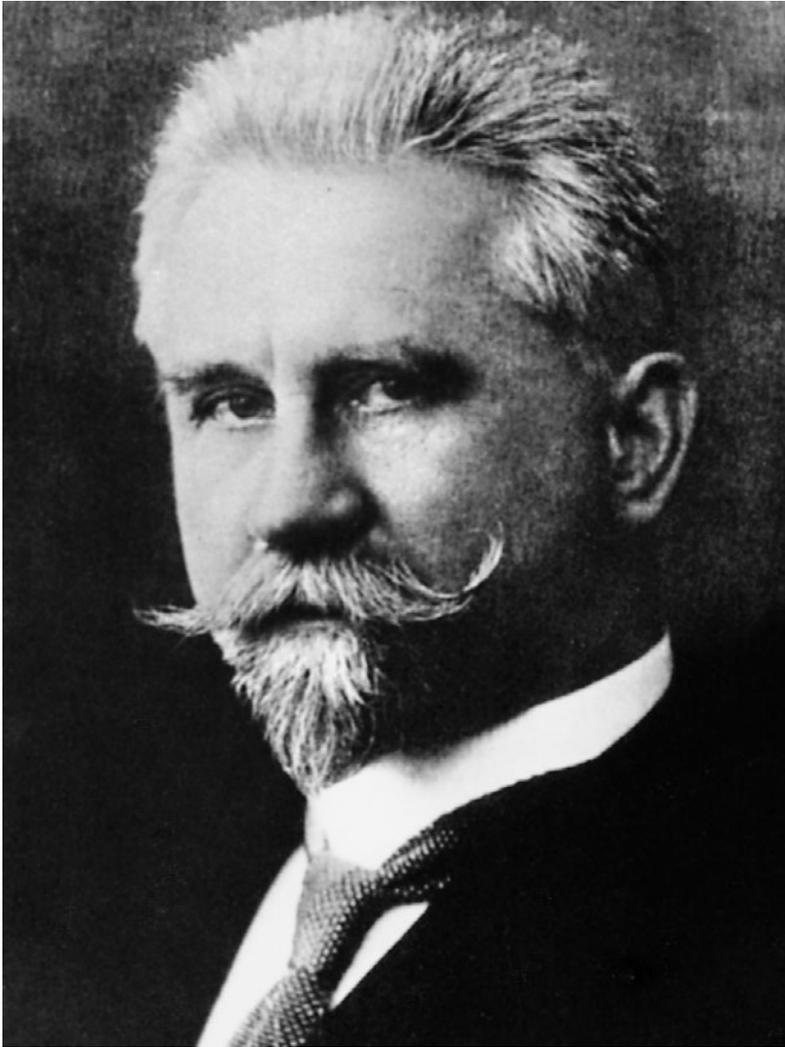
KATHARINA LORENZ

---

Das Wirken des 1861 in Leipzig geborenen und 1919 in Kiel verstorbenen Gelehrten Bruno Sauer (Abb. 1) an der Gießener Universität zeichnete sich dadurch aus, dass es ihm erfolgreich gelang, eine Schnittstelle zwischen klassisch-archäologischem und kunstwissenschaftlichem Forschen und Lehren auszubilden, welche beiden Bereichen zu einer stärkeren institutionellen Verankerung verhalf und ihr langfristiges Bestehen sicherte. Sein Einfluss auf die beiden kunstwissenschaftlichen Bereiche – die Klassische Archäologie und die Kunstgeschichte – wurde ihm entscheidend durch sein Interesse an der Baukunst und an Werkstoffen ermöglicht, die für beide Felder gleichermaßen relevant waren, und auch dadurch, dass er Fragen der Rekonstruktion und Künstlerzuschreibung immer wieder durch praktische Experimente wie zum Beispiel die Rekonstruktion von fragmentierten Bildwerken zu beantworten suchte – wiederum ein Vorgehen mit Relevanz in beiden Bereichen. Dabei beschränkt er ganz dezidiert auch den Weg der Infrastrukturstärkung, wie dies in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts an vielen universitären Standorten in dieser Fächerzone geschah;<sup>1</sup> und er machte sich um die umfassende Ausstattung mit praktischen Arbeits- und Anschauungsmaterialien in Form einer Original- und Abguss-Sammlung ebenso wie von Fotografien verdient. Während umfassende Darstellungen von Sauer's klassisch-

1 Zum Ineinandergreifen von Institutionen und menschlichen Akteuren, ihren wissenschaftlichen Praktiken und Themenschwerpunkten in der kunstwissenschaftlichen Fächerzone in dieser Zeit vgl. Elizabeth Mansfield, *Art History and Modernism*, in: *Art History and Its Institutions: Foundations of a Discipline*, hg. von ders., London 2002, S. 11–27; zur institutionellen Situation in den deutschsprachigen Kunstwissenschaften dieser Zeit vgl. Charlotte Schoell-Glass, *Art History in German-Speaking Countries: Austria, Germany and Switzerland*, in: *Art History and Visual Studies in Europe: Transnational Discourses and National Frameworks*, hg. von Matthew Rampley, Leiden 2012, S. 335–353, hier v. a. S. 336–337.

archäologischem Wirken in Gießen bereits vorliegen,<sup>2</sup> steht im Folgenden sein Arbeiten über die Fächergrenzen hinweg im Fokus.



**Abb. 1:** Porträt Bruno Sauer, Fotografie, Bildarchiv der UB und des UniA GI

- 2 Hans-Günter Buchholz, Bruno Sauer (1861–1919). Klassischer Archäologe, in: Gundel/Moraw/Press 1982, S. 789–799; Hans-Günter Buchholz, Bruno Sauer 1861–1919, in: *Archäologenbildnisse*, hg. von Reinhard Lullies u. Wolfgang Schiering, Mainz 1988, S. 140–141; Recke 2000, S. 19–46; Matthias Recke, 200 Jahre Archäologie in Gießen, Teil 1, in: *Spiegel der Forschung*, Jg. 26, Heft 2 (2009), S. 69–77, hier S. 73–76.



**Abb. 2:** Fotopappe mit einer undatierten Aufnahme von Bruno Sauer, die die Kirche in Heuchelheim (Wetterau) zeigt, um 1906, UniA GI, Lehrsammlung des Kunstwissenschaftlichen Instituts

Bruno Sauer hatte sich mit der Entscheidung von 1892, seine Habilitation über „Alt-naxische Marmorkunst“ an der Gießener Universität einzureichen, auch für diejenige Institution entschieden, welche 1809 als erste in Deutschland eine Professur geschaffen hatte, die die Denomination „Archäologie“ im Namen trug.<sup>3</sup> Zugleich erreichte er die Ludovicana in einer Zeit, in der sich die kunstwissenschaftliche Fächerzone neu sortierte: 1890 war Ferdinand Dümmler (1859–1896), der den Bereich der Klassischen Archäologie vertreten hatte, einem Ruf nach Basel gefolgt; kurz vor Sauers Ankunft war 1889 Hugo von Ritgen (1811–1889), der Professor für Baukunst, dann für Kunstgeschichte gestorben;<sup>4</sup> kurz danach verließ 1893 der Kunsthistoriker Adalbert Matthäi (1859–1924) Gießen in Richtung Kiel.<sup>5</sup> So lehrte Sauer seit 1892 als Privatdozent der Archäologie und ließ 1893 nach dem Weggang Matthäis seine *Venia legendi* auch auf die Kunstgeschichte erweitern. Die Vorlesungsverzeichnisse nennen seine Kurse im wissenschaftlichen Zeichnen, für die er auf Expertise aus seinem Erst-Studium der Architektur aufbauen konnte, das er direkt nach der Reifeprüfung 1879 für ein Jahr an der Technischen Hochschule Braunschweig absolviert hatte. Dazu lehrte er in der Kunstgeschichte zu italienischer Malerei, zum Beispiel zu Raffael und Michelangelo (1893/94), sowie zu Architektur-Themen, zum Beispiel zur deutschen Baukunst (1894, mit „Exkursionen in die Umgegend“) und zu Kirchenbau (Abb. 2). Und er sondierte auch die Schnittstellen zwischen Klassischer Archäologie und Kunstgeschichte, so in einem Lektüre-Kurs zu „Lessings Laokoon“ (1894/95). Zu Sauers interdisziplinär-kunstwissenschaftlicher Lehrleistung vermerkte der Klassische Philologe Gotthold Gundermann (1856–1921) einige Jahre später im Antrag auf die Beförderung auf eine außerordentliche Professur:

[...] hat er sich nicht nur als fleissiger sondern auch als geschickter und erfolgreicher Dozent erwiesen. Seine Vorlesungen und Übungen [...] erstrecken sich auf alle wichtigeren Gebiete seines Faches. Aber er hat diesen Kreis nicht nur stetig erweitert, sondern auch über das Fach der Archäologie, für das er sich habilitiert hatte, hinaus ausgedehnt auf das Gebiet der mittelalterlichen und neueren Kunst.<sup>6</sup>

Sauers Bemühungen um die kunstwissenschaftliche Fächerzone verbesserten zunächst jedoch seine Position innerhalb der Universität nicht, auch wenn ein Antrag der Philosophischen Fakultät im Jahr 1895 demonstriert, dass er schnell wichtige Für-

3 Der aus Grünberg stammende Friedrich Gottlieb Welcker bekleidete diese „Professur der griechischen Literatur und Archäologie“ von 1809 bis 1816 und baute dann die klassisch-archäologischen Institute in Göttingen und Bonn auf, vgl. Recke 2009 (wie Anm. 2), S. 69–71.

4 Zu Hugo von Ritgen vgl. den Beitrag von *Yvonne Rickert* in diesem Band.

5 Zu Adalbert Matthäi bzw. Adelbert Matthaevi vgl. Uwe Albrecht, Adelbert Matthaevi (1859–1924). Vom Provisorium zum Institut, in: *Kunstgeschichte in Kiel. 100 Jahre Kunsthistorisches Institut der Christian-Albrechts-Universität*, hg. vom Rektorat der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, Redaktion: Hans-Dieter Nägelke, Kiel 1994, S. 25–28; Beuckers 2020.

6 UniA GI, PrA Phil 24, 19.07.1897.

sprecher gewinnen konnte. Man ersuchte in dem Schreiben über den universitären Senat bei der Landesregierung darum, dem Privatdozenten Sauer, der in der Sammlung „sich in jeder Weise als geschäftskundig und erfahren bewährt hat“, die Leitung des „Kunst-, Münzen- und Antiken-Kabinetts“ zu übertragen. Zugleich, so argumentierte der Dekan und Klassische Philologe Eduard Schwartz (1858–1940), sei für Sauer eine ordentliche Professur für Kunstwissenschaft einzurichten, „mit der das Direktorium der beiden Kunstinstitute zu verbinden ist“, und ihm dazu mit Gehaltszulage provisorisch die Leitung dieser neuen Gesamt-Einheit zu übertragen, die an diesem Punkt aus den räumlich getrennten Einrichtungen der Archäologie und der Kunstgeschichte bestand.<sup>7</sup> Der Antrag blieb erfolglos, was auch deshalb schmerzte, weil man in Gießen bereits 1889 die Wiedereinrichtung der Professur für Kunstwissenschaft beschlossen hatte, um damit der schwierigen Situation dieser Fächerzone und der mit ihr verbundenen Sammlungen abzuhelfen, die entstanden war, nachdem das Institut für Bau- und Ingenieurwissenschaften durch die Verlegung von Lehrstühlen an die Technische Hochschule Darmstadt 1874 aufgelöst worden war.

Ein paar Jahre später jedoch, 1897, gelang es, Sauer zum außerordentlichen Professor ernennen zu lassen und ihn auch offiziell als Leiter der Antikensammlung einzusetzen, die er de facto seit seiner Ankunft in Gießen betreut hatte, auch wenn er im Übergabe-Dokument an den Engeren Senat der Ludovicana auf „dessen bisherige[n] Director, Herrn Prof. Dr. Schwartz“ verweist.<sup>8</sup> Nur ein Jahr später, 1898, wurde er dann zum ordentlichen Professor sowie zum Direktor auf Lebenszeit des archäologischen und des kunstwissenschaftlichen Instituts berufen. Dazu plädierte er gegenüber dem Rektor erfolgreich für eine Neuregelung der Nomenklatur der beiden ihm nun unterstellten wissenschaftlichen Einheiten:

dass die Benennung der beiden meiner Verwaltung unterstellten Institute, des Kunst-, Münzen- und Antikenkabinetts und des Instituts für Kunstwissenschaft, einer Änderung unterzogen werde. Zu diesem Wunsch veranlasst mich die Unklarheit der Benennungen, die über die Grenzen der Ressorts im Zweifel lässt, und die im Geschäftsgang beständig wiederkehrenden Verwechslungen der beiden Institute untereinander und sogar mit dem Kunstverein. Da für den Hauptteil des Kunst-, Münzen- und Antikenkabinetts der Name „Archäologisches Museum“ bereits offiziell, nämlich im Vorlesungsverzeichnis, in Gebrauch ist, schlage ich vor, das Kunst-, Münzen- und Antikenkabinet nach Straßburger Muster „Archäologisches Institut“, das Institut für Kunstwissenschaft entsprechend „Kunstwissenschaftliches Institut“ zu benennen.<sup>9</sup>

7 UniA GI, PrA Phil 24, 20.04.1895, vgl. Buchholz 1982 (wie Anm. 1), S. 793–794.

8 UniA GI, Phil H 10–2, 23.04.1897.

9 UniA GI, Phil H 10–2, 20.11.1898.

Darum ersuchte die Universität entsprechend am 21. Dezember 1898 bei der Landesregierung.<sup>10</sup>

Sauer versah schließlich als ordentlicher Professor mit großem Erfolg die Verwaltung dieser beiden Institute und dehnte etwa auch seine Sammlungstätigkeit aus, nicht zuletzt auch im Rahmen der 300-Jahrfeier der Universität 1907.<sup>11</sup> Schließlich stellte aber die zunehmende Spezialisierung der beiden Fächer neue Bedarfe für die Lehre. Sauer begegnete diesen, indem er – nun in seiner Rolle als Dekan – den Architekten und promovierten Kunsthistoriker Christian Rauch (1877–1976) nach Gießen holte,<sup>12</sup> der sich dort 1906 bei Sauer über den Nürnberger Renaissancemaler Wolf Traut habilitierte und als Privatdozent in der Kunstgeschichte wirkte, bis er 1920 zum ordentlichen Professor an der Ludovicana ernannt wurde. So bestand Sauers Wirkung als Schnittstelle zwischen klassisch-archäologischem und kunstwissenschaftlichem Forschen und Lehren in Gießen auch darin, dass er die Bereiche bis zu seiner Abberufung nach Kiel 1909 so konsolidiert hatte, dass das Archäologische und das Kunstwissenschaftliche Institut fortan als eigenständige Einheiten weiter existieren konnten.

Im Bereich seiner eigenen wissenschaftlichen Forschungen beschäftigte sich Bruno Sauer immer wieder mit kunsthistorischen Themen und zwar insbesondere im Horizont der Baugeschichte, so etwa in seinem Beitrag zur Abtei Arnsburg von 1895 oder zur oberhessischen Dorfkirchenarchitektur.<sup>13</sup> Eine weit bedeutendere Funktion als Schnittstelle zwischen Klassischer Archäologie und Kunstgeschichte dürfte er aber eingenommen haben, weil er im besten Sinn den Typus des „Kunstarchäologen“ verkörperte, der ganz wesentliche Beiträge auf dem Gebiet der Identifikation, Rekonstruktion und Interpretation bedeutender antiker Bildwerke leisten konnte, zum Beispiel zu Aspekten der Parthenon-Skulpturen oder zu den Tyrannentöttern – und dies mit Methoden, die durchaus auf jüngere Epochen der Kunstgeschichte übertragbar waren und das dort Praktizierte für die Erforschung antiker Artefakte fruchtbar machten.<sup>14</sup>

Seine Fähigkeit zur detaillierten Analyse von stilistischen Formen, Werkstoffen sowie – wiederum begünstigt durch seine Schulung in der Architektur – technischen Merkmalen war epochenübergreifend anwendbar. Das galt auch für die Erkenntnisse seiner Habilitation zur archaischen Plastik der Kykladen, in welcher er neue Wege klassisch-archäologischer Forschung gegangen war, indem er anhand der Verwendung eines bestimmten Marmors ebenso wie spezifischer künstlerischer Formen für die Existenz eines Landschaftsstils der Insel Naxos argumentierte, auch wenn seine The-

10 Sauer selbst bezeichnete sich als „Professor der Archäologie und Kunstwissenschaft an der Landesuniversität“, so Buchholz 1982 (wie Anm. 1), S. 794.

11 Zur Geschichte der Sammlung unter Sauers Leitung vgl. Recke 2009 (wie Anm. 2), S. 73–76.

12 Buchholz 1982 (wie Anm. 1), S. 798; zu Christian Rauch vgl. die Beiträge von *Yvonne Rickert* und *Matthias Schulz* in diesem Band.

13 Sauer/Ebel 1895; Sauer 1906.

14 Sauer 1903; dazu Buchholz 1982 (wie Anm. 1), S. 798.

se wissenschaftlich letztlich nicht haltbar war.<sup>15</sup> Sauer nutzte in dieser Auseinandersetzung auch seine guten Kenntnisse der naxischen Marmor-Steinbrüche, die er seit 1889 im Rahmen des zweijährigen Reisestipendiums des Deutschen Archäologischen Instituts neben anderen Orten der Mittelmeerwelt im Anschluss an seine Leipziger Dissertation zu den Anfängen der statuarischen Gruppe in der griechischen Kunst von 1877 studiert hatte.<sup>16</sup> Auch dieses tiefe Verständnis von der Relevanz des Forschens in Autopsie war kunstwissenschaftlich epochenübergreifend anwendbar.

Zugleich war Sauer sicherlich umfassend vom Vorbild seines Doktorvaters Johannes Overbeck beeinflusst,<sup>17</sup> dessen Arbeit sich durch die minutiöse Beobachtung am archäologischen Befund ebenso wie das detaillierte Studium der antiken literarischen Texte zur griechischen und römischen Kunst und ihren Künstlern auszeichnete und auch dadurch, dass er seit 1859 in Leipzig eine substantielle Sammlung von Originalen und Abgüssen angelegt hatte, um das Studium in Autopsie auch jenseits der Mittelmeerwelt zu ermöglichen. So war Sauers Zeit an der Gießener Universität insbesondere vom umfassenden Auf- und Ausbau der Anschauungsmaterialien in den universitären Sammlungen geprägt – neben antiken Originalen auch Gipse und teils selbst angefertigte Fotografien –, die er dann auch zum Erkenntnisgewinn im Bereich der antiken Skulpturenforschung auf Basis des praktischen Experiments an den Objekten nutzte.<sup>18</sup>

Besonders einschlägig lässt sich dies am Beispiel seiner Beschäftigung mit dem seit der Renaissance für Künstler und Forschende gleichermaßen intellektuell herausfordernden Torso vom Belvedere im Vatikan beobachten, für die er sich sogar eine Rekonstruktion eines Darmstädter Künstlers anfertigen ließ, an der er für eine Interpretation der Identität der Figur als Polyphem argumentierte, wodurch er zugleich die Fehlerhaftigkeit der seit der Renaissance bestehenden Benennung als Herakles eindeutig nachweisen konnte.<sup>19</sup> Gundermann vermerkte dazu in dem bereits oben zitierten Antrag:

Das viel behandelte Problem der Bedeutung des berühmten Torso vom Belvedere hat er mit Hilfe seiner scharfen Beobachtungsgabe und ausgebreiteten Gelehrsamkeit in einer auch für Kenner überraschenden Weise gelöst. ‚Vorurteilslosigkeit, Scharfsinn und

15 Sauer 1892; s. Buchholz 1982 (wie Anm. 1), S. 792; Recke 2000, S. 20. Vergleichbar in Ansatz und grundlegender Relevanz war Sauers spätere Auseinandersetzung mit dem Athener Hephaisteion: Sauer 1899.

16 Sauer 1887.

17 Beispielhaft für das Interesse an literarischer und archäologischer Überlieferung in der Tradition Overbecks (insb. mit Overbeck, *Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen*, Leipzig 1868) ist Sauer 1889 zu nennen.

18 Recke 2000, S. 25–42.

19 Sauer 1894; dazu vgl. Raimund Wünsche, Der Torso des Michelangelo, in: *Der Torso. Ruhm und Rätsel*, hg. von dems., AK Glyptothek München, München 1998, S. 31–70, hier S. 68; Recke 2009 (wie Anm. 2), S. 75.

Gründlichkeit sind Vorzüge dieser Abhandlung‘ lautet das Schlussurteil in der Anzeige eines Fachmanns (Dümmler [Anm.: hierbei handelte es sich um Ferdinand Dümmler, der vormals in Gießen gewirkt hatte]).<sup>20</sup>

Das eindrucklichste Beispiel für Sauers Bemühungen im Bereich von Rekonstruktion und Identifikation antiker Bildwerke war aber seine Auseinandersetzung mit dem Œuvre des Myron, eines wichtigen Künstlers der griechischen Frühklassik des 2. Viertels des 5. Jahrhunderts v. Chr. In Sauers Fokus stand die Athena-Marsyas-Gruppe des Künstlers, die neben den literarischen Überlieferungen in Plinius’ Naturgeschichte (Plin. NH 34,57) und Pausanias’ Beschreibung der Athener Akropolis (Paus. 1,24,1) nur von Darstellungen auf Münzen bekannt gewesen war. Sauer identifizierte den Athena-Typus dieser Gruppe und ermöglichte so die Rekonstruktion der Gruppe.<sup>21</sup>

Dabei lässt sich anhand eines der verbliebenen Gipsabgüsse der Gießener Sammlung heute noch nachvollziehen, wie gesamthaft Sauer voring: Im Rahmen seines Myron-Projekts erwarb er für seine Stilvergleichsstudien einen Gipsabguss des sogenannten *Bostoner Athleten*, eines marmornen Jünglingskopfs in Boston. Sauers Bestellung erfolgte nur kurz nachdem das zunächst als griechisches Originalwerk von 460 v. Chr. von dem bekannten Kunstsammler Edward Perry Warren 1903 in Rom erworben und dann an das Museum of Fine Arts gegeben worden war.<sup>22</sup> Die logistischen Implikationen dieser Bestellung sind nicht zu unterschätzen, denn der Gießener Kopf stellt einen besonders seltenen Abguss dieses Stückes in Europa dar, was zum einen die guten Kontakte demonstriert, die Sauer weltweit unterhielt und mit denen er wie in diesem Fall besonders schnell agieren konnte; zugleich konkretisiert sich hier aber auch sein extremes Engagement, das die eingeschränkten Möglichkeiten der Gießener Sammlung immer wieder auch an ihre Grenzen bringen konnte. So ist etwa auch belegt, dass sein klassisch-archäologischer Nachfolger Carl Watzinger (1877–1948) erhebliche finanzielle Schulden zu begleichen hatte, die Sauers Sammeltrieb hinterließ.<sup>23</sup>

Bruno Sauer gelang es, ausgehend von seinen Fähigkeiten und Interessen im Bereich der Kunst- und Bauforschung und unterstützt durch die von ihm intensiv vorangetriebene Ausweitung der physischen Präsenz von Materialien der archäologischen und kunstwissenschaftlichen Forschung, die kunstwissenschaftlichen Fächer an der Ludoviciana neu zu ordnen. So konnte er bei seinem Weggang 1909 an die Universität Kiel auf das Ordinariat für Klassische Archäologie und die Direktion der dortigen Antikensammlung auf die Konsolidierung des kunstwissenschaftlichen Forschens und Leh-

20 UniA GI, PrA Phil 24, 19.07.1897.

21 Sauer 1907; Sauer 1908.

22 Boston, Museum of Fine Arts. Inv.-Nr. 03.754. Heute ordnet man den Kopf in die frühe römische Kaiserzeit, ins 3. Viertel des 1. Jh. n. Chr.

23 UniA GI, Phil H 2, 21.12.1910; dazu Recke 2000, S. 42, 49–50.

rens an der Gießener Universität zurückblicken und zugleich darauf, dass er durch sein Wirken bereits auch die Gießener Zukunft der beiden Fächer, der Kunstgeschichte und der Klassischen Archäologie, in nun neuerlich gestärkten, eigenständigen institutionellen Einheiten vorgezeichnet hatte.

### Ausgewählte Schriften von Bruno Sauer

- Sauer 1887: *Die Anfänge der statuarischen Gruppe: ein Beitrag zur Geschichte der griechischen Plastik*, Leipzig.
- Sauer 1889: Pausanias und der Westgiebel von Olympia, in: *Jahrbuch des deutschen Archäologischen Instituts*, Jg. 4 (1889), S. 163–166.
- Sauer 1892: Altnaxische Marmorkunst, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Abteilung Athen*, Jg. 17 (1892), S. 37–79.
- Sauer 1894: *Der Torso von Belvedere*, Gießen.
- Sauer 1899: *Das sogenannte Theseion und sein plastischer Schmuck*, Leipzig.
- Sauer 1900: Zur Rekonstruktion der Tyrannenmördergruppe, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Abteilung Rom*, Jg. 15 (1900), S. 219–222.
- Sauer 1903: *Der Weber-Laborde'sche Kopf und die Giebelgruppen des Parthenon*, Berlin.
- Sauer 1906: Oberhessische Dorfkirchen, in: *Hessische Blätter für Volkskunde*, Jg. 5, Heft 2–3, (1906), S. 92–108.
- Sauer 1907: Die Athena-Marsyas-Gruppe des Myron, in: *Wochenschrift für Klassische Philologie*, Jg. 24 (1907), S. 1243–1249.
- Sauer 1908: Die Marsyas-Gruppe des Myron, in: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, Jg. 23 (1908), S. 125–162.



# Christian Rauch als Mediävist und Kunsthistoriker der Region\*

MATTHIAS SCHULZ

---

Als der emeritierte Kunsthistoriker Christian Rauch, der als erster Ordinarius für Kunstgeschichte in Gießen den 1920 eingerichteten Lehrstuhl 25 Jahre lang innegehabt hatte, im Januar des Jahres 1961 durch den Oberhessischen Geschichtsverein mit einem Festakt und der Überreichung einer Festschrift gewürdigt wurde, hoben die Artikel in der Lokalpresse sein „äußerst umfangreiches und vielseitig fruchtbares Lebenswerk“ hervor. Dabei verwiesen sie auf die Worte des Oberstudiendirektors und damaligen Vorsitzenden des Oberhessischen Geschichtsvereins Karl Glöckner, demzufolge es Rauchs Verdienst gewesen sei, „neue Schätze der Kunst in Hessen erschlossen und die Stellung dieser Landschaft in der Kunstgeschichte wissenschaftlich mitbegründet zu haben“<sup>1</sup>. Vier Jahre zuvor konstatierte der ehemalige Kollege Ottmar Kerber in seinem für den *Gießener Anzeiger* verfassten Artikel anlässlich des 80. Geburtstags von Rauch:

Darüber hinaus aber sind es zwei Gebiete der Kunstwissenschaft, mit denen Prof. Rauchs Name für alle Zeiten eng verknüpft bleibt. Das ist die Geschichte der Plastik um und nach 1400 am Mittelrhein. [...] Und das ist ferner in einem ganz besonderen Sinn die karolingische Baukunst, d. h. die Pfalz Karls des Großen in Ingelheim.<sup>2</sup>

Diese in den Pressemeldungen in Variation vorgetragenen Würdigungen von Rauchs wissenschaftlicher Arbeit bezeichnen die Konstanten innerhalb der vielseitigen Forschungsinteressen und des breiten Lehrspektrums, die seine Tätigkeit in Gießen umfasste. Dass die Bauforschung und das denkmalpflegerische Engagement zu zentralen Inhalten und Anliegen von Rauchs akademischem Wirken werden sollten, hat-

\* Für zahlreiche Auskünfte, Hilfestellungen bei der Erschließung des Nachlassmaterials und produktiven kollegialen Austausch danke ich sehr herzlich Frau Dr. Yvonne Rickert.

1 Anonym, Im Geiste der Ludoviciana. Feierstunde in der Universität für Professor Christian Rauch, in: *GA*, 30.01.1961 (Kopie erhalten in: UB Gießen, NL Christian Rauch, Bd. VI).

2 Ottmar Kerber, Prof. Dr. Chr. Rauch zum 80. Geburtstag, in: *GA*, 30.09.1957 (Kopie erhalten in: ebd.).

te sich schon früh in seiner wissenschaftlichen Karriere abgezeichnet. Von 1897 bis 1903 widmete sich Rauch dem Studium der Architektur und Kunstgeschichte an den Technischen Hochschulen von Berlin und Kiel und betätigte sich in Marburg in der Denkmalpflege. Rauchs Interesse an der Architekturgeschichte und insbesondere an der Bauforschung zum Mittelalter wurde auch durch die noch bis ins frühe 20. Jahrhundert bestehende institutionelle respektive fachgeschichtliche Verschränkung von Archäologie und Kunstgeschichte begünstigt und gefördert. Eine solche hatte er in Personalunion bei Bruno Sauer in Gießen kennengelernt, unter dem er sich mit seiner Arbeit *Wolf Traut in der Schule Dürers* habilitierte. Bereits zuvor, 1899 bis 1900, hatte Rauch Lehrveranstaltungen des Architekten Carl Schäfer (1844–1908) an der Technischen Hochschule Karlsruhe besucht. Schäfer hatte vor seinem Wechsel nach Karlsruhe an der Technischen Hochschule in Berlin zehn Jahre lang die Professur für die Baukunst des Mittelalters innegehabt.<sup>3</sup> Auch im Rahmen seiner Dissertation zur Kirche von Segeberg in Schleswig-Holstein, die von dem ehemaligen Gießener Privatdozenten für Kunstgeschichte Adalbert Matthäi betreut worden war, hatte Rauch sich schon mit dem Feld der mittelalterlichen Bau- und Architekturgeschichte beschäftigt.<sup>4</sup>

In diesem Zusammenhang darf Rauchs Studium der Architektur nicht marginalisiert werden. Er lernte das Zeichnen als nicht nur praktischen Bestandteil des kunsthistorischen Studiums, sondern auch zentrales Handwerkszeug und Kernkompetenz architektonischer Analyse- und Entwurfspraxis kennen. Diese verfeinerte er vor allem in den Jahren 1900 bis 1902, in denen er Meisterschüler bei seinem Onkel war – dem Architekten, Professor an der Technischen Hochschule und Präsidenten der Akademie der Künste zu Berlin Hermann Ende (1829–1907). Diesem widmete Rauch auch die Druckfassung seiner Dissertation aus dem Jahr 1903. Die Architekturausbildung Rauchs und hier nicht zuletzt seine Fähigkeit, professionelle technische Zeichnungen anzufertigen, haben wesentlich zur anschaulichen Suggestivkraft und dadurch letztlich zu einem nachhaltigen fachlichen Erfolg seiner Rekonstruktion der Ingelheimer Pfalz beigetragen. Seine Rekonstruktionszeichnungen wurden in der Forschung immer wieder abgedruckt und förderten die Rezeption seiner zugrundeliegenden Befunde und Thesen.<sup>5</sup>

3 Peter Metz, Christian Rauch, Kunsthistoriker, in: Gundel/Moraw/Press 1982, S. 735–744, hier S. 737.

4 Matthäi war zum Wintersemester 1893/94 als akademischer Zeichenlehrer und Professor für Kunstgeschichte nach Kiel berufen worden. Zu Adalbert Matthäi bzw. Adelbert Matthaëi vgl. Uwe Albrecht, Adelbert Matthaëi (1859–1924). Vom Provisorium zum Institut, in: *Kunstgeschichte in Kiel. 100 Jahre Kunsthistorisches Institut der Christian-Albrechts-Universität*, hg. vom Rektorat der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, Redaktion: Hans-Dieter Nägelke, Kiel 1994, S. 25–28; Beuckers 2020.

5 Siehe u. a. Eberhard Hempel, *Geschichte der deutschen Baukunst*, 1956, S. 30; Gerhard Ulrich, *Schätze deutscher Kunst*, 1972, S. 112; Günther Binding, *Architektonische Formenlehre*, Darmstadt 1998, S. 148.

Nach Abschluss seiner Dissertation folgte eine dreimonatige Tätigkeit als Volontärassistent am Kunstgewerbemuseum in Dresden, ehe Rauch nach Marburg ging, um dort für die Dauer eines Jahres in der Denkmalpflege zu arbeiten. Bereits 1904/05 nahm er die Gelegenheit wahr, im Zuge seines Amtes eines Assistenten für die Inventarisierung der Kunstdenkmäler in Hessen-Kassel die Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Fritzlar zu dokumentieren und zu inventarisieren. Im Zuge dieser Aufgabe konsolidierten sich in Rauch die wissenschaftliche Fokussierung auf die enge Verzahnung von Bauforschung und Denkmalpflege sowie sein ausgeprägter Sinn für die Erschließung der Kunstlandschaft Hessen als Betätigungsfeld einer regionalen Kunstgeschichte. Aus der Inventarisierungsarbeit ging der erste kunstgeschichtliche *Führer durch Fritzlar* hervor und in der Folge die Gründung des Kalenders *Hessenkunst* im Jahr 1905, der schließlich ins Format eines *Jahrbuchs für Kunst- und Denkmalpflege in Hessen und im Rhein-Main-Gebiet* überführt wurde. Das Stichwort der regionalen Kunstgeschichte darf in diesem Zusammenhang nicht als akademische Engführung oder Provinzialisierung missverstanden werden, denn Rauch setzt die von ihm beschriebenen und untersuchten Architekturen und Denkmäler der vermeintlichen ‚Peripherie‘ ins Verhältnis zu den großen kulturellen und künstlerischen Zentren der deutschen und europäischen Formengeschichte, wobei er die Spezifik des regionalen Kunstschaffens herausstellt und den daraus hervorgehenden künstlerischen Entwicklungen einen eigenen Rang zuerkennt, allerdings weniger in dogmatischer Abgrenzung zum ‚Zentrum‘ als im Austausch mit diesem.

Dabei zeigen seine Korrespondenz, seine Gutachtertätigkeit und sein Artikel in den *Gießener Hochschulblättern* zum kunst- und kulturhistorischen Stellenwert der sogenannten Professorengalerie<sup>6</sup> sowie sein ebenso energisches wie profundes Plädoyer für den Wiederaufbau des Zeughauses<sup>7</sup>, dass gerade auch der universitären Kunstgeschichte in seinen Augen die Pflicht und Aufgabe zufiel, die lokale Öffentlichkeit für das eigene architektonische Erbe und darüber hinaus für die regionale Kunstlandschaft zu sensibilisieren und die Notwendigkeit eines denkmalpflegerischen Engagements zu begründen. Denkmalpflege und Denkmalschutz sind, so impliziert es Rauchs Rhetorik, nicht die exklusive Betätigung einer kleinen erlesenen Gruppe von Expert:innen, sondern müssen darüber hinaus eine lebendige Verankerung im historischen Bewusstsein der Öffentlichkeit besitzen. Vor allem nach dem Zweiten Weltkrieg und seinen verheerenden Zerstörungen schien für Rauch festzustehen, dass Bewahren und Verstehen als die elementaren Grundbewegungen des kulturellen Gedächtnisses und der

6 Christian Rauch, Die Gießener Professoren-Galerie, in: *Gießener Hochschulblätter der Justus-Liebig-Universität*, Jg. 5, Nr. 2 (1957).

7 Siehe Christian Rauch, Gutachten betr. Wiederherstellung und Neuverwendung des Zeughauses zu Gießen (undatiertes Typoskript), UB Gießen, NL Christian Rauch, Bd. 23, Blatt 1–5, sowie Christian Rauch, Zeughaus für Gießener Universität, in: *GA*, 25.5.1957 (Kopie erhalten in: UB Gießen, NL Christian Rauch, Bd. 23).

denkmalpflegerischen Praxis auf den Dialog zwischen Universität und Öffentlichkeit angewiesen sind, um als Einheit funktionieren und in der öffentlichen Wahrnehmung Legitimität beanspruchen zu können. Dazu war es erforderlich, und dies zeigt sich exemplarisch in den Gutachten Rauchs zur Wiederherstellung und Neuverwendung des Zeughauses, ein modernes Verständnis von Denkmalpflege zu vertreten:

Grundsatz moderner Denkmalpflege ist es, alte kunstgeschichtlich wertvolle Bauten nicht sklavisch schematisch im ursprünglichen Zustande zu konservieren, sondern nach Möglichkeit für Gegenwart und Zukunft unter Wahrung der künstlerische [sic] Erscheinung einer neuen modernen Bestimmung und Verwendung zuzuführen. Erst so wird das gute Alte und die Tradition, wie viele Beispiele aus hessischer und deutscher und ausländischer Denkmalpflege beweisen, wahrhaft erhalten, ‚konserviert‘ für die Zukunft, wenn es dem modernen Leben nutzbar gemacht wird.<sup>8</sup>

Mit dem Beginn des Ersten Weltkrieges unterbricht Rauch seine bau- und formgeschichtlichen Studien zur mittelalterlichen Architektur und dem Denkmalbestand Hessens und ebenso seine Forschungen zur Ingelheimer Kaiserpfalz und meldet sich im August 1914 freiwillig als Krankenpfleger. In seiner neu gewählten Rolle und mit der angeblich auf kaiserliche Anordnung hin erfolgten Versetzung als Zugführer der freiwilligen Krankenpflege nach Douai im Februar 1915 fällt ihm ab Mai 1917 eine neue Aufgabe zu: Rauch wird kommissarischer Leiter des französischen Provinzialmuseums von Douai und noch im selben Jahr Delegierter des Kaiserlichen Kommissars der freiwilligen Krankenpfleger für die vierte Armee und das Marinekorps in Gent, Brügge, Ostende und Seebrügge, wo er sich der Inventarisierung der Denkmäler Ostflanderns widmet.<sup>9</sup>

Während seiner Zeit in Douai und infolge seines als Angehöriger der deutschen Besatzungstruppen privilegierten (und wahrscheinlich uneingeschränkten) Zugriffs auf die Kunstsammlungen und Kulturgüter der Stadt entsteht die Monografie *Douai. Kultur- und kunstgeschichtliche Studien in Nordfrankreich* (Abb. 1). In dieser 1917 in der Reihe „Aus Städten und Schlössern Nordfrankreichs“ in der Korpsverlagsbuchhandlung des 14. Reservekorps erschienenen Schrift zur mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Architektur und Kunst der Stadt Douai formuliert Rauch auf den ersten Seiten knapp den programmatisch-ideologischen Anspruch. Demnach sollte der Band die Sicht eines deutschen Soldaten im Ersten Weltkrieg wiedergeben und anderen deutschen Soldaten, „die sich beim Aufenthalt in Douai in der alten Stadt und ihrer Vergangenheit zur Erkenntnis der Gegenwart geistig einrichten möchten, ein wenig Anregung und Anleitung“<sup>10</sup> geben. Dabei bekennt der Autor freimütig, dass er als deutscher Universitätsprofessor und freiwilliger Krankenpfleger „auch nirgends die besondere Färbung

8 Rauch, Gutachten (wie Anm. 7), S. 2 (Unterstreichungen im Original durch Chr. Rauch).

9 Metz 1982 (wie Anm. 3), S. 741.

10 Rauch 1917, IX.

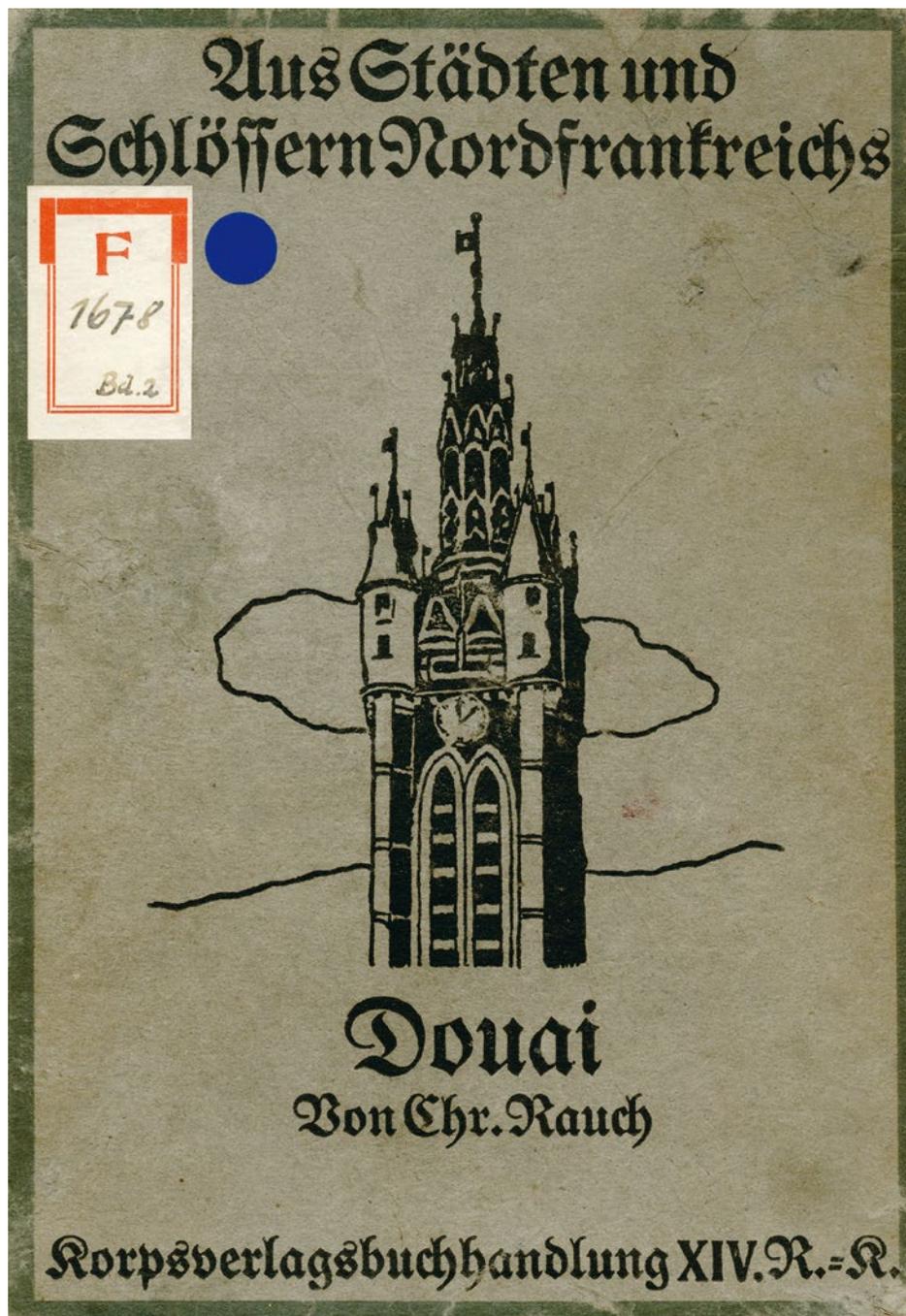


Abb. 1: Christian Rauch, *Douai. Kultur- und kunstgeschichtliche Studien in Nordfrankreich*, Heidelberg 1917, Frontdeckel; Foto: Anna Seibel (2023)



Der Menhir bei Véluse.

311 S. 7

Tafel 3

**Abb. 2:** Christian Rauch, *Douai. Kultur- und kunstgeschichtliche Studien in Nordfrankreich*, Heidelberg 1917, Tafel 3; Foto: Anna Seibel (2023)

zu verwischen gesucht“ habe, „die das Buch bekam, weil es ein deutscher Soldat im Weltkrieg in der französischen Stadt selber geschrieben hat“<sup>11</sup>. Dieser didaktische Ansatz, zur eigenen Kunstbetrachtung einladen und ‚behutsam‘ anleiten zu wollen, erinnert an jene schon fast im Wölfflinschen Ton formulierte Widmung an den Leser, die Rauch seinem kunstgeschichtlichen *Führer durch Fritzlar* in der Ausgabe des Verlages von Magnus Ehrhardt im Jahr 1905 vorangeschickt hatte:

Sehen lernen ist die Vorbedingung künstlerischer Kultur. Der Kundige wird leicht ersehen, daß der nachfolgende Führer aus diesem Grundsatz heraus geschrieben ist. Er will anregen, nicht ausführen und nicht erschöpfen.<sup>12</sup>

Bereits auf den ersten einleitenden Seiten des Douai-Führers lässt sich allerdings auch ein kulturalistischer Ton vernehmen, teilweise durchsetzt von rassistischen Klischees und ethnischen Stereotypen.<sup>13</sup> Trotz dieser unverkennbaren Konnotationen würde man Rauch unrecht tun, ihn auf diese tendenziöse Sichtweise und Rhetorik zu reduzieren, da im weiteren Fortgang seiner Ausführungen eine solche ideologische Engführung und Pointierung nicht mehr in dieser Form vorkommt. Rauch konzentriert sich stattdessen auf die Beschreibung der in seinen Augen bemerkenswertesten künstlerischen und kulturellen Leistungen des französischen Mittelalters in Douai. Dabei beginnt er, nach einigen knappen Bemerkungen zur flandrisch-französischen Geschichte, nicht zuerst mit einem Beispiel aus der mittelalterlichen Kunstgeschichte, sondern mit einem (spät)antiken Artefakt-Typus: den einige Kilometer südlich von Douai befindlichen „Steinsetzungen“, sogenannten „Druidensteinen“, die mit zwei fotografischen Reproduktionen den Auftakt des insgesamt 63 Schwarzweißabbildungen umfassenden Tafelteils bilden (Abb. 2).<sup>14</sup> Obgleich Rauch nur wenige Worte zu diesen keltisch-germanischen Artefakten verliert und sie nur als Auftakt nutzt, um rasch zu den ersten erhaltenen Zeugnissen römischer Kultur voranzuschreiten, ist es doch bemerkenswert, dass er sie als entfernte künstlerische Wegmarke aufgreift, vor der sich die korinthischen Kapitelle, von denen eines ebenfalls in Fotografie erscheint, umso deutlicher als „beredete Zeugen für den monumentalen Machtwillen der Römerherrschaft“<sup>15</sup> ausnehmen.

Die Auswahl der im Folgenden von Rauch in kurzen Ausführungen historisch kontextualisierten sowie stilistisch und ikonografisch bestimmten Stücke – sämtlich Ex-

11 Ebd., X.

12 Rauch 1905, Vorrede, o. S.

13 So heißt es beispielsweise: „Denn wenn man auch allenthalben flachsblonde Kinder in den Straßen von Douai laufen sieht, oft flämische Laute hört und immer noch flämisch-germanischer Gesichtsschnitt und flämischer Körperbau auf dem Lande geradezu vorherrschen, in ihrem Gebahren, ihren Gebärden – von ihrer Gesinnung nicht zu reden – haben die Bewohner dieses südflandrischen Landes viel vom Franzosen angenommen.“ Rauch 1917, S. 2.

14 Ebd. S. 7.

15 Ebd., S. 10.

ponate aus den Beständen des städtischen Museums von Douai – reicht von romanischen Abtstühlen und Krummstäben zu Schmelzarbeiten, Skulpturen, Grabmälern, Tafelmalereien sowie darüber hinaus zu Profan- und Sakralbauten der Stadt. Dabei versteht es Rauch, seinem imaginierten soldatischen Publikum und der kunstinteressierten Leserschaft die jeweiligen Stücke nicht in bloß schematischer chronologischer Reihung zu präsentieren, sondern durch seine Objektbeschreibungen auch für intermediale Referenzen zu sensibilisieren. So etwa, wenn er hinsichtlich eines auf der Wange des schon erwähnten Abtstuhls ausgeführten Flachreliefs einen Greifen beschreibt, „aus dessen Maule sich eine Ranke in die Krümme der oberen Endigung ringelt“<sup>16</sup> und die ornamentale Gliederung der steinernen Fläche mit einem Verweis auf den Einsatz von Bildfelder separierenden Stegen in der „Schmelzmalerei“<sup>17</sup> verbindet, um dann auf die künstlerische Gestaltung der Krümme des Bischofsstabes näher einzugehen (Abb. 3–4). Auch bei dieser hebt er die nun „zeichnerische Bildung des Ganzen, im Besonderen die kalligraphisch geringelte Faltenzeichnung an dem Gewandbausche des Engels am Gürtel“ hervor, die seinem Urteil zufolge „engen Anschluss an die in höchster Blüte stehende Miniaturmalerei der kirchlichen Bücher“ zeige, von denen „die Bibliothek von Douai kostbare Bestände bewahrt“<sup>18</sup>. Ergänzt werden diese Beschreibungen und Verweise mit kurzen erläuternden Auskünften über die dabei zum Einsatz kommenden künstlerischen Techniken, wie z. B. das Wachs ausschmelzverfahren und der Grubenschmelz.

Der ganzen Schrift ist die Adressierung eines Laienpublikums anzumerken, und Rauch begegnet uns hier als ein Kunsthistoriker, der seine gesellschaftliche Rolle in dieser spezifischen historischen Situation als Kulturvermittler, Interpret und Bewahrer zu verstehen scheint. Das verbindet ihn mit vielen anderen akademischen Akteur:innen und Hochschullehrer:innen seiner Generation, die als Angehörige der deutschen Besatzungstruppen in Frankreich ihre Position und die damit verbundenen Zugangsmöglichkeiten zu französischen Kunstsammlungen nutzten, um ihrem heimatlichen Adressatenkreis ein Narrativ zu bieten und um sich zugleich in die ideologische Legitimationsfolie des Kunstschutzes einzuschreiben.<sup>19</sup> Dennoch liegt dem Text Rauchs keine kulturkämpferische Intention zugrunde. Statt ‚französisches‘ und ‚deutsches‘ Mittelalter inhaltlich und rhetorisch in ein Spannungsverhältnis wechselseitiger Überbietung zu führen oder gar die Überlegenheit deutscher Kulturleistungen im Allge-

16 Ebd., S. 16

17 Ebd.

18 Ebd., S. 16–17.

19 Siehe hierzu die u. a. den Universitätsstandort Gießen berücksichtigende Studie von Trude Maurer: „... und wir gehörten auch dazu“. *Universität und ‚Volksgemeinschaft‘ im Ersten Weltkrieg*, Göttingen 2015, vor allem S. 325–381, hier S. 368 mit direktem Bezug zu Christian Rauch; Christina Kott, „Kunstschutz“ an der Westfront, ein transnationales Forschungsfeld? Methoden, Quellen, Perspektiven, in: *Apologeten der Vernichtung oder „Kunstschützer“? Kunsthistoriker der Mittelmächte im Ersten Weltkrieg*, hg. von Robert Born u. Beate Störtkuhl, Köln/Weimar/Wien 2017, S. 29–42.

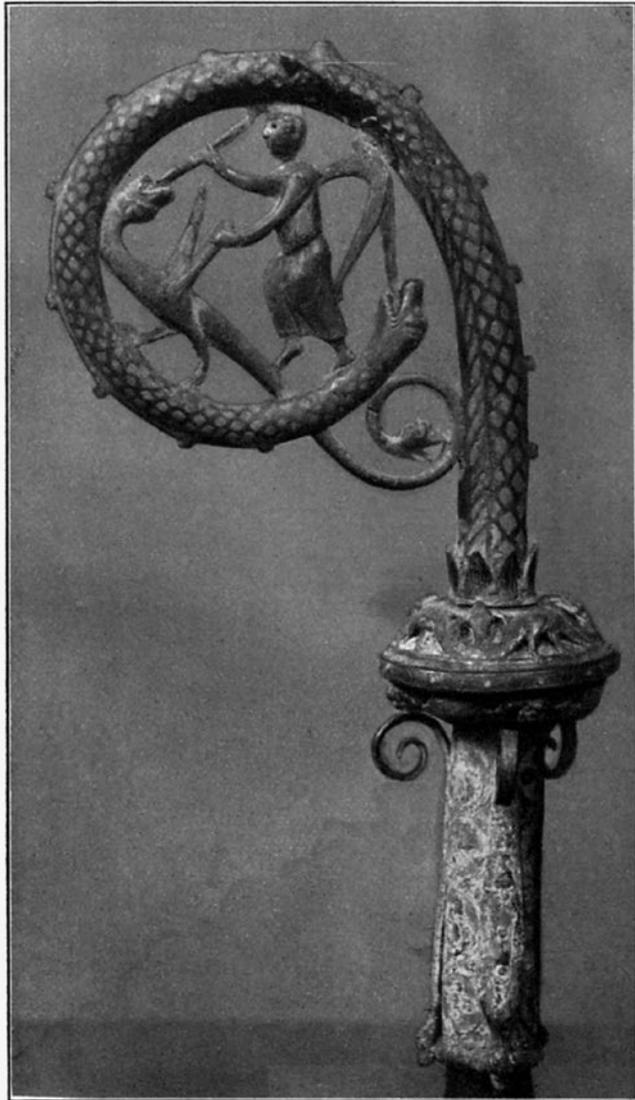


Der romanische Abtstuhl von Anchin. Um 1200.  
Museum zu Douai.

Zu S. 15

Tafel 9

**Abb. 3:** Christian Rauch, *Douai. Kultur- und kunstgeschichtliche Studien in Nordfrankreich*, Heidelberg 1917, Tafel 9; Foto: Anna Seibel (2023)



Abtstab aus dem Kloster Anchin. Arbeit von Limoges.  
Museum zu Douai.

Zu S. 16

Tafel 10

**Abb. 4:** Christian Rauch, Douai. *Kultur- und kunstgeschichtliche Studien in Nordfrankreich*, Heidelberg 1917, Tafel 10; Foto: Anna Seibel (2023)

meinen und des Kunstschaffens im Besonderen zu proklamieren, fokussiert Rauch die Arbeit am Objekt im Sinne einer Schule des Sehens, jenes bereits oben zitierte Diktum implizit aufgreifend und praktizierend, welches schon seinem *Führer durch Fritzlar* vorangestellt war.

Aus diesen wenigen Schlaglichtern auf die akademische Vita, die wissenschaftliche Forschungsarbeit, die publizistischen Tätigkeiten und das denkmalpflegerische Engagement Rauchs beginnt sich das didaktische und intellektuelle Profil eines Hochschullehrers abzuzeichnen, der für seine Gegenstände, Perspektiven und Fragestellungen Leidenschaft und Hingabe zu wecken vermochte, sei es im Rahmen seines akademischen Unterrichts oder in den eher erzählenden, „mit viel Empfindung und sicherem Sprachgefühl“<sup>20</sup> verfassten Beiträgen für den *Hessenkunst*-Kalender. Rauch, der das Kunsthistorische Seminar in Gießen begründet, die Unterbringung des Instituts in der Ludwigstraße 34 ermöglichte sowie den Aufbau der Philosophischen Fakultät in den 1950er Jahren begleitet hatte, hat weder eine Schule hervorgebracht noch eine fachinterne Kontroverse ausgelöst oder einen Diskurs angeregt, der ihn nachhaltig in die Fachgeschichte eingeschrieben hätte. Und auch methodisch hat er keine neuen Wege gebahnt. Warum, so könnte man nun überspitzt fragen, sollte man sich dennoch mit Christian Rauch beschäftigen und vor allem unter welchem Aspekt und in welcher Perspektive? Um diese Frage zu beantworten, gilt es noch einmal auf den Festakt von 1961 zurückzukommen. Otto Gärtner beschloss seinen Artikel in der *Gießener Freien Presse* vom 30. Januar 1961 mit dem Hinweis auf Rauchs Schlusswort in seiner Rede anlässlich des Festaktes. So erinnerte dieser an „ein Wort seines Lehrers Wölfflin, der sich gewünscht hatte, daß aus seinen Schülern Mitarbeiter würden; dies habe er, Rauch, bei seinen Schülern schon früh erfahren dürfen, und die Folge sei ein fruchtbares Wechselverhältnis von Geben und Nehmen gewesen“<sup>21</sup>. Rauch war ein engagierter akademischer Lehrer, der bereits im April 1908 vom Leipziger Teubner-Verlag angefragt wurde, eine Einführung in die Kunstgeschichte zu verfassen, die als Band der Reihe *Aus Natur und Geisteswelt* erscheinen sollte. Rauch sagte zu und erbat sich eine Bearbeitungsfrist von zehn Monaten, wie sich aus einem Schreiben des Verlages vom 5. Mai 1908 ersehen lässt.<sup>22</sup> Allerdings findet sich kein Exemplar eines Typo- oder Manuskriptes im Nachlass. So steht zu vermuten, dass das Projekt nicht umgesetzt wurde. Jedoch wäre es interessant zu ermitteln, ob sich Rauchs Vorlesungsnotizen dieser Jahre Hinweise auf dieses Projekt entnehmen lassen. Dass er seine Idee von guter Lehre auch anderen gegenüber zum Thema gemacht hat, lässt der Hinweis auf einen Brief vermuten, den Rauch 1947 an seinen Freund und Kollegen Ulrich Middeldorf schrieb

20 Oehler 1976, S. 74.

21 Otto Gärtner, Ehrung für Professor Christian Rauch. Dr. Glöckner überreichte im Universitäts-Rektorat die Festschrift des Oberhessischen Geschichtsvereins, in: *Gießener Freie Presse*, 30.1.1961 (Kopie erhalten in: UB Gießen, NL Christian Rauch, Bd. VI)

22 UB Gießen, NL Christian Rauch, Bd. XIV, Blatt 16.

und in dem er seine Vorstellungen von kunsthistorischem Unterricht dargelegt haben muss. Der Brief oder eine Abschrift desselben ist nicht Bestandteil des Nachlasses, allerdings bietet Middeldorfs Erstaunen bekundende Reaktion, Rauchs Ideen muteten ihm „amerikanisch“ an, Anlass zu der Vermutung, dass dieser kein Verfechter eines statisch-monologischen Unterrichtsformats oder eines betont hierarchischen Gefälles zwischen Dozierenden und Studierenden war.<sup>23</sup>

Neben dieser eher biografisch-didaktischen Perspektive auf den Lehrstil und die Lehrerpersönlichkeit Rauchs liegt die Antwort auf die eingangs gestellte Frage nach einem potentiellen Forschungsinteresse wohl in der fachgeschichtlich relevanten Dimension dieser Laufbahn und dieses Lebensweges. Die Themenvielfalt und wache Zeitgenossenschaft der im Nachlass erhaltenen Korrespondenzen Rauchs, die Intensität und Hartnäckigkeit seines Engagements für sein Institut vor und nach dem Zweiten Weltkrieg, die Aufarbeitung und Sichtbarmachung der regionalen (vornehmlich mittelalterlichen) Kunstgeschichte sowohl für ein Fach- als auch ein Laienpublikum, mit dem aufs engste auch die Sensibilisierung für den hessischen Denkmalbestand und überhaupt für die Kunstlandschaft Hessen einhergehen, zeichnen das Bild eines Universitätsprofessors und akademischen Lehrers, der in vielen Aspekten seiner universitären Laufbahn, seiner Profilbildung und seiner geschichtlichen Prägungen repräsentativ war für diverse Tendenzen und Entwicklungen des Faches im ausgehenden 19. und 20. Jahrhundert.

### Ausgewählte Schriften von Christian Rauch

Rauch 1903: *Die Kirche zu Segeberg* (Inaugural-Diss. zur Erlangung der Doktorwürde), Preetz

Rauch 1905: *Führer durch Fritzlar*, Fritzlar

Rauch 1907: *Die Trauts. Studien und Beiträge zur Nürnberger Malerei*, Straßburg

Rauch 1917: *Douai. Kultur- und kunstgeschichtliche Studien in Nordfrankreich*, Heidelberg

Rauch 1934: *Die Kunstdenkmäler des Kreises Bingen*, Darmstadt

Rauch 1960: *Die Geschichte der Ingelheimer Königs- und Kaiserpfalz*, Ingelheim

23 Brief von Ulrich Middeldorf an Rauch an Ostern 1947, UB Gießen, NL Christian Rauch, Bd. V, Blatt 3.

Kunst und Geschichte  
*Der jüdische Kunstsammler und Stifter Gustav Bock (1857–1938) –  
ein Bindeglied zwischen Stadt und Universität*

ANDREAS AY

---

**Gustav Bock: Student, Kaufmann, Kunstsammler und Stifter**

*„Nur nicht gleich sachlich werden! Es geht ja auch persönlich.“<sup>1</sup>*

Das Jahr 1874 hielt nicht nur für die Großherzoglich Hessische Ludewigs-Universität Veränderungen bereit. Im Zuge des Ausbaus der Polytechnischen Hochschule und späteren Technischen Hochschule in Darmstadt wurde der Gießener Lehrstuhl für Architektur in einen Lehrstuhl für Kunstwissenschaft umgewandelt und somit ein neues Studienfach eingerichtet.<sup>2</sup> Und auch im Leben des 17-jährigen Gustav Bock, Sohn eines Gießener Zigarrenfabrikanten, standen Veränderungen an. Anstatt „sich dem Kaufmannsstande zu widmen“<sup>3</sup>, brach er mit der Familientradition und schrieb sich am 25. April 1874 als Student der Philosophie an der Gießener Universität ein.<sup>4</sup> (Abb. 1)

1 Anton Kuh, *Physiognomik. Aussprüche von Anton Kuh*, München 1931, S. 121.

2 Vgl. Rickert 2022.

3 Zeugnis der Reife von Gustav Bock, Gymnasium zu Gießen. Privatbesitz.

4 Abgangs-Zeugnis von Gustav Bock, Ludewigs-Universität. Privatbesitz.



**Abb. 1:** August Riemann, Gustav Bock als Gießener Student, 1874,  
Fotografie, HStAD, R 4 Nr. 21508.

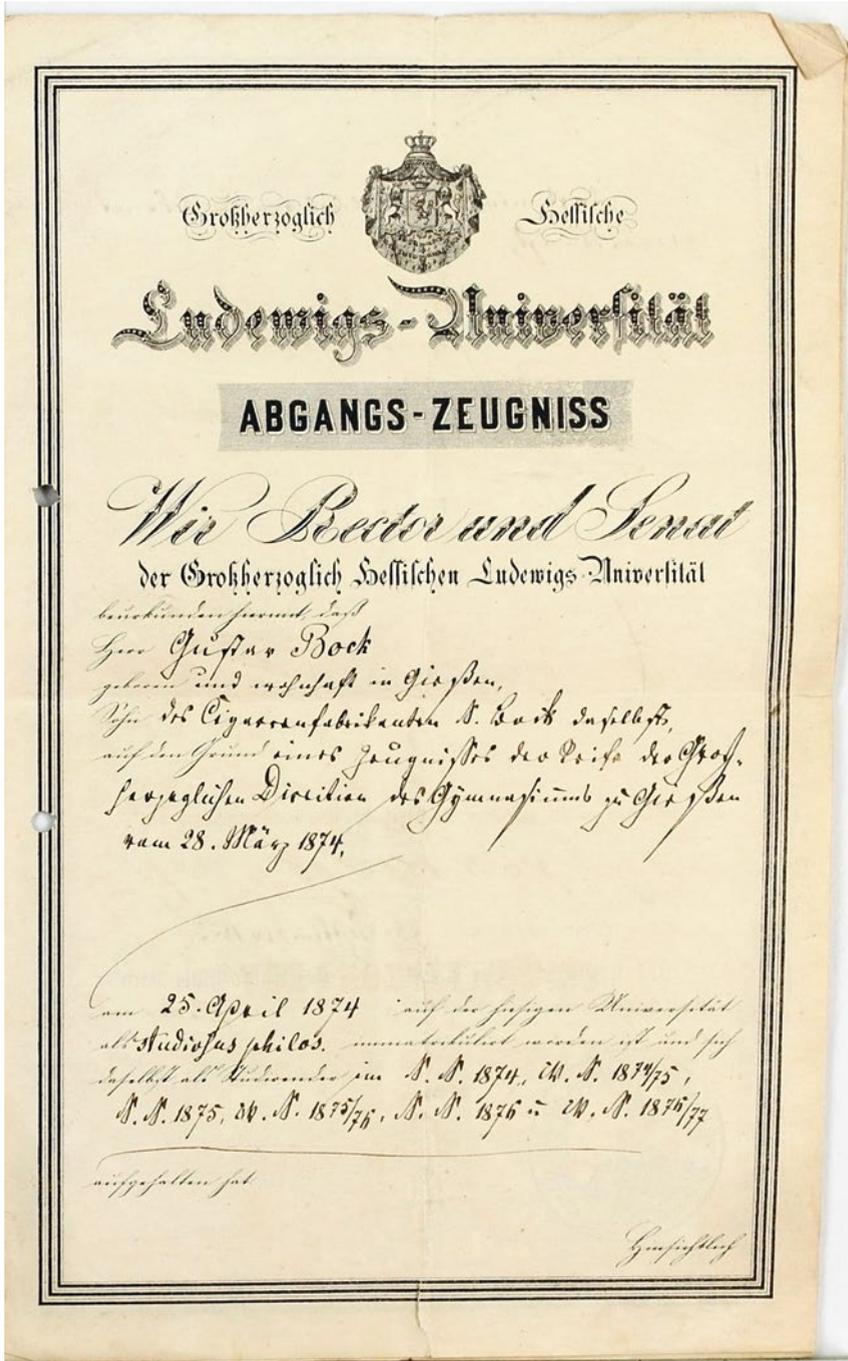


Abb. 2: Großherzoglich Hessische Ludwigs-Universität Abgangs-Zeugniß von Gustav Bock, 28.9.1877, Privatbesitz

Gustav Bock kam am 29. Januar 1857 als erstes Kind einer wohlhabenden jüdischen Kaufmannsfamilie in Gießen zu Welt.<sup>5</sup> Es dürfte dem musisch hochbegabten Gustav, der seit seiner Jugend komponierte und bis ins hohe Alter ein ausgezeichneter Cellist gewesen war, nicht schwer gefallen sein, bei seinen musikliebenden Eltern Gehör für ein geisteswissenschaftliches Studium zu finden.<sup>6</sup> Sowohl sein Vater Sigmund Bock (1827–1884), Gründer der Zigarrenfabrik S. Bock & Comp., als auch seine Mutter Ottilie Bock, geborene Meyer (1836–1912), besaßen eine hervorragende musikalische Ausbildung.<sup>7</sup> Gustav Bocks Kindheit und Jugend in „der anregenden Atmosphäre eines wohlhabenden Patrizierhauses, das zu einem kulturellen Mittelpunkt der Universitätsstadt geworden war“<sup>8</sup>, befähigte ihn, sich mühelos in der bildungsbürgerlichen Gesellschaft des Wilhelminischen Kaiserreichs zu bewegen. Seine größte Leidenschaft galt aber der Bildenden Kunst, die er bereits in jungen Jahren zu sammeln begann. Den größten Teil seiner privaten Kunstsammlung stiftete Gustav Bock 1915 und 1917 der Stadt Gießen.<sup>9</sup> Am 28. September 1877 verließ Bock die Gießener Universität (Abb. 2) und trat in die väterliche Firma ein. Zwei Tage später wurde der Kunsthistoriker Christian Carl Walter Rauch (1877–1976) in Berlin geboren.<sup>10</sup> 1887 zog Gustav Bock selbst nach Berlin und heiratete dort Helene Sternfeld (1864–1900), die vier Söhne zur Welt brachte: Hans Siegfried (1889–1914), Helmuth Parsifal (1892–1982), Eitel Friedrich (1894–1957), Fritz genannt, und Theodor (1898–1914).<sup>11</sup> Bereits 1900 starb Helene Bock mit nur 36 Jahren. Fünf Jahre später heiratete der alleinerziehende Vater die Witwe Frida Joseph (1867–1914). Während seines dreißig Jahre währenden Aufenthalts war Gustav Bock Teil der Berliner Gesellschaft und verkehrte mit angesehenen Literaten, Musikern und Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens. Vorzugsweise traf er sich jedoch mit aufstrebenden Künstlern, deren Werke er sammelte.<sup>12</sup> Mit Ausbruch

5 Ihm folgten Alfred (1859–1932), der Schriftsteller wurde, und schließlich Adele (1866–1927). Vgl. Hanno Müller, *Juden in Gießen*, Gießen 2012, S. 77–80.

6 Bislang konnte der Verfasser über 20 Kompositionen Gustav Bocks nachweisen. Erste Ergebnisse dieser Recherchen gingen ein in: Karl Goldbach, Bock (Familie), in: *Musik und Musiker am Mittelrhein* 2. <http://mmm2.mugemir.de/> [Zugriff 10.04.2023].

7 Vgl. Alfred Bock, Aus drei Generationen, in: *Hessische Chronik*, Jg. 2, 1913, S. 337–340 u. S. 368–370.

8 Werner Bock, Nachwort, in: *Alfred Bock. Tagebücher*, hg. von dems., Darmstadt 1959, S. 153–157, hier S. 154.

9 Die Dr. Hans Bock-Gedächtnisstiftung (18.4.1915) mit ursprünglich 54 Kunstwerken richtete Gustav Bock zum Gedenken an seinen im Ersten Weltkrieg gefallenen Sohn ein. Die Gustav Bock-Stiftung (22.5.1917) umfasste 60 Kunstwerke. Vgl. Ay 2018.

10 Oehler 1976. Zu Rauch siehe auch die Beiträge von *Matthias Schulz* und *Yvonne Rickert* in diesem Band.

11 Die Wagner-Begeisterung Bocks findet sich in der Namensgebung seiner Kinder wieder: „Mein Vater wünschte sich immer noch eine Tochter, aber die kam nicht. Die hätte er dann Isolde genannt.“ Helmuth Bock, Interview, 9.11.1978. Helmuth Bock führte am 40. Jahrestag der Reichspogromnacht mit dem damaligen Direktor des Oberhessischen Museums Gießen ein Interview, das in Teilen auf Tonband aufgezeichnet wurde.

12 Vgl. Ay 2018.

des Ersten Weltkriegs geriet dieses vermeintlich „goldene Zeitalter der Sicherheit“<sup>13</sup> ins Wanken: Wenige Wochen vor Kriegsausbruch starb seine zweite Ehefrau Frida, drei Monate später fiel sein Erstgeborener Hans Siegfried in Frankreich, und im Dezember erlag sein 16-jähriger Sohn Theodor den Folgen einer Blinddarmoperation.<sup>14</sup> Die Söhne Helmuth und Fritz waren als Soldaten an der Front. Gustav Bocks Lebenswelt, deren Basis aus der geglückten Verbindung von ökonomischem Gespür und ästhetischem Empfinden bestand, war durch den Zusammenbruch des Kaiserreichs erschüttert. Nach den November-Unruhen 1918 verließ Bock die Millionenstadt Berlin und zog ins beschauliche Gießen zurück.

In seiner Geburtsstadt bemühte sich der Witwer, sein Leben in gewohnten Bahnen fortzuführen. Er nahm die Beziehungen zur Gießener Gesellschaft wieder auf und erneuerte seine Verbindung zur Universität, an der sein Sohn Fritz studierte.<sup>15</sup> Als Alumnus unterstützte Gustav Bock seinen einstigen Studienort in vielfältiger Weise. In besonderem Maße war er dem Institut für Kunstwissenschaft und seinem Leiter Christian Rauch zugetan. Anlässlich des 350-jährigen Bestehens der Gießener Universität heißt es in der Festschrift knapp vielsagend: „Einen besonderen Rückhalt gewann Rauch an dem Fabrikanten Gustav Bock in Gießen.“<sup>16</sup> Worin der Rückhalt für Christian Rauch bestand, bleibt offen. Im Folgenden wird der Versuch unternommen, Gustav Bocks Engagement für die Gießener Universität im Allgemeinen und ihr Kunstwissenschaftliches Institut im Besonderen mit breitem Pinsel zu skizzieren. Vieles muss dabei unberücksichtigt bleiben und kann hier nur angedeutet werden. Gustav Bocks Leben, seine Leidenschaft für Kunst und Musik sowie sein mäzenatisches Wirken sind heute weitgehend vergessen.<sup>17</sup> Nur wenige Selbstzeugnisse und Dokumente sind erhalten. Um sich dem Thema dennoch zu nähern, muss kulturhistorische „Prospektmalerei“<sup>18</sup> betrieben werden, freilich mit der Absicht, weniger hineinzulesen, denn herauszulesen.

13 Stefan Zweig, *Die Welt von gestern. Erinnerungen eines Europäers*, Stockholm, [1944] 1992, S. 14.

14 Helmuth Bock, Interview, 9.11.1978 (wie Anm. 11).

15 Fritz Bock wurde 1920 mit einer militärhistorischen Arbeit bei Gustav Roloff (1866–1952) promoviert. Fritz Bock, *Die freie Reichstadt Friedberg im Siebenjährigen Krieg*, Diss. Gießen 1920, Gießen 1920.

16 Kerber 1957, S. 264.

17 Ein wenig rückte Gustav Bock durch die Ausstellung *Kunst und Leben. Gustav Bock und seine Kunststiftungen 1915 und 1917* ins Licht der Öffentlichkeit, die 2018/19 im OHM gezeigt wurde. Vgl. Karola Schepp, Versuch einer Versöhnung, in: *GAZ*, 4.8.2018, S. 27, u. Wolfram Ahlers, Gießens vergessener Mäzen, in: *FAZ*, 27.8.2018, S. 42 sowie Ay 2018. Eine umfassende Monografie über Gustav Bock, seine Familie und seine Kunststiftungen ist in Vorbereitung.

18 „Der Kunsthistoriker gewinnt für sein eigenes Forschen nichts, wenn er zu seiner Stilgeschichte den kulturhistorischen Hintergrund aufbaut; er braucht diese Prospektmalerei nicht.“ Emil Utitz, Über Grundbegriffe der Kunstwissenschaft, in: *Kant-Studien*, hg. von Paul Menzer u. Arthur Liebert, Bd. 34, Berlin 1929, S. 6–69, hier S. 32.

## **Gustav Bocks Engagement für seine Universität und ihr Kunstwissenschaftliches Institut**

*„Wenn jemand etwas sehr gerne tut, so hat er fast immer etwas in der Sache,  
was die Sache nicht selbst ist. Dieses ist eine Bemerkung, die eine tiefsinnigere Untersuchung  
durch den nützlichen Erfolg belohnen würde.“<sup>19</sup>*

Gustav Bocks erste nachweisbare Stiftung zugunsten der Gießener Hochschule ist seine Autographensammlung, die er am 8. Mai 1919 der Universitätsbibliothek mit der Bitte stiftete, sie „im großen Lesesaal in einem gesonderten Fach mit der Aufschrift Gustav Bock'sche Autographensammlung“<sup>20</sup> zu verwahren. Zum Großteil besteht die Sammlung aus Briefen bedeutender Persönlichkeiten aus Kunst, Literatur, Musik und Wissenschaft, mit denen Bock in der aufstrebenden Kulturmetropole Berlin gesellschaftlichen Umgang pflegte. Etwa mit Max Liebermann (1847–1935), der in seinem Atelier am Pariser Platz eine Porträtzeichnung von Gustav Bock anfertigte (Abb. 3), oder Melchior Lechter (1865–1937), den Bock bereits früh durch Bildankäufe förderte. Als ehrenamtlicher Vorstand des Philharmonischen Chores Berlin und versierter Cellist war Bock Teil des Berliner Musiklebens gewesen und lernte beispielsweise Anton Bruckner (1824–1896) kennen.<sup>21</sup> Versteht man Briefe als „ein Mittel des Umgangs“<sup>22</sup>, so sind diese Schriftstücke bemerkenswerte Beispiele bürgerlicher Briefkultur. Sie geben eine Ahnung von Gustav Bocks Vorstellungswelt und darüber hinaus einen Einblick in die Geistes- und Lebenswelt des bildungsbürgerlich geprägten Judentums im Kaiserreich und sind daher umso wertvoller.

Gustav Bocks persönlicher Einsatz für das Kunstwissenschaftliche Institut und sein Vertrauen in den Lehrstuhlinhaber Christian Rauch können, vor dem Hintergrund des Ersten Weltkriegs und seiner fatalen Folgen, gleichsam als eine Art Rettung der zerfallenden Bürgerlichkeit durch die Hinwendung zur Kunst verstanden werden.<sup>23</sup> Als privilegierter Fabrikbesitzer mit hohem Bildungsanspruch sah es Bock als seine Verpflichtung an, gesellschaftliche Verantwortung zu übernehmen. Während der von ökonomischen Krisen geschüttelten Weimarer Republik zeigte Bock großen Einsatz, um das Kunstwissenschaftliche Institut zu fördern, wie sein Sohn Helmuth betonte:

19 Georg Christoph Lichtenberg, *Lichtenbergs Werke in einem Band*, hg. von Rudolf Goldschmijter, Stuttgart 1947, S. 88.

20 Bock, Gustav 8.5.1919: UB Gießen, Hs NF 167. Vgl. Tomasz Łopatka, Die Autographensammlung des Kunststifters Gustav Bocks, in: *uniforum*, Bd. 31/5, 2018, S. 14.

21 Gustav Bock, Erinnerungen an den ersten Aufenthalt Anton Bruckners in Berlin, in: *Berliner Tageblatt*, 15.10.1896, Morgenausgabe, S. 2.

22 „Ich gehöre zu den Menschen, den altmodischen, die den Brief noch für ein Mittel des Umgangs halten, der Schönsten und Ergiebigsten eines.“ 2.8.1919. Rainer Maria Rilke, *Briefe: 1914–1926*, 2 Bde., hg. vom Rilke-Archiv Weimar, Frankfurt a. M. 1950, Bd. 2, S. 137.

23 Vgl. Kunst als „wesentliches Medium der Sinnstiftung“. Thomas Nipperdey, *Wie das Bürgertum die Moderne fand*, Berlin 1988, S. 30.



**Abb. 3:** Max Liebermann, *Gustav Bock*, 1908, schwarze Kreide auf Karton, 33,3 × 24,1 cm, Oberhessisches Museum Gießen, Inv.Nr. BS 32; Foto: OHM

„Zusammen mit [...] Professor Rauch gründete mein Vater 1919 die Gesellschaft der Gießener Kunstfreunde.“<sup>24</sup> Diesem Förderverein des Kunswissenschaftlichen Instituts stiftete Gustav Bock zudem 10.000 Mark. Als Schriftführer richtete Bock, in Absprache mit Christian Rauch, kunstwissenschaftliche Vorträge aus, die dem Ansehen und der Mitgliederwerbung des Fördervereins dienen sollten. 1920 lud Bock den in Marburg lehrenden Kunsthistoriker Richard Hamann (1879–1961) zum Vortrag ein: „Hochverehrter Herr Professor! Wir nehmen hoefl. Bezug auf das Telegramm an Herrn Prof. Rauch und bitten Sie Ihren Vortrag am 16. December in der neuen Aula (8 Uhr Abends) der Universität zu halten.“<sup>25</sup> Dank seines profunden Kunstverständnisses und seiner gesellschaftlichen Verbindungen, die weit über Gießen hinausreichten, erwarb sich Gustav Bock einen Ruf als „Organisator der kunstfreundlichen Bestrebungen Giessens“<sup>26</sup>. Rasch wurde er zu einem kompetenten Ansprechpartner für Angehörige der Universität, wie für den Archäologen Gerhart Rodenwaldt (1886–1945), der mit Bock ausführlich organisatorische Fragen besprach:

Ich wüsste gern, bis zu welchem Honorar der Verein [Gesellschaft der Kunstfreunde] bisher gegangen ist. Leider bin ich ja bis Weihnachten verreist. Ich würde aber gern versuchen, für die zweite Hälfte des Wintersemesters – eventuell sogar schon für die erste – einige hervorragende alte Kunsthistoriker zu gewinnen. [...] Es scheint mir – und Sie teilen ja diese Ansicht – gerade in den ersten Jahren besonders darauf anzukommen, durch erstklassige Vorträge das leider noch mangelnde Interesse zu wecken.<sup>27</sup>

Nicht immer erfüllten die Gelehrten die in sie gesetzten Erwartungen, und sie mussten die Reaktionen des kritischen Gießener Publikums fürchten. Den Kunsthistoriker Wilhelm Worringer (1881–1965) traf es während seines Vortrags über die Spätantike: „Es war noch schlimmer, als Sie und ich erwartet hatten. Lauter Rieglsche Gedanken bis zur Karikatur verzerrt; es war zum lachen, wovon die Mehrzahl der Hörer auch ungestört Gebrauch machten.“<sup>28</sup> Über die Bedeutung Gustav Bocks als wichtiges Bindeglied zwischen Stadt und Universität gibt ein weiterer Brief Rodenwaldts Auskunft:

24 Vgl. UB Gießen, NL Christian Rauch, Bd. VIII, Brief vom 10.10.1946. Bock selbst ist Schriftführer im zehnköpfigen Vorstand, dem der Germanist Prof. Otto Behaghel (zugleich stv. Vorsitzender der GHG) bis zum Sommer 1929 vorsitzt. Im Januar 1930 übernimmt der Institutsleiter Christian Rauch dieses Amt und fungiert 1933 als Liquidator. Vgl. HStAD, G 28, R 14 – An dieser Stelle dankt der Verfasser Dr. Joachim Hendel (Leiter des Universitätsarchivs Gießen) und Dr. Olaf Schneider (Leiter der Sondersammlungen der Universitätsbibliothek Gießen) sowie Dr. Christian Pöpken (Leiter des Stadtarchivs Gießen) herzlich für ihre Hinweise.

25 Bock, Gustav 4.12.1920, UB Marburg, NL Richard Hamann, Ms 1026 B 7 (T.2).

26 Rodenwaldt, Gerhart 2.8.1921, UB Gießen, Hs NF 167–193.

27 Ebd.

28 Ebd.

Da ich die in Giessen nur die Universitätskreise kenne, wende ich mich in meiner Not wieder einmal an Sie. Aber ich werde mich nicht wundern, wenn Sie mir mit einem *Impossible* antworten, denn Sie sprachen ja neulich schon davon, wie schwer hier in Giessen Gönner zu finden sind.<sup>29</sup>

Wie befürchtet fanden sich keine Förderer für die Publikation Rodenwaldts über antike Sarkophage, so dass Bock selbst die Druckkosten übernahm. „Aber es war auch nicht meine Absicht gewesen“, schrieb Rodenwaldt in seinem Dankesbrief, „Ihr persönliches Eingreifen zu erbitten, das schon für so viele Kulturaufgaben in Anspruch genommen ist. Um so erfreulicher ist Ihre Stiftung, die ich [...] mit aufrichtigstem Dank annehme. Ich [...] bedauere nur, Ihren Namen Ihrem Wunsch gemäss, nicht nennen zu dürfen.“<sup>30</sup>

Gustav Bocks Wunsch, nicht als Wohltäter genannt zu werden, spricht für seine Bescheidenheit, erschwert aber das Vorhaben, ihm als Stifter auf die Spur zu kommen. Dies trifft auch hinsichtlich seiner wohl bedeutsamsten Zuwendung an das Kunstwissenschaftliche Institut zu, die Bock ebenfalls nicht veröffentlicht wissen wollte. Christian Rauchs Institut war in einem kleinen Gartenhaus in der Bismarckstraße 22 mit „unzulänglichen Arbeitsbedingungen“<sup>31</sup> und großer Raumnot untergebracht. Dem Förderverein gelingt es 1923, das Wohnhaus Goethestraße 46 für die Universität zu erwerben. Die Mieteinnahmen erhöhen den Etat des Instituts, aber ein Neubau im Garten kommt nicht zustande. Stattdessen kann im selben Jahr – wieder unter Vermittlung des Architekten Hans Meyer – das Wohnhaus Ludwigstraße 34 mit Geldern der Gießener Hochschulgesellschaft für die Universität gekauft werden, das in den folgenden Jahren zum Seminarhaus umgebaut wird. Der nach Rauchs Wünschen eingerichtete Kunsthistorische Hörsaal wird als Anbau 1928 eingeweiht, die Räume des Instituts im Erdgeschoss zwei Jahre später.<sup>32</sup> Gustav Bock hatte am Erwerb des Hauses maßgeblichen Anteil, wie aus einem Schreiben des Reichstagsmitglieds und ehemaligen Finanzministers des Großherzogtums Hessen, Dr. Johann Becker (1869–1951), hervorgeht: „Ich begrüße es ausserordentlich, dass die Angelegenheit des kunsthistorischen Instituts dank Ihrer eigenen reichen Gabe nunmehr auf gutem Weg ist.“<sup>33</sup> Nicht zuletzt galt Gustav Bocks Interesse auch der kunstwissenschaftlichen Ausbildung an Rauchs Institut. Aus seinen eigenen Beständen stiftete Bock eine „Reihe von Prachtwerken kunstwissenschaftlichen Inhalts für die Bibliothek des Kunstwissenschaftlichen Ins-

29 Ebd.

30 Rodenwaldt, Gerhart 14.8.1921, UB Gießen, Hs NF 167–193b.

31 Vaubel 1977, S. 249. Zu den Räumen der Kunstgeschichte in Gießen siehe den Beitrag von *Joachim Hendel* in diesem Band.

32 Vgl. Kerber 1957, S. 264.

33 Becker, Johann 17.3.1922, UB Gießen, Hs NF 167–212.

tituts<sup>34</sup>. Als Kunstkenner und Sammler verfügte Bock über ein geschultes Auge, und so verwundert es nicht, dass er den Studierenden geeignetes Anschauungsmaterial zur Verfügung stellte und dem Institut „eine spätgotische Madonna“<sup>35</sup> schenkte.

### Gustav Bock im Wartesaal der Geschichte

*„Die Materialien existieren im kulturellen Archiv im Status der Latenz zwischen einem Nicht-mehr und einem Noch-nicht. Sie existieren im Wartesaal der Geschichte, denn sie warten auf ihre Wiederentdeckung in Form von Auswahl, Aufmerksamkeit, Deutung, Bewertung, Sinn.“<sup>36</sup>*

In seinen letzten Lebensjahren litt Gustav Bock unter der nationalsozialistischen Judenverfolgung sowie der damit einhergehenden Verdrängung aus der Öffentlichkeit. Er musste die Auflösung seiner Gustav-Bock-Musik-Stiftung miterleben, die er 1919 eingerichtet hatte, um kostenlose Volkskonzerte mit „nur bester Musik in einwandfreier künstlerischer Ausführung“<sup>37</sup> ausrichten zu können. 1935 wurde sie in „Stadt Gießen Musik-Stiftung“ umbenannt und mit der Bemerkung „(vorher Juden-Stiftung)“ versehen.<sup>38</sup> Bereits unmittelbar 1933 war Gustav Bock Opfer von Ausgrenzung und Diskriminierung geworden. „Herr Gustav Bock soll mitgeteilt werden“, heißt es im Protokollbuch des Oberhessischen Kunstvereins, „daß seine Mitgliedschaft beim Ausschuß erloschen ist. Die nicht mehr zulässigen nichtarischen Mitglieder verlieren mit diesem Tage ihre Rechte und sind ihrer Pflichten enthoben“<sup>39</sup>. Den Vereinsausschluss unterzeichneten Professor Adam Olt (1866–1955) und Stadtbaurat Wilhelm Gravert (1890–1965). In vorausseilendem Gehorsam vollzogen Angehörige jener Institutionen, denen Bock stets großzügig geholfen hatte, „die Umschaltung des Kunstvereins“<sup>40</sup> ohne Aufschub. Dabei bestand 1933 durchaus noch die Möglichkeit, jüdische Mitglieder zu schützen.<sup>41</sup> Seit 1917 war Bock ein geschätztes Ehrenmitglied gewesen:

34 Bock, Helmuth, 10.10.1946, UB Gießen, NL Christian Rauch, Bd. VIII.

35 Karl Kalbfleisch, *Die Demokratie im Urteil griechischer Denker. Akademische Rede zur Jahrfeier der Hessischen Ludwigs-Universität*, Gießen 1920, S. 28.

36 Aleida Assmann, *Formen des Vergessens*, Göttingen 2016, S. 38.

37 *Zeitschrift für Musik*, Nr. 24, 2. Dezemberheft, 1920, S. 447.

38 StdtAG 5048, o. S. In der Akte wird die Stiftungssumme mit 25.000 Mark angegeben. Im Bericht der *Gießener Freien Presse* wird irrtümlich eine Summe von 250.000 Mark genannt. Vgl. Kr., Der Kunstbesitz der Stadt Gießen. Das Schicksal der Bockschen Stiftungen, in: *Gießener Freie Presse*, 6.9.1949.

39 StdtAG 83/1545, 29.7.1933, S. 9. Keine Erwähnung findet der Ausschluss Gustav Bocks in: Hans-Joachim Weimann, *Geschichte des Gießener Kunstvereins 1912*, Biebental 2012.

40 StdtAG 83/1545, 29.7.1933, S. 9.

41 In der Satzung des Kasseler Museumsvereins hieß es erst 1935 „Nichtarier können nicht Mitglied sein“ und der Verein der Freunde des Wallraf-Richartz-Museums „ließ sich bis 1936 Zeit, um seine Satzung zu ändern“. Joachim Schröder, *Der Museums-Verein für Hessen-Cassel 1903–1927 und der Kasseler Museumsverein 1927–1947. Eine Studie zur Geschichte des Vereins*, Kassel 2017, S. 76.

In Würdigung und dankbarer Anerkennung der großen Verdienste, die sich Herr Gustav Bock in Berlin durch die Doktor Hans Bock Gedächtnis Stiftung und Gustav Bock-Stiftung um die Entwicklung des Kunstlebens der Stadt Gießen erworben hat, beschließt die Versammlung Herrn Gustav Bock zu Berlin zum Ehrenmitglied des Oberhessischen Kunstvereins Gießen zu ernennen.<sup>42</sup>

Am schmerzvollsten muss für Bock die Entfernung der beiden Kunststiftungen gewesen sein, die er seiner „geliebten Vaterstadt“ geschenkt hatte und deren Besichtigung „zu bestimmenden Stunden frei sein“ sollte.<sup>43</sup> Als Kustoden für die beiden Stiftungen hatte Gustav Bock bereits 1915 Christian Rauch vorgesehen und schlug den Gießener Stadtverordneten vor: „Für Instandhaltung resp Beaufsichtigung der Sammlung koennte vielleicht der jeweilige Professor der Kunstgeschichte an der Universität (z. Zt. Herr Professor Rauch) in Betracht kommen.“<sup>44</sup> In der Tat war es Christian Rauch, der im Herbst 1933 für die Bergung der fragilen Gemälde und Zeichnungen sorgte: Die SA Standarte 114 requirierte das Neue Schloss, um im Obergeschoss Büroräume einzurichten und stellte dabei die Bock-Stiftungen skrupellos auf die Straße.<sup>45</sup> Rauch schaffte die Kunstwerke „in die Universität und das Kunstwissenschaftliche Institut Ludwigstrasse 34“<sup>46</sup>. Es ist eine bittere Ironie der Geschichte, dass einige Werke aus den Stiftungen nach der Entfernung durch die SA in jenem Gebäude in der Ludwigstraße 34 unterkamen, welches mit finanzieller Unterstützung von Gustav Bock zehn Jahre zuvor erworben werden konnte.

Mit der Entfernung seiner Kunststiftungen aus dem öffentlichen Raum geriet auch ihr Stifter, der am 3. Juni 1938 starb, in Vergessenheit. Neunzig Jahre nach der Entfernung der Kunstwerke befinden sich die Kunstwerke der Bock-Stiftungen heute im Depot des Oberhessischen Museums Gießen. Möge den Kunstwerken und der Erinnerung an ihren Stifter eine bessere Zukunft beschieden sein: „Es gibt keine rein-rezeptive, es gibt nur eine produktive Form der Erinnerung.“<sup>47</sup>

42 StdtAG 83/1544, 27.6.1917, S. 14.

43 OHM Archiv, Bock I, A 1915, 1.

44 Ebd.

45 Das genaue Datum der Requirierung des Neuen Schlosses ist unklar. Herbert Krüger, ehemaliger Leiter des Oberhessischen Museums Gießen, gibt einmal „Herbst 1933“ und dann „Sommer 1933“ als Zeitpunkt an. Herbert Krüger, Das Neue Schloß in Gießen, in: *Nachrichten der Gießener Hochschulgeseellschaft*, Bd. 30, 1961, S. 165–179, hier S. 179 und ders., Memorandum 1964, zit. n. Weimann 2012 (wie Anm. 39), S. 52. Der *Gießener Anzeiger* (27.11.1933) berichtete über eine Fahnenhalle und die Geschäftsräume der SA im Neuen Schloss, die dort seit „einiger Zeit“ untergebracht seien. o. A., Eine Fahnenhalle der SA, in: *GA*, 27.11.1933, 3. Blatt. Diesen Hinweis verdankt der Verfasser Dr. Christian Pöpken.

46 Bock, Helmuth, 10.10.1946, UB Gießen, NL Christian Rauch, Bd. VIII. Vgl. Ay 2018, S. 32–33.

47 Ernst Cassirer, Thomas Manns Goethe-Bild. Eine Studie über Lotte in Weimar, in: ders., *Geist und Leben. Schriften zu den Lebensordnungen der Natur und Kunst. Geschichte und Sprache*, hg. von Ernst Wolfgang Orth, Leipzig [1945] 1993, S. 123–165, hier S. 133.



# Christian Rauch und das Gießener Kunstwissenschaftliche Institut in den 1930er und 1940er Jahren

YVONNE RICKERT

---

Das Kunstwissenschaftliche Institut an der Universität Gießen ist in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts maßgeblich durch Christian Rauch geprägt worden. Die Instituts- und Personalgeschichte sind eng miteinander verwoben, sodass beides in Verschränkung dargestellt werden muss. Die schwierigen Wechselläufe der Geschichte – vom Wilhelminischen Kaiserreich, dem Ersten Weltkrieg über die Weimarer Republik bis hin zu den Jahren des Nationalsozialismus – bilden dabei die Hintergrundfolie.

Der Kunsthistoriker und Architekt Christian Carl Walter Rauch (1877–1976) leitete in den 1930er und 1940er Jahren das Gießener Kunstwissenschaftliche Institut (Abb. 1 u. 2). Obwohl zu seiner Person mehrere Aufsätze veröffentlicht wurden, wird diese Zeitspanne – explizit die des Nationalsozialismus – gar nicht oder nur am Rande thematisiert. Das mag unter anderem dem Umstand geschuldet sein, dass es sich bei den Verfassern oftmals um Kollegen, Schüler und Schülerinnen oder Bekannte von Rauch handelt. Auf diesen Zusammenhang, insbesondere im Hinblick auf biographische Würdigungen von Gießener Historikern, wurde bereits hingewiesen.<sup>1</sup> Erschwerend kommt hinzu, dass einige Veröffentlichungen über die Gießener Universität, die anlässlich von Jubiläumsfeiern entstanden sind, die hier im Fokus stehende Zeit in Gänze aussparen.<sup>2</sup>

1 Jörg-Peter Jatho nennt u. a. Gundel/Moraw/Press 1982, vgl. Jörg-Peter Jatho/Gerd Simon (Hg.), *Gießener Historiker im Dritten Reich*, Gießen 2008, S. 17. Wie in zahlreichen Professorenporträts in diesem Band fehlt auch in dem von Rauch jeglicher Hinweis auf die hier interessierende Zeitspanne bzw. eine NSDAP-Mitgliedschaft. Der Verfasser des Artikels über Rauch ist ein ehemaliger Assistent Rauchs. Vgl. Peter Metz, Christian Rauch, in: Gundel/Moraw/Press 1982, S. 735–744. Auch Lisa Oehler, Tochter von Fritz Klute, einem Kollegen Rauchs, Ottmar Kerber, Privatdozent für Kunstgeschichte in Gießen, und Rauchs Schüler Hermann Otto Vaubel gehen nicht auf seine NSDAP-Mitgliedschaft ein: vgl. Oehler 1976; Oehler 1976b; diese zwei vorgenannten Veröffentlichungen weisen einen ähnlichen Inhalt auf; Oehler 1977; Kerber 1957, Vaubel 1977. Müller-Scherf 2018 behandelt nur die Zeit vor 1933.

2 Publikationen zur Universitätsgeschichte: Ludwigs-Universität 1957, darin wird auf die NS-Zeit kaum eingegangen; im Aufsatz zum kunstgeschichtlichen Institut geht Kerber kurz auf die Emigration von Margarete Bieber ein, ansonsten werden die Jahre 1930–1950 ausgelassen, vgl. Kerber 1957;

Hingegen liegen Untersuchungen über die Gießener Universität vor, die sich explizit mit dem Nationalsozialismus auseinandersetzen.<sup>3</sup> Darüber hinaus existieren thematisch enger gefasste Studien über die Geschichte einzelner Gießener Institute, die diese Zeit thematisieren.<sup>4</sup> Ein Blick auf andere Universitäten im deutschsprachigen Raum zeigt, dass die Erforschung der Zeit des Nationalsozialismus – auch hinsichtlich des Fachs Kunstgeschichte – zum Teil recht intensiv betrieben wurde.<sup>5</sup> Für das Gießener Institut ist eine solche Untersuchung bis dato jedoch ein Forschungsdesiderat. Folgender Beitrag zielt allerdings nicht darauf ab, diese Lücke zu schließen: Da die Autorin keine Spe-

*Justus-Liebig-Universität Giessen: zur Gründungsfeier 1967 (10 Jahre Justus Liebig-Universität/360 Jahre Universität Giessen)*, hg. vom Rektorat der Justus-Liebig-Universität (C. Heselhaus), Gießen 1967, S. 43: dort ist lediglich eine Liste der nach 1933 und danach vertriebenen Professoren und Studenten aufgeführt, aber ohne weitere wissenschaftliche Einordnung. Moraw 1982 geht auf die NS-Zeit ein, besonders im 4. Kapitel, scheint aber bemüht, die Verhältnisse als gemäßigt darzustellen, so beschreibt er die vergleichsweise „liberale“ Hochschule (S. 197) und schreibt: „kann die Ludoviciana nicht als eine Hochburg des Nationalsozialismus gelten“ (S. 211–212); AK Gießen 1982 enthält zwei Kapitel zur NS-Zeit; Carl 2007 enthält mehrere Aufsätze zur NS-Zeit; Felschow/Lind/Busse 2008 enthält zwei Kapitel zur Zeit 1933–1946, aber nicht explizit zum Kunstwissenschaftlichen Institut; Horst Carl/Friedrich Lenger (Hg.), *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: enthält keinen Aufsatz zur NS-Zeit.

- 3 Vgl. zu den verschiedenen Gegenspielern, Konkurrenzprojekten und -publikationen: Helmut Heiber, *Universität unterm Hakenkreuz*, Teil 2: *Die Kapitulation der hohen Schulen: das Jahr 1933 und seine Themen*, Bd. 2, München 1994, S. 153–155. Die Publikationen zum Thema sind u. a.: *Frontabschnitt Hochschule: die Giessener Universität im Nationalsozialismus*, mit Beiträgen von Hans-Jürgen Böhles et al., Gießen 1982; Markus Bernhardt, *Gießener Professoren zwischen Drittem Reich und Bundesrepublik. Ein Beitrag zur hessischen Hochschulgeschichte 1945–1957*, Gießen 1990; Chroust 1994; Bruno W. Reimann, *Avantgarden des Faschismus. Studentenschaft und schlagende Verbindungen an der Universität Giessen 1918–1937. Analyse*, Frankfurt a. M. 2007 (der dazugehörige Dokumentationsband erschien 2002).
- 4 Vgl. u. a. Eva-Maria Orlob, *Die Gießener Veterinärmedizinische Fakultät zwischen 1933 und 1957*, Wetztenberg 2003; Sigrid Oehler-Klein (Hg.), *Die Medizinische Fakultät der Universität Gießen im Nationalsozialismus und in der Nachkriegszeit: Personen und Institutionen, Umbrüche und Kontinuitäten*, Stuttgart 2007; Jatho/Simon 2008 (wie Anm. 1); André Staarmann, *Die Gießener Geographie im Nationalsozialismus – Ein bislang wenig beachtetes Kapitel*, in: *Festschrift: 150 Jahre Geographie in Gießen*, hg. von Christian Diller, Bonn 2014, S. 199–217.
- 5 Publikationen zu den einzelnen deutschen kunsthistorischen Instituten in der NS-Zeit können hier aus Platzgründen leider nicht aufgeführt werden. Sie sind aber z. T. in den nachfolgend genannten Veröffentlichungen verzeichnet. Jörg Tröger (Hg.), *Hochschule und Wissenschaft im Dritten Reich*, Frankfurt a. M. 1984; Publikationen zu den Geisteswissenschaften bzw. der Kunstgeschichte in der NS-Zeit: Heinrich Dilly, *Deutsche Kunsthistoriker: 1933–1945*, München 1988; Jutta Held/Martin Papenbrock (Hg.): *Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft*, 5, 2003, *Schwerpunkt: Kunstgeschichte an den Universitäten im Nationalsozialismus*, Göttingen 2003; Nicola Doll/Christian Fuhrmeister/Michael H. Sprenger (Hg.), *Kunstgeschichte im Nationalsozialismus. Beiträge zur Geschichte einer Wissenschaft zwischen 1933 und 1945*, Weimar 2005; Frank-Rutger Hausmann, „Deutsche Geisteswissenschaft“ im Zweiten Weltkrieg. Die „Aktion Ritterbusch“ (1940–1945), Heidelberg, 3. erw. Aufl. 2007; Ruth Heftrig/Olaf Peters/Barbara Schellewald (Hg.), *Kunstgeschichte im Dritten Reich. Theorien, Methoden, Praktiken*, Berlin 2008; Frank-Rutger Hausmann, *Die Geisteswissenschaften im „Dritten Reich“*, Frankfurt a. M. 2011.

zialistin für die Zeit des Nationalsozialismus ist, werden im Folgenden so objektiv wie möglich grundlegende Informationen zu den Lehrenden, zur kunstwissenschaftlichen Lehre und zum Institut dargelegt, ohne den Anspruch einer abschließenden Bewertung. Der Aufsatz basiert auf der Auswertung von Quellen, die sich im Universitätsarchiv und der Universitätsbibliothek der Justus-Liebig-Universität Gießen, im Bundesarchiv in Berlin-Lichterfelde, im Hessischen Staatsarchiv Darmstadt und im Hessischen Hauptstaatsarchiv Wiesbaden erhalten haben.<sup>6</sup> Die Ausarbeitung einer umfassenderen Studie auf der Basis dieser ersten Ergebnisse bleibt noch zu leisten.

Für das bessere Verständnis der in Gießen nach 1930 herrschenden Verhältnisse seien einige wenige Hinweise vorangestellt. Die Wahlergebnisse der NSDAP im Kreis und in der Stadt Gießen lagen ab 1932 deutlich über dem Reichsdurchschnitt.<sup>7</sup> Mehrere Untersuchungen kommen zu dem Schluss, dass die Ideologie des Nationalsozialismus in Gießen und an der dortigen Universität auf fruchtbaren Boden fiel und zahlreiche der Akademiker und Studenten im großem Maße daran beteiligt waren, dem Regime den Weg zu ebnen.<sup>8</sup> Die Universität Gießen wird von Peter Chroust sogar als „Vorreiter in der administrativen Gleichschaltung“ bezeichnet.<sup>9</sup> Er stellt fest, dass „die Gießener Universität für oppositionelles oder widerständiges Verhalten insgesamt kein besonders günstiger Nährboden war“.<sup>10</sup> Dem steht die Ansicht von Peter Moraw entgegen, es habe „erheblichen Widerstand der Professorenschaft“ gegeben.<sup>11</sup> Diese Aussage kritisierte Chroust als aus dem Zusammenhang gerissen und auf die allgemeine Lage der deutschen Professorenschaft bezogen.<sup>12</sup> Wie schwierig es ist, zu einer abschließenden Bewertung zu gelangen, zeigt sich nicht zuletzt auch an der durchaus nuancenreichen Positionierung Christian Rauchs.

6 Mein Dank für ihre jeweilige Unterstützung bei meinen Recherchen geht an: Joachim Hendel u. Lutz Trautmann (Gießen, Universitätsarchiv), Olaf Schneider (Gießen, Universitätsbibliothek), Sigrid Ruby (Justus-Liebig-Universität Gießen), Peter Bohnert (Bundesarchiv Berlin-Lichterfelde) u. Marius Sommer (Hessisches Hauptstaatsarchiv Wiesbaden).

7 Vgl. dazu Reimann 2007 (wie Anm. 3), S. 127–132 mit Verweis auf Erwin Knauß, *Die politischen Kräfte und das Wahlverhalten im Landkreis Gießen während der letzten 60 Jahre*, Gießen 1961; Jörg-Peter Jatho, *Zur Durchsetzung des Nationalsozialismus in der Provinz Oberhessen – unter besonderer Berücksichtigung der Stadt Giessen*, in: *Hessen unterm Hakenkreuz*, hg. von Eike Henning, Frankfurt a. M., 2. Aufl. 1984, S. 180–198; Eike Henning, *Das hessische Parteiensystem 1932 und 1949: Kontinuität im Wandel und beim Neubeginn*, in: *Hessen: Wahlen und Politik*, hg. von Bernd Heidenreich u. Klaus Lange, Stuttgart 1996, S. 112–136.

8 Vgl. dazu Bruno W. Reimann, unter Mitarbeit v. Hans-Jürgen Böhles, Ernst Meredig, Wolfgang Pusch und Brigitte Reifenrath, *Zur politischen Geschichte der Ludwigs-Universität 1914–1945*, in: *AK Gießen 1982*, S. 187–201 u. Peter Chroust/Ralf Fieberg/Udo Jordan, *Gießener Studentenschaft vor und nach 1933*, in: *AK Gießen 1982*, S. 202–213; Reimann 2007 (wie Anm. 3); Felschow/Lind/Busse 2008, S. 10–11.

9 Chroust 1994, Bd. 1, S. 199; ebd., S. 196–200 zum administrativen Umbau der Universität.

10 Chroust 1994, Bd. 1, S. 243; die Erläuterung auf S. 469, Anm. 689.

11 Moraw 1982, S. 212. Da Moraw in seiner Publikation vollständig auf Fußnoten und Nachweise verzichtet, sind seine Angaben generell schwer nachzuprüfen.

12 Vgl. Chroust 1994, Bd. 1, S. 243; die Erläuterung auf S. 469, Anm. 689.

## Die Lehrenden

Im Folgenden wird genauer auf die Situation des Kunstwissenschaftlichen Instituts in Gießen eingegangen. Dabei gilt es zunächst, die Lehrenden, die während der 1930er und 1940er Jahre am Institut tätig waren, vorzustellen. In einem ersten Abschnitt wird auf den ordentlichen Professor und Leiter des Instituts eingegangen.<sup>13</sup>

### Christian Rauch

1897–1900 studierte er Architektur und Kunstgeschichte an den Technischen Hochschulen in Berlin und Karlsruhe, 1900–1903 Kunstgeschichte an den Universitäten in Berlin und in Kiel.<sup>14</sup> Rauch promovierte 1903 in Kiel, wurde am 1.2.1904 Volontär-Assistent am Kunstgewerbe- und Altertumsmuseum Dresden und am 1.5.1904 Assistent für die Inventarisierung der Kunstdenkmäler in Hessen-Kassel; nebenbei hörte er Vorlesungen an der Universität Marburg.<sup>15</sup> Er habilitierte sich bei dem Gießener Professor der Archäologie Bruno Sauer und erhielt seine *Venia legendi* am 12.11.1906.<sup>16</sup> Fast sechs Jahre später, am 9.3.1912, bekam er eine außeretatmäßige außerordentliche Professur zugesprochen und am 1.4.1913 eine etatmäßige außerordentliche Professur.<sup>17</sup> Im Ersten Weltkrieg war Rauch – aufgrund seiner Schwerhörigkeit militäruntauglich – ab dem 4.8.1914 freiwilliger Krankenpfleger und zunächst Stationsaufseher und Dolmetscher in Gießen.<sup>18</sup> Am 15.2.1915 teilte man ihn als Zugführer der freiwilligen Krankenpflege dem Kriegslazarett in Douai zu.<sup>19</sup> Dort war er ab Mai 1917 kommissarischer Leiter des Provinzial-Museums Douai, und im selben Jahr erfolgte seine Ernennung zum Delegierten des Kaiserlichen Kommissars der freiwilligen Krankenpflege für die 4. Armee und des Marinekorps in Gent, Brügge, Ostende und Seebrügge.<sup>20</sup> Die „Kommiss-

13 Geb. am 30.09.1877 in Berlin, gest. am 31.01.1976 in Gießen, vgl. zur Person Rauch: die Personalakte: UniA GI, Personalabteilung, 1. Lieferung (Christian Rauch); Personalakte der Phil. Fakultät: UniA GI, Phil K 21 (Christian Rauch); die Berufungsakte: UniA GI, PrA Phil, Nr. 22 (Christian Rauch); Kerber 1957; *Festgabe für Christian Rauch*, in: *Mitteilungen des Oberhessischen Geschichtsvereins*, N. F. 44. 1960; Vaubel 1967; Oehler 1976, 1976b u. 1977; Vaubel 1977; Metz 1982 (wie Anm. 1); Müller-Scherf 2018.

14 Vgl. Rauch, *Lebenslauf*, UniA GI, Phil K 21 (Christian Rauch).

15 Vgl. ebd.; Oehler 1976 u. 1976b; Kerber 1957, S. 255, mit zum Teil abweichenden Angaben.

16 Vgl. UniA GI, Phil K 21 (Christian Rauch) u. Kerber 1957, S. 255.

17 Vgl. UniA GI, PrA Phil, Nr. 22 (Christian Rauch) u. Rehmann 1957, S. 527.

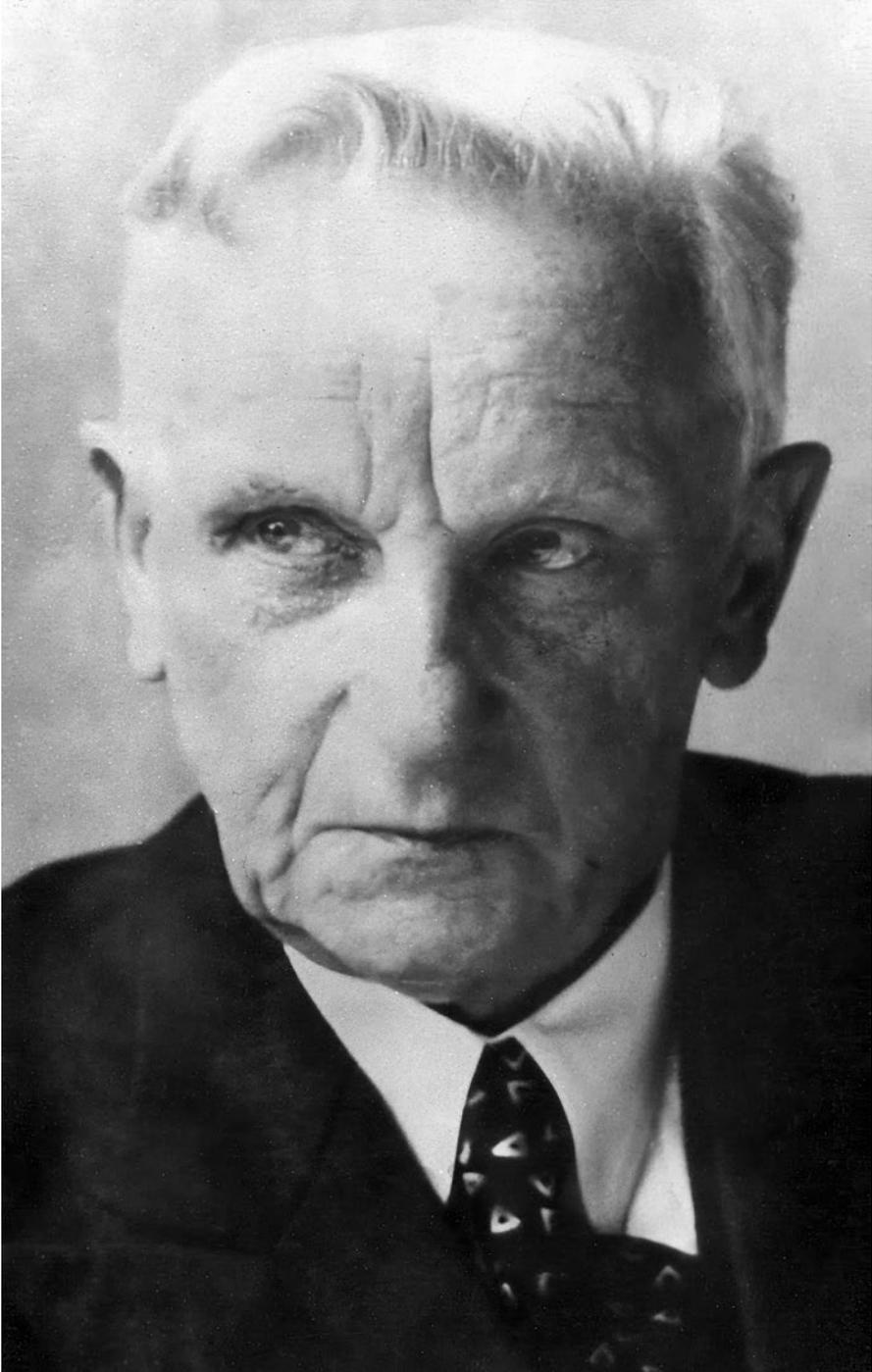
18 Vgl. Meldebogen 25.4.1946, HHStAW, 520/16, Nr. 10971; Kerber 1957, S. 263; Müller-Scherf 2018, S. 107.

19 Vgl. UB Gießen, NL Christian Rauch, Bd. 1; Kerber 1957, S. 263. Die Autorin hat den Nachlass 2021 im Auftrag von Prof. Dr. Sigrid Ruby gesichtet und eine Übersicht über die Bestände erstellt.

20 Vgl. Notizen zu Douai in: UB Gießen, NL Christian Rauch, Bd. 1 u. Bd. 15; Christian Rauch, *Douai. Kultur- und kunstgeschichtliche Studien in Nordfrankreich*, Korpsverlagsbuchhandlung des XIV. Reservekorps Heidelberg 1917 (= Aus Städten und Schlössern Nordfrankreichs, Silderun-



**Abb. 1:** Christian Carl Walter Rauch in jungen Jahren, Fotografie, UniA GI, HR A 0796 b



**Abb. 2:** Christian Carl Walter Rauch, Altersbild, Fotografie, UniA GI, HR A 0796 d

sion für die photographische Inventarisierung der belgischen Kunstdenkmäler“, der der Kunsthistoriker Paul Clemen vorstand, führte zwischen Sommer 1917 und Herbst 1918 eine Fotokampagne im Rahmen des Kunstschutzes durch; Rauch war als Abteilungsleiter für die fotografische Inventarisierung der Denkmäler in der Provinz Ost-Flandern zuständig.<sup>21</sup> Nach dem Krieg erhielt er schließlich zum 1.4.1920 eine ordentliche Professur.<sup>22</sup> In der NS-Zeit trat Rauch am 1.5.1937 in die NSDAP ein; auf seine Tätigkeit zwischen 1933 und 1945 wird weiter unten genauer eingegangen.<sup>23</sup> Als Prorektor wirkte er vom Sommersemester 1943 bis einschließlich Wintersemester 1944/45.<sup>24</sup> Eventuell übte er dieses Amt bereits ab September 1942 aus, wie aus einem Brief des damaligen Rektors Heinrich Wilhelm Kranz hervorgeht.<sup>25</sup> Zwischen dem 1.12.1942 und dem 31.3.1943 war Rauch zudem Rektor in Vertretung, da Kranz, Professor für Erb- und Rassenforschung sowie Leiter des Rassenpolitischen Amtes der NSDAP für den Gau Hessen-Nassau, an die Universität Frankfurt versetzt worden war.<sup>26</sup> Im März 1945 marschierten die Amerikaner in Gießen ein, und zwischen den Sommersemestern 1945 und 1946 war die Universität geschlossen.<sup>27</sup> Nachdem der Rektor Alfred Brüggemann am 31.3.1945 aus dem Amt entlassen worden war, fungierte Rauch, der gerade als Pro-

gen und Bilder von Angehörigen eines Reservekorps, Bd. 2); Kerber 1957, S. 263; Müller-Scherf 2018, S. 108.

- 21 Christina Kott, *Préserver l'art de l'ennemi? Le patrimoine artistique en Belgique et en France occupées, 1914–1918*, Brüssel u. a. 2006, S. 180; Paul Clemen, *Belgische Kunstdenkmäler*, 2 Bde., München 1923, Bd. 1, S. VIII. Um die 970 Fotoabzüge sind im Ersten Weltkrieg im Zusammenhang mit Rauchs Tätigkeit in Frankreich und Belgien entstanden, vgl. dazu die Fotosammlung des Kunstwissenschaftlichen Instituts Gießen, die im Universitätsarchiv verwahrt wird. Die Autorin hat die Sammlung 2021 im Auftrag von Dr. Joachim Hendel gesichtet und eine Übersicht über die Bestände erstellt.
- 22 Vgl. UniA GI, PrA Phil, Nr. 22 (Christian Rauch) u. Rehmann 1957, S. 527.
- 23 Vgl. im BArch: NSDAP-Gaukartei, BArch R 9361-IX Kartei/33831264. Die Mitgliedsnummer lautet: 5863395. Chroust 1994, Bd. 1, S. 319, Anm. 222, nennt die NSDAP-Mitgliedschaft Rauchs und die Mitgliedsnummer.
- 24 Rehmann 1957, S. 493; Hans-Georg Gundel, *Rektorenliste der Universität Gießen 1605/07–1971*, Gießen 1979, S. 24. Laut Personalverzeichnis ist Rauch im SS 1943 Prorektor und Rektor i. V., vgl. PV SS 1943. Die Studierenden-, Personal- und Vorlesungsverzeichnisse der Universität Gießen sind größtenteils digitalisiert (<http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2006/3485/> [Zugriff 26.04.2023]). 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 (PV), auf Vorlesungsverzeichnisse (VV) oder auf kombinierte Personal- und Vorlesungsverzeichnisse (PV-VV) verwiesen, gefolgt von der Angabe Sommersemester (SS) oder Wintersemester (WS) und der Jahreszahl.
- 25 Vgl. Kranz an Rauch, 10.9.1942, UB Gießen, NL Christian Rauch, Bd. VIII.
- 26 Vgl. Gundel 1979 (wie Anm. 24), S. 24; Reichsstatthalter in Hessen an den Rektor der Universität Gießen, 11.3.1943, UB Gießen, NL Christian Rauch, Bd. VII; zu Kranz vgl. Ernst Klee: *Das Personenlexikon zum Dritten Reich. Wer war was vor und nach 1945?*, Frankfurt a. M. 2003, S. 335.
- 27 Vgl. Rehmann 1957, S. 539.

rektor amtierte, nochmals vom 1.4. bis zum 26.6.1945 als Rektor in Vertretung.<sup>28</sup> In dieser Funktion übergab er den Amerikanern die Universität.<sup>29</sup>

### Die weiteren Lehrenden

Neben Rauch unterrichtete Dr. Werner August Julius Meyer-Barkhausen (2.6.1889–16.11.1959) am Institut (Abb. 3). Im Sommersemester 1932 ist er erstmals als Privatdozent für mittlere und neuere Kunstgeschichte im Vorlesungsverzeichnis aufgeführt.<sup>30</sup> Er hatte Geschichte und Kunstgeschichte studiert, war am 6.5.1914 in Marburg promoviert worden und von 1922–1930 im Schuldienst tätig gewesen. Am 28. oder 29.7.1931 habilitierte er sich in Gießen und wurde am 18.11.1938 zum nichtbeamteten außerordentlichen Professor und am 5.9.1939 zum außerplanmäßigen Professor ernannt.<sup>31</sup> In Gießen erhielt er einen besonderen Lehrauftrag für kunsthistorische Hilfswissenschaften. Wie Rauch erforschte und lehrte er vor allem die Kunst des Mittelalters. Seine Habilitationsschrift von 1931 behandelte karolingische beziehungsweise frühmittelalterliche Kapitellplastik; sie ist offensichtlich nie veröffentlicht worden.<sup>32</sup> Meyer-Barkhausen war seit dem 1.5.1937 NSDAP-Mitglied und wurde nach dem 5.3.1946 entlassen.<sup>33</sup>

Im Fach Kunstwissenschaft lehrte zudem der Privatdozent für Geschichte des Städtebaus, Dr. Ing. Ernst Hamm, und bot pro Semester eine Lehrveranstaltung über Städtebau an. Er habilitierte sich am 26.2.1932 in Gießen und wurde am 22.7.1936 nichtbe-

28 Vgl. Gundel 1979 (wie Anm. 24.), S. 24; zur Entlassung Brüggemanns vgl. Felschow/Lind/Busse 2008, S. 55.

29 Vgl. Oehler 1976b, S. 117.

30 Vgl. PV-VV SS 1932, S. 20 u. 26.

31 Vgl. hierzu und zu Folgendem: Rehmann 1957, S. 473–474: dort wird allerdings abweichend als Geburtsdatum der 8.6.1889 angegeben. Kerber 1960, S. 112, nennt das Geburtsdatum 2.6.1889. Rehmann 1957, S. 474, gibt an, dass Meyer-Barkhausen ab dem 28.7.1931 Privatdozent war. Vgl. zur Person auch Karl Glöckner, Am Sarge von Professor Dr. Meyer-Barkhausen (20.XI.1959), in: *Mitteilungen des Oberhessischen Geschichtsvereins*, Bd. 43, 1959, S. 66–67; o.A., Prof. Dr. Werner Meyer Barkhausen. Ein Leben für die Wissenschaft, in: *Hessische Heimat*, Jg. 9, 1959/60, Heft 3, S. 27–28; Albert Verbeek, Nachruf auf Werner Meyer-Barkhausen, in: *Waltraf-Richartz-Jahrbuch*, 22, 1960, S. 7–11. Laut Datenbank *Eine Dokumentation zur Lehr- und Forschungstätigkeit an kunstgeschichtlichen Universitätsinstituten in Deutschland in den Jahren 1933 bis 1945*, hg. von Martin Papenbrock et al., Karlsruhe, KIT 2006, unterrichtete er bis WS 1944/45. <https://kg.ikb.kit.edu/papenbrock/388.php> [Zugriff 21.01.2023].

32 Vgl. zur Habilitationsschrift: Rauch (?), Betr. den n. b. a. o. Professor Dr. Werner Meyer-Barkhausen, 18.2.1939, UB Gießen, NL Christian Rauch, Bd. VIII, u. Werner Meyer-Barkhausen, „Die karolingische Kapitellplastik (Erster Teil)“, maschinenschriftlich, UB Gießen, NL Christian Rauch, Bd. 26. Auf diese unveröffentlichte Schrift über „frühe Kapitellplastik“ bezieht sich evtl. auch Verbeek 1960 (wie Anm. 31), S. 8–9.

33 Vgl. Chroust 1994, Bd. 1, S. 316, Anm. 120. (Nr. 5:574-555).



**Abb. 3:** Werner Meyer-Barkhausen, Altersbild, Fotografie, UniA GI, HR A 0751 a

amteter außerordentlicher Professor.<sup>34</sup> Hamm war seit dem 1.5.1937 NSDAP-Mitglied.<sup>35</sup> Am 18.7.1939 wurde er außerplanmäßiger Professor und im selben Jahr Ministerialrat in der Reichsstelle für Raumordnung; am 3.4.1940 erfolgte seine Ernennung zum außerplanmäßigen Professor an der Universität Berlin.<sup>36</sup> Ob er nach 1945 entlassen wurde, ist nicht eindeutig zu klären.<sup>37</sup>

Neben diesen Lehrenden gab es am Kunstwissenschaftlichen Institut in Gießen weiteres Personal, auf das hier nicht weiter eingegangen werden kann.<sup>38</sup> Die drei Genannten waren alle 1937 der NSDAP beigetreten und hatten sich nach dem Ende des Krieges entsprechend zu rechtfertigen.

### **Die Lehreinhalte, die Räumlichkeiten des Kunstwissenschaftlichen Instituts und die Studierenden**

#### Zur Lehre

Den Vorlesungs- und Personalverzeichnissen ist zu entnehmen, dass Rauch von 1933 bis 1945 regulär unterrichtete, abgesehen von den Semestern, in denen die Universität geschlossen war. Rauchs Forschungsschwerpunkte, zu denen die deutsche Kunst und das Mittelalter zählten, dominierten auch das Lehrangebot; daneben wurde italienische, niederländische und europäische Kunst gelehrt.<sup>39</sup> Albrecht Dürer war in

34 Vgl. Rehmann 1957, S. 463–464.

35 Vgl. Chroust 1994, Bd. 1, S. 318, Anm. 203 gibt die Mitgliedsnummer an: 5.576.848.

36 Vgl. Rehmann 1957, S. 463–464.

37 Hamm hielt sich im November 1945 in St. Georgen im Schwarzwald auf und fragte bei der Berliner Universität nach, ob er dorthin zurückkehren könne. Im Februar 1950 schrieb er aus Baden-Baden und bat um eine Bescheinigung über seine Tätigkeit an der Universität Berlin. Seine Personalakte befindet sich im Archiv der Humboldt-Universität Berlin, HU UA, UK Personalia, Nr. H 074. Ich danke Claudia Hilse, Universitätsarchiv, für diese Auskünfte per E-Mail vom 5.5.2023.

38 Vgl. PV SS 1926, S. 20: Peter Metz, Assistent; PV WS 1929, S. 13: Dr. Ernst Zeh, PD, beurlaubt; PV SS 1931, S. 32: Hermann Roth, Volontärassistent.

39 Eine Aufstellung der 1933–1945 in Gießen gehaltenen Vorlesungen in Kunstgeschichte (Übungen u. ä. sind nicht aufgenommen) in Martin Papenbrock et al. (Hg.), *Eine Dokumentation zur Lehr- und Forschungstätigkeit an kunstgeschichtlichen Universitätsinstituten in Deutschland in den Jahren 1933 bis 1945*, Karlsruhe, KIT 2006. <https://kg.ikb.kit.edu/papenbrock/388.php> [Zugriff 21.01.2023]. – Zum Vergleich zu den folgenden Einschätzungen für Gießen seien die Ergebnisse für Marburg und für weitere deutsche Institute herangezogen: Michael H. Sprenger, Das Kunstgeschichtliche Seminar und das Preußische Forschungsinstitut der Marburger Universität im Nationalsozialismus, in: Doll/Fuhrmeister/Sprenger 2005 (wie Anm. 5), S. 71–84, bes. S. 78–80; Martin Papenbrock, Kunstgeschichte an Technischen Hochschulen in Deutschland in den Jahren 1933 bis 1945. Das Beispiel Karlsruhe, in: Doll/Fuhrmeister/Sprenger 2005 (wie Anm. 5), S. 61–70, hier bes. S. 64 u. 67; Martin Papenbrock, unter Mitarbeit v. Felix Fischborn, Christian Gräf, Ingo Harter, Julia Junkert und Simone Schweers, Kunstgeschichtliche Forschung und Lehre im Nationalsozialismus: Studienprojekt, Dokumentation, Analyse, in: Doll/Fuhrmeister/Sprenger 2005 (wie Anm. 5), S. 27–36, hier S. 33. Dort auch weitere wichtige Angaben und Auswertungen

der Zeit des Nationalsozialismus ein gern behandelter Künstler und wurde zum Inbegriff deutscher Kunst erklärt.<sup>40</sup> Rauch hatte sich bereits lange Zeit vor 1933 mit dem Künstler beschäftigt und bot im Wintersemester 1930 eine Veranstaltung über Dürer an.<sup>41</sup> In der Zeit des Nationalsozialismus intensivierte sich sein Lehrangebot über den Künstler: Er bot im Wintersemester 1934, Wintersemester 1938, Wintersemester 1941 und Wintersemester 1944 Veranstaltungen über ihn an.<sup>42</sup> Mehrere Veranstaltungstitel scheinen auf einen Bezug zur Ideologie des Nationalsozialismus hinzudeuten; etwa bot Rauch im Sommersemester 1933 „Grundzüge Deutscher Kunst mit Lehrausflügen“ und „Übungen über Begriff und Wesen Deutscher Kunst“ an.<sup>43</sup> Allerdings trug er seit Beginn seiner Lehrtätigkeit über „Deutsche Kunst“ vor, wie etwa schon 1907.<sup>44</sup> Der Titel einer Veranstaltung, die Meyer-Barkhausen im Wintersemester 1941 anbot, scheint in der Aussage explizierter auf die nationalsozialistischen Expansionsbestrebungen hinzudeuten: „Polnische Stadtanlagen, Kirchen, Bürger- und Bauernhäuser als Zeugen alter deutscher Kulturstrahlung in den europäischen Osten“<sup>45</sup>. Die bisherige stichprobenartige Durchsicht der Vorlesungsverzeichnisse lässt die Annahme zu, dass die Anzahl der Veranstaltungen, die sich laut Titel der deutschen Kunst widmeten, in den 1930er und 1940er Jahren zunahm. Jedoch müsste eine systematische Auswertung aller Veranstaltungen erfolgen, um genauere Angaben zu erhalten. Zudem sind Vorlesungstitel generell nur bedingt aussagekräftig, und solchen ersten Hinweisen müssten Auswertungen der Vorlesungsmanuskripte folgen.<sup>46</sup>

zu den 1933–1945 in der Lehre bevorzugten Inhalten, Gattungen, Epochen u. topographischen Gewichtungen. Vgl. auch Sabine Arend/Sandra Schaeff/Daniel Zeller, Kunstgeschichte in Deutschland 1933–1950, in: *Kritische Berichte* 2, 2002, S. 47–61.

40 Vgl. Papenbrock 2005 (wie Anm. 39), S. 64 u. 67; Papenbrock, unter Mitarbeit 2005 (wie Anm. 39), S. 33.

41 Vgl. VV WS 1930, S. 62. Christian Rauch, *Wolf Traut in der Schule Dürers*, Straßburg 1906; verschiedene Unterlagen zu Dürer in: UB Gießen, NL Christian Rauch, Bd. 2, Bd. 3, Bd. 7, Bd. 10, Bd. 16, Bd. 20, Bd. XIV.

42 Vgl. VV WS 1941, S. 63–64 u. VV WS 1944, S. 34.

43 Vgl. PV-VV SS 1933, S. 26.

44 Vgl. VV SS 1907, S. 23.

45 Vgl. VV WS 1941, S. 63–64.

46 Vgl. dazu und zu Ergebnissen für andere Institute: Arend/Schaeff/Zeller 2002 (wie Anm. 39); Sprenger 2005 (wie Anm. 39), S. 78–80; Papenbrock, unter Mitarbeit 2005 (wie Anm. 39), S. 32. Im Nachlass Rauch sind zahlreiche Vorlesungsmanuskripte erhalten, die einer genaueren Auswertung bedürfen.



Abb. 64. Der neue Hörsaal des kunstwissenschaftlichen Instituts

**Abb. 4:** Hörsaal des kunstwissenschaftlichen Instituts in der Ludwigstraße 34, Fotografie (aus: *Die Universität Gießen. Ihre Entwicklung und ihre Anstalten*, dargestellt von ihrem derzeitigen Rektor Prof. Dr. Jur. L. Rosenberg, Düsseldorf 1928, S. 49)

#### Zur baulichen Situation und zur Ausstattung des Instituts

Das Kunstwissenschaftliche Institut war in der Bismarckstraße 22 in einem kleinen Hinterhaus untergebracht (vgl. Abb. im Beitrag von Hendel). Rauch hatte sich dafür eingesetzt, dass das Institut größere Räumlichkeiten und einen angemessenen Hörsaal erhielt, und 1923 konnte ein repräsentatives Gebäude in der Ludwigstraße 34 erworben werden.<sup>47</sup> Der daran direkt anschließende Hörsaal-Neubau wurde im Jahr 1928 eingeweiht, und am 26. Februar 1930 bezog man die Räumlichkeiten im Haus (Abb. 4, s. a. Abb. im Beitrag von Hendel).<sup>48</sup> Dank der 1919 begründeten „Gesellschaft der Gießener Kunstfreunde (Freunde des Kunstwissenschaftlichen Instituts e. V.)“ konnte Rauch auf

47 Vgl. Oehler 1976b, S. 117.

48 Vgl. ebd.; Oehler 1976, S. 76–77; Kerber 1957, S. 264; Spickernagel 1999.

ideelle und finanzielle Unterstützung zählen.<sup>49</sup> Zu den Mitgliedern zählten unter anderem „Geheimrat Heichelheim, Bergrat Gröbeler, Geheimrat Gail, Großherzog Ludwig von Hessen, Fabrikant Ludwig Rinn, Dr. h. c. Alfred Bock“ und Gustav Bock.<sup>50</sup> 1933 wurde die Gesellschaft zwar gezwungen, sich aufzulösen, aber wie nachfolgend noch deutlich wird, zählten die Mitglieder weiterhin zu Rauchs tatkräftigen Unterstützern.<sup>51</sup>

Das Studium der Kunstgeschichte und das Gießener Institut beschrieb Rauch im Universitätsführer von 1942.<sup>52</sup> Großer Wert wurde auf Exkursionen und das Studium vor Originalen gelegt. Trotz des gekürzten Etats, den Rauch wiederholt bemängelte, ermöglichte er Lehrausflüge, etwa am 19. Juni 1943 nach Alsfeld.<sup>53</sup> Unterricht in den Hilfswissenschaften (etwa Schriftkunde, Paläographie, Epigraphik, Siegelkunde, Wappenkunde) sowie im Zeichnen, Malen, Fotografieren und Modellieren ergänzten die Ausbildung.<sup>54</sup> Rauch hob die gute Ausstattung des Instituts hervor, etwa den bereits erwähnten eigens entworfenen Kollegsaal, ein „Hör- und Sehsaal“, der dank der Unterstützung der Firma Ernst Leitz in Wetzlar mit epi- und diaskopischen Projektionsapparaten ausgestattet war.<sup>55</sup> Vier Projektionsapparate und ein Schmalfilm-Kinoapparat ermöglichten „das Nebeneinandervorführen von Lichtbildern zu stilistischen und entwicklungsgeschichtlichen Vergleichen“<sup>56</sup>. Zudem stand eine umfangreiche Fotosammlung zur Verfügung, die in großen Teilen von Rauch angelegt worden war.<sup>57</sup> Darüber hinaus waren eine fotografische Lehrwerkstätte sowie eine Schau- und Studiensammlung vorhanden, und die Studierenden konnten sich an Ausgrabungen und Sonderforschungen beteiligen.

49 Vgl. Ruby 2022, S. 66, nennt das Jahr 1919, das auch angegeben wird in: Ausschuss zum Erhalt der Gießener Kunstwissenschaftlichen Sammlungen an Prof. Dr. Eger, 10.11.1946, UB Gießen, NL Christian Rauch, Bd. VIII; Oehler 1976b, S. 117, gibt das Jahr 1922 für die Gründung an.

50 Schreiben vom 10.10.1946, gez. Helmuth Bock, UB Gießen, NL Christian Rauch, Bd. VIII. Vgl. dazu auch den Beitrag von *Andreas Ay* in diesem Band.

51 Vgl. Ruby 2022, S. 66.

52 Vgl. hierzu und zu Folgendem Rauch 1942.

53 Vgl. UniA GI, ZUV, PrA Nr. 2464, fol. 12–30; zum Lehrausflug vgl. ebd., fol. 13.

54 Kurse im Modellieren gab der Bildhauer Johannes Ködding u. im Zeichnen und Malen der Kunstmaler Carl Fries, vgl. z. B. WS 1935, S. 83. Vgl. Oehler 1976b, S. 116; Oehler 1976, S. 76, Meyer-Barkhausen bot ein Photographisches Praktikum an, vgl. WS 1935, S. 70. Zu den Universitätsmalern Carl Fries und Walter Kröll siehe auch den Beitrag von *Annabel Ruckdeschel* in diesem Band.

55 Rauch 1942, S. 96. Vgl. zur Stiftung eines Kleinbild-Projektionsapparates von Leitz im Jahr 1940, UniA GI, ZUV, PrA Nr. 2464, fol. 23.

56 Rauch 1942, S. 96.

57 Die Fotosammlung des Kunstwissenschaftlichen Instituts Gießen befindet sich heute im Universitätsarchiv Gießen.

## Zu den Studierenden

Die Zahl der Studierenden hatte seit 1933 stark abgenommen: Im Sommersemester 1933 betrug die Gesamtzahl der an der Universität eingeschriebenen Studenten 1.996, im Sommersemester 1942 jedoch nur noch 607, von denen 33 Geisteswissenschaften studierten.<sup>58</sup> Die Zahl der Studierenden der Kunstgeschichte wird also entsprechend gering gewesen sein. Zudem kursierten wiederholt Gerüchte, die Universität solle geschlossen oder Fakultäten mit denen anderer Universitäten zusammengelegt werden.<sup>59</sup> Trotz der schwierigen Situation in den 1930er und 1940er Jahren und des offenbar unzureichenden Etats des Instituts war Rauch um eine gute Ausstattung und qualitativ hochwertige Ausbildung bemüht.

### Christian Rauch und die Zeit des Nationalsozialismus

#### Rauchs Mitgliedschaften in NS-Organisationen

Rauch war Mitglied mehrerer NS-Organisationen. Die entsprechenden Informationen gehen aus verschiedenen Quellen hervor. Den Eintritt in die NSDAP am 1.5.1937, dem Tag der Arbeit, bestätigt unter anderem die NSDAP-Gaukartei, wobei das Antragsdatum der 15.10.1937 ist, was sich mit einer Rückdatierung seines Aufnahmedatums erklären lässt.<sup>60</sup> Sein Eintritt erfolgte kurz nachdem die seit 1933 bestehende Aufnahmesperre für neue Mitglieder der NSDAP per Anordnung am 20.4.1937 gelockert worden war.<sup>61</sup> Eine strenge Prüfung der Gesinnung der Antragsteller war zwar verpflichtend, und es sollten nur überzeugte Nationalsozialisten aufgenommen werden; trotzdem war es möglich, dass nicht nur linientreue Personen aufgenommen wurden, sondern auch solche, die sich vor Repressalien schützen wollten.<sup>62</sup> Am 1.5.1937 sind zahlreiche Professoren der Universität Gießen in die Partei aufgenommen wor-

58 Vgl. die Angaben in: Felschow/Lind/Busse 2008, S. 29.

59 Vgl. Chroust 1994, Bd. 1, S. 188–192.

60 Vgl. NSDAP-Gaukartei, BArch R 9361-IX Kartei/33831264. Die Mitgliedsnummer lautet: 5863395. Die Aufnahme wurde laut Kartei am 15.10.1937 beantragt. Es war nicht unüblich, dass Aufnahmedaten zurückdatiert wurden. Zumal der 1. Mai als Tag der Arbeit ein „beliebtes“ Eintrittsdatum war. Auch waren „en bloc“-Aufnahmegenehmigungen nicht selten. Die Aufnahme zum 1.5.1937 mit rückwirkender Kraft nennt Rauch selbst in dem Fragebogen des Military Government of Germany vom 20.2.1946, UniA GI, ZUV, PrA Nr. 3758, fol. 17. Chroust 1994, Bd. 1, S. 319, Anm. 222, nennt die NSDAP-Mitgliedschaft Rauchs und die Mitgliedsnummer.

61 Vgl. Jürgen Falter, Wer durfte NSDAP-Mitglied werden und wer musste draußen bleiben?, in: *Junge Kämpfer, alte Opportunisten. Die Mitglieder der NSDAP 1919–1945*, hg. von dems., Frankfurt a. M./New York 2016, S. 15–39, hier S. 20, 27, 36–37.

62 Vgl. ebd., S. 36–37.

den.<sup>63</sup> Nach Kriegsende 1945 wurden an der Gießener Universität alle, die vor diesem Datum eingetreten waren, entlassen.<sup>64</sup>

Neben seinem Eintritt in die NSDAP war Rauch am 1.10.1933 der Reichsschaft Hochschullehrer im Nationalsozialistischen Lehrerbund (NSLB) beigetreten.<sup>65</sup> Die Reichsschaft Hochschullehrer kann als Teilbereich des NS-Lehrerbundes verstanden werden. Darüber hinaus war er Mitglied im NS-Dozentenbund, im NS-Altherrenbund, in der NSV (Nationalsozialistische Volkswohlfahrt), im Roten Kreuz und im VDA (Volksbund für das Deutschtum im Ausland).<sup>66</sup>

Auffällig ist, dass Rauch in keinem der Fragebögen oder Meldebögen, die er nach 1945 im Rahmen der politischen Prüfung auszufüllen hatte, seine Beteiligung am sogenannten „Kunstschutz“ im Ersten Weltkrieg angab. Vermutlich war ihm bewusst, dass sich diese Tätigkeit negativ auf die Beurteilung durch die US-Militärregierung hätte auswirken können. Rauch nannte lediglich seinen freiwilligen Dienst als Krankenpfleger für das Rote Kreuz 1914–18. In einem Fragebogen vom 28.7.1945 erklärte er, dass er nicht nur Krankenpfleger, sondern auch Zugführer und Delegierter gewesen sei, jedoch ohne weitere Angaben dazu zu machen.<sup>67</sup>

63 Vgl. Chroust 1994, Bd. 1.

64 Vgl. Markus Bernhardt, Die Entnazifizierung in Gießen am Beispiel der Stadtverwaltung und der Universität (1945–1946), in: *Mitteilungen des Oberhessischen Geschichtsvereins*, 75 (1990), S. 95–130, hier S. 109.

65 Vgl. die Kartei des Nationalsozialistischen Lehrerbundes in BArch (Slg. BDC) NSLB.

66 Die in den Quellen aufgeführten Angaben zu seinen Mitgliedschaften weichen zum Teil voneinander ab, weshalb hier genauere Angaben folgen:

Auf dem Meldebogen aus dem Jahr 1946 vermerkte Rauch, dass er ab dem 1.5.1937 in der NSDAP, ab 1941 im NS-Dozentenbund, aber nur als Anwärter, und 1937–45 Mitglied in der NSV (Nationalsozialistische Volkswohlfahrt) war, vgl. HHStAW, 520/16, Nr. 10971 u. HHStAW, 520/16, Nr. 14593. Auf dem Meldebogen von 1948 führte er die Mitgliedschaft in der NSDAP (1938–45), NSDoB (NS-Dozentenbund), NSV (1937–45), Rotes Kreuz (1898?–1945) und VDA (Volksbund für das Deutschtum im Ausland) (1899?–1945) an, vgl. Meldebogen, 30.3.1948, HHStAW, 520/16, Nr. 14593.

In einem Fragebogen vom 28.7.1945 gab er an: NSDAP (1938, rückdatiert auf 1.5.1937), NSV (seit 1936/37), VDA (vor 1933 (1927?)), NSDoB, NS-Altherrenbund u. Reichsdozentenschaft (automat. verbunden seit 1937/38 u. 1942), DRK (seit 1913), vgl. Fragebogen vom 28.7.1945, UniA GI, ZUV, PrA Nr. 3758, fol. 19.

Im Fragebogen des Military Government of Germany vom 20.2.1946 vermerkte Rauch die Mitgliedschaften: NSDAP (ab 1.5.1937), NSDoB (1938–45), NSV (1937–45), NS-Altherrenbund (1942–45), Deutsches Rotes Kreuz (ab 1914), VDA (1927–45), vgl. Fragebogen des Military Government of Germany vom 20.2.1946, UniA GI, ZUV, PrA Nr. 3758, fol. 17.

67 Vgl. Fragebogen vom 28.7.1945, UniA GI, ZUV, PrA Nr. 3758, fol. 19.

## Forschung und Verwaltung im Dienst des Nationalsozialismus?

Rauch war Mitglied der am 10.2.1936 gegründeten fächerübergreifenden Arbeitsgemeinschaft für Raumforschung an der Universität Gießen.<sup>68</sup> Bereits am 26.6.1935 waren die Reichsstelle für Raumforschung und am 16.12.1935 die reichsweite Reichsarbeitsgemeinschaft für Raumforschung eingerichtet worden. Das übergreifende Ziel war die Planung und Ordnung des deutschen Raumes. In Gießen beschäftigte sich die Arbeitsgemeinschaft zunächst mit der interdisziplinären Erforschung des Lahn-Dill-Gebietes sowie Oberhessens und behandelte Themen wie Verkehrserschließung, Ernährungslage, Landflucht, bäuerliche Erbsitte und Pendelwanderung.<sup>69</sup> Dabei sollte die „wirtschaftliche und soziale Unordnung“ untersucht werden, welche „die liberalistische Freizügigkeit in diesem Raum hat entstehen lassen“<sup>70</sup>. Nach Ausbruch des Zweiten Weltkrieges wurden die Forschungen vermehrt auf „Ostgebiete“ ausgerichtet und unter anderem die Auslagerung der im Rhein-Main-Gebiet ansässigen Industrie in diese Gebiete geprüft.<sup>71</sup> In *Raumforschung und Raumordnung*, dem Publikationsorgan der Arbeitsgemeinschaft, publizierte Rauch – dem aktuellen Kenntnisstand nach – nicht, und über seinen Beitrag zur Arbeitsgemeinschaft liegen bislang keine Informationen vor.<sup>72</sup>

Als Ergänzung der Arbeit des NS-Dozentenbunds wurde am 3.11.1940 eine „Wissenschaftliche Akademie“ eröffnet, deren Aufgabe es war, jede Wissenschaft in Beziehung zum Nationalsozialismus zu setzen.<sup>73</sup> Anlässlich der Gründung wurde 1940 die Ausstellung „Landschaftsgebundene Wissenschaft“ gezeigt.<sup>74</sup> Chroust charakterisierte die Ausstellung als Ausdruck des bereits erfolgten „inhaltlichen Faschisierungsprozesses der Gießener Universität“<sup>75</sup>. Rauch respektive das Kunstwissenschaftliche Institut präsentierten innerhalb der Ausstellung das Thema „Kunstwissenschaftliche Forschung in Hessen und im Rhein-Main-Gebiet“. Exponate und Forschungsergebnisse zur Kaiserpfalz Karls des Großen in Ingelheim am Rhein wurden ausgestellt, zudem Dissertationen und Bücher, die sich mit der Kunst in Hessen und im Rhein-Main-Gebiet befassten, eine Auswahl der von Rauch herausgegebenen *Hessenkunst (Jahrbuch für Kunst und Denkmalpflege in Hessen und im Rhein-Maingebiet)* sowie seine Publikation

68 Vgl. Chroust 1994, Bd. 1, S. 205–206 mit Verweis auf weiterführende Literatur.

69 Vgl. Eduard Willeke, Die Raumforschung am Institut für Wirtschaftswissenschaft, in: *Gießener Universitätsführer*, Darmstadt 1938, S. 73–76, hier S. 75.

70 Eduard Willeke, Wirtschaftliche Raumforschung in Hessen-Nassau, in: *Ausstellung Landschaftsgebundene Wissenschaft. Zur Eröffnung der Akademie des NSD-Dozentenbundes der Universität Gießen*, Gießen 1940, S. 12–14, hier S. 13. Vgl. Chroust 1994, Bd. 1, S. 206.

71 Vgl. Chroust 1994, Bd. 1, S. 206.

72 Zur Zeitschrift: ebd. Bd. 1, S. 396, Anm. 196. Sie erschien von 1936/37–1944 und dann ab 1948.

73 Vgl. ebd., Bd. 1, S. 217.

74 Vgl. die Publikation: *Ausstellung Landschaftsgebundene Wissenschaft. Zur Eröffnung der Akademie des NSD-Dozentenbundes der Universität Gießen*, Gießen 1940.

75 Chroust 1994, Bd. 1, S. 218.

über die Kunstdenkmäler des Kreises Bingen am Rhein.<sup>76</sup> Demzufolge wurden Themen gezeigt, die Rauch mindestens seit den 1910er Jahren beschäftigten, und offensichtlich ließen sich die regionalgeschichtlichen Forschungsfelder gut in die von der NS-Ideologie geförderten Themenkomplexe eingliedern. Ab 1943 war er im Beirat der „Wissenschaftlichen Akademie“ tätig; weitere inhaltliche Beiträge von Rauch sind bislang nicht bekannt.<sup>77</sup>

Als Dekan gehörte es offenbar zu Rauchs Aufgaben, Beurteilungen über seine Kollegen zu verfassen. In Nachlass befindet sich ein am 18.2.1939 verfasster Bericht über den Kollegen Meyer-Barkhausen. Das Dokument ist nicht unterzeichnet, aber maschinenschriftlich anstelle einer Unterschrift „Dekan phil. Fak. I.“ angegeben; auch der Adressat wird nicht genannt. Da Rauch zu dieser Zeit Dekan war, ist es mehr als wahrscheinlich, dass er der Verfasser des Schreibens ist. Darin heißt es abschließend: „Prof. M.-B.'s Charakter und politische Haltung ist untadelig. Er ist PA. und NSKK-Sturmmann. Er ist Leutnant der Landwehr und hat am Weltkrieg als Frontkämpfer teilgenommen.“<sup>78</sup> Möglicherweise stand dieser Bericht in Zusammenhang mit der am 5.9.1939 erfolgten Ernennung Meyer-Barkhausens zum außerplanmäßigen Professor für Kunstgeschichte.

In seiner Funktion als Prorektor war Rauch unter anderem an der „Entfernung“ der Studentin Renate Roese von der Universität Gießen beteiligt.<sup>79</sup> Im Studienbuch Roeses hat Rauch dieses Urteil am 12.6.1945 handschriftlich aufgehoben.<sup>80</sup> Als Dekan hatte er zudem an Doktorgradentziehungen mitgewirkt.<sup>81</sup> Andererseits hat er dem Studenten Heinz R. Fuchs zur Promotion verholfen, obwohl dieser väterlicherseits „nicht-arischer“ Abstammung war.<sup>82</sup>

76 Vgl. Christian Rauch, *Kunstwissenschaftliche Forschung in Hessen und im Rhein-Main-Gebiet*, in: *Ausstellung Landschaftsgebundene Wissenschaft. Zur Eröffnung der Akademie des NSD-Dozentenbundes der Universität Gießen*, Gießen 1940, S. 26. Christian Rauch, *Die Kunstdenkmäler des Kreises Bingen*, Darmstadt 1934.

77 Vgl. Chroust 1994, Bd. 1, S. 218; PV SS 1943, S. 46.

78 Rauch (?), Betr. den n. b. a. o. Professor Dr. Werner Meyer-Barkhausen, 18.2.1939, UB Gießen, NL Christian Rauch, Bd. VIII. Im WS 1938 war Rauch Dekan der Phil Fak. I., vgl. PV-WS 1938, S. 22.

79 Dazu ausführlich Sigrid Oehler-Klein, *Politische Einflüsse – Inhaltliche Ausrichtungen*, in: Oehler-Klein 2007 (wie Anm. 4), S. 91–132, hier zu R. Roese: S. 123–132.

80 Ebd., S. 128.

81 Vgl. Peter Chroust, *Ärzte ohne Titel. Doktorgradentziehungen an der Medizinischen Fakultät der Universität Gießen 1933–1945*, in: Oehler-Klein 2007 (wie Anm. 4), S. 133–161, hier S. 156.

82 Erklärung von Heinz R. Fuchs, 12.2.1946, HHStAW, 520/16, Nr. 14593.

## Die Nachkriegszeit

Die Universität wurde nach dem Krieg weitgehend geschlossen. Im Frühjahr 1946 wurde sie als „Justus Liebig-Hochschule für Bodenkultur und Veterinärmedizin“ wiedereröffnet. Lediglich die Agrarwissenschaften und Veterinärmedizin blieben erhalten, da diese Fächer an den übrigen Hochschulen nicht gelehrt und zudem als unentbehrlich für den wirtschaftlichen Wiederaufbau erachtet wurden.<sup>83</sup> 1946 wurde der Einzug des Amerika-Hauses mit der Amerikanischen Bibliothek in das Gebäude in der Ludwigstraße 34, in dem bisher das Kunstwissenschaftliche Institut untergebracht war, genehmigt.<sup>84</sup> Die Bestände des Instituts sollten auf Anordnung des Kultusministeriums vom 19.9.1946 leihweise an die TH Darmstadt abgegeben werden, wo aufgrund der Zerstörungen ein erheblicher Mangel an Lehrmaterialien herrschte.<sup>85</sup> Rauch und weitere Universitätsangehörige versuchten, die Abgabe der Bestände zu verhindern. Dieses Ziel verfolgte auch der „Ausschuss zum Erhalt der Gießener Kunstwissenschaftlichen Sammlungen“, der aus zahlreichen Mitgliedern der 1933 aufgelösten „Gesellschaft der Gießener Kunstfreunde (Freunde des Kunstwissenschaftlichen Instituts e. V.)“ bestand und in einer Denkschrift vom 10.11.1946 Protest gegen das Vorhaben äußerte.<sup>86</sup> Auch der Oberhessische Kunstverein und der Oberhessische Künstlerbund haben diesbezügliche Protestschreiben eingereicht. Der Ideengeber und eigentliche Verfasser dieser Schriftstücke scheint Rauch selbst gewesen zu sein, denn in seinem Nachlass sind von ihm verfasste Entwürfe für diese Schreiben erhalten.<sup>87</sup> Trotz weiterer Widerstände seitens der Gießener Universität und der Bürgerschaft erfolgte 1947 die Überführung des Großteils der Bestände nach Darmstadt.<sup>88</sup> Aber die kunstwissenschaftliche Lehre setzte bereits 1950 wieder ein, als Ottmar Kerber einen Lehrauftrag

83 Vgl. Rehmann 1957, S. 538; Felschow/Lind/Busse 2008.

84 Vgl. Doris Dedner/Richard Humphrey, *„Ein Stück Freiheit“: das Gießener Amerika-Haus 1947–1953*, Gießen 2005, S. 1.

85 Vgl. Ruby 2022, S. 64.

86 Vgl. ausführlich ebd., S. 68–69, mit Hinweis auf die Archivalien im UniA GI und im HHStAW. Der Entwurf des Schreibens des Ausschusses zum Erhalt der Gießener Kunstwissenschaftlichen Sammlungen an Prof. Dr. Eger, 10.11.1946, befindet sich auch in: UB Gießen, NL Christian Rauch, Bd. VIII.

87 Vgl. Schreiben des Oberhessischen Künstlerbundes e. V., 10.10.1946, gez. v. Hans Hagenauer, UB Gießen, NL Christian Rauch, Bd. VIII; der von Rauch verfasst Entwurf dazu: Oberhessischer Künstlerbund e. V. erhebt Einspruch gegen die Verlagerung des Kunstwissenschaftlichen Instituts in eine andere Stadt, undatiert, handschriftlich, UB Gießen, NL Christian Rauch, Bd. XIII; Schreiben des Oberhessischen Kunstvereins, gez. v. Johannes Hammermann, 11.10.1946, UB Gießen, NL Christian Rauch, Bd. VIII; der von Rauch dafür verfasste Entwurf: Oberhessischer Kunstverein e. V. erhebt Einspruch gegen die Verlagerung des Kunstwissenschaftlichen Instituts in eine andere Stadt, undatiert, handschriftlich, UB Gießen, NL Christian Rauch, Bd. XIII. Schreiben vom 10.10.1946, gez. Helmuth Bock, UB Gießen, NL Christian Rauch, Bd. VIII. Bock drohte, bei Verlegung des Instituts die von seinem Vater Gustav Bock, getätigten Stiftungen zurückzuziehen.

88 Vgl. Kerber 1957, S. 265–266; Ruby 2022, S. 70–72.

für Kunst- und Kulturgeschichte erhielt und entsprechende Veranstaltungen in der „Allgemeinen Abteilung“ der Justus-Liebig-Hochschule anbot.<sup>89</sup>

### Das Gesetz zur Befreiung von Nationalsozialismus und Militarismus

Nach dem Einmarsch der Amerikaner sandte Rauch am 19.4.1945 einen Fragebogen der Militärregierung an „alle Dozenten, leitenden Beamten und wissenschaftlichen Assistenten der Gießener Hochschule“.<sup>90</sup> Der Eintritt in die NSDAP vor dem 1.5.1937 war in der Folge ein Kriterium für eine Entlassung.<sup>91</sup> Es folgten zwei Phasen der Entnazifizierung: die erste ab Mai 1945 und die zweite ab dem 5.3.1946 durch das Gesetz zur Befreiung von Nationalsozialismus und Militarismus.<sup>92</sup> Rauchs politische Überprüfung erfolgte ebenfalls 1946 und die Militärregierung genehmigte seine Belassung im Amt.<sup>93</sup> Aus demselben Jahr hat sich Rauchs Meldeblatt für die polizeiliche Registrierung und die Ausstellung einer deutschen Kennkarte vom 28.9.1946 erhalten (Abb. 5 u. 6).<sup>94</sup> Seine Emeritierung und die Entpflichtung vom seinem Amt als Direktor des Kunstwissenschaftlichen Instituts erfolgte zum 31.3.1947.<sup>95</sup> Für Rauch liegen erstaunlicherweise zwei Akten der Spruchkammer, zwei Meldebögen und zwei verschiedene Sühnebescheide aus den Jahre 1946 und 1948 vor.<sup>96</sup> Letztendlich wurde Rauch 1948 als Mitläufer eingestuft und musste einen Sühnebetrag von 500 beziehungsweise 1000 Reichsmark entrichten.<sup>97</sup>

In den Akten der Spruchkammer finden sich äußerst informative Dokumente, auf die zumindest kurz eingegangen werden soll. Dem Meldebogen von 1948 liegt ein von Rauch verfasstes Erläuterungsschreiben vom 31.3.1948 bei, in dem er seine allgemeine Einstellung zum Nationalsozialismus darlegt, seine Mitgliedschaften erklärt und na-

89 Vgl. zur künftigen Entwicklung des Instituts Kerber 1957, S. 265; Ruby 2022, S. 75–76. Siehe auch den Beitrag von Gerd Steinmüller in diesem Band.

90 Felschow/Lind/Busse 2008, S. 55.

91 Vgl. ebd.; vgl. auch Bernhardt 1990 (wie Anm. 64); zur Entnazifizierung s. auch Bernhardt 1990 (wie Anm. 3), S. 50–68.

92 Vgl. Chroust 1994, Bd. 1, S. 311.

93 Vgl. Rektor der Ludwigs-Universität Giessen an Rauch, (Abschrift), Politische Prüfung durch die Militär-Regierung, 26.3.1946, HHStAW, 520/16, Nr. 14593.

94 Vgl. HStAD, H 3 Giessen, Nr. 100316.

95 Vgl. zur Emeritierung HHStAW, 527, Nr. II 9599; Brief vom 17.4.1947 (Abschrift), Hessisches Staatsministerium, Minister für Kultus und Unterricht, i. A. gez. Kühn an den Sonderbeauftragten der Universität, Prof. Eger, betrifft die Urkunde über die Emeritierung von Christian Rauch, UniA GI, Personalabteilung, 1. Lieferung (Christian Rauch); Rehmann 1957, S. 527.

96 HHStAW, 520/16, Nr. 10971 u. HHStAW, 520/16, Nr. 14593. Der Grund hierfür ist auch den Mitarbeitern des Archivs unbekannt.

97 Vgl. Sühnebescheid, 10.4.1948: 500 RM, HHStAW, 520/16, Nr. 10971; Sühnebescheid vom 22.4.1948: 1000 RM, HHStAW, 520/16, Nr. 14593.

**B** (zur Ausstellung der Kennkarte)

RAUCH Christian  
(Familienname) (Vorname)

**Meldeblatt für die polizeiliche Registrierung  
und die Ausstellung einer deutschen Kennkarte**

1. Familienname: Rauch Vornamen: Christian, Carl, Walter  
(Kürzungen weglassen)

bei Ehefrauen  geb.  verw.  gesch.

Sondername <sup>1)</sup>: 100 316

2. Geboren am 30. September 1877 100 316  
(Monatname ausschreiben)

3. Geburtsort: Berlin  
(falls falls Kreis, Regierungsbezirk und, wenn Ausland, Staat)

4. Familienstand: verh. (verh. — verw. — gesch. —). Bei bestehender Ehe: Eheschließung mit Helene  
geb. BIEDERMANN am 3. 9. 1904 in Gotha (Thüringen)

5. Jetziger Beruf: Universitätsprofessor Evtl. früherer Beruf: \_\_\_\_\_

6. Wohnort: Giessen Seit wann? 1. Oktober 1906  
Wohnung: FRIEDRICH STR. 17  
(Straßenname)

7. Staatsangehörigkeit <sup>2)</sup>: Land Großhessen (Deutschland)

8. Wohn- und nicht nur vorübergehende Aufenthaltsorte seit 1. Juli 1942, ausgenommen Wehrdienst:  
(Wenn nötig, besonderes Blatt beifügen)

Vom	<u>1. Juli</u>	1942 bis	194
vom		194 bis	194
vom		194 bis	194
vom		194 bis	194

heute u. aufwärts Giessen

9. An polizeilichen Inlandsausweisen besitze ich heute:

<u>Deutsch. Reich Reisepass</u>	ausgestellt am	<u>20. März 1933</u>	von	<u>Herr. Polizeiamt Giessen</u>
" " Reisepass	ausgestellt am	<u>20. März 1933</u>	von	<u>Herr. Polizeiamt Giessen</u>
" " Reisepass	ausgestellt am	<u>22. Juli 1938</u>	von	<u>Polizeidirektion Giessen</u>

10. Bescheinigung d. der POLIZEIDIREKTION GIESSEN Nr. 8818 über die  
am 26. 4. 1946 erfolgte Abgabe des Meldebogens zur Durchführung des Gesetzes über die  
Befreiung von Nationalsozialismus und Militarismus lege ich vor.

Ich versichere, daß ich die vorstehenden Angaben nach bestem Wissen und Gewissen gemacht habe.  
2 Lichtbilder sind angeschlossen.

Giessen, den 27. IX. 1946  
Prof. Dr. Christian Rauch  
Giessen  
Friedrichstr. 17  
Christian Rauch

\* Nicht Zutreffendes ist zu streichen.  
1) Hier ist ein etwaiger Schriftsteller-, Theater-, Künstler- und Artistenname sowie bei Geistlichen und Ordensangehörigen der in dieser Eigenschaft etwa geführte besondere Name anzugeben.  
2) Bei mehrfacher Staatsangehörigkeit sind sämtliche Staatsangehörigkeiten anzugeben.  
3) Stellt der gesetzliche Vertreter des Kennkartenbewerbers den Antrag, so ist der Unterschrift hinzuzufügen: „Als gesetzlicher Vertreter des (der) ...“

1895 246 1 300 000 WK-Druck Wiesbadener Verlag GmbH.

Abb. 5: Christian Rauchs Meldeblatt für die polizeiliche Registrierung und die Ausstellung einer deutschen Kennkarte, 28.9.1946, HStAD, H 3 Giessen, Nr. 100316

**Von der Ortspolizeibehörde auszufüllen!**

**I. Nachweis über die Person und die Staatsangehörigkeit des Meldepflichtigen.**

a) Der Meldepflichtige hat sich ausgewiesen durch: /

Reisepaß Nr. .... ausgestellt am ..... von ..... \*)  
(Behörde)

Heimatschein Nr. .... ausgestellt am ..... von ..... \*)  
(Behörde)

Staatsangehörigkeitsausweis Nr. .... ausgestellt am ..... von ..... \*)  
(Behörde)

b) Die übergebenen Lichtbilder stellen den Meldepflichtigen dar.

c) Die Unterschrift auf Seite 1 ist von dem Meldepflichtigen — von dem gesetzlichen Vertreter des Meldepflichtigen — eigenhändig vollzogen.

d) Es bestehen — keine — Zweifel an seiner Person oder Staatsangehörigkeit. Das Personenfeststellungsverfahren erscheint angezeigt.

**II. Personenbeschreibung.**

Gestalt: stark — unersetz — schlank — schwächlich \*) 1,65 m

Gesichtsform: rund — länglichrund — eckig — breit — schmal \*)

Farbe der Augen: blau — grau — graugrün — gelb — hellbraun — dunkelbraun — schwarzbraun \*)

Farbe des Haares: hellblond — mittelblond — dunkelblond — braun — schwarz — rot — weiß — graugemischt — grau \*)

Unveränderliche Kennzeichen: Keine

Veränderliche Kennzeichen: Brillenträger.



**Gießen**, den 28.9. 1946

Behörde: 2. Polizeirevier

Beamtet: Rinkelmann

\*) Nicht Zutreffendes ist zu streichen.

---

50 mm



Linke Zeigefinger

50 mm



Rechte Zeigefinger

**Von der Ausstellungsbehörde auszufüllen!**

1. Der Kennkartenbewerber hat die erforderlichen Unterschriften und die erforderlichen Fingerabdrücke gegeben.

Kennnummer: 27125

2. Er hat an Inlandsausweisen abgegeben:

(Dienststempel)

**Empfangsbestätigung.**

Mir ist heute eine Kennkarte ausgehändigt worden.

**Gießen**

**28. Sep. 1946**

den ..... 1946

*Dr. Rauch*

(Unterschrift)

**Abb. 6:** Christian Rauchs Meldeblatt für die polizeiliche Registrierung und die Ausstellung einer deutschen Kennkarte, 28.9.1946, HStAD, H 3 Giessen, Nr. 100316

mentlich Zeugen für seine Angaben benennt.<sup>98</sup> Rauch erklärte zur Mitgliedschaft in der NSDAP, er habe 1933 dem Druck standgehalten, aber 1938 dem „Sog“ in die Partei nachgegeben.<sup>99</sup> Zu seiner Mitgliedschaft im NS-Dozentenbund führte er an, dass man automatisch aufgenommen werden sollte und er sich weigerte, den erhöhten Mitgliedsbeitrag zu bezahlen, seine Mitgliedskarte durch die Beitragsmarken nicht gültig gemacht wurde, und er daher zweifle, ob er überhaupt Mitglied oder Anwärter gewesen sei. Unter anderem erklärte Rauch, er habe sich für den Schutz der „Entarteten Kunst“ eingesetzt und als solche bezeichnete Werke als „objectiv wissenschaftliche Dokumente zeitgenössischer Kunst behandelt und verortet je nach ihrem inneren Wert sie unabhängig beurteilend“<sup>100</sup>. Von den neun Zeugen Helen Klingelschmitt, Heinz R. Fuchs, Helmuth Bock, Albert Guth, Wilhelm Rudolph, Hans Walter Guth, K. Glöckner, Hugo Hepding, A. Schuchert sind schriftliche Erklärungen aus den Jahren 1946–48 vorhanden, die Rauch entlasten und seine ablehnende Haltung gegenüber dem Nationalsozialismus beteuern.<sup>101</sup> Unter anderem wird darauf abgehoben, Rauch habe sich über die von der NSDAP als „Entartete Kunst“ deklarierten Kunstwerke nicht negativ geäußert, ihre Entfernung aus dem Institut verhindert und sie in seiner Lehre trotz des Verbots thematisiert. Diesen Einschätzungen und den Erläuterungen Rauchs stehen verschiedene von ihm verfasste Schriftstücke über moderne Kunst gegenüber, die sein Unverständnis und seine abwertende Haltung gegenüber solchen Werken nur allzu deutlich machen und die einer genaueren Analyse bedürften.<sup>102</sup>

### **Schlussbetrachtung: Kunstwissenschaftliche Lehre in der Zeit des Nationalsozialismus**

Verschiedene thematisch sich ergänzende Aspekte der Lehre und des Instituts, welche die 1930er und 1940er Jahren betreffen, konnten hier erstmals umfassender herausgearbeitet werden. Informationen über die Lehrinhalte Christian Rauchs und der weiteren

98 Vgl. Rauch, Erläuterungsschreiben, 31.3.1948, HHStAW, 520/16, Nr. 14593.

99 Ebd. Vgl. Chroust, 1994, Bd. 1, S. 296, der betont, dass vor allem ältere fest verankerte Professoren auch ohne Mitgliedschaft keine ernsthaften Sanktionen zu fürchten hatten und S. 297 gibt er an, dass 42,6 % der Hochschullehrer der Geisteswissenschaftlichen Fakultät Mitglied in der Partei waren.

100 Rauch, Erläuterungsschreiben, 31.3.1948, HHStAW, 520/16, Nr. 14593.

101 Vgl. ebd.

102 Rauch, „Die bildende Kunst Deutschlands unter dem Nationalsozialismus“, Vortrag, Giessen den 1.10.1945, UB Gießen, NL Christian Rauch, Bd. 31. Die handschriftliche Fassung in UB Gießen, NL Christian Rauch, Bd. 21. Rauch, Entwurf eines Textes zu „Grimmige Nachdenkliche Meditation zu einem ~~Bilde~~ Zeichnung von Paul Klee („Folge einer Mesalliance“. Tusche-Pinsel-Zeichnung 1938)“, UB Gießen, NL Christian Rauch, Bd. VIII; Rauch, „Nachdenkliche Meditation zu einer Zeichnung von Paul Klee“, maschinenschriftlich, undatiert, UB Gießen, NL Christian Rauch, Bd. IV.

Mitarbeiter am Institut, über die räumliche Situation und Ausstattung des Instituts sowie über die Lehrmethoden vermögen einen Einblick in das damalige Studium der Kunstgeschichte an der Gießener Universität zu geben. Darüber hinaus konnte anhand bisher zum Teil nicht ausgewerteter Quellen zum einen dargelegt werden, welchen NS-Organisationen Rauch beigetreten war. Zum anderen wurden die genaueren Umstände seiner politischen Überprüfung nach 1945, unter anderem anhand der Spruchkammerakten, erläutert. Ferner bezeugen verschiedenste Dokumente, von denen einige in seinem Nachlass vorhanden sind, wie hartnäckig er sich für die Belange des Kunstwissenschaftlichen Instituts einsetzte.



Vom „Führer-Bildnis“ im Universitätsgebäude zur  
Kunst am Bau im Gießener Raum  
*Der Akademische Zeichenlehrer Walter Kröll und  
die Gießener Kunstgeschichte*

ANNABEL RUCKDESCHEL

---

Die Geschichte der Gießener Kunstgeschichte kann nicht ohne die Personen erzählt werden, die wie Satelliten um das Institut kreisen. Ein solcher Satellit war der Maler und Bildhauer Walter Kröll (1911–1976). Als vielseitig versierter Künstler und Vernetzer engagierte er sich für die Kunstschaffenden in der Region, aber auch für die Implementierung künstlerischer Praxis in die Curricula der Hochschule. Krölls Vita bietet den Anlass, nach Auftragsmöglichkeiten von Künstler:innen in der Region sowie nach ihrem Unterstützungsnetzwerk im Fach Kunstgeschichte während des Nationalsozialismus und der Nachkriegszeit zu fragen. Kröll wurde von der Gießener Kunstgeschichte seit 1938 gefördert und gestaltete mit ihrer Hilfe bis in die 1970er Jahre hinein künstlerisch-praktische Lehrveranstaltungen. Anhand von Kröll werden Kontinuitäten und Übergänge zwischen dem Nationalsozialismus und den Nachkriegsjahrzehnten in den Personalien der Gießener Hochschule, aber auch im Kunstschaffen in der Region deutlich, die von einem für die Epoche typischen Schweigen begleitet waren.

Die folgende Darstellung basiert in Teilen auf der Arbeit in einem Projektseminar, das Sigrid Ruby und ich im Sommersemester 2022 am Institut für Kunstgeschichte durchführten. Zusammen mit Studierenden haben wir Quellenarbeit im Universitätsarchiv betrieben, Nachforschungen im Nachlass Krölls im Oberhessischen Museum Gießen und einen ersten Vorstoß in der Rekonstruktion seines umfassenden Œuvres der Kunst am Bau unternommen. Die Ergebnisse flossen in eine Kabinettausstellung im Oberhessischen Museum ein, die die Rolle des Künstlers im und nach dem Nationalsozialismus thematisierte.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Die Ausstellung wurde vom 7.9.2022 bis zum 29.1.2023 im Oberhessischen Museum Gießen gezeigt. An dieser Stelle möchte ich den Studierenden für ihre Mitarbeit danken und darauf verweisen, dass weitere Darstellungen von Krölls Vita, seiner Rolle im Nationalsozialismus sowie

## **Kröll und die Gießener Kunstgeschichte während des Nationalsozialismus – eine Auftragsmöglichkeit**

Die Verbindungen Krölls in die Gießener Kunstgeschichte lassen sich bis in das Jahr 1938 zurückverfolgen. Damals trat der 27-Jährige in die Fußstapfen seines früheren Lehrers, des Universitätsmalers Carl Fries (1876–1939) – auch dank Unterstützung aus dem Kunstwissenschaftlichen Institut. Der in Gießen geborene Kröll hatte schon seit 1926 Kontakt zu Fries. Während seiner Ausbildung an der Staatlichen Gewerbe- und Maschinenbauschule (Abt. „Schreiner Fachschule u. Kunsthandwerker“) in Gießen<sup>2</sup> nahm er bei ihm Unterricht. Nach Krölls Studien in den Fächern Innenarchitektur, Grafik und Malen an der Technischen Lehranstalt in Offenbach und der Kunstgewerbeschule in Mainz empfahl ihn der ordentliche Professor für Kunstgeschichte Christian Rauch (1877–1976) als Nachfolger für die Position des Universitätsmalers, die dem Kunstwissenschaftlichen Institut angegliedert war. Kröll legte aber diese Arbeit bald schon nieder und führte ab April 1939 sein Studium an der Kunsthochschule Berlin-Charlottenburg fort. Der in Gießen bestehen bleibende Lehrauftrag für „Malen und Zeichnen“ erhielt nun mit der Neubesetzung durch den vormaligen Tierpräparator Ernst Levin (1902–1944) eine Ausrichtung in „wissenschaftlichem Zeichnen“. Dem Maler Kröll war der Kontakt an die Gießener Universität in den nächsten Jahren weiter hilfreich. Sie erteilte ihm wenig später einen seiner ersten großen öffentlichen Aufträge. Auch kehrte Kröll im Wintersemester 1943/44, nachdem Levin eingezogen worden war und im Krieg starb, für eine kurze Lehrtätigkeit im Fach „Malen und Zeichnen“ an die Universität zurück und wurde dafür von seinem Wehrdienst im Fliegerhorst Gießen beurlaubt.<sup>3</sup>

Kröll bekam im Jahr 1940 den Auftrag für ein großes „Führer-Bildnis“ durch den Rektor der Ludoviciana, Heinrich Wilhelm Kranz. Das Porträt erhielt den Platz an der Stirnwand der Neuen Aula des umgebauten und wiedereröffneten Universitäts-hauptgebäudes. Es ersetzte das Bildnis des Großherzogs Ernst Ludwig und gab damit

seiner Arbeit zur Kunst am Bau im Booklet zur Ausstellung zu finden sind. Die Studierenden des Projektseminars „Kunst im und nach dem NS: Ein Projektseminar zum Umgang mit Arbeiten Walter Krölls (1911–1976) im Gießener Raum“ waren (in alphabetischer Reihenfolge) Laura Marie Bühse, Luana Celentani, Philip Lukas Ebert, Jacqueline Fedrowitz, Anna Lena Fischer, Lea Jainta, Sarah Fiona Krüger, Antonia Mattern, Victoria Meischke, Natalie Rempel, Lea Scherabon, Marie-Luise Schreiner, Jacqueline Steinfeld und Evelin Szántó. Besonderer Dank gilt zudem Jörg-Peter Jatho, Dagmar Klein, Dieter Hoffmeister, Katharina Weick-Joch und Amalka Hermann, Annelie Müller, Christoph Lipp, Laurens Schlicht, Joachim Hendel und außerdem allen Einrichtungen und Privatleuten, die das Projekt unterstützt haben und ohne die diese Ausstellung nicht möglich gewesen wäre.

2 Vgl. die rund 50 Blatt umfassende Mappe mit Arbeiten von Walter Kröll aus seiner Zeit an der Gewerbe- und Maschinenbauschule (WS 27/28 bis WS 29/30) im Kreisarchiv des Landkreis Gießen. Für den Hinweis und die Zugänglichmachung sei an dieser Stelle Sabine Raßner gedankt.

3 UniA GI, Berufsakten Krölls und Levins.

Adolf Hitler die prominenteste Stelle im Raum. Aber auch im Bild selbst inszenierte Kröll den „Führer“ als Leitfigur der Universität. Das Gemälde, das heute nur noch über fotografische Reproduktionen bekannt ist, zeigt Hitler im Format des überlebensgroßen Kniestücks. In strammer Haltung blickt er zuversichtlich nach vorn; seine linke Hand ruht geballt auf einem Katheder. Das Werk zeige, so schreibt der *Gießener Anzeiger*, den „Führer höchst sinnvoll zugleich als de[n] oberste[n] Schirmherr und kongenialen Förderer der Wissenschaften und der schönen Künste“<sup>4</sup>. Das Porträt wurde von der Universität angekauft und gilt heute als verschollen. Das Ereignis verdeutlicht das Engagement eines Künstlers, der die nationalsozialistische Ideologie auf diesem Weg kulturell unterstützte und durch die Mithilfe des Kunstgeschichtsprofessors an der Universität lehrte.



**Abb. 1:** Walter Kröll, *Der Trommler*, ca. 1937, Öl [auf Leinwand] (aus: o. A., Ein junger oberhessischer Maler unserer Zeit. Walter Kröll – Gießen als Maler und Grafiker / Rückschau auf die Gaukunstausstellung, in: *Oberhessische Tageszeitung*, 4.4.1937); Foto: UniA GI

4 O. A., Zwei neue Führer-Bildnisse in der Universität, in: *GA*, 1.8.1940.



Walter Kröll  
Selbstporträt  
1945  
Kreide/aquarelliert auf Papier  
44 x 32,4 cm

Walter Kröll war Mitglied  
gegründeten Reichskamm  
er in Deutschland weiterh  
Teilnahme an mehreren C  
der Hitlerjugend aktiv. Ein  
seiner Entnazifizierungsak

**Abb. 2:** Walter Kröll, *Selbstporträt*, 1945, Kreide/aquarelliert auf Papier, 44 × 32,4 cm, Oberhessisches Museum Gießen; Foto: Aylin Yeni (2023)

Krölls ideologische Position war bei seiner Anstellung an der Universität und der Auftragsvergabe durchaus bekannt. Während des Nationalsozialismus verhielt sich der Künstler angepasst und konnte seine Laufbahn, zu der auch seine universitären Aktivitäten gehörten, ausbauen. Einen gewissen Bekanntheitsgrad erlangte er vor allem im Regionalen. 1934, im Alter von 23 Jahren, wurde er Mitglied der Reichskammer der bildenden Künste. Das war zunächst eine übliche Voraussetzung, um im Nationalsozialismus überhaupt eine professionelle Laufbahn als Künstler verfolgen zu können. Zu den Gaukunstausstellungen in der Volkshalle in Gießen und dem Städel Museum Frankfurt in den Jahren 1936 und 1937 trug er Arbeiten bei mit den Titeln *Trommler* (Abb. 1), *Fahnenträger*, *Aufbruch* und *Fackelträger*.<sup>5</sup> So stützte der junge Maler ein ästhetisches Körper- und Jugendideal der Nazis. Er bekennt in einer frühen Selbstbiografie, dass er aus der NS-Jugendbewegung hervorgegangen sei.<sup>6</sup> Zwar leiteten die Nazis im Jahr 1936 ein Verfahren gegen Krölls „bündische Umtriebe“ ein, die im Widerspruch zu seiner HJ-Tätigkeit gesehen wurden. Doch folgten bis auf den Ausschluss aus der Hitlerjugend keine weitreichenden Konsequenzen, und ein Widerständler war der Maler sicher nicht.<sup>7</sup> So war er noch nach dem Zwist um seine „bündischen Umtriebe“ für die Nazis künstlerisch aktiv, organisierte Ausstellungen für die Deutsche Arbeitsfront, schuf im Jahr 1938 Wandbilder für Kasernen und das schon erwähnte Hitler-Bildnis für die Neue Aula der Universität. Diese Aktivitäten verschwieg Kröll in seinen späteren Lebensläufen und anderen Egodokumenten.

Die Ausstellung, die im Jahr 2022 aus dem Projektseminar hervorging, konnte Schlaglichter auf Krölls Schaffen zwischen 1939 und 1966 werfen und somit auf die Frage nach seiner ästhetischen Anpassung im Nationalsozialismus, aber auch nach Kontinuitäten bis in die Nachkriegszeit beantworten. Ein Selbstbildnis aus dem Jahr 1945 zeigt den Maler in der Manier eines altdeutschen Malerfürsten, mit Pelzkragen und prominent sichtbarer Malerhand (Abb. 2). Seine markanten, entschlossenen Gesichtszüge zierte ein einschlägiges Oberlippenbärtchen. Das Gemälde *Ballade* (OHM) hingegen zeigt einen nackten Jüngling als Pferdebändiger in einer Küstenlandschaft. Bei dem Pferdebändiger handelt es sich um ein antikes Thema, das in der Zeit des Nationalsozialismus vor allem in der Monumentalplastik wiederbelebt wurde. Das Gemälde entstand im Jahr 1944, als der Künstler seinen Wehrdienst bei der Luftwaffe leistete.<sup>8</sup> In Krölls Werk finden sich keine Kriegsbilder wie etwa bei seinem Berliner Lehrer Franz Eichhorst. Jedoch näherte er sich in dieser Zeit an ein Körperideal der NS-Kunst an. Eine Däne-

5 Der Verbleib dieser Werke ist unbekannt, jedoch enthalten die Artikel zu Krölls Ausstellungsaktivitäten dieser Zeit, die in der Zeitungsausschnittsammlung des Gießener Universitätsarchivs verwahrt werden, Reproduktionen.

6 Selbstbiografie Krölls, in: *Oberhessische Tageszeitung*, 4.4.1940.

7 Ein H. J.-Gericht verkündete Krölls Ausschluss am 1.9.1936. Kröll gelang es, die Anschuldigungen zu entkräften, und er erklärte daraufhin am 2.12.1937 seinen erneuten Austritt. Vgl. Akte zum Entnazifizierungsprozess Krölls, HHStAW, Bestand 520/16, Nr. 18562.

8 Ebd.

mark-Fahrt im Jahr 1934 und das Studium der dortigen Sammlungen, in denen er die Verbindung nordischer und antiker Werte erkannte, inspirierten ihn zu Darstellungen des vollkommenen menschlichen Körpers in Verbindung mit der Landschaft.<sup>9</sup> Nach dem Krieg wendete sich Kröll in seinem Bild *Prophet* (1948, OHM) in einer ähnlichen Malweise dem Thema Zerstörung und Verzweiflung zu. Sein Selbstbildnis aus demselben Jahr zeigt ihn aber als ungebrochenen Maler. Krölls Malweise entsprach nicht dem glatten Klassizismus der von den Nazis propagierten Kunst, sondern blieb die Zeit über moderat modernistisch. Aber er war nie Avantgardist und eckte somit stilistisch nicht an. Neuerungen und Trends in der Malerei saß er, ebenso wie sein Lehrer, der Universitätsmaler Carl Fries, eher aus. Stattdessen konzentrierte sich Kröll auf eine gute technische Ausführung und die Arbeit in unterschiedlichen Medien.

In der Nachkriegszeit standen Kröll seine Zuarbeiten zur NS-Kultur nicht im Weg, vielmehr gerieten sie im allgemeinen Klima des Schweigens in Vergessenheit. Ein Entnazifizierungsprozess gegen den Künstler an der Spruchkammer Gießen wurde am 8. September 1947 aufgrund der Weihnachtsamnestieverordnung eingestellt und mit dem Vermerk versehen: „Aktivistische oder propagandistische Handlungen des Betroffenen konnten nicht nachgewiesen werden.“<sup>10</sup> Kröll selbst hatte in seiner Erwiderung auf die Klageschrift beteuert: „[Es] ergibt sich eindeutig, daß ich im scharfen Gegensatz zu der N. S.-Ideologie gestanden habe und unter dem Nationalsozialismus Verfolgungen ausgesetzt war, die dazu angetan waren, meinem Ansehen und meiner Existenz zu schaden.“<sup>11</sup> Krölls künstlerische Aktivitäten tauchen in diesem Prozess nur am Rande auf, und sein Auftrag zum „Führer-Bildnis“ spielt keine Rolle. Vielmehr verlautbarte der erste Vorsitzende des Oberhessischen Künstlerbundes Hans Hagenauer in einer eidesstattlichen Erklärung, dass Krölls „künstlerische und kulturelle Auffassungen [...] stets in heftigem Gegensatz zu der propagierten NS-Kunsttendenz und Kultur“<sup>12</sup> gestanden hätten. Kunst lag nicht im Fokus einer Nachkriegsgesellschaft, die ihre Unterstützung und Täterschaft im NS-Regime unter den Teppich kehrte. Der Beitrag der Kunst zur NS-Propagandakultur sollte erst im Nachgang der 68er-Bewegung ein Thema werden.<sup>13</sup> Zudem schien ein Künstler wie Kröll unverdächtig, da er keine überregionale Bekanntheit erlangt hatte und sich somit leicht des Verdachts entziehen konnte, Mitglied der führenden NS-Kultur gewesen zu sein.

9 Vgl. Selbstbiografie Krölls 1940 (wie Anm. 6).

10 HHStAW Bestand 520/16 Nr. 18562.

11 Ebd.

12 Ebd.

13 Vgl. *Kunst im 3. Reich. Dokumente der Unterwerfung*, hg. von Georg Bussmann, AK Frankfurter Kunstverein, Frankfurt a. M. 1974.

### Ein Atelier unter dem Dach der Ludwigstraße 34

Kröll konnte somit in der Nachkriegszeit seine Tätigkeiten für die Gießener Hochschule problemlos fortsetzen und gar ausbauen. Als die Ludoviciana nach dem Zweiten Weltkrieg ihren Universitätsstatus verlor, wurde auch das Kunstwissenschaftliche Institut geschlossen, jedoch fanden bald wieder, ab 1950, kunsthistorische Lehrveranstaltungen im Programm der sogenannten „Allgemeinen Abteilung“ der neu gegründeten Justus-Liebig-Hochschule statt. In dieser Abteilung unterrichtete Kröll ab 1951 „Malen und Zeichnen“ im Rahmen eines Lehrauftrags und setzte diese Aktivität bis 1973 fort. Seine Lehraufträge erhielt Kröll wieder mit der Unterstützung des nun emeritierten Kunstgeschichtsprofessors Rauch und des Dozenten für Kunstgeschichte in der „Allgemeinen Abteilung“, Ottmar Kerber. Die beiden befürworteten zudem ein Gesuch Krölls, mit dem er seinen Lehrauftrag umfassend ausbauen wollte.<sup>14</sup> Kröll ersann die Gründung eines „Instituts für wissenschaftliche Illustrationstechnik“, für das er dem Rektor der Hochschule im Jahr 1954 ausführliche Pläne vorlegte.<sup>15</sup> Kröll beschreibt dort seine Position als Lehrbeauftragter für wissenschaftliches Zeichnen in der Tradition der Universitätsmaler: „Sie entstanden aus dem Bedürfnis des Studiums der Kunstwissenschaft, um den Studierenden des Faches Einblicke in das Wesen und die Technik der Malerei und der Graphik zu geben und dienen darüber hinaus der Allgemeinbildung aller Studierenden.“<sup>16</sup> Kröll sah diese enge Verbindung zwischen der Kunstwissenschaft und seiner Lehrtätigkeit im Fach „Zeichnen und Malen“ nach wie vor gegeben, wenn es darum ging, die „rein künstlerischen Ambitionen einzelner Studierender der Hochschule“<sup>17</sup> zu unterstützen. Doch sein Hauptaufgabenfeld erkannte er nach der zwischenzeitlichen Schließung der Kunstgeschichte in Gießen in den „wissenschaftlichen, zeichnerischen Darstellungstechniken“, von denen er sich eine „Hebung des Niveaus wissenschaftlicher Abbildungen in den Publikationen deutscher Forscher“ versprach.<sup>18</sup> Kröll forderte hierfür den Ausbau einer Infrastruktur und die Anhebung seines Lehrauftrags von drei Semesterwochenstunden auf 27.

Dass Kröll mit der Gießener Kunstgeschichte in enger Verbindung stand, zeigt sich nicht nur in der Unterstützung von Seiten Kerbers und Rauchs, sondern auch in seinen Plänen für die Einrichtung der Räumlichkeiten seines „Instituts für wissenschaftliche Illustrationstechnik“ in der Ludwigstraße 34. Hier hatte sich ehemals, bis zum Ende des Krieges, das Kunstwissenschaftliche Institut, also der Vorgänger des

14 Allgemeine Abteilung der Justus-Liebig Hochschule an den Rektor, 22.1.1955, UniA GI, Berufungsakte Walter Kröll.

15 Kröll, Vorschlag über den Ausbau des bestehenden Lehrauftrags für wissenschaftliches Zeichnen an der Justus-Liebig-Hochschule, 14.6.1954, UniA GI, Berufungsakte Walter Kröll.

16 Ebd.

17 Ebd.

18 Ebd.

heutigen Instituts für Kunstgeschichte, befunden.<sup>19</sup> Kröll wollte die bestehenden drei Räume, die mit einer Kupfertiefdruckpresse, einer Lithographiepresse, Möglichkeiten des Zeichenunterrichts und der Verwaltung sowie einer Handbibliothek ausgestattet waren, um zwei weitere Räume vergrößern und zu einem Institut zusammenführen: „Der Zeichensaal könnte durch die Aufstockung des dortigen Hörsaals ohne grosse Schwierigkeiten geschaffen werden. Das Fotolabor wäre im Keller dieses Hauses leicht unterzubringen.“<sup>20</sup> Die in dieser Form letztendlich nicht realisierten Pläne zeigen, wie sehr sich Kröll in Verbindung mit der Gießener Kunstgeschichte sah, die ihn – wenn auch zwischenzeitlich ohne festes Institut – kontinuierlich unterstützte. Doch der Zuspruch Rauchs und Kerbers sowie der gesamten Allgemeinen Abteilung war vergebens, und der Senat befand Krölls Pläne für nicht durchführbar.

Wenn auch diese Initiative gescheitert war, so ermöglichte Kerber dem Maler die Weiterausübung des Lehrauftrags in seinem eigenen Übungsraum.<sup>21</sup> Schließlich schuf die zum Universitätsstatus zurückgelangte Justus-Liebig-Universität im Jahr 1960 eigene Räume für den Zeichen- und Malunterricht. Seitdem leitete Kröll das Universitätsatelier für Malerei und Zeichnen, das im Dachgeschoss des ehemaligen Kunstwissenschaftlichen Instituts in der Ludwigstraße 34 eingerichtet wurde (Abb. 3). Kröll gelang es zwar, das Volumen seiner Lehraufträge kontinuierlich auf zwölf Semesterwochenstunden zu steigern und bis ins Wintersemester 1972/73 fortzuführen. Die Anerkennung seiner akademischen Leistungen blieb ihm dennoch verwehrt. Kröll beschwerte sich wiederholt bei der Universität, dass seine Veranstaltungen nicht im Vorlesungsverzeichnis gelistet seien, da er keinem Fachbereich zugeordnet war. Die Selbstbezeichnung „Akademischer Zeichenlehrer“ war ihm nie von offizieller Seite verliehen worden, und die Auslassung dieser Bezeichnung in offiziellen Dokumenten der Universität empfand Kröll als Demütigung.<sup>22</sup> Späte Überlegungen des Präsidenten zur Ernennung Krölls zum Honorarprofessor anlässlich seines 65. Geburtstags wurden aufgrund dessen Todes kurz vor diesem Datum nie realisiert.<sup>23</sup>

### **Kunst am Bau von Walter Kröll als Gegenstand einer engagierten Kunstgeschichte heute**

Wie ist heute mit den Werken Krölls umzugehen angesichts der oben dargestellten Kontinuitäten über den Nationalsozialismus und die Nachkriegszeit hinweg? Gerade vor dem Hintergrund von Krölls Nähe zur Kunstgeschichte in Gießen ergibt sich eine

19 Vgl. den Beitrag von *Joachim Hendel* in diesem Band.

20 Kröll 1954 (wie Anm. 15).

21 Schreiben Krölls an Prof. Greiner, 29.10.1958, UniA GI, Berufungsakte Walter Kröll.

22 UniA GI, Berufungsakte Walter Kröll.

23 Brief P. Meimberg an Prof. Dr. Rieck, 27.04.1979, UniA GI, Berufungsakte Walter Kröll.



**Abb. 3:** Maleratelier Krölls in der Ludwigstraße 34, Gießen, ca. 1960  
(aus: o. A., Maleratelier unter dem Dach. Universität schuf geeignete Räume für den Zeichen- und Malunterricht, in: *Gießener Freie Presse*, 13.2.1960); Foto: UniA GI

besondere Verantwortung unseres Instituts dieser Frage gegenüber. Weil Krölls Aktivitäten während der Zeit des Nationalsozialismus und in den Dekaden nach dem Krieg in die Stadt ausstrahlten, er öffentliche Aufträge annahm und ab den 1950er Jahren zahlreiche Werke der Kunst am Bau schuf, ist dies gleichzeitig eine Frage, die nicht nur in der Forschung beantwortet werden sollte, sondern einer Auseinandersetzung mit der Stadtöffentlichkeit bedarf. Dieser Aufgabe stellte sich unser Projektseminar, zumal im Frühjahr 2021 eine Diskussion über den Umgang mit Krölls Werken aufflammte.<sup>24</sup>

24 Vgl. Ernst Walter Weissenborn, Aufarbeitung Thema für Studenten, in: *GA*, 7.10.2021.



**Abb. 4:** Walter Kröll, Metallrelief für die ehemalige Adolf-Reichwein-Schule (heute Limesschule), ca. 1967, Pohlheim, Watzenborn-Steinberg;  
Foto: Annabel Ruckdeschel (2022)

Auslöser dafür war das Metallrelief, das der Künstler zwischen 1965 und 1967 für die damalige Adolf-Reichwein-Mittelpunktschule (heute Limesschule) in Watzenborn-Steinberg geschaffen hatte (Abb. 4). Es ist eine Arbeit aus Metall, die ursprünglich stellenweise mit Glassteinen verziert war. Diese haben vermutlich die Aufmerksamkeit neugieriger Kinderhände auf sich gezogen und sind heute nicht mehr zu sehen. Gestaltet ist das Werk in kubistischer Manier. Es gliedert sich in fünf Segmente, die, wie wir rekonstruieren konnten, die Technik, die Literatur, die Musen und den Sport repräsentieren. Kröll schrieb selber anlässlich der Eröffnung der Schule einen programmatischen Text über Kunst am Bau:

Der künstlerische Schmuck einer Schule [soll] etwas darüber aussagen, was in diesem Haus geschieht, welcher Geist in ihm herrscht. Unsere modernen Schulen sind ja nicht mehr die ‚Lernmaschinen‘ von einst. In ihnen herrscht heute ein ungezwungener Geist. Neben den Wissensgebieten stehen gleichberechtigt der Sport, das Spiel, die Musik, die Kunst. Dies soll sich widerspiegeln in den Kunstwerken, die man in Verbindung mit ihrer Architektur schafft.<sup>25</sup>

25 Walter Kröll, Die Metallgraphik an der Adolph-Reichwein-Schule. Gedanken über die Kunst am Bau heute, in: *Festschrift zur Einweihung der Adolph-Reichwein-Schule*, Gießen 1967, S. 36–37, hier S. 37.

Das Werk hängt an der Fassade zum Schulhof der heutigen Limesschule, die einen Neubau erhalten soll. Folglich stellte sich die Frage, ob und wie Krölls Werk erhalten wird.

Um die Arbeiten Krölls der Nachkriegsjahrzehnte, die er für zahlreiche Schulen, Kindergärten und Krankenhäuser anfertigte, entstand nun ein Konflikt. Sind sie durch die problematische Vergangenheit des Künstlers, d. h. seinen Beitrag zur NS-Kultur, belastet? Sollen Werke solcher Künstler abgehängt werden? Wenn ja, sollen sie eingelagert und erhalten werden? Tragen die Nachkriegswerke von Künstlern wie Kröll überhaupt eine Spur der NS-Geschichte in sich, und bedeuten sie eine Verpflichtung zum Erinnern? Repräsentieren sie den Künstler und seine komplizierte Biografie? Oder sind sie mit dem schulischen und kindgerechten Idyll, das sie entwerfen, harmlos? Wen oder was erinnern Krölls Werke?

Das Hauptanliegen unseres Projektseminars war es, zunächst eine Wissensbasis über den Künstler und sein Werk zu schaffen. Dabei sind die bereits ausgeführten Kontinuitäten in Krölls Biografie zutage getreten sowie sein Unterstützungsnetzwerk in der Gießener Kunstgeschichte. Uns überraschte zudem die Menge an Werken, die Kröll für öffentliche Bauten schuf. Schnell wurde klar, dass sich die Frage nach dem Umgang mit Krölls Werken in weitaus größerem Maß stellt. Wir hatten zahlreiche Hinweise zu Werken der Kunst am Bau über historische Zeitungsartikel und die Entwürfe im Nachlass Krölls gewonnen. Dass der Urheber dieser Werke Kröll war, ist heute vielen nicht mehr bekannt. So fragten wir nach deren Umsetzung und Erhalt. Die Studierenden starteten ihre eigene Feldforschung und gingen auf Spurensuche nach Werken. Sie machten sich auf die Suche in Stadtarchiven, Kellern und Dachböden, und zahlreiche Krölls sind zum Vorschein gekommen. Für diese stellen sich nun ähnliche Fragen wie im Fall der Limesschule.

Ich will hier auf zwei Funde der Studierenden direkt in Gießen hinweisen, die interessante Fragen aufwerfen.<sup>26</sup> Sie konnten in einem Radschuppen der Aliceschule zwei großformatige Metallreliefs von Kröll ausfindig machen, die ehemals in der Eingangssituation der Schule platziert gewesen waren. Der Urheber dieser Objekte ist nun der Schule erneut ins Bewusstsein gerückt. An der Feuerwache in der Steinstraße in Gießen haben sie zudem ein Fragment einer einstigen Türeinfassung identifiziert, die Kröll mit einem großen Feuerhahn gestaltet hatte. Gerade für dieses Werk stellt sich aktuell die Frage nach dem Erhalt, denn die Feuerwache hat andernorts in Gießen einen Neubau bekommen. Den Studierenden wurde in der Feldforschung ganz handfest das Schicksal deutlich, das Kunst am Bau sehr häufig erleidet. Oft übersehen, ihre Urheber und der Entstehungskontext nicht mehr bekannt, werden die Werke nicht selten

26 Es handelt sich hierbei um Funde der Studierenden Laura Maria Büchse, Philip Lukas Ebert, Anna-Lena Fischer und Evelin Szántó.

einfach abmontiert, sollten die Gebäude renovierungsbedürftig oder durch Neubauten ersetzt werden.

Indem unsere Ausstellung die Bedrohung und das Verschwinden von Kunst am Bau sichtbar machte, schnitt sie einen weiteren großen Problemkontext an. Kunst am Bau ist in den Nachkriegsjahrzehnten in Gießen in großem Stil im Zuge des Wiederaufbaus geschaffen worden. Sie spiegelt den Versuch, den schnell errichteten und nun verstärkt funktional segregierten Städten einen wohnlichen Anstrich zu geben, einen Ankerpunkt für Erinnerungen und lokale Identität zu stiften. Gleichzeitig entstanden diese Werke ganz im Durchschnittsgeschmack der Zeit, einem ‚Wohlfühlstil‘, der sich häufig idyllischen und spielerischen Themen widmete. Kröll war ganz zeittypisch, wenn er in den 1960er Jahren stilistisch zwar vom Kubismus inspiriert, damit aber keineswegs progressiv war, sondern sehr verspätet. In der Nachkriegszeit ist er – ebenso wie während des NS – nur verhalten modern und passt sich in seiner figurativen Kunst einem langsam durchdringenden Durchschnittsgeschmack an, während nicht weit von Gießen, nämlich in Kassel auf der documenta, schon längst die Abstraktion zur Universalsprache der Kunst erklärt wird. Die internationale Kunstschau beeindruckte Kröll jedoch wenig und wäre von ihm vielleicht als elitär empfunden und abgetan worden.

Gerade wegen dieser zeittypischen Funktion und Machart sind Krölls Werke der Kunst am Bau erhaltenswert. Eine umfassende Verzeichnung seiner und auch anderer Werke an öffentlichen Gebäuden und ein Bewusstsein von ihrer bedrohten Existenz ist dringend notwendig. Es ist besonders begrüßenswert, dass die Stadt Gießen im Juni 2023 einen Beirat für Kunst im öffentlichen Raum eingerichtet und dass der Landkreis Gießen im Zuge der Diskussion um Kröll die umfassende Inventarisierung und Dokumentation seiner Werke der Kunst am Bau in Aussicht gestellt hat. Der Landkreis hat zudem den Erhalt von Krölls Werk an der Limeschule beschlossen. Aktuell wird eine Neuanbringung in der Mensa des Neubaus diskutiert. Auch die Initiative der Leitung der Ludwig-Uhland-Schule, ein Wandmosaik von Kröll, das beim Abriss der Pausenhalle hätte verlorengehen können, zu erhalten und einzulagern, ist zu begrüßen.

Die Werke Krölls sind erhaltenswert, da sie zeittypisch hinsichtlich ihres Entstehungskontexts und ihrer Themen sind. Zugleich sind sie in der technischen Machart qualitativ. Sie verdienen aber auch unsere besondere Aufmerksamkeit, da sich an ihnen ein weiterer, häufig ausgeblendeter Umstand veranschaulichen lässt. Kunst am Bau bot Künstlerinnen und Künstlern nach dem Krieg ein wichtiges Auftragsfeld. Eine Ausstellung im Deutschen Historischen Museum hat im letzten Jahr auf diesen Umstand hingewiesen.<sup>27</sup> Zwar schaute sie auf besonders erfolgreiche und protegierte Künstler

27 *Die Liste der „Gottbegnadeten“. Künstler des Nationalsozialismus in der Bundesrepublik*, hg. von Wolfgang Brauneis u. Raphael Gross, AK Deutsches Historisches Museum, Berlin, München/London/New York 2021.

des Nationalsozialismus, die nach 1945 in ein neues öffentliches Auftragsfeld, nämlich die Kunst am Bau, auswichen. Unsere, natürlich weitaus kleinere, Ausstellung zeigte hingegen anhand eines Beispiels, dass dies auch für Künstler des Mittelfelds zutraf. Sie waren angepasst, hatten im Nationalsozialismus einzelne offizielle Aufträge angenommen, waren aber nicht weit beachtet und machten nach dem Krieg einfach weiter. In der Kunst am Bau hatten sie eine Möglichkeit, Kunst weiter als Brotberuf jenseits der Avantgarden auszuüben. Diese Überlegung aus unserem Projektseminar spricht eine Ebene an, die weit über den Fall Kröll hinausgeht. Viele Werke an Schulen und Kindergärten, den Neubauten demokratischer Erziehung in der Nachkriegszeit, wurden von Künstlern geschaffen, die eine Karriere im Nationalsozialismus hatten. Dies ist ein Umstand, der auch wegen der verbreiteten Blindheit für Kunst am Bau meist übersehen wird.

Kröll hatte sich im Nationalsozialismus als Künstler angepasst, ohne aufzufallen. Das Ende des Dritten Reichs bedeutete für seinen künstlerischen Weg keinen Bruch, allenfalls eine Änderung der Auftragslage, in die er sich ebenfalls geschickt einfügte. Für die Geschichte unseres Instituts bleibt festzuhalten, dass Kröll hier über den Nationalsozialismus bis in die Nachkriegsjahrzehnte hinweg ein konstant unterstützendes Umfeld hatte. Neben seinen Auftragswerken der Kunst am Bau bildeten seine Lehraufträge eine geregelte Einkommensquelle. Kröll und seine Unterstützer haben es unterlassen, in der Nachkriegszeit auf seine Werke und Ausstellungen der NS-Zeit hinzuweisen und damit das Schweigen vergrößert. Dies war keinesfalls ein Alleinstellungsmerkmal, sondern, wie wir wissen, sehr zeittypisch. Es ist genau diese Durchschnittlichkeit in diesen Fragen, die Kröll für uns und unsere Institutsgeschichte zu einem interessanten Satelliten macht.



# Ottmar Kerber und die lehrstuhllose Zeit der Gießener Kunstgeschichte

GERD STEINMÜLLER

---

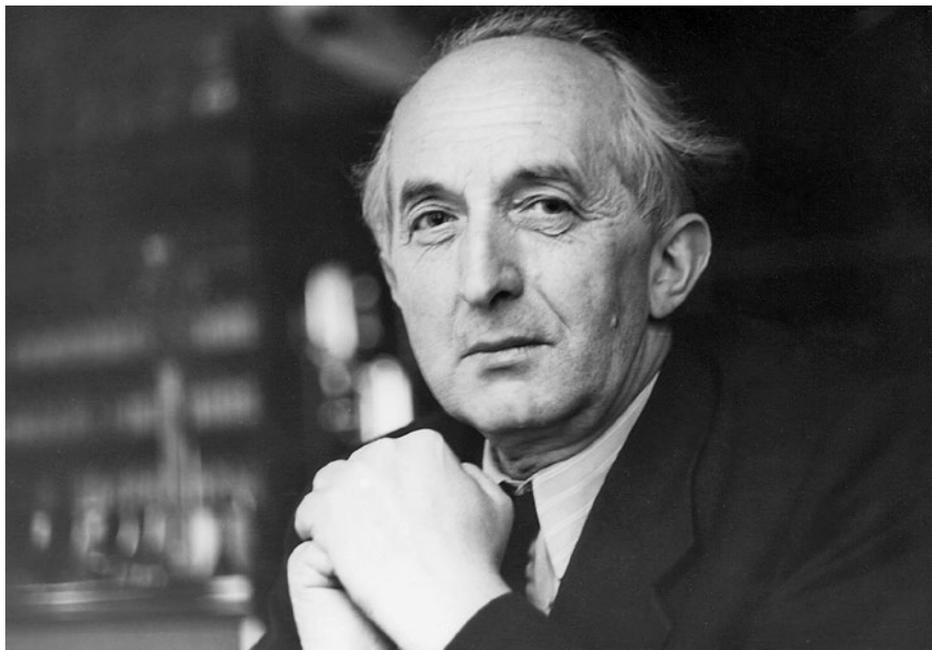
Im Rahmen der 375-Jahrfeier der Justus-Liebig-Universität Gießen 1982 wurden alle Fächer aufgefordert, auf ihre Entwicklung zurück zu blicken und Bilanz zu ziehen. Als Emeritus bemerkte Günther Fiensch zur Kunstgeschichte zwischen 1946 und 1965:

Trotz der Auflösung des Kunstgeschichtlichen Instituts und der Zerstörung seiner Bibliothek bei der Aufhebung der Ludoviciana war die Kunstgeschichte in der universitätslosen Zeit Gießens nicht ganz verschwunden. Einerseits ist dem großen organisatorischen Einsatz des Emeritus Christian Rauch die Bewahrung der institutionellen Überreste des Fachs zu danken, andererseits erteilte die Justus Liebig Hochschule Dr. Ottmar Kerber [...] 1951 einen Lehrauftrag für Kunst- und Kulturgeschichte. Kerber wurde 1952 zum a. o. Professor ernannt. Mit der Zeit konnten die in Gießen verbliebenen, noch greifbaren Reste der Bibliothek vereinigt und auch ein eigenes Labor für Lichtbilder eingerichtet werden. Der im Zuge der Neueinrichtung einer Philosophischen Fakultät 1965 auf das Ordinariat für Kunstgeschichte berufene Günther Fiensch (geb. 1910), zuvor a. o. Professor in Münster, fand also einen gewissen Grundstock vor.<sup>1</sup>

Was Ottmar Kerber (Abb. 1) betrifft, so fällt dieses Resümee nicht nur bemerkenswert knapp aus, sondern wird ihm auch nicht ansatzweise gerecht. Es sei daher erlaubt, sein 17-jähriges universitäres Wirken mit Blick auf dessen institutionsgeschichtliche Voraussetzungen und Rahmenbedingungen etwas genauer unter die Lupe zu nehmen.

Geboren wird Kerber am 18. September 1902 im unterfränkischen Wasserlos, heute ein Stadtteil von Alzenau. Nach dem Studium in Frankfurt am Main und München wird er 1936 bei Wilhelm Pinder mit dem Thema „Rogier van der Weyden und die Anfänge der neuzeitlichen Tafelmalerei“ promoviert. Ebenfalls in München bei Hans Jantzen folgt 1937 die Habilitation mit der Schrift „Meister Francke und die deutsche

1 Fiensch 1982, S. 78.



**Abb. 1:** Ottmar Kerber, Porträtfotografie aus dem Personalbogen vom September 1957, Bildarchiv von UB Gießen und UniA GI (HRA0734a)

Kunst um 1400“, die 1939 erscheint. 1938 ist Ottmar Kerber Dozent in Berlin; von Ende 1939 an vertritt er den Lehrstuhl für Kunstgeschichte in Jena. Im Februar 1943 erfolgt die Einberufung zum Kriegsdienst und 1945 die Gefangenschaft. 1953 bezeichnet er als seine wichtigsten Publikationen neben der Dissertation und Habilitationsschrift die Monographien *Hubert van Eyck* (1937), *Von Bramante zu Lukas von Hildebrandt* (1947) und *Die Kunst im Wandel der Zeitalter. Die Gesetzlichkeit ihrer Entfaltung* (1949).<sup>2</sup>

Die Erteilung eines hauptamtlichen Lehrauftrags durch den Hessischen Minister für Erziehung und Volksbildung erfolgt nach Kerbers eigenen Angaben<sup>3</sup>, die sich mit denen der Personalakte decken, bereits im Herbst 1950.<sup>4</sup> Voraus geht eine Auswahl im Umfang eines damaligen Berufungsverfahrens, wofür der Gesamtsenat der damaligen Justus-Liebig-Hochschule schon Ende 1949 einen Ausschuss bildet, der zwei Kandida-

2 Vgl. Biographische Mitteilungen über die Autoren des vorliegenden Bandes, in: *Nachrichten der Gießener Hochschulgesellschaft*, Bd. 22 (1953), S. 160 [http://geb.uni-giessen.de/geb/2014/10629/pdf/NaGiHo\\_Bd\\_22\\_1953.pdf](http://geb.uni-giessen.de/geb/2014/10629/pdf/NaGiHo_Bd_22_1953.pdf) [Zugriff 02.03.2023].

3 Kerber 1957, S. 265.

4 Siehe das Schreiben des Hessischen Ministers für Erziehung und Volksbildung an den Rektor der Justus-Liebig-Hochschule vom 30.09.1950, UniA GI, Personalabteilung, Personalakte Ottmar Kerber.

ten zu mehreren Probevorträgen einlädt.<sup>5</sup> Ottmar Kerber, der dafür nach Empfehlung von Harald Keller, dem Frankfurter Ordinarius für Kunstgeschichte, angefragt wird und den Wettbewerb schließlich für sich entscheidet, spricht am 24. Mai 1950 im überfüllten Hörsaal des ehemaligen kunstwissenschaftlichen Instituts über „Leonardo da Vinci als Künstler, Naturforscher und Mensch“<sup>6</sup> und am 20. August 1950 ein weiteres Mal an gleicher Stelle über „Michelangelo und die Antike“<sup>7</sup>. Am 28. August 1950 votiert der Gesamtsenat einstimmig für Kerber.

Obgleich umfangreicher beantrag<sup>8</sup>, umfasst Kerbers Lehrauftrag zunächst nur zwei Semesterwochenstunden (im Folgenden SWS) mit einer Vergütung von insgesamt 400 DM ohne Erstattung weiterer Auslagen für Fahrt, Übernachtung und Material. Im Erteilungsschreiben des Ministeriums vom 30. September 1950 heißt es dazu:

Mit Rücksicht darauf, daß mir Mittel [...] nur noch im begrenzten Umfange zur Verfügung stehen, war ich leider gezwungen, den besoldeten Lehrauftrag [...] zu beschränken. Ich habe jedoch keine Bedenken, wenn Herr Dr. Kerber darüber hinaus im Rahmen eines unbesoldeten Lehrauftrages weitere Vorlesungen hält.<sup>9</sup>

Inwieweit Kerber auf dieses Angebot tatsächlich eingegangen ist, lässt sich nicht mehr rekonstruieren, da sein Lehrauftrag im Personal- und Vorlesungsverzeichnis (im Folgenden PVV) für das Wintersemester 1950/51 aus redaktionellen Gründen nur noch als „N. N. Kunst- und Kulturgeschichte“ in der Rubrik „Allgemeinbildende Lehraufträge“ erwähnt werden konnte.<sup>10</sup>

Nach zwei Protestschreiben des Rektors an das Ministerium wegen zu geringer Bezahlung angesichts Kerbers prekärer familiärer Situation mit vier heranwachsenden Kindern und nur dem Lehrauftrag als einzige feste Einkommensquelle<sup>11</sup> erfolgt im

5 Vgl. den Bericht und Vorschlag der Ausschussmitglieder Glockner, Küster und Ullrich an den Hohen Gesamtsenat der Justus-Liebig-Hochschule Gießen vom 19.07.1950. Darin wird zudem auf acht Gutachten namhafter Kunst- und Kulturhistoriker verwiesen sowie auf eingehende wissenschaftliche Gespräche aller Ausschussmitglieder mit beiden Bewerbern (UniA GI, Personalabteilung, wie Anm. 4).

6 Siehe den Bericht in der *Gießener Freien Presse* vom 25.05.1950.

7 Diesen Vortrag publiziert Kerber später unter gleichem Titel in den *Nachrichten der Gießener Hochschulgesellschaft*, Bd. 20 (1951), S. 76–88.

8 Auf die Bitte des Rektors der Justus-Liebig-Hochschule um Bekanntgabe seines Lehrangebots für das WS 1950/51 nennt Kerber in seinen Schreiben vom 04.08.1950 und 16.08.1950 zwei Vorlesungen: einstündig „Leonardo da Vinci und die Kunst seiner Zeit“ und dreistündig „Die niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts (von Rubens bis Rembrandt)“. Siehe UniA GI, Personalabteilung (wie Anm. 4).

9 Schreiben des Hessischen Ministers für Erziehung und Volksbildung an den Rektor der Justus Liebig-Hochschule vom 30.09.1950, UniA GI, Personalabteilung (wie Anm. 4).

10 Vgl. *Justus Liebig-Hochschule Gießen. Personal- und Vorlesungsverzeichnis Wintersemester 1950/51*, S. 14 <http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2007/4241/pdf/vv-ws-1950.pdf> [Zugriff 27.02.2023].

11 Vgl. die Schreiben des Rektors der Justus Liebig-Hochschule an den Hessischen Minister für Erziehung und Volksbildung vom 16.10. und 16.12.1950, UniA GI, Personalabteilung (wie Anm. 4).

Semester darauf eine Erhöhung auf drei SWS mit Erstattung der Fahrt-, Übernachtungs- und nach und nach auch der Materialkosten. Im PVV des Sommersemesters 1951, worin Dr. Ottmar Kerber jetzt auch namentlich mit Wohnort „Steinheim/Main“ und Sprechstunde „nach den Vorlesungen“ aufgeführt ist<sup>12</sup>, erschließen sich Umfang und Inhalt seines Lehrauftrags genauer. Drei Veranstaltungen werden angeboten: eine zweistündige Vorlesung „Deutsche Plastik und Malerei vom 13. Jahrhundert bis zu Dürer, Grünewald und Holbein d. J.“, donnerstags 20–22 Uhr, eine einstündige Vorlesung „Baukunst des Barock“, freitags 19–20 Uhr, sowie „Exkursionen nach Vereinbarung“<sup>13</sup>, wozu nähere Angaben höchstwahrscheinlich zeitnah in den Vorlesungen und/oder per Aushang erfolgt sind. Der Umfang seines Lehrauftrags bleibt zunächst unverändert bei drei SWS für Vorlesungen und Exkursionen, auch als Kerber im Februar 1952 auf Antrag von Rektor und Senat vom Ministerium zum außerplanmäßigen Professor (apl. Prof.) ernannt wird.<sup>14</sup> Erst im Wintersemester 1953/54 erfolgt eine Anhebung auf vier SWS und zunächst einmalig, dann aber dauerhaft um weitere zwei SWS für eine Übung. Ottmar Kerber bietet daraufhin eine zweistündige und zwei einstündige Vorlesungen sowie Exkursionen an, wobei eine dieser einstündigen Vorlesungen („Die großen spanischen Maler: Greco – Velázquez – Goya“) exklusiv im Verzeichnis des neuen Studium generale erscheint.<sup>15</sup> Im Semester zuvor leitet das Studium generale mit einer allgemeinen Vortragsreihe ein,<sup>16</sup> wofür Kerber seine zweistündige „allgemeinbildende“ Vorlesung („Der Sakralbau von der Antike bis zur Gegenwart“) öffnet.<sup>17</sup> Anders als für Vorlesungen gibt es für „Übungen in Verbindung mit Exkursionen und Führungen [...] nach Vereinbarung“ zunächst noch keine näheren Angaben; sie werden erst im

12 Siehe *PVV Sommersemester 1951*, S. 17 <http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2007/4242/pdf/pv-ss-1951.pdf> [Zugriff 27.02.2023].

13 Siehe ebd., S. 24 <http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2007/4242/pdf/vv-ss-1951.pdf> [Zugriff 27.02.2023].

14 Siehe Kerber 1957.

15 Siehe *PVV Wintersemester 1953/54*, S. 33 <http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2007/4248/pdf/pv-ws-1953.pdf> und S. 34 <http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2007/4248/pdf/vv-ws-1953.pdf> [Zugriff 27.02.2023]. Im Erteilungsschreiben des Kanzlers vom 12.11.1953 ist von einem Lehrauftrag für Kunst- und Kulturgeschichte im Umfang von vier SWS für Vorlesungen und einer zweistündigen Übung die Rede, die sehr wahrscheinlich als Äquivalenz der angebotenen Exkursionen betrachtet wird. Siehe UniA GI, Phil. Fak., Karton 17, Personalakte Ottmar Kerber.

16 Vgl. *PVV Sommersemester 1953*, S. 33 <http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2007/4246/pdf/pv-ss-1953.pdf> [Zugriff 27.02.2023]. Zur Zielsetzung des Studium generale heißt es an gleicher Stelle: „Wie alle Veranstaltungen innerhalb des Studium generale, dienen diese Vorlesungen dazu, den Hörern spezieller Fachstudien den Weg zur Allgemeinheit der Wissenschaft zu weisen. Daneben soll dem Hörer die Stellung der Wissenschaft in der Öffentlichkeit und die hieraus entstehende Verantwortung näher gebracht werden.“

17 Vorlesungen nicht exklusiv anzubieten, sondern zu öffnen – dies praktiziert Kerber wohl auch in der Folgezeit, worauf deren späte Terminierung (zumeist mittwochs oder freitags von 18 bis 20 Uhr) hindeutet. Welche dies im Einzelnen sind, lässt sich nicht mehr rekonstruieren, da das PVV bezüglich der Veranstaltungen im Studium generale, von wenigen Ausnahmen abgesehen, auf Ankündigungen durch Aushang oder in den Tageszeitungen verweist.

PVV des Wintersemesters 1954/55 genauer taxiert und den Erteilungsschreiben entsprechend mit insgesamt zwei SWS veranschlagt. Bis zum Sommersemester 1956 umfasst sein Lehrauftrag sechs SWS.<sup>18</sup>

Nach Antrag des Rektors vom 19. Juni 1956<sup>19</sup> wird Ottmar Kerber vom Hessischen Minister für Erziehung und Volksbildung mit Wirkung vom 1. August 1956 zunächst mit der Verwaltung einer Diätendozentur an der Justus Liebig-Hochschule beauftragt,<sup>20</sup> der mit Urkunde vom 5. Juli 1957 die Ernennung zum Dozenten unter Berufung in das Beamtenverhältnis auf Widerruf folgt.<sup>21</sup> Zur Begründung heißt es im Ernennungsvorschlag der Hochschule:

Professor Dr. Kerber hat als Lehrbeauftragter seit 1950 unter schwierigsten Bedingungen und materiellen Opfern durch kunsthistorische Vorlesungen, Übungen und Exkursionen die Tradition des früheren kunstwissensch. Institutes fortgeführt. Wie aus den Gutachten von fünf ersten Fachvertretern hervorgeht und auch die Liste seiner Veröffentlichungen beweist, ist Professor Kerber ein Kunsthistoriker von anerkanntem Rang. Seine erfolgreiche Arbeit an der Hochschule kann er nur fortführen, wenn ihm eine sichere materielle Grundlage gegeben wird.<sup>22</sup>

Ein Lehrauftrag wird infolgedessen nicht mehr erteilt. Ab dem Wintersemester 1956/57 verfügt Kerber über ein festes Lehrdeputat im Umfang von sechs SWS.

Mit Urkunde vom 25. November 1958 erfolgt die Ernennung zum Wissenschaftlichen Rat unter Berufung in das Beamtenverhältnis auf Lebenszeit an der Naturwissenschaftlich-Philosophischen Fakultät der inzwischen neu gegründeten Justus-Liebig-Universität.<sup>23</sup> Im März 1959 zieht die Familie Kerber nach Gießen. Mit der Ernennung einher geht eine Reduktion des Lehrdeputats auf fünf SWS. Im PVV des Sommersemesters 1959 und der nachfolgenden Semester umfasst sein Lehrangebot zwei Vorlesungen (einstündig und zweistündig) und eine zweistündige Übung. Zur Nachfrage nach seinen Lehrveranstaltungen in dieser Zeit schreibt Kerber, dass sich „im Wintersemester [1962/63 – G.S.] insgesamt 110 Hörer für meine Vorlesungen und Übungen eingetragen [haben], das ist prozentual im Vergleich zu den benachbarten Universitäten beträchtlich, und wir haben bei Einrichtung des Ordinariats alle

18 Wobei der Gesamtumfang von Exkursionen, Übungen und Führungen auch im Sommersemester 1954 mit zwei SWS veranschlagt wird, ohne dass dies im PVV eigens Erwähnung findet.

19 Siehe UniA GI, Personalabteilung (wie Anm. 4).

20 Schreiben an den Kanzler der Justus-Liebig-Hochschule vom 01.08.1956, UniA GI, Personalabteilung (wie Anm. 4).

21 Schreiben an Ottmar Kerber vom 09.07.1957, UniA GI, Personalabteilung (wie Anm. 4).

22 Vorschlag zur Ernennung vom 10.07.1956, UniA GI, Personalabteilung (wie Anm. 4)

23 Schreiben des Hessischen Ministers für Erziehung und Volksbildung an Ottmar Kerber vom 11.12.1957, UniA GI, Personalabteilung (wie Anm. 4).

Aussicht auf ein entsprechendes Anwachsen der Zahl von Studierenden der Kunstgeschichte im Hauptfach“<sup>24</sup>.

1965 wird seine Wissenschaftliche Ratsstelle dem neu eingerichteten Lehrstuhl für Kunstwissenschaft an der neuen Philosophischen Fakultät der Justus-Liebig-Universität zugeordnet. Im PVV des Sommersemesters 1964 bis Wintersemester 1965/66 ist dieser Lehrstuhl, auf den Günther Fiensch 1965 berufen wird, noch mit „N. N.“ gekennzeichnet. Ottmar Kerber wird mit Wirkung vom 1. Juli 1965 als Wissenschaftlicher Rat und außerplanmäßiger Professor der Besoldungsgruppe A13a nach H2, in die H-Besoldungsgruppe der „Lehrer bei wissenschaftlichen Hochschulen, Oberassistenten, Oberärzte und Oberingenieure“ übergeleitet.<sup>25</sup> Seine neue Amtsbezeichnung lautet „Wissenschaftlicher Rat und Professor bei einer wissenschaftlichen Hochschule“<sup>26</sup>, wobei sich sein Lehrdeputat auf jetzt vier SWS für eine zweistündige Vorlesung mit anschließender Übung oder einem Seminar mit jeweils zwei SWS reduziert und in diesem Umfang bis zur Versetzung in den Ruhestand am 30. September 1967 fortbesteht.

Ottmar Kerbers letzte Lehrveranstaltungen datieren in das Sommersemester 1967. Sein letzter Eintrag mit Angabe der privaten und dienstlichen Telefonnummer erfolgt (wohl irrtümlich) im PVV des Wintersemesters 1968/69. Im Personalverzeichnis der kunstgeschichtlichen Abteilung der Philosophischen Fakultät wird Kerber letztmals im Sommersemester 1966 erwähnt. Die Bezeichnung dieser neuen Abteilung, mit der die lehrstuhllose Zeit der Gießener Kunstgeschichte endet, ist zunächst noch nicht einheitlich; sie heißt im PVV des Wintersemesters 1965/66 „Kunstwissenschaftliches Seminar“<sup>27</sup>, im PVV des Sommersemesters 1966 „Kunstgeschichtliches Institut“<sup>28</sup>, im PVV des Wintersemesters 1966/67 und im Folgenden dann „Kunstgeschichtliches Seminar“<sup>29</sup>.

24 Schreiben von Ottmar Kerber an den Leiter der Philosophischen Abteilung vom 27.05.1963, UniA GI, Phil. Fak. (wie Anm. 15).

25 Die H-Besoldungsgruppe war der Vorläufer der C-, jetzt W-Besoldungsgruppe. Kerber war damit vom Mittelbau (A-Besoldungsgruppe) in die Gruppe der Professor:innen aufgestiegen.

26 Siehe Schreiben des Kanzlers der Justus-Liebig-Universität an die Universitätskasse vom 11.08.1965, UniA GI, Personalabteilung (wie Anm. 4). Grundlage dafür ist das 6. Gesetz zur Änderung des Hessischen Besoldungsgesetzes vom 06.07.1965, *Gesetz- und Verordnungsblatt für das Land Hessen*, Teil I, ausgegeben zu Wiesbaden am 14. Juli 1965, S. 122–153, hier: Anlage 1 Besoldungsordnung H, S. 14, und: Anlage 2 Überleitungsübersicht, S. 147

27 PVV Wintersemester 1965/66, S. 75 [http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2007/4274/pdf/vvws-1965\\_66.pdf](http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2007/4274/pdf/vvws-1965_66.pdf) [Zugriff 28.02.2023].

28 PVV Sommersemester 1966, S. 78 <http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2007/4275/pdf/vvss-1966.pdf> [Zugriff 28.02.2023].

29 PVV Wintersemester 1966/67, S. 48 [http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2007/4276/pdf/vvws-1966\\_67.pdf](http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2007/4276/pdf/vvws-1966_67.pdf) [Zugriff 28.02.2023]. – Diese Divergenz spiegelt sich auch in den entsprechenden Jahrgängen der *Kunstchronik* wider, worin vom „Kunstwissenschaftlichen Institut“ (18. Jg., 1965, S. 205), „Kunstgeschichtlichen Institut“ (19. Jg., 1966, S. 203) und schließlich „Kunstgeschichtlichen Seminar“ (20. Jg., 1967, S. 257) die Rede ist. Auslöser dafür ist die offensichtliche Unzufriedenheit mit der alten, noch aus der Zeit der Ludoviciana stammenden Bezeichnung „Kunstwissenschaftliches Institut“. Am 03.05.1966 stellt die Philosophische Fakultät der Justus-Liebig-Universität beim

Vom Wintersemester 1950/51 bis zum Sommersemester 1967 hat Ottmar Kerber mehr als sechzig Vorlesungen angeboten, die nahezu die gesamte Bandbreite der Epochen, traditionellen Medien und Gattungen der europäischen Kunstgeschichte thematisieren, angefangen von der frühchristlichen Kunst der Katakomben in Ravenna und Byzanz bis zur Malerei, Plastik und Baukunst „unserer Zeit“, vorwiegend mit Blick auf Frankreich und Deutschland. Ihren Titeln, wie „Die Kathedralen des Mittelalters“ oder „Niederländische Malerei und Plastik von Eyck bis Brueghel“, nach zu urteilen, haben diese ein- oder zweistündigen Vorlesungen in aller Regel Überblickscharakter, was dem anfänglichen Status des Fachs an der Justus Liebig-Hochschule durchaus entspricht: Unter „allgemeinbildende Vorlesungen“ gelistet und der sogenannten „Allgemeinen Abteilung“ zugeordnet, haben kunstgeschichtliche Veranstaltungen wie Vorlesungen zur Philosophie und Gesellschaftslehre, zum Verwaltungsrecht oder pädagogische Arbeitsgemeinschaften nur studienbegleitende Funktion. Das eigentliche Studium beschränkt sich auf die Naturwissenschaften, Landwirtschaft, Veterinär- oder Humanmedizin. Nur diese vier Fakultäten haben Promotions- und Habilitationsrecht und führen die „akademischen und staatlichen Prüfungen wie üblich durch (Doktorprüfungen, Diplomprüfungen, Lehramtsprüfungen, Tierärztliche Prüfungen, Ärztliche Prüfungen)“<sup>30</sup>.

In der „Allgemeinen Abteilung“ – so führt das PVV des Sommersemesters 1957 an gleicher Stelle aus – „wird dem Studenten die Möglichkeit gegeben, auch Vorlesungen zu hören, die der Förderung der Allgemeinbildung dienen. Sie vermittelt ihm die Werte der Wissenschaft und Kultur, derer er bedarf, um in seiner sittlichen und sozialen Lebensauffassung sich zu bilden und zu reifen.“<sup>31</sup> Vorgesehen ist die „Allgemeine Abteilung“ bereits bei der Neugründung der aufgelösten Ludoviciana als Justus-Liebig-Hochschule für Bodenkultur und Veterinärmedizin Gießen. Vom Wintersemester 1946/47 bis zum Sommersemester 1951 besteht sie zunächst nur aus drei bis vier Lehrenden mit einem entsprechend schmalen Lehrangebot, das in der Folgezeit jedoch eine kontinuierliche Erweiterung erfährt. Veranstaltungen zu Musik und Zeichnen folgen schon ab dem Wintersemester 1951/52, Vorlesungen zu Soziologie, Politologie und Philologie ab dem Sommersemester 1954 und ab dem Sommersemester 1957 dann auch praktische Übungen in Latein, Französisch, Englisch, Russisch und Tschechisch. Entsprechend erhöht sich die Zahl der Lehrenden von neun Personen im Sommer-

Hessischen Kultusminister einen Antrag auf Namensänderung in „Kunstgeschichtliches Seminar“ mit der Begründung: „Mit der Bezeichnung kunstwissenschaftliches Institut steht die benannte Institution allein in Deutschland, und es könnte der Eindruck entstehen, als werde mit der Besonderheit auch eine besondere Richtung des Faches, eine spezielle Systematik bezeichnet.“ UniA GI, ZUV, AZ 751–19, Kunstgeschichtliches Seminar, Band 1, 1962–1973. Mit Erlass vom 23.05.1966 wird diesem Antrag entsprochen (siehe ebd.).

30 PVV Sommersemester 1957, S. 3 <http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2007/4256/pdf/pv-ss-1957.pdf> [Zugriff 28.02.2023].

31 Ebd.

semester 1954 auf 14 Personen zwei Jahre später und auf 19 Personen im Sommersemester 1957, dem letzten Semester der Justus Liebig-Hochschule. Davon sind zehn Lehrende mit ordentlicher, außerordentlicher, außerplanmäßiger Professur oder Honorarprofessur ausgestattet und neun weitere mit Lehraufträgen versehen, so dass insgesamt 36 Lehrveranstaltungen angeboten werden können. Mit der Neugründung der Justus-Liebig-Universität Gießen im gleichen Jahr wird die „Allgemeine Abteilung“ zur „Philosophischen Abteilung“ und ist jetzt Bestandteil der „Naturwissenschaftlich-Philosophischen Fakultät“. Letztere umfasst 63 Lehrende und besteht bis ins Jahr 1964 fort, in dem die Neugründung einer eigenständigen „Philosophischen Fakultät“ erfolgt, die nun gleichermaßen über Promotions- und Habilitationsrecht verfügt und akademische sowie staatliche Prüfungen durchführen kann.

Angerechnet worden sind Teilnahme- und Leistungsnachweise aus Ottmar Kerbers Lehrveranstaltungen sicherlich für kunstgeschichtliche Studiengänge an anderen Universitäten und wohl auch in Gießen im Rahmen eines Nebenfachs Kunstgeschichte, sofern Ordinariate mit entsprechenden Studienordnungen schon eingerichtet waren. Die Möglichkeit jedoch, universitäre Lehre im Rahmen eines Hauptfachstudiums zu erteilen, wird ihm erst mit der Anbindung seiner Stelle als Wissenschaftlicher Rat an den neuen Lehrstuhl für Kunstwissenschaft zuteil, drei Jahre vor seiner Pensionierung. Für das Hauptfach „Kunstwissenschaft“ sieht die Promotionsordnung der Philosophischen Fakultät vom 3. November 1965 neben dem Großen Latinum ein Studium in Umfang von acht Semestern vor, wovon mindestens zwei Semester in Gießen zu absolvieren sind. Dabei kann das Hauptfach mit zwei weiteren Nebenfächern aus dem Verzeichnis der von der Fakultät zugelassenen Prüfungsfächer kombiniert werden. Die zweistündige mündliche Abschlussprüfung (Rigorosum) umfasst eine Stunde im Hauptfach und jeweils eine halbe Stunde in den beiden Nebenfächern. Zum Erstreferenten wird derjenige bestellt, der die Dissertation angeregt hat. Was zur Folge hat, dass Ottmar Kerber 1965 den ersten Doktoranden am neuen Lehrstuhl erfolgreich betreuen kann, nämlich Norbert Werner mit dem Thema „Ein Beitrag zur Struktur und Entwicklung der Glasmalerei im 1. Drittel des 15. Jahrhunderts. Ausgewählte Beispiele Österreichs“.

Bezüglich Kerbers Vorlesungen kann man davon ausgehen, dass er in medialer Hinsicht die Doppelprojektion von Diapositiven als elementar erachtet hat, weil sie Bildvergleiche ermöglicht und seit Heinrich Wölfflin im Fach üblich ist. Auf Doppelprojektion ausgelegt ist in Gießen zwar schon der 1930 eröffnete kunstgeschichtliche Hörsaal (heute Margarete-Bieber-Hörsaal) in der Ludwigstraße 34, dessen architektonische Konzeption und technische Ausstattung auf Christian Rauch zurückgehen.<sup>32</sup> Jedoch ist ihre Umsetzung anfangs mit erheblichen Schwierigkeiten verbunden, da

32 Siehe Rauch 1942. Siehe auch den Beitrag von *Joachim Hendel* in diesem Band.

nach Auflösung der Ludoviciana nicht nur der allergrößte Teil der Bibliothek, sondern auch der komplette Diabestand des kunstwissenschaftlichen Instituts nach Darmstadt verbracht wird.<sup>33</sup> Kerber muss daher zunächst auf eigene Mittel zurückgreifen, um in den frühen 1950er Jahren überhaupt Lehre erteilen zu können.<sup>34</sup> Mit finanzieller Hilfe der Gießener Hochschulgesellschaft und materieller Unterstützung der Ernst-Leitz-Werke in Wetzlar kann er 1957 anlässlich der Gründung der Justus-Liebig-Universität vermelden:

Wir haben heute einen lückenlosen, sorgfältig ausgewählten Bestand an Dias, der von der späten Antike, von der frühchristlichen Kunst bis zum künstlerischen Geschehen unserer Tage reicht, einen Bestand, der zwar fortlaufend der Ergänzung bedarf, der aber heute bereits ein anspruchsvolles, wissenschaftliches Arbeiten mit den Studierenden ermöglicht.<sup>35</sup>

Gleichwohl besteht weiterhin Bedarf an technischer Ausstattung, vor allem an einem Fotolabor, das die Erstellung eigener Diapositive vor Ort ermöglicht und 1959 beantragt wird. Aufgrund finanzieller Schwierigkeiten erfolgt dessen bauliche Realisierung im Institutsgebäude Ludwigstraße 34 aber erst 1963.<sup>36</sup> Auch gelingt es, die noch in

- 33 Zur Überführung der Lehrmittel der Gießener Kunstgeschichte nach Darmstadt vgl. Ruby 2022.
- 34 Wie dramatisch die Lage tatsächlich war, zeigt das bereits zuvor zitierte Schreiben vom 27.05.1963 an den Leiter der Philosophischen Abteilung: „Am Anfang verfügte ich weder über ein Lichtbild noch über einen Arbeitsplatz. Ich nahm meine eigenen Bücher auseinander, um Bildmaterial für das Epidiaskop zu gewinnen und lieh mir Dias bei benachbarten Universitäten aus. [...] Ich kaufte mir selbst Geräte der Firma Leitz und erwarb sie später für das Institut mit Mitteln unseres Sonderkontos.“ UniA GI, Phil. Fak. (wie Anm. 15). Ein Antrag auf Rückgabe oder dauernde Ausleihe der nach Darmstadt verbrachten Diathek des ehemaligen kunstwissenschaftlichen Instituts scheidet schon sehr früh. Am 23.03.1953 erklärt der Hessische Minister für Erziehung und Volksbildung mit Bezug auf das entsprechende Schreiben des Rektors vom 26.11.1952, er sei lediglich damit einverstanden, „daß für den Lehrauftrag des Herrn Prof. Dr. Kerber von dem kunstgeschichtlichen Bildmaterial der Kunstgeschichtlichen Institute in Marburg und Frankfurt sowie von dem Bildmaterial, das von der Justus Liebig-Hochschule seinerzeit an die Technische Hochschule Darmstadt gegeben wurde, in dem Umfange Kopien hergestellt werden, wie es der Lehrauftrag des Herrn Prof. Dr. Kerber erfordert. [...] und [...] daß Herrn Prof. Dr. Kerber für die Reisen, die er zur Herstellung der Kopien nach Marburg, Frankfurt und Darmstadt durchzuführen hat, eine Aufwandsentschädigung in Höhe der tatsächlich entstandenen Reisekosten nach den Grundsätzen der Reisekostenvergütungen gezahlt wird.“ Beantragte Sondermittel in Höhe von 600 DM zur Erstellung dieser Kopien werden dagegen abgelehnt. Vgl. UniA GI, Personalabteilung (wie Anm. 4).
- 35 Kerber 1957, S. 265 f. In absoluten Zahlen ausgedrückt, belief sich der Bestand laut einem Schreiben Kerbers an den Kanzler der Universität vom 05.01.1962 auf „etwa 15.000 Dias“ (UniA GI, Phil. Fak., wie Anm. 15).
- 36 In einem Schreiben vom 09.11.1960 an den Leiter der Philosophischen Abteilung der Naturwissenschaftlich-Philosophischen Fakultät gibt Kerber bezüglich der technischen Ausstattung an: „a. vorhanden: Reprovit II, Bildwerfer Prado, Epidiaskop, Leinwand, Leica M3; 2 Gehäuse, 4 Objektive und Zubehör, Vergrößerungsapparat Valoy II, Linhof Stativ; b. gewünscht: Einrichtung einer Dunkelkammer und die zugehörigen Geräte ausschließlich Vergrößerungsapparat. Kosten der Grundausstattung etwa DM 1.000,-“. UniA GI, Phil. Fak. (wie Anm. 15). Zur Begründung heißt es: „Solange uns das Fotolabor fehlt, über das die meisten Institute der Universität verfügen, müssen wir die Dias nach den Aufnahmen zuhause in der Küche herstellen. Das bedeutet eine beträchtli-

Gießen verbliebenen, jedoch über mehrere Bibliotheken verstreuten Restbestände an kunsthistorischer Literatur nach und nach zusammenzuführen, zu katalogisieren und durch Neuerwerbungen zu ergänzen.

In methodischer Hinsicht ist Kerber in seinen Lehrveranstaltungen wohl kaum über den form- und stilgeschichtlichen Ansatz hinausgegangen, der bereits seiner Dissertation und den dann folgenden Publikationen zugrunde liegt. Er beruft sich dabei sowohl auf Wölfflins *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst* (München 1913) als auch auf Pinders *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas* (Berlin 1926)<sup>37</sup>, auf deren Basis er sich mit der Entwicklung und den Ausprägungen des „anthropozentrischen Raumerlebens der Neuzeit“ im Rahmen der zentralen Thematik „Körper und Raum im Wandel der Zeitalter“ auseinandersetzt.<sup>38</sup> Kerber geht hierbei von der Grundannahme aus, dass die Völker ein Gemeinsames verbindet, „daß ihr schöpferisches Erleben, ihre Gestaltung einer einheitlichen und sich fortlaufend entwickelnden Gesetzmäßigkeit untersteht, die sowohl der Persönlichkeit wie der Eigenart der Völker einen weiten Spielraum läßt“<sup>39</sup>.

Auf seine Lehre wie auch Forschung hat sich dieser Leitgedanke in durchaus ambivalenter Art und Weise ausgewirkt. Einerseits war sein Insistieren auf „der Persönlichkeit wie der Eigenart der Völker“ mit NS-Ideologie und völkischer Kunstgeschichtsschreibung kaum zu vereinbaren und bewahrte ihn davor, dass – wie Kerber eigens hervorhebt – „während der Jahre des Krieges [...] sich ein verfälschender Ton eingeschlichen hätte. Es gab keine Kompromisse und keine Zugeständnisse, die mit der Würde und Ehre unseres wissenschaftlichen Bemühens nicht vereinbar gewesen wären“<sup>40</sup>. Andererseits birgt die Annahme „einer einheitlichen und sich fortlaufend entwickelnden Gesetzmäßigkeit“ aber die Gefahr einer zwar vordergründig schlüssigen, letztlich aber dogmatisch-teleologischen Sichtweise, die den Blick auf die gegebenen Sachverhalte verstellt und einen ergebnisoffenen Umgang mit ihnen nicht mehr gestattet. Eher intuitiv als methodisch hergeleitet, bemerkt dies auch eine seiner damaligen Studentinnen mit Blick auf eines der Hauptwerke, die Kerber stets als paradigmatisch für die Präsenz einer „einheitlichen und sich fortlaufend entwickelnden Gesetzmäßigkeit“ angesehen hat. In ihrem Bericht an die Studienstiftung des deutschen Volkes über das Sommersemester 1956 schreibt Ulrike Meinhof (1934–1976):

che Erschwerung und Verteuerung des Vorgangs und dürfte kaum dem Charakter eines Instituts entsprechen.“ (ebd.) Erläuternd sei angemerkt, dass Diafilme mit Entwicklungsgutschein zu dieser Zeit noch nicht marktüblich waren und die Umkehrung von Negativfilmen händisch vor Ort vorgenommen werden musste.

37 Vgl. Ottmar Kerber, *Die Kunst im Wandel der Zeitalter. Die Gesetzmäßigkeit ihrer Entfaltung*, Stuttgart 1949, S. 1

38 Vgl. ebd., S. 2

39 Ebd., S. 3

40 Ebd.

Aber welche Weiten menschlichen Denkens und Wollens und Selbstverständnisses sind gegeben in einem einzigen Werk wie dem Genter Altar. Flächig und in Schichten hinter- bzw. über- und nebeneinandergereiht die Teile des Hubert van Eyck und die perspektivisch begriffene Malerei des Jan, wo der Durchbruch des anthropozentrischen Denkens der Neuzeit stattgefunden hat. (Hierzu die Literaturangabe: Prof. Kerbers Vorlesung über Niederländische Malerei und sein Buch: Hubert van Eyck.) – Aber es ist auch eine Gefahr, sich all dieser Möglichkeiten des Kunstgeschichtsstudiums bewußt zu sein. Eigentlich dürfte dieses Wissen nicht am Anfang stehen, sondern müßte letztes und schönstes Ergebnis sein. Es ist die Gefahr, daß man sich den Weg zur echten Begegnung verbaut, weil man bereits ein eigenes Konzept, wie man die Dinge verstehen möchte, hat; es hindert einen, eine Sache, die man grundsätzlich ablehnt, mit all ihren positiven Möglichkeiten durchzudenken, weil man eigenes zwischen sich und die Sache gestellt hat.<sup>41</sup>

Kerbers Händescheidung, die Ulrike Meinhof hier referiert und wohl lieber als Resultat, denn als Vorwegnahme einer „echten Begegnung“ gesehen hätte, beruht auf einer rein formgeschichtlich-stilistischen Begründung der vermeintlichen Anteile von

- 41 Ulrike Meinhof, Semesterbericht. SS 1956, in: *Meinhof, Mahler, Ensslin. Die Akten der Studienstiftung des deutschen Volkes*, hg. von Alexander Gallus, Göttingen 2015, S. 81. Ulrike Meinhof legt 1955 das Abitur am Gymnasium Philippinum in Weilburg/Lahn ab und studiert vom Sommersemester 1955 bis zum Wintersemester 1956/57 Pädagogik, Psychologie, Geschichte und Kunstgeschichte an der Universität Marburg/Lahn. Während dieser Zeit besucht sie auch Lehrveranstaltungen in Gießen bei Ottmar Kerber, neben der oben genannten Vorlesung „Niederländische Malerei und Plastik von Eyck bis Brueghel“ zuvor schon im Wintersemester „Die Kathedralen des Mittelalters“. Im Sommersemester 1956 nimmt sie auch an einer von Kerber geleiteten Exkursion nach Frankfurt am Main zur Ausstellung „Die Mosaiken aus Ravenna“ in der Paulskirche teil (vgl. ebd., S. 76). Zudem befasst sie sich mit süddeutschem und österreichischem Barock, nachdem sie in ihren ersten Semesterferien 1955 Kerbers *Von Bramante bis Lukas von Hildebrandt* (Stuttgart 1947) durchgearbeitet hat (siehe ebd. S. 79). Meinhof erhofft sich davon ein positives Gutachten Kerbers für ihre endgültige Aufnahme in die Studienstiftung des deutschen Volkes, das er im Herbst dann auch erstellt (siehe „Brief Ottmar Kerbers an den Referenten Hubert Ohl vom 3. Oktober 1956“, in: *Meinhof, Mahler, Ensslin*, hg. von A. Gallus, 2015, S. 114 f.). Kerber hat die Familie Meinhof während seines Vertretungsauftrags von 1939 bis 1943 in Jena kennengelernt. Ulrikes Vater Werner Meinhof (1901–1940) ist Kunsthistoriker und von 1936 bis 1939 Leiter des Stadtmuseums Jena. Ihre Mutter Ingeborg, geb. Guthardt (1909–1949), studiert nach dem frühen Tod ihres Ehemanns Kunstgeschichte, um Lehrerin zu werden, und promoviert 1943 bei Kerber. Er ist auch der akademische Lehrer von Renate Riemeck (1920–2003), die mit Ingeborg Meinhof befreundet ist und nach deren frühem Tod die Vormundschaft für Ulrike und ihre ältere Schwester erhält. Ulrike Meinhof wechselt im Sommersemester 1957 an die Pädagogische Akademie Wuppertal und im Semester darauf an die Westfälische Wilhelms-Universität Münster. Dort belegt sie bis zum Wintersemester 1959/60, in dem der Umzug nach Hamburg erfolgt, neben pädagogischen Lehrveranstaltungen weiterhin kunsthistorische Vorlesungen, Seminare und Übungen bei Werner Hager (1904–1997), Max Imdahl (1925–1988) und Günther Fiensch (1910–1997) sowie Lehrveranstaltungen im Fach Philosophie, unter anderem bei Odo Marquard (1928–2015), der 1965 wie Fiensch als ordentlicher Professor an die Universität Gießen berufen wird (vgl. Meinhof, Semesterberichte. Wintersemester 1957/58 – Sommersemester 1959, in: *Meinhof, Mahler, Ensslin*, hg. von A. Gallus, 2015, S. 93–108). – Zu Günther Fiensch siehe den Beitrag von *Olga Lappo-Danilewski* in diesem Band.

Hubert und Jan van Eyck am Genter Altar und ist in der Kunstgeschichtsschreibung seit jeher umstritten.<sup>42</sup> Gleichwohl hat Kerber im Interesse eines sich vermeintlich linear entwickelnden anthropozentrischen Weltbildes zeitlebens an ihr festgehalten wie auch an seinen exklusiven, wenig konsensfähigen Werkzuschreibungen an Hubert van Eyck.<sup>43</sup>

Neben Vorlesungen, Übungen und Seminaren umfasst seine Lehrtätigkeit auch eine Reihe von kunsthistorischen Exkursionen, die als eintägige Ausflüge in die nähere Umgebung eine bereits an der Ludwigsuniversität erprobte Praxis<sup>44</sup> wiederaufleben lassen und fortführen, worauf auch der emeritierte Ordinarius, Christian Rauch, lobend verweist.<sup>45</sup> Mehrtägige Exkursionen, zum Beispiel nach Schwaben und Bayern (1963), und mitunter auch mehrwöchige Exkursionen, zum Beispiel nach Süditalien (1955), Südfrankreich (1956), Istanbul (1961)<sup>46</sup>, nach Österreich und Südtirol (1964), sind großräumig angelegt, nicht nur in kunstgeografischer, sondern auch in epochaler Hinsicht und vor allem auch, was die Kunst der Moderne betrifft. Da kein eigener Etat vorhanden ist, Mittel für größere Exkursionen mit längerem Vorlauf auf Fakultätsebene beantragt oder außeruniversitär eingeworben werden müssen,<sup>47</sup> ist Kerber auffallend häufig gezwungen, um kurzfristige finanzielle Unterstützung für Besuche aktu-

42 Vgl. z. B. Max J. Friedländer, *Die Altniederländische Malerei 1. die van Eyck, Petrus Christus*, Berlin 1924, S. 40 ff.

43 So wiederholt Kerber in *Ergebnisse wissenschaftlicher Arbeiten im Bereich Kunstgeschichte. Dritter Band. Hubert van Eyck* (Gießen 1982) seine früheren formgeschichtlichen Hypothesen und Datierungen aufgrund von Werkzuschreibungen, die in identischer Weise schon seiner Monographie *Hubert van Eyck. Die Verwandlung der mittelalterlichen in die neuzeitliche Gestaltung* (Frankfurt a. M. 1937) zugrunde liegen. 1953 hat Erwin Panofsky dazu bereits bemerkt: „As a matter of curiosity it may be mentioned that Kerber, *Hubert van Eyck*, pp. 80, 148 dates the Berlin drawing [Anbetung der Könige – G. S.] about 1400 and the ‚Hand G‘ miniatures [Les Très-Belles Heures de Notre Dame – G. S.] before 1412–13. I must confess that I am unable to understand Kerber’s book except for the dates which are printed in Arabic numerals; these are certainly wrong.“ (Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting. Its origins and character*, Cambridge 1953, note 237<sup>5</sup>, p. 453) Kerber hat diese Stelle gekannt. Der hier zitierte Band aus der Universitätsbibliothek Gießen trägt den Stempel der Naturwissenschaft-Philosophischen Fakultät.

44 Christian Rauch (1942, S. 94) führt dazu aus: „Ein Schwerpunkt des kunstgeschichtlichen Unterrichts an der Universität Gießen liegt in den sommerlichen Lehrausflügen, die wir in jedem Sommersemester allsonnabendlich mindestens ganztägig unternehmen. [...] Auf den Exkursionen wird auch in Übungen zeichnerisches Aufnehmen vor allem von Bauwerken, Photographieren und mündliches und schriftliches Beschreiben der Kunstwerke und Kunstdenkmäler geübt: so daß der angehende Kunsthistoriker schon auf diesen Lehrausflügen immer im Angesicht der bestimmenden originalen Werke den Hauptteil der Ausbildung erfährt [...]“

45 Siehe sein Schreiben an den Rektor der Justus-Liebig-Hochschule vom 22.07.1954, UniA GI, Phil. Fak. (wie Anm. 15).

46 Siehe Ottmar Kerber, Stätten frühchristlicher und byzantinischer Kunst in Griechenland und der Türkei, in: *Nachrichten der Gießener Hochschulgesellschaft*, Bd. 32 (1963), S. 109–128.

47 Kerbers Exkursion zur Baukunst des Barock in Schwaben und Bayern wird z. B. von der Firma Schunk & Ebe in Heuchelheim mit einer Spende in Höhe von 1.900 DM ermöglicht. Vgl. Schreiben vom 07.06.1963, UniA GI, Phil. Fak. (wie Anm. 15).

eller Ausstellungen in München, Köln und Hamburg zu bitten.<sup>48</sup> Diese Ausstellungen widmen sich insbesondere der französischen und deutschen Malerei und Plastik im Zeitraum von um 1800 bis 1950 und flankieren häufig die Schwerpunktsetzung seiner Vorlesungen, Übungen und Seminare.



**Abb. 2:** Gerhard Marcks, Entwurf für das Siegel der Justus-Liebig-Universität Gießen, 1958, s/w-Fotografie nach einer Zeichnung, Bildarchiv von UB Gießen und UniA GI (HR B 16 I)



**Abb. 3:** Gerhard Marcks, Siegel der Justus-Liebig-Universität Gießen, 1958, Abdruck auf Büten, Durchmesser 4,3 cm, Privatbesitz Gerd Steinmüller; Foto: Gerd Steinmüller

Der Kunst der Moderne und Gegenwart gilt Ottmar Kerbers Interesse aber nicht nur im Kontext seiner Lehre (ein knappes Drittel seiner Gießener Vorlesungen befasst sich mit diesem Thema), sondern auch im Hinblick auf die Außenwirkung der Universität. So ist es seiner Bekanntschaft mit zeitgenössischen Künstlern und seiner Initiative zu verdanken, dass der Bildhauer Gerhard Marcks (1889–1981) für die Gestaltung der Insignien der neuen Justus-Liebig-Universität gewonnen werden kann, zunächst für eine Plakette mit dem Bildnis von Liebig in vier Zuständen (1957), sodann für den Anhänger der Ehrensenatorenkette in zwei Versionen (1957/58) und schließlich für das Universitätssiegel (Abb. 2 u. 3). Auf Kerbers Initiative geht die Übernahme des Zweitgusses von Marcks' *Orpheus* von 1959 zurück, einer überlebensgroßen Bronzestatue, die 1962 im Universitätshauptgebäude vor der Aula aufgestellt wird. Auf ihn zurück geht ebenso das anhaltende Interesse der Veterinärmedizinischen Fakultät, vertreten durch

48 Vgl. Kerbers diesbezügliche Eingaben an den Leiter der Philosophischen Abteilung, UniA G Phil. Fak. (wie Anm. 15).

Valentin Horn, an Marcks' *Wiederndem Hengst*, der 1960 von der Stadt Aachen in Auftrag gegeben und 1963 vor dem dortigen Stadttheater aufgestellt wird. Ein Zweitguss der monumentalen Bronzeplastik, für den der Künstler einen neuen Sockel entwirft, wird 1974 erworben und findet nach Rücksprache mit Marcks vor dem Haupteingang des Philosophikums I seinen Platz (vgl. Abb. 3 und 4 im Beitrag von Kittner). Seit 1982 ist das von allen so genannte „Pferd“ fester Bestandteil des Gießener Kunstwegs.<sup>49</sup>

Diese Plastiken und Reliefs wie auch die künstlerische Konzeption des Bildhauers Gerhard Marcks hat Kerber stets zeitnah der universitären Öffentlichkeit zu vermitteln versucht.<sup>50</sup> Dass sein Engagement darüber hinaus auch der Akzeptanz von moderner und zeitgenössischer Malerei und damit zugleich der Akzeptanz der universitären Auseinandersetzung mit ihr gegolten hat, zeigen weitere, an gleicher Stelle publizierte Aufsätze über Hans Purrmann und Paul Cézanne.<sup>51</sup> Letzterer geht auf den Festvortrag anlässlich des Universitätsjubiläums am 5. Juli 1957 zurück, den Kerber vor der Allgemeinen Abteilung hält, einem Gremium, das die Zukunft der Gießener Kunstgeschichte, vor allem hinsichtlich der Einrichtung eines Ordinariats, entscheidend mitbestimmen wird.

Wiederholtes Bitten und Betteln um angemessene Besoldung, Auslagerstattung, Material- und Exkursionszuschüsse bei der Allgemeinen Abteilung, Fakultät, Universität, dem Ministerium oder bei heimischen Unternehmen haben Kerbers Gießener Zeit sicherlich in der gleichen Weise geprägt wie das alltägliche Improvisieren mit unzureichender räumlicher, technischer und personeller Ausstattung, mit kaum vorhandener oder finanzierbarer Fachliteratur und mit fehlendem Abbildungsmaterial. Doch hat er es darüber hinaus als Herausforderung und Daueraufgabe angesehen, öffentlichkeitswirksame Aktivitäten an strategisch wichtiger Stelle zu entfalten, um dem Fach Kunstgeschichte und seinen Interessen gebührende Aufmerksamkeit, Sichtbarkeit, Unterstützung und letztlich auch Sicherung zu verschaffen. Neben seinem Einsatz für die universitäre Außendarstellung zählen dazu vor allem Vorträge über Kunst und Künstler, die er in Gießen schon früh im Rahmen des Bewerbungsverfahrens um einen Lehrauftrag, regelmäßig dann im Studium generale, bei wichtigen Festakten, aber auch andernorts hält. So spricht er zum Beispiel Anfang 1951 in Wetzlar über Leonardo,

49 Siehe dazu Gerd Steinmüller, *Der Bildhauer Gerhard Marcks. Seine Werke im Besitz der Gießener Universität*, in: *AK Gießen* 1982, S. 312–323; sowie ders., *Gerhard Marcks. Wiederndem Hengst*, 1961, in: *Werner* 1994, S. 44–49. Siehe auch den Beitrag von *Alma-Elisa Kittner* in diesem Band.

50 Siehe Ottmar Kerber, *Zu den Justus-Liebig-Plaketten von Gerhard Marcks*, in: *Nachrichten der Gießener Hochschulgesellschaft*, Bd. 27 (1958), S. 7–9; ders., *Bildnisse von Gerhard Marcks*, in: *Gießener Universitätsblätter*, Jg. 1, Heft 2 (1968), S. 95–103; ders., *Gerhard Marcks. Zur Übernahme seines Pferdes in Bronze durch die Universität*, in: *Gießener Hochschulblätter*, Bd. 7 (1974), S. 90–101.

51 Siehe Ottmar Kerber, *Hans Purrmann – Zu seinem 80. Geburtstag*, in: *Nachrichten der Gießener Hochschulgesellschaft*, Bd. 29 (1960), S. 122–125; ders., *Paul Cézanne und die Kunst unserer Zeit*, in: *Nachrichten der Gießener Hochschulgesellschaft*, Bd. 27 (1958), S. 72–85.

was ihm Kontakt zur Firma Ernst Leitz und schließlich auch technische Unterstützung verschafft. In den Jahren von 1956 bis 1959 ist er im Rahmen einer Vortragsreihe tätig, die die Gießener Hochschulgesellschaft in den hessischen Städten Bad Salzschlirf, Fulda, Grünberg, Lauterbach, Schlitz und auch in Wetzlar veranstaltet, um wissenschaftliche Bildung zu verbreiten und für den Hochschulstandort Gießen zu werben.<sup>52</sup>

Auch Kerbers Publikationstätigkeit reiht sich ein in diese Strategie. Über seine universitätsnah veröffentlichten Aufsätze hinaus betrifft dies vor allem das Buch *Gießen und die Wetterau*, das 1964 mit der Unterstützung des Magistrats der Universitätsstadt Gießen und der Gießener Hochschulgesellschaft im Deutschen Kunstverlag München und Berlin erscheint. Bei feierlichen Anlässen, Empfängen, Vorträgen usw. wird dieser mit exzellenten Schwarz-Weiß-Fotografien von Josef Jeiter (1898–1968) ausgestattete Band von Stadt und Universität gern als Präsent für auswärtige Gäste verwendet. Bereits sein Umschlag mit dem Jerusalemer Tor in Büdingen auf der Vorder- und der Gießener Universitätsbibliothek von 1959 auf der Rückseite, wie auch die Abbildungen, die mit den mittelalterlichen Burgen Gleiberg und Vetzberg beginnen und mit Gerhard Marcks' *Orpheus* enden, spannen einen weiten Bogen zwischen Vergangenheit und Gegenwart, Tradition und Innovation. Dieser Bogen verkörpert die Region und steht zugleich sinnbildlich für Ottmar Kerbers eigenes Wirken in den Jahren zwischen 1950 und 1967 – sowohl im Hinblick auf seine Lehrveranstaltungen und Publikationen, als auch hinsichtlich seiner administrativen und öffentlichkeitswirksamen Arbeit während der Aufbau- und Konsolidierungsjahre der nach Justus Liebig benannten Hochschule und Universität.

52 Vgl. Valentin Horn, *Aus Vergangenheit und Gegenwart der Gießener Hochschulgesellschaft* (= Berichte und Arbeiten aus der Universitätsbibliothek Gießen 41), Gießen 1987, S. 55 ff. und Anm. 87.



Eine Berufung wird besichtigt\*  
*Zur Einrichtung der Professur für Kunstgeschichte am  
Gießener Institut für Kunstpädagogik*

CLAUDIA HATTENDORFF

---

Als erster Inhaber einer neu eingerichteten Professur für Kunstgeschichte am Institut für Kunstpädagogik und Visuelle Kommunikation (heute Institut für Kunstpädagogik bzw. IfK) nahm Gundolf Winter zu Beginn des akademischen Jahres 1982/83 seine Tätigkeit an der Justus-Liebig-Universität auf. Die Titel seiner im ersten Gießener Semester angebotenen Lehrveranstaltungen lauteten: „Elemente der Modernen Kunst I“, „Einführung in die Geschichte der Kunst an Einzelbeispielen“, „Jugendstilmalerei“ und „Übung vor Originalen. Exkursionen zu den wichtigsten Sammlungen Hessens“.<sup>1</sup>

Den Ruf auf die Professur in der Besoldungsstufe C2, befristet auf sechs Jahre, mit der Denomination „Kunstgeschichte und ihre Didaktik“ hatte der Kunsthistoriker, bis dato Hochschulassistent an der Ruhr-Universität Bochum, im April 1982 erhalten. Mit dieser Ruferteilung und dem Stellenantritt Winters wurden am IfK erstmalig auf der Ebene der Professuren Veranstaltungen zur Geschichte der Kunst durch einen Lehrenden angeboten, der tatsächlich durch Studium und Qualifikationsschriften für das Fach Kunstgeschichte ausgewiesen war.

Wie einschlägige Unterlagen im Universitätsarchiv der JLU bezeugen, war die Einrichtung dieser Professur ein langwieriger Prozess, den mitunter heftig geführte Kontroversen begleiteten. In der Rückschau vermag die von divergierenden inhaltlichen Agenden und persönlichen Animositäten gesteuerte Auseinandersetzung um diese eine universitäre Position wechselseitig unangenehm zu berühren und milde zu erheitern. Jenseits der anekdotischen Ebene gilt aber, dass die Umstände der Einrichtung der Professur für Kunstgeschichte am IfK nicht zuletzt durch eines gekennzeich-

\* Ich danke den Mitarbeiter:innen des Universitätsarchivs Gießen, namentlich Dr. Joachim Hendel und Lutz Trautmann M.A., ausdrücklich für ihre freundliche Unterstützung bei der Erarbeitung des vorliegenden Beitrags.

<sup>1</sup> *Personal- und Vorlesungsverzeichnis. Wintersemester 1982/83*, Gießen [1982], S. 197–198.

net waren: durch fachgeschichtliche und institutionengeschichtliche Zeittypik. Die These, die hier vertreten werden soll, ist daher folgende: Dass um 1980 im Institut für Kunstpädagogik zusätzlich zu den beiden am Institut für Kunstgeschichte der JLU bereits existierenden Professuren eine weitere kunsthistorische Professur installiert wurde und wie dies geschah, ist Teil größerer Entwicklungen, die die beteiligten Fächer ebenso wie die Institution Universität als Ganzes betrafen.

Bei der Schaffung einer eigenen Professur für Kunstgeschichte hatte das Institut für Kunstpädagogik ursprünglich klein respektive anders gedacht. Zuerst 1979 ist in Direktoriensprotokollen davon die Rede, dass man am Institut eine Professur mit dem Aufgabenfeld „Systematische Kunstwissenschaft/Kunstgeschichte“ einrichten wolle.<sup>2</sup> Allerdings handelte es sich dabei um eine „Übernahmeangelegenheit“, das heißt um die Ernennung eines nicht-habilitierten Mitglieds des eigenen wissenschaftlichen Mittelbaus zum Professor beziehungsweise zur Professorin („Hessen-Professur“). Im Vorfeld war dem Institut für Kunstpädagogik vom Dekan des damaligen Fachbereichs 05 mitgeteilt worden, dass „der Bedarf für eine Übernahme eines Oberstudienrats in eine Professur anerkannt werden kann, wenn der Bereich der ‚Systematischen/Historischen Kunstwissenschaft‘ abgedeckt wird.“<sup>3</sup> Dies hielt das Direktorium des IfK allerdings nicht davon ab, der Aufgabenbeschreibung noch einen „Schwerpunkt künstlerische Tätigkeit“ hinzuzufügen.<sup>4</sup>

Nach Beschlüssen in den zuständigen Gremien erfolgte im Sommer 1979 die Ernennung von Herwig Sepp Thiele, bis dato Oberstudienrat im Hochschuldienst (OStR i. H.) am IfK, zum Professor an nämlichem Institut. Die Denomination lautete nun „Systematische Kunstwissenschaft/Künstlerische Praxis“;<sup>5</sup> obwohl noch im Berufungsvorschlag eindeutig von „Systematische Kunstwissenschaft/Kunstgeschichte“ die Rede gewesen war; dies im Falle eines Kandidaten, der ein Lehramtsstudium im Fach Kunst absolviert hatte und weder promoviert noch habilitiert war.<sup>6</sup> Die Abwandlung der Denomination in letzter Minute war offenkundig Resultat einer kontroversen Aussprache im Fachbereichsrat: Im Protokoll der Sitzung heißt es, dass es „eine lange bisweilen heftige Diskussion“ gegeben habe,

2 Protokoll Nr. 4/79 der außerordentlichen Direktoriumssitzung vom 21.05.1979, 05.06.1979, in: Protokolle der Direktoriumssitzungen 1975–1982; Wahlen zum Geschäftsführenden Direktor und der Direktoriumsmitglieder 1975–1983, UniA GI, Aktenabgabe Dekanat des ehemaligen Fachbereichs 05 Kunstpädagogik, Musikwissenschaft, Sportwissenschaft, Karton 39.

3 Protokoll Nr. 3/79 der FBR am 16.05.1979, [Datum nicht lesbar], in: Einladungen, Protokolle, Unterlagen und Notizen zu den Sitzungen des Fachbereichsrats und der Fachbereichsausschüsse 1975–1979. UniA GI, Aktenabgabe Dekanat des ehemaligen Fachbereichs 05 Kunstpädagogik, Musikwissenschaft, Sportwissenschaft, Karton 15.

4 Protokoll Nr. 4/79 (wie Anm. 2).

5 Protokoll Nr. 5/79 der FBR am 27.06.1979, 16.07.1979, in: Einladungen (wie Anm. 3).

6 FBR-Vorlage und Senatsvorlage Berufungsvorschlag für die C2-Professur auf Lebenszeit Systematische Kunstwissenschaft/Kunstgeschichte, 07.06.1979, in: Einladungen (wie Anm. 3).

während der die innerhalb des Instituts für Kunstpädagogik divergierenden Auffassungen hinsichtlich der Verfahrensweise beziehungsweise der Interpretation von Direktoriumsbeschlüssen in der Übernahmeangelegenheit deutlich werden. Dabei stellte die Modifizierung der Stellenbeschreibung/des Aufgabengebietes der Professur ‚Systematische/Historische Kunstwissenschaft‘ u. a. einen besonderen Konfliktpunkt dar.<sup>7</sup>

Das Feld der Geschichte der Kunst blieb am IfK in professoraler Hinsicht also vorerst unbesetzt. Und auch in einem weiteren Aufschlag des Instituts für Kunstpädagogik im Frühjahr 1980 ging es lediglich darum, die vakant gewordene Stelle eines OStR i. H. mit einer Denomination „Kunstgeschichte und ihre didaktische Vermittlung“ neu zu besetzen. Das heißt in der Konsequenz: Wieder war institutsseitig nicht unbedingt daran gedacht, eine Kunsthistorikerin oder einen Kunsthistoriker mit der Position zu betrauen, mündete ein Studium der Kunstgeschichte doch üblicherweise nicht in den Schuldienst und die damit verbundene Beamtenlaufbahn. Bevor diese Position eines OStR i. H. ausgeschrieben wurde, trat indes die Hochschulleitung auf den Plan. Im Juni 1980 schlug der Universitätspräsident vor, dass statt ihrer unverzüglich eine C<sub>2</sub>- beziehungsweise eine C<sub>3</sub>-Professur ausgelobt werden solle, denn, so resümierte der Präsident rückblickend seine Beweggründe in einem Schreiben an den Hessischen Kulturminister vom August 1981, „nur so [könnten] geeignete Bewerber gefunden werden [...], die das Gebiet der Kunstgeschichte in der entsprechenden Breite und Tiefe zu vertreten imstande wären.“<sup>8</sup> Aufgrund der vorgesehenen Denomination habe dies im Einvernehmen mit den beiden bis dato an der JLU vorhandenen Professuren für Kunstgeschichte zu erfolgen.<sup>9</sup> Den Wunsch des Präsidenten referierend hält ein Direktoriumsprotokoll des IfK fest, dass die Stelle aber auf jeden Fall am IfK angesiedelt bleiben würde und mit der Ausschreibung ein „Kunsthistoriker – ja, aber fachbezogene Erfahrungen in der Lehrerausbildung müssen vorhanden sein“ gesucht werden solle.<sup>10</sup> Dem so verstandenen Vorschlag stimmte das Direktorium des Instituts in einer außerordentlichen Sitzung vom 25.06.1980 einstimmig zu, ebenso der Empfehlung der Hochschulleitung, die Expertise des Instituts für Kunstgeschichte durch Bildung einer gemeinsamen Berufungskommission der Fachbereiche 05 („Kunstpädagogik, Musikwissenschaft und Sportwissenschaft“) und 08 („Geschichtswissenschaften“) einzubinden.<sup>11</sup>

7 Protokoll Nr. 4/79 der a. o. FBR am 11.06.1979, 21.06.1979, in: Einladungen (wie Anm. 3). – Herwig Thiele verblieb am Institut für Kunstpädagogik der JLU auf der genannten Position bis zu seiner Pensionierung im Jahr 2000.

8 Brief des Präsidenten der JLU an den hessischen Kultusminister, 24.08.1981, in: UniA GI, Berufsakte Winter, Band 1.

9 Ebd.

10 Protokoll Nr. 4/80 der außerordentlichen Direktoriumssitzung vom 25.06.80, 04.07.1980, in: Protokolle (wie Anm. 2).

11 Ebd.

Diesem Einschwenken des Instituts auf die Linie des Präsidiums waren Überlegungen und Initiativen der Hochschulleitung vorangegangen, an denen die Vertreter des Faches Kunstpädagogik augenscheinlich wenig beteiligt waren, die aber jenseits des Instituts für Kunstpädagogik und des FBo5, nämlich im FBo8, für Unruhe gesorgt hatten und dies bis zur Ausschreibung der Stelle im Herbst 1980 auch weiterhin taten. Aus den im Gießener Universitätsarchiv bewahrten Unterlagen geht hervor, dass sich das Institut für Kunstgeschichte, angesiedelt im FBo8, dem eine inhaltliche Zuständigkeit bei der Einrichtung der neuen Professur für Kunstgeschichte zukam, das Dekanat des genannten Fachbereichs, das auch die Interessen der anderen dort versammelten Geschichtswissenschaften vertrat, und das Präsidium in einem intensiven Aushandlungsprozess befanden, in dem es um Gewicht und Einfluss des Faches Kunstgeschichte, aber auch um darüber hinaus weisende Erwägungen ging.

Nicht immer sind die Beweggründe der beteiligten Akteure dem dürren Akten-text zu entnehmen. Drei mitunter verbundene, gelegentlich aber auch widerstreitende Themen schälen sich allerdings heraus: Die Einrichtung einer weiteren kunsthistorischen Professur an der JLU, die die kunsthistorische Ausbildung der Lehramtsstudierenden leisten sollte, wird unter der Maßgabe erörtert, dass (1) durch die neue Professur die bis dato sehr geringe Zahl der Habilitierten im FBo5 auf wünschenswerte Weise erhöht würde;<sup>12</sup> dass (2) eine offizielle Verortung der neuen Professur im FBo8, die inhaltlich eigentlich nahelag, dazu führen würde, dass das Fach Kunstgeschichte in Gießen den Status eines „Kleinen Faches“ ablegte (und damit wohl anders budgetiert würde und also das Hessische Finanzministerium involviert werden müsste);<sup>13</sup> dass (3) auch eine mögliche Zweitmitgliedschaft der im FBo5 angesiedelten neuen Professur im FBo8 Verbote einer von der Hochschulleitung angedachten Teilintegration von Fächern des FBo5 in den FBo8 sein könnte, auf jeden Fall aber das Gewicht der Kunstgeschichte innerhalb des FBo8 erhöhen und auf diesem Wege das offensichtlich fragile Gleichgewicht der verschiedenen Geschichtswissenschaften in nämlichem Fachbereich empfindlich stören würde.<sup>14</sup> Insbesondere letzteres führte dazu, dass der Dekan des FBo8 den ganzen Sachverhalt im Juli 1980 als „komplex[...] und brisant[...]“ beschrieb.<sup>15</sup> Schlussendliches Resultat des Aushandlungsprozesses zwischen den drei genannten Akteuren war, dass nicht nur darauf verzichtet wurde, eine Umsetzung der neuen Professur vom FBo5 in den FBo8 zu verfolgen, sondern auch darauf, ihre Kooptation im FBo8 festzuschreiben. Im Text der Ausschreibung für die „Professur (C<sub>3</sub>) für Kunstgeschichte und ihre Didaktik“, die am 10.10.1980 in *Die Zeit* erschien, war folglich nur

12 Vermerk, 10.06.1980, in: UniA GI, Berufsakte Winter, Band 1.

13 Ebd.

14 Aktenvermerk, 11.09.1980, in: ebd.

15 Schreiben des Dekans des FB 08 an den Präsidenten der JLU, 17.07.1980, in: ebd.

mehr die Rede davon, dass eine „Kooperation mit dem Institut für Kunstgeschichte“ vorgesehen sei.<sup>16</sup>

In den Monaten nach Ausschreibung der Stelle spielte sich auf universitätsinterner Bühne, das heißt vor allem in den zuständigen Fachbereichsräten sowie im Senat, eine in Teilen heftig geführte Auseinandersetzung um die neueinzurichtende Kunstgeschichtsprüfung ab, deren Windungen nicht immer eines Berichtes wert sind oder aufgrund noch bestehender Schutzfristen hier nicht im Einzelnen referiert werden dürfen. Ein Artikel in Heft 2/1981 von *Uni-Press*, einem vom „Allgemeinen Studentenausschuss der Studentenschaft der Justus-Liebig-Universität in Gießen“ herausgegebenen Organ, machte allerdings schon damals einen Teil der Vorgänge öffentlich.<sup>17</sup> Den anonymen Autoren (und/oder Autorinnen?) lag dabei offenkundig der Senatsbericht zum Berufungsverfahren vor, aus dem wörtlich zitiert wird. Andere Vorgänge rund um das Verfahren werden vermutlich vom Hörensagen beziehungsweise aus der Perspektive studentischer Mitglieder in den beteiligten Gremien referiert. Die Haltung dem Verfahrensablauf gegenüber ist eine grundsätzlich kritische, und die Publikationsplattform selbst lässt einen scharfen, mitunter unsachlichen Stil erwarten. Im Folgenden wird dieser im Ton sehr polemische Artikel – abgeglichen gegen einschlägige Archivalien – genutzt, um dort, wo es sinnvoll ist, Ross und Reiter zu nennen.

Es waren mehrere Probleme auf unterschiedlichen Ebenen, die in dieser Phase des Besetzungsverfahrens zu den oben bereits berichteten Unruhe stiftenden Themen noch hinzutraten und es nachhaltig belasteten.

An erster Stelle gilt es zu bemerken, dass im Gießener Institut für Kunstpädagogik zu dieser Zeit ein Grabenkrieg zwischen zwei offenkundig unvereinbaren Positionen tobte: zwischen einer Kunstpädagogik unter dem Stichwort „Visuelle Kommunikation“, vertreten durch Hermann K. Ehmer, der dieses Fachverständnis mitbegründet hatte, und einer solchen, die auf der eher hergebrachten Vorstellung einer Erziehung durch Kunst im emphatischen Sinne gründete, vertreten durch Kurt Staguhn.<sup>18</sup> In einer Selbstbeschreibung des Instituts für die *Gießener Universitätsblätter* sollte Staguhn 1982 mit Blick auf den Dienstantritt seines Kollegen Ehmer im Jahr 1971 schreiben: „Zwei Lehrmeinungen bestehen ab diesem Zeitpunkt am Institut.“<sup>19</sup> Teil dieses Konfliktes und vielleicht ein Brandbeschleuniger war wohl auch eine persönliche Animosität zwischen den beiden Kontrahenten, die bereits im Erinnerungsprotokoll eines

16 UniA GI, Berufsakte Winter, Band 1.

17 O. A., „Schiebung!! Merkwürdige Vorgänge bei einer Berufung am Fachbereich 05, in: *Uni-Press*, Heft 2 (1981), S. 13–17.

18 Zur Visuellen Kommunikation und ihrer Rolle in der Geschichte der Kunstpädagogik siehe Georg Peez, *Einführung in die Kunstpädagogik*, 3., völlig überarb. und aktualisierte Aufl. Stuttgart 2008, S. 56–61.

19 Kurt Staguhn/Gisela Distler Brendel/Heinz Meusel/Paul E. Nowacki, *Kunstpädagogik, Musikwissenschaft, Sportwissenschaft*, in: *Gießener Universitätsblätter*, Jg. 15, Heft 1 (1982), S. 51–60, hier S. 56.

erregten Telefongesprächs zwischen Ehmer und Staguhn aktenkundig geworden war, das Ehmer dem Präsidenten der JLU im November 1978 zugesandt hatte.<sup>20</sup>

Gleichzeitig reflektiert das in Rede stehende Berufungsverfahren auch rivalisierende methodische und thematische Zugänge innerhalb des Faches Kunstgeschichte, wie es an deutschen Universitäten um 1980 gelehrt wurde. Die Akteur:innen des Verfahrens standen in unterschiedlicher Weise auf der einen Seite für kunstästhetische und formalistische, auf der anderen für ikonographisch-ikonologische und kunstsoziologische Herangehensweisen an Kunst in ihrer historischen Ausprägung. Erstere dominierten im Verfahrensablauf: mit dem Vorsitzenden der Berufungskommission, dem Inhaber der ordentlichen Professur für Kunstgeschichte am Institut für Kunstgeschichte der JLU, Gottfried Boehm, dem auswärtigen Gutachter Lorenz Dittmann, Universität Saarbrücken, sowie dem Erstplatzierten auf der Liste, Gundolf Winter, der gerade eine formgeschichtlich argumentierende Habilitationsschrift zum Thema Bildnisbüste vorgelegt hatte.<sup>21</sup> Letztere Position zog demgegenüber den Kürzeren. Christian Tümpel, der wichtige ikonographische Forschungen zu Rembrandt unternommen hatte,<sup>22</sup> stand (nur) an Platz zwei der Berufsungsliste, und Jutta Held, Universität Osnabrück, Autorin eines überaus ausführlichen auswärtigen Gutachtens, konnte sich mit einem alternativen Vorschlag für die Reihung der Kandidaten nicht durchsetzen.<sup>23</sup>

Dann wurde die Arbeit der gemeinsamen Berufungskommission der Fachbereiche 05 und 08 durch Vorkommnisse geschädigt, die in der Folge als Verfahrensfehler moniert wurden. Diese tatsächlichen oder vermeintlichen Fehler – im Gang durch die Instanzen wurden sie nur teilweise als solche gewertet – betrafen unterschiedliche Sachverhalte: die Zusammensetzung der Kommission, die als gemeinsames Gremium zweier Fachbereiche ungewöhnlich stark besetzt war; die Wertung der Enthaltungen bei diversen personenbezogenen Abstimmungen, bei der jene nicht, wie von der an der JLU gültigen Wahlordnung vorgesehen, als abgegebene Stimmen gezählt wurden; die Einholung der auswärtigen Gutachten, bei der der Vorsitzende der Berufungskommission weitgehend alleine handelte; die Tatsache, dass die auswärtigen Gutachter:innen in Kenntnis gesetzt wurden, welche drei Kandidaten für listenfähig erachtet wurden, und sie auch nur diese begutachteten; die Bekanntmachung der Gutachten in Kommission und Fachbereichsräten, die mitunter mit Verspätung erfolgte.<sup>24</sup>

20 Brief Ehmers an den Präsidenten der JLU, 09.11.1978, in: Protokolle (wie Anm. 2).

21 Gundolf Winter, *Zwischen Individualität und Idealität. Die Bildnisbüste. Studien zu Thema, Medium, Form und Entwicklungsgeschichte*, Stuttgart 1985.

22 Christian Tümpel, Studien zur Ikonographie der Historien Rembrandts, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, Jg. 10 (1969), S. 107–198.

23 Die Namen der schlussendlich Listenplatzierten – an dritter Stelle stand Thomas Zaunschirm – sowie die der auswärtigen Gutachter:innen wurden öffentlich gemacht in: *Schiebung!! 1981* (wie Anm. 17), S. 14.

24 Die Diskussion um tatsächliche und vermeintliche Verfahrensfehler findet ihren Niederschlag in zahlreichen Schriftstücken unter anderem in den Berufsungsakten von Winter; es sei hier nur

Schließlich resultierten aus der per Ausschreibung festgeschriebenen Denomination der Professur in vorhersehbarer Weise unterschiedliche Lesarten: Der Passus „Kunstgeschichte und ihre Didaktik“ wurde wahlweise so interpretiert, dass darunter entweder die Wissenschaft von der Geschichte der Kunst unter zusätzlicher Berücksichtigung ihrer Vermittlung verstanden wurde oder aber zentral eine Didaktik der Kunst, die ihr Augenmerk auf deren Geschichte richtet. Nur zwei Beispiele für dieses divergierende Verständnis seien hier genannt. Der Artikel aus *Uni-Press* spricht von einer Didaktik-Professur: „Ein Kunstgeschichts-Didaktiker sollte berufen werden. Gewöhnlich halten Fachwissenschaftler Didaktier [sic!] für ungebildet, halten Didaktiker Fachwissenschaftler für borniert. Das ist nicht weiter tragisch; sonderbar wird es, wenn in einer Didaktik-Berufung am FB 05 die Fach-Leute vom FB 08 (Geschichte) die Kontrolle übernehmen; [...]“<sup>25</sup> Der Kommissionsvorsitzende Boehm legte dem Präsidenten gegenüber hingegen dar, dass die Didaktik ein weites Feld sei und ihr dennoch nur eine sekundäre Bedeutung bei der Berufung zukommen solle:

Meine Überlegungen zu dieser Frage basieren auf der Voraussetzung, daß didaktische Kompetenz kein Spezialistentum meint, sondern mehrgliedrige Fähigkeiten, zu denen als Hauptsäule zu zählen ist, was der Kriterienkatalog einen ‚produktiven Forscher‘ nennt, und der in zweiter Hinsicht einen solchen meint, der wissenschaftstheoretisch zu reflektieren vermag, bzw. seine wissenschaftliche Position ausdrücklich darlegen kann und der schließlich auch für die im engeren Sinne didaktischen Probleme aufgeschlossen ist.<sup>26</sup>

Die Arbeit der Berufungskommission, in der übrigens alle Professor:innen des Instituts für Kunstpädagogik als stimmberechtigte oder beratende Mitglieder vertreten waren,<sup>27</sup> fand ihren Abschluss mit einem Bericht, der eine Wertung der insgesamt 19 Bewerber und drei Bewerberinnen vortrug, eine Dreierliste mit Gundolf Winter an Platz 1, Christian Tümpel an Platz 2 und Thomas Zaunschirm an Platz 3 empfahl und dies in den Laudationes begründete.<sup>28</sup> Ihm wurde in den Räten der zuständigen Fachbereiche 08 sowie 05 zugestimmt, in letzterem allerdings nur mit Professorenmehrheit und daher in zwei Anläufen und nachdem er kontrovers diskutiert worden war.<sup>29</sup>

kursorisch auf diese verwiesen: UniA GI, Berufungsakte Winter (C3 Kunstgeschichte und ihre Didaktik), 2 Bände. Sie werden außerdem öffentlich gemacht und detailliert in: Schiebung!! 1981 (wie Anm. 17), S. 13–14.

25 Ebd.

26 Brief Boehms an den Präsidenten der JLU, 07.08.1981, in: UniA GI, Berufungsakte Winter, Band 1.  
27 Stimmberechtigt waren Hermann K. Ehmer, Kurt Staguhn und Herwig Thiele, beratend war Adelheid Staudte (siehe Niederschrift über die Sitzung des Senats 3/81 am 24.06.1981, Anlage 3: Bericht über das Verfahren, S. 1, in: UniA GI, Berufungsakte Winter, Band 1).

28 Niederschrift über die Sitzung des Senats 3/81 am 24.06.1981, Anlage 2: Laudationes, Anlage 3: Bericht über das Verfahren, Anlage 8: namentliche Liste aller eingegangener Bewerbungen, in: UniA GI, Berufungsakte Winter, Band 1.

29 Protokoll Nr. 3/81 der FBR am 03.06.1981, 10.06.1981, S. 3, in: Einladungen, Protokolle, Unterlagen und Notizen zu den Sitzungen des Fachbereichsrats und der Fachbereichsausschüsse 1980–1984,

Zur Kontroverse trug nicht zuletzt die Tatsache bei, dass insgesamt sechs Sondervoten vorlagen. Zwei davon stammten aus der Feder des schon erwähnten Hermann K. Ehmer, der argumentierte, dass eine Berufung Winters verhindert werden müsse, da dieser eine veraltete formalistische Kunstgeschichte betreibe und didaktisch nicht qualifiziert sei.<sup>30</sup>

Im Juni 1981 wurde der Berufungsvorschlag trotz aller Widerstände auch vom Senat der JLU mehrheitlich befürwortet.<sup>31</sup> Eine Schlüsselrolle spielte dabei zweifelsohne der Senatsbericht, den ein prominentes Mitglied der Gießener Professorenschaft, der Philosoph Odo Marquard, verantwortete und aus dem der Artikel in *Uni-Press* wörtlich zitierte. Verfasst und vorgetragen nach dem Prinzip *Attache*, war eine Zielscheibe Marquardscher Kritik das auswärtige Gutachten Jutta Helds, das als einziges Winter nicht an Platz 1 sah.<sup>32</sup> Marquard kommentierte die Stellungnahme der Kunstgeschichtsprofessorin aus Osnabrück unter anderem wie folgt: „Natürlich ist jedes Gutachten immer mehr *Striptease* als *Judicium* (auch meines); das Gutachten Held ist aber meines Erachtens evidentissime fast ausschließlich *Striptease* und fast gar nicht *Judicium*.“<sup>33</sup> Obwohl der Senatsberichtersteller vorsichtshalber auch sich selbst bezichtigte („auch meines“), so hört doch schon *Uni-Press* einen misogynen Ton, der mit dem Begriff „*Striptease*“ im Hinblick auf die Gutachterin angeschlagen wurde, und spricht von „*Damenrede*“, die Marquard hier nicht, wie zuvor aus Anlass von „*Universitäts- und Theaterball*“, in galanter Absicht zugunsten, sondern gegen das weibliche Geschlecht halte.<sup>34</sup> Und *Uni-Press* will auch wissen, warum Marquard die Erstplatzierung Winters so vehement verteidigte: Ohne dass dies in den Ausführungen des Senatsberichterstellers deutlich würde, „[...]“ war Marquard bereits an Dr. Gundolf Winters Dissertation [gemeint ist: Promotion], die sich übrigens an der JLU Gießen abspielte, beteiligt: als ZWEITGUTACHTER.<sup>35</sup>

UniA GI, Aktenabgabe Dekanat des ehemaligen Fachbereichs 05 Kunstpädagogik, Musikwissenschaft, Sportwissenschaft, Karton 16, sowie Protokoll Nr. 4/81 der a. o. FBR am 16.06.1981, 26.06.1981, in: ebd.

30 Sondervotum, 15.06.1981, und Sondervotum, 16.06.1981, in: UniA GI, Berufungsakte Winter, Band 1. Dass u. a. Ehmer zu dem Kreis derjenigen zählte, die Sondervoten vorgelegt hatten, geht auch hervor aus: *Schiebung!! 1981* (wie Anm. 17), S. 14.

31 Niederschrift über die Sitzung des Senats 3/81, 24.06.1981, S. 6, in: Einladungen und Protokolle zu Sitzungen des Senats mit Tischvorlagen, Senatssitzungen vom 12.11.1980 bis 16.12.1981, UniA GI, Unterlagen des Senats 40.

32 Ein drittes auswärtiges Gutachten stammte von Peter Anselm Riedl, Universität Heidelberg; siehe UniA GI, Berufungsakte Winter, Band 1. Riedls Name wie auch der von Dittmann und Held fällt in: *Schiebung!! 1981* (wie Anm. 17), S. 14.

33 Senatsbericht Marquards, vorgetragen am 16.06.1981, vom 22.06.1981, S. 4–5, in: UniA GI, Berufungsakte Winter, Band 1, hier zitiert nach: *Schiebung!! 1981* (wie Anm. 17), S. 16.

34 Ebd.

35 *Schiebung!! 1981* (wie Anm. 17), S. 17; eine Bestätigung für diese Tatsache findet sich in einem Aktenvermerk vom 03.02.1982, in: UniA GI, Berufungsakte Winter, Band 2.

In Zeiten, in denen es nicht der Hochschulleitung, sondern dem hessischen Kultusminister oblag, Professor:innen zu berufen, war für Gundolf Winter auch nach dem positiven Senatsvotum der Weg an die JLU immer noch nicht frei. Während das Präsidium der JLU in der zweiten Jahreshälfte 1981 und zu Beginn des Jahres 1982 intensiv bemüht war, die Gremienentscheidung beim Minister durchzusetzen,<sup>36</sup> versuchte ein Flügel des in der Sache offensichtlich gespaltenen Instituts für Kunstpädagogik, vor allem in Gestalt von Ehmer, genau dies zu verhindern. Als Druckmittel setzte der Kunstpädagoge die Tatsache ein, dass er just 1981 einen Ruf an die Universität Münster erhalten hatte. Er konnte daher mit seinem möglichen Weggang aus Gießen drohen und verlieh seiner Sicht der Dinge zusätzlich dadurch Nachdruck, dass er dem Wiesbadener Ministerium eigens einen Besuch abstattete.<sup>37</sup>

Vor dieser Folie machte sich das Kultusministerium die Sichtweise zu eigen, dass das gesamte Berufungsverfahren im Sinne des oben Berichteten fehlerbehaftet gewesen sei, dass Winter die in der Ausschreibung geforderte didaktische Qualifikation fehle und er insgesamt wissenschaftlich nicht ausreichend befähigt sei, ja, dass auf eine dritte kunsthistorische Professur an der JLU wohl doch verzichtet werden könne.<sup>38</sup>

Angesichts dieser Haltung scheint es fast erstaunlich, dass es 1982 trotz allem zur Rufferteilung an Winter durch den hessischen Kultusminister kam. Entscheidend für das Einlenken des Ministeriums waren zwei Umstände, die beide nicht die inhaltliche Befähigung des Kandidaten im engeren Sinne betrafen. Zum einen verließ Ehmer die JLU tatsächlich in Richtung Münster. Der vehementeste Kritiker der Personalie räumte damit das Feld, was gleichzeitig Anlass dazu gab, erneut Überlegungen zur Stellenstruktur sowohl am Institut für Kunstpädagogik wie am Institut für Kunstgeschichte anzustellen. Zum anderen waren das Präsidium der JLU und der Rat des Fachbereichs 05 willens, als Konzession an das Kultusministerium die Professur für Kunstgeschichte am IfK nicht als C<sub>3</sub>, sondern als C<sub>2</sub> auf Zeit zu besetzen und dafür vom Kandidaten ausdrücklich dessen Zustimmung einzuholen (wozu dieser nolens volens auch bereit war).<sup>39</sup>

36 Diese Bemühungen beginnen mit dem Brief des Präsidenten der JLU an den hessischen Kultusminister, 24.08.1981, in: UniA GI, Berufsakte Winter, Band 1.

37 Aktenvermerk vom 03.02.1982, in: UniA GI, Berufsakte Winter, Band 2.

38 Zu den Einwendungen des Ministeriums siehe Brief des Präsidenten der JLU an den hessischen Kultusminister, 22.12.1981; Aktenvermerk zu einem Telefongespräch des Präsidiums der JLU mit dem hessischen Kultusministerium, 13.01.1982; Aktenvermerk zu einem Telefongespräch des Präsidiums der JLU mit dem hessischen Kultusministerium, 21.01.1982; Aktenvermerk zu einem Telefongespräch des Präsidiums der JLU mit dem hessischen Kultusministerium, 03.02.1982; Aktenvermerk zu einem Gespräch in Wiesbaden zwischen dem Vertreter des Präsidiums der JLU Berner, dem Vorsitzenden der Berufungskommission Boehm, dem geschäftsführenden Direktor des IfK Thiele und drei Vertretern des hessischen Kultusministeriums am 08.03.1982, 12.03.1982; alle in: UniA GI, Berufsakte Winter, Band 2.

39 Schreiben des hessischen Kultusministers an den Präsidenten der JLU, 15.03.1982; Brief des Präsidenten der JLU an den hessischen Kultusminister, 06.04.1982; Akten- und Ergebnisvermerk zu einem Gespräch in Wiesbaden zwischen dem Vertreter des Präsidiums der JLU Berner, dem Vorsitzenden der Berufungskommission Boehm, dem geschäftsführenden Direktor des IfK Thiele und

Mit Winters Rufannahme und Stellenantritt zum 01.10.1982 fand ein Lehrstück sein Ende, das, wie angedeutet, Einblick in Fachgeschichte(n) zu geben vermag, das aber auch auf Funktionsweisen und Entwicklungen innerhalb der Institution Universität verweist.

Dass ein personelles Netzwerk bei dieser Berufung eine Rolle spielte, ist weder erstaunlich, noch ein Signum allein der Zeit um 1980. Im vorliegenden Fall handelte es sich um Verflechtungen zwischen den Universitäten Gießen und Bochum: Der Kandidat Winter, bei dessen Gießener Dissertation der Senatsberichtersteller Marquard das Zweitgutachten verfertigt hatte, war ab 1973 am Kunstgeschichtlichen Institut der Universität Bochum als Hochschulassistent tätig, das heißt dort, wo der Kommissionsvorsitzende Boehm vor seiner Berufung nach Gießen von 1975 bis 1979 unterrichtet hatte. (Der Vollständigkeit halber gilt es zu erwähnen, dass zumindest bei einem Teil der damaligen Akteure ein Bewusstsein davon vorhanden war, dass die Verbindung zwischen Winter und Marquard als problematisch gewertet werden könnte.<sup>40</sup>)

In ähnlicher Weise aufschlussreich für die Institution Universität sind die allgemeinen Bedingungen, im Rahmen derer um 1980 am Institut für Kunstpädagogik eine weitere, eine dritte Professur für Kunstgeschichte an der JLU diskutiert und installiert wurde. Von zentraler Bedeutung dürfte die Tatsache gewesen sein, dass aufgrund stark gestiegener Studierendenzahlen die bundesdeutschen Universitäten insgesamt seit den 1960er-Jahren einen deutlichen Aufwuchs unter anderem bei Professorenstellen erlebten – die Geschehnisse in Gießen bewegten sich insofern in einem Mainstream. Nicht untypisch für das in Rede stehende Bundesland war dabei, dass für die Stelle zumindest angedacht war, die Besetzung im Sinne der oben beschriebenen „Hessen-Professur“ vorzunehmen. Auch die Tatsache, dass die Errichtung einer Professur für Kunstgeschichte am Institut für Kunstpädagogik offenkundig der Verbesserung der Studienbedingungen und der Lehramtsausbildung dienen sollte, ist als Teil von allgemeinen Reformbestrebungen zu begreifen, mit denen Hochschulen und Politik auf das Entstehen der Massenuniversität reagierten.<sup>41</sup>

Auf einem anderen Blatt steht, dass das Berufungsverfahren in zeittypischer Weise zudem von zweierlei zeugt. Zum einen von männlicher Dominanz noch in der Universität der Zeit um 1980: Bei den Bewerbungen standen sich 19 Kandidaten und drei Kandidatinnen gegenüber, und beim Umgang mit der auswärtigen Gutachterin Held, die seit 1974 als erste Frau einen kunsthistorischen Lehrstuhl an einer deutschen Universität bekleidete,<sup>42</sup> maskierten in Teilen inhaltliche Vorbehalte ein Ressentiment

zwei Vertretern des hessischen Kultusministeriums am 07.04.1982, 15. und 16.04.1982; alle in: UniA GI, Berufungsakte Winter, Band 2. Siehe auch Protokoll Nr. 2/1982 der a. o. FBR vom 14.04.1982, 17.04.1982, in: Einladungen (wie Anm. 29).

40 Siehe Aktenvermerk vom 03.02.1982, in: UniA GI, Berufungsakte Winter, Band 2.

41 Für die Gießener Universität wurde der Zusammenhang von Studierendenaufwuchs, Reformdebatte und Hochschulgesetzgebung untersucht von Corina Sargk, *Hochschulpolitik und Hochschulgesetzgebung in Hessen in den 1960er und 1970er Jahren. Das Beispiel Gießen*, Diss. Gießen 2010.

42 So Ulrich Pfisterer, *Kunstgeschichte zur Einführung*, Hamburg 2020, S. 237.

gegenüber einer weiblichen Stimme, die sich im Verfahren Gehör verschaffte. Zum anderen belegt das Verfahren die politisch aufgeladene Atmosphäre an den Universitäten im Nachgang zu 1968: Insbesondere die Berichterstattung in *Uni-Press* spiegelt die Tatsache, dass Auseinandersetzungen, bei denen sich als traditionalistisch beziehungsweise fortschrittlich gelesene gesellschaftliche Kräfte gegenüberstanden, auch in Gießen das Tagesgeschäft einer Gremienuniversität mitbestimmten.

Dass die Dynamik und das Resultat des Berufungsverfahrens schließlich nicht nur von einer grundsätzlichen Rivalität der Fächer Kunstpädagogik und Kunstgeschichte,<sup>43</sup> sondern auch von einer Konkurrenz unterschiedlicher Schulen der Kunstpädagogik wie der Kunstgeschichte mitbestimmt waren, ist oben bereits angedeutet worden. Auch in diesem Fall muss man sagen, dass eine solche innerfachliche Konkurrenz zwischen einem stärker traditionsverhafteten Zugang auf der einen und einem als fortschrittlich verstandenen auf der anderen Seite keinesfalls ohne Beispiel war, vielmehr den jeweiligen Fachdiskurs der Zeit entscheidend (mit-)bestimmte.<sup>44</sup> Bei aller Typik weist die hier betrachtete Berufung in dieser Hinsicht aber doch einen besonderen Gießener Twist auf: Interessanterweise zeigt sich, dass ausgerechnet das *bête noir* des Verfahrens, der Vertreter der Visuellen Kommunikation am IfK, Hermann K. Ehmer, mit seinem Sondervotum aus kunstpädagogischer Perspektive einer ikonographisch-ikonologischen und kunstsoziologischen Ausrichtung der kunstgeschichtlichen Disziplin das Wort redete, die sich am Ende des 20. Jahrhunderts als fachgeschichtlich ausgesprochen stark, wenn nicht als dominant erwies.

Gundolf Winter sollte der JLU schon bald wieder den Rücken kehren. Wenig erstaunlich in Anbetracht von Besoldung und Befristung seiner Professur, folgte er nur knapp vier Semester nach seinem Stellenantritt in Gießen dem Ruf auf eine C4-Professur für Kunstgeschichte an der Universität Siegen. Die bis heute fortbestehende und im Stellentableau des Instituts für Kunstpädagogik der Universität Gießen inzwischen fest etablierte Professur für Kunstgeschichte wurde 1985 erneut ausgeschrieben. Eingruppiert nach C3 und ohne konfliktrträgige, auf das Feld der Didaktik verweisende Denomination wurde sie im Folgejahr mit dem besonders für die italienische Kunst der Renaissance und des Barock ausgewiesenen Kunsthistoriker Andreas Prater wieder besetzt.<sup>45</sup>

43 Siehe dazu Claudia Hattendorff, *Konvergenzen und Divergenzen zwischen Kunstgeschichte und Kunstpädagogik heute*, in: *Kunstgeschichte und Bildung* (= Dortmunder Schriften zur Kunst Studien zur Kunstgeschichte, 5), hg. von ders. et al., Norderstedt 2013, S. 37–47.

44 Zur großräumigen Einordnung der hier geschilderten innerfachlichen Kontroversen in die jeweilige Fachgeschichte siehe beispielsweise die oben in Anm. 18 angegebene Literatur sowie Pfisterer 2020 (wie Anm. 42), S. 153–183.

45 Die Stellenausschreibung, die diesem zweiten Besetzungsverfahren zugrunde lag, sprach lediglich von einer „Professur für Kunstgeschichte“; siehe Ausschreibung in *Deutsche Universitäts-Zeitung* vom 18.03.1985, in: UniA GI, *Berufungsakte Prater*. Nachdem Prater die JLU im Jahr 1992 in Richtung der Universität Freiburg wieder verließ, wurde die Professur in den Jahren von 1995 bis 2006 von Ellen Spickernagel bekleidet. Seit 2008 ist die Verfasserin des vorliegenden Beitrags deren Inhaberin.



# In Memoriam Günther Fiensch\*

## *Versuch einer Annäherung*

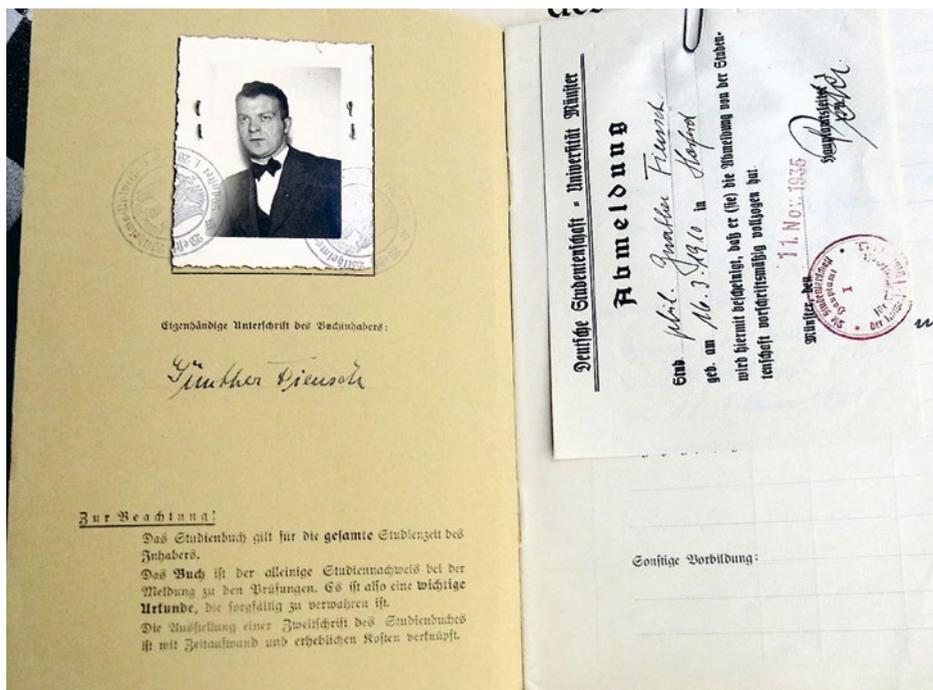
OLGA LAPPO-DANILEWSKI

---

Nach einem verstrichenen halben Jahrhundert kann es nur eine Annäherung geben – an einen Menschen, dessen wissenschaftliche Präsenz nach dreizehn Jahren im aktiven Dienst an der Gießener Justus-Liebig-Universität 1978 endete. In einem Fach, das einst etwas spöttelnd als „Orchideenfach“ oder „Elfenbeinturm“ bezeichnet wurde. Die Monumentenfächer Kunstgeschichte, Archäologie, Vor- und Frühgeschichte hatten in den 1960er und 70er Jahren an der Justus-Liebig-Universität sehr überschaubare Zahlen Studierender. Die hießen damals noch „Studenten“ und waren also nicht „gegründet“. Denn „studierend“ waren die jungen Männer und Frauen nicht ständig, wenn auch eine gewisse Präsenzpflcht speziell in Seminaren bestand. Auf solche hatte man etwa nach vier Semestern Proseminaren oder Propädeutika ein Beleg-Anrecht. Die Scheine für die absolvierte Teilnahme, teilweise per Anwesenheitsliste, wurden vom Professor abgezeichnet. Der Besuch von Haupt- oder „Oberseminaren“ war mit aktiver Teilnahme – Referaten, Hausarbeiten und einer Mindestanzahl Exkursionen – verknüpft und gehörte zu den erstrebenswerten höheren Weihen, immer mit persönlicher Anmeldung beziehungsweise Vorstellung verbunden.

So auch bei Günther Fiensch, der aus Münster nach Gießen berufen worden war und den Lehrstuhl im Fach Kunstgeschichte im Wintersemester 1965/66 an der JLU übernahm. Am 16. März 1910 in Herford/Westfalen geboren, begann er sein Studium 1929 in Marburg: es folgten Studiensemester in Wien 1931/32, danach bis 1934 wieder in Marburg. 1935 wechselte er nach Münster (Abb. 1), wo er 1936 von Martin Wackernagel

\* Die Verfasserin verweist auf ihre eigenen Beiträge zu Günther Fiensch in der *Gießener Allgemeinen Zeitung* (GAZ): Ein Systematiker der Kunstgeschichte, in: GAZ, 16. März 1995 S. 26 (zu seinem 85. Geburtstag), und: Kunsthistoriker mit weitem Horizont, in: GAZ, 17. Januar 1997, S. 25 (zu seinem Tod); dort sind wesentliche Fakten zu Fienschs Persönlichkeit, Werdegang und Methodik zusammengefasst. Ergänzend lassen die jüngst aufgefundenen Dokumente aus dem Nachlass einen Blick auf die Details zu, welche die Karriere eines Akademikers des Jahrgangs 1910 beispielhaft beleuchten. Das Material wurde am 12. Mai 2023 dem Gießener Universitätsarchiv übergeben. Vgl. UniA GI, Personengeschichtliche Sammlung Nr. 367.



**Abb. 1:** Studienbuch von Günther Fiensch aus Münster mit Ausweisfoto 1935 und Abmeldungsbescheinigung aus der Studentenschaft, UniA GI, Personengeschichtliche Sammlung Nr. 367

promoviert wurde.<sup>1</sup> Es folgten Volontariat am Westfälischen Landesmuseum Münster und eine Assistenz am Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Münster.<sup>2</sup> Der Krieg unterbrach seine Laufbahn und vernichtete wesentliches Forschungsmaterial. Die Erteilung der *Venia Legendi* für Kunstgeschichte an der Wilhelms-Universität erfolgte aufgrund ordnungsgemäßen Habilitationsverfahrens am 28. April 1950 in Münster, ebendort die Ernennung zum Dozenten 1953 und 1958 zum außerplanmäßigen Professor, 1959 zum Mitglied des Wissenschaftlichen Prüfungsamtes für das Lehramt an höheren Schulen bei der Universität Münster. Am 30. September 1962 wurde Fiensch vom Kultusminister des Landes Nordrhein-Westfalen zum Wissenschaftlichen Rat er-

- 1 Vgl. die Ernennungsurkunde der Westfälischen Wilhelms-Universität zum Doktor der Philosophie vom 3. September 1937, UniA GI, Personengeschichtliche Sammlung Nr. 367. – Günther Fiensch, *Die Darstellung der Bewegung in der Historienmalerei der italienischen Renaissance*, Diss. Münster 1937.
- 2 Vgl. die Ernennungsurkunde der Westfälischen Wilhelms-Universität vom 14. April 1939, UniA GI, Personengeschichtliche Sammlung Nr. 367.

nannt. Der Schriftverkehr zu Ernennungsverfahren und Berufungsvereinbarung des Hessischen Kulturministers verläuft zwischen Juli und Oktober 1965; es geht darin um die Berufung Fienschs auf den ordentlichen Lehrstuhl für Kunstwissenschaft der Philosophischen Fakultät der Justus-Liebig-Universität in Gießen und die Bestellung zum Direktor des Kunstwissenschaftlichen Instituts.<sup>3</sup>

Im Wintersemester 1965/66 trat Günther Fiensch seine Stelle in Gießen an. Es war weiterhin eine Zeit des Aufbaus, denn Fiensch war der erste planmäßige Professor für Kunstgeschichte an der Universität, die nach dem Krieg jahrelang keine geisteswissenschaftlichen Prüfungsfächer im Studienangebot hatte. Bibliothek aufstocken, Diathek bestücken, Karteikarten für den sorgfältig erstellten Apparat tippen – den Fachbetrieb auf ein benutzbare, präsentables Niveau zu bringen, das oblag dem Chef, seinem damaligen Assistenten Norbert Werner und den nachfolgenden Wissenschaftlichen Mitarbeitern sowie dem Sekretariat mit der penibel korrekten, fleißigen Ursula Schütz, ein „HiWi“ inbegriffen. Der Katalog in Form von Karteikästen in Schubladen war ebenso wie die Bibliothek ohne Eintrittskontrolle und Aufsichtsperson zugänglich. So konnte Mitte der 1970er Jahre ein Dieb mit Spezialkenntnissen ungestört fast alle Originalgrafiken aus der gebundenen Vorzugsausgabe der Jugendstil-Zeitschrift *Pan* säuberlich herausschneiden. Die Anzeige hatte wenig Erfolg; viel später tauchten laut Polizei im Würzburger Kunsthandel vereinzelte Blätter auf. Ein schriftlicher Nachweis hierzu fehlt.

In der Zeit von 1966 bis 1972 brachten diverse Umzüge Veränderungen: Vom traditionellen Domizil in der Ludwigstraße 34 führte ein Interims-Umzug in das obere Stockwerk eines Hauses in der Bismarckstraße, in einen kleinen Raum für Seminare, wo noch ein Bollerofen zum Heizen in Betrieb war. Dann folgte ein nobler Backsteinbau in der Goethestraße gegenüber der Schmalseite des Uni-Hauptgebäudes. Im ausklingenden Jugendstil eingerichtet und mit komfortabler Veranda für sommerliche Studien mit Gartenblick, wurde diese repräsentative Wohnstatt leider total entkernt, als die Kunstgeschichte 1973 ins Philosophikum I wechselte.<sup>4</sup>

Um die komplexe Persönlichkeit von Günther Fiensch ein wenig zu beleuchten, seien mir aus der Erinnerung an meine Studienzeit in Gießen zwischen 1966 und 1973 sowie aus den fünf Jahren danach als Wissenschaftliche Mitarbeiterin Stichworte erlaubt, die nicht in Fienschs offiziellem Lebenslauf zu lesen sind. Von diesem eher zurückgezogen wirkenden und Distanz suggerierenden Gelehrten emotionale Momente zu erleben, war ein besonderes Geschenk. Das hierarchische „Gefälle“ der Vaterfigur spielte da mit. Fiensch brauchte eine Wohlfühlebene, um „aufzutauen“. Dann aber wurde er zum kommunikativen, sogar witzigen Zeitgenossen, der umfassende Bildung und Wissen dosiert-unterhaltsam einstreute. Das geschah etwa in geselliger Runde nach dem Soll

3 Vgl. die Berufungsurkunde des Hessischen Ministerpräsidenten vom 24. September 1965, ebd.

4 Zu den Räumlichkeiten vgl. den Beitrag von *Joachim Hendel* in diesem Band.

eines anstrengenden Exkursionstages. Der Professor war bei seinen Ausführungen niemals lehrerhaft dozierend oder gar besserwisserisch. Als es während der regelmäßigen Gespräche um meine seit 1970 im Werden begriffenen Dissertation zur Typologie des oberitalienischen Porträts im Cinquecento ging,<sup>5</sup> in der die Porträtmalerei von Lorenzo Lotto eine erhebliche Rolle spielt, kam auch ein psychologisch bedeutsamer Aspekt seiner Vita zum Vorschein: Fienschs Materialien zur ersten Habilitationsschrift über Lotto waren im Krieg verbrannt. Seine Laufbahn war im „Dritten Reich“ behindert worden, da er trotz karrieredienlicher Trennungs-Empfehlung unbeirrt zu seiner Ehefrau hielt, während sie im KZ Theresienstadt interniert war: Ingeborg Fiensch hatte jüdische Wurzeln. Soweit die mündliche Überlieferung. Irritierend ist nun allerdings der jüngst aufgetauchte aktenkundige Befund, dass Fiensch im Entlassungsschein aus dem Militärdienst als „Landhelfer“ der Army (Certificate of Discharge, mit Daumenabdruck!) vom 26. Juni 1945 als „ledig“ geführt wird. In Zusammenhang mit der weiteren Karriere sei ein Schreiben des Oberpräsidenten der Provinz Westfalen vom Dezember 1945 genannt, demgemäß der 1939 von der Universität Münster beurkundete Wissenschaftliche Assistent „Dr. Günther Fiensch“ der „Militärregierung genehm“ sei und in seinem Amt in Münster verbleiben könne. In dem Schreiben wird der Angeredete darauf aufmerksam gemacht, dass er entlassen werden könne, falls seine „Leistung oder Führung [...] nicht zufriedenstellend sind“. Das für Beamte obligatorische Entlastungszeugnis des Entnazifizierungsausschusses folgte im November 1947.<sup>6</sup>

Ich erlebte die Gattin von Günther Fiensch als extrovertiert und offenherzig. Ein sich offenbar ergänzendes Kontrast-Paar, schon äußerlich in der Größendifferenz. Die traditionelle Sitte der Einladungen ins private Ambiente des Professors wurde im Fiensch-Haushalt weitergeführt. Die Gastgeberin lockerte mit ihrer direkten Art die zunächst etwas gehemmten jungen Gäste – Hauptseminarteilnehmer des Semesters – schnell auf. Tochter Ulrike, Theologiestudentin unseres Jahrgangsdurchschnitts, trug dazu bei, ebenso wie Kater Puma, genannt Pümchen, grau gestromt und von spezifischem Charisma. In der großzügigen Wohnung in der Gartenstraße / Ecke Stephanstraße imponierte eine Konterfei-Plastik des Hausherrn auf erhöhtem Standort: Ein lockenprächtiger Charakterkopf unseres Professors, nach einem Entwurf des westfälischen Künstlers Günter Drebusch. Auch zu runden Geburtstagen des Emeritus wurden die früheren Lieblingsstudenten stets eingeladen. Als Günther Fiensch nach Operationen im hohen Alter bereits schwer gehbehindert war und seine Tochter ihn unterstützend führen musste, gab das Ehepaar Fiensch 1995 eine Einladung ins Park-Hotel in Bad Nauheim. Es war sein 85. Geburtstag und sein letzter in der vertrauten Runde. Er starb am 4. Januar 1997.

5 Vgl. Olga Ruckelshausen, *Typologie des oberitalienischen Bildnisses im Cinquecento*, Diss. Gießen 1973, publ. in überarbeiteter Form in: *Gießener Beiträge zur Kunstgeschichte*, Bd. III (1975), S. 63–79.

6 Vgl. die Dokumente in UniA GI, Personengeschichtliche Sammlung Nr. 367.



**Abb. 2:** Günther Fiensch, undatiert, Porträtfotografie, UniA GI,  
Personengeschichtliche Sammlung Nr. 367



**Abb. 3:** Günther Fiensch, undatiert, Porträtfotografie, UniA GI,  
Personengeschichtliche Sammlung Nr. 367

Fienschs Privatbibliothek erbte sein Schüler Gundolf Winter (1943–2011), zuletzt Professor an der Universität Siegen. Dessen Witwe Eleonore Winter – ebenfalls von Fiensch promoviert – beantwortete meine Frage zum weiteren Verbleib der Bibliothek am 23. März 2023 per E-Mail:

Der größte Teil der Bücher ist im Museum für Gegenwartskunst (MGK Siegen). Ein kleiner Teil ist noch bei uns. Dem Kunsthistorischen Institut schenkte ich Bücher & Kataloge der letzten ca. 30 Jahre, da lebte Fiensch nicht mehr.

Der schon erwähnte markante Porträtkopf aus gebranntem Ton wurde leider bei der Auflösung des Haushalts der Tochter Ulrike Fiensch auf ihren eigenen Wunsch „entsorgt“. Das Ehepaar Graeser (Gießen), von dem ich bei einem Besuch am 23. März 2023 diese Information erhielt, überließ mir großzügiger Weise etliche Dokumente zu Günther Fienschs Leben und Werdegang aus der Zeit von 1929 bis zu seiner Emeritierung 1978, darunter einige Porträtfotografien (Abb. 2 u. 3) sowie seine Studienbücher aus Marburg, Wien und Münster. Teile von Fienschs Zinn-Sammlung durfte ich in Graesers Wohnung fotografieren. War es die Liebe zur niederländischen Malerei, die Fiensch zu den Gerätschaften mit den noblen, diffizil zu malenden Grautönen des Metalls hingezogen hat?

Ingeborg Fiensch starb im Jahr nach dem Tod ihres Mannes in der Obhut von Tochter Ulrike, 1988 bis 2007 Gemeindepfarrerin in Gießen. Auch ihr können wir keine weiterführenden Fragen mehr stellen, da sie am 27. September 2013 mit 67 Jahren nach schwerer Krankheit verstarb. Nachfahren gibt es keine.

Für manchen jungen Anwärter auf einen zeitlich noch fernen akademischen Studienabschluss war Fiensch eine Instanz auf hoher Ebene, eine Figur, vor der man sich vor lauter Respekt klein vorkam. Über das Sekretariat anmelden und einen Vorsprachetermin ausmachen? Das war jedoch nicht nötig, wenn man selbst die imaginäre Schranke vor der Tür des Chefs ein wenig anzuheben wagte und einfach anklopfte, Herzklopfen inbegriffen. Der Professor, ein hochgewachsener, ein wenig pyknisch wirkender Mann mit feinen, langen, beweglichen Händen, an deren kleinem Finger ein Brillantring wohnte, konnte einem mit seinem auffallenden Charakterkopf – markante Stirn mit Geheimratsecken unter kurzen dunkelblond-angegrauten Locken, prägnante braungrüne Augen, Furchen von der Nase zu den Winkeln eines schmallippigen, wenn auch nicht kleinen Mundes – schon einige (Ehr-)Furcht einflößen. Täglich war Fiensch im Institut präsent, das seinem Wunsch gemäß offiziell „Kunstgeschichtliches Seminar“ hieß. Er fuhr zu Beginn seiner Gießener Zeit mit seinem beigen Zweitakter-DKW zum Seminar, aus Kleinlinden, wo er zunächst mit Ehefrau und Tochter wohnte.

Hatte das Studentlein die Scheu vor dem hochrangigen Positionsinhaber des Chefzimmers etwas abgelegt, wurde die Distanz kleiner. Das hing allerdings auch beiderseits von persönlichen Befindlichkeiten ab. Das ausgeprägte Feingefühl des Akademikers für die unterschwellig interaktiven Strömungen nahm stets Einfluss auf den

Verlauf des Gesprächs oder des Anliegens des jungen Gegenübers. Das imponierende äußere Erscheinungsbild hatte sowohl Abschreckungspotential als auch aufmerksame Verständnisbereitschaft im Ausdrucksrepertoire. Bei näherem Kennenlernen kam eine integre Persönlichkeit, ein menschlich wohlwollender, aber auch wissenschaftlich kompromissloser Lehrer zum Vorschein. Denn die Lehre, das Vermitteln einer methodisch und systematisch klar zu definierenden Sehweise ohne verwaschene Sprachornamentik war Fienschs besonderes Anliegen. Selbst telefonisch war er bei Fragen seiner Studenten präsent, und am Stimmklang meinte man einen jungen Mann zu identifizieren. Ein Retro-Exkurs sei gestattet: Im Gesundheitszeugnis anlässlich Fienschs Ernennung zum Wissenschaftlichen Assistenten 1939 an der Universität Münster mit dem Urteil „diensttauglich“ kommt im Untersuchungsbefund des Amtsarztes auch der Punkt Sprache vor: „laut und rein“ heißt es da.<sup>7</sup> Bemerkenswert ist das Fehlen von Schriften, das zwar seinem zunehmend legendären Ruf als begehrter Lehrer keinen Abbruch tat. Aber so manche Professorenkollegen rümpften die Nase über das „unbeschriebene Blatt“ Fiensch: Wer ist das denn? Gießen – ach, gibt es da auch Kunstgeschichte an der Uni? Die Quantität der Veröffentlichungen mit umfangreichen Fußnoten voller Quellennachweise und Kommentare samt Querverweisen war für so manchen Lehrstuhl-Kollegen das Maß für professoralen Gleichrang, ja, wissenschaftliche Existenz überhaupt.

Mental und physisch unverrückbar erschien uns Studenten der Professor bei Exkursionen zu Gemäldeausstellungen oder stehenden Sammlungen in Museen, besonders angesichts alter Kunst. Den Studenten offiziell untersagt war dort starkfarbige Kleidung. Speziell rote Pullover wurden geächtet, ihre Träger aus dem Gesichtskreis der Betrachtungen verbannt. Etwas befremdlich zunächst, aber die Einsicht folgte, denn die Farbigkeit mittelalterlicher Retabel wird optisch in ihrem Eigenleben gestört, wenn ein neu-roter Pullover sich davorschiebt. Die besonderen Rottöne etwa Konrads von Soest im *Bad Wildunger Altar* sollten nicht irritiert werden und andere fein abgestufte Temperafarben auch nicht. Punkt. Da konnte der Professor schon mal verbal kollern und mimisch aus der Haut fahren.

Seine ausdauernde Standfestigkeit vor einem einzelnen Kunstwerk war beeindruckend. Analysen, ungemein exakte Bildbeschreibungen („Schauen sie genau hin!“), Querverweise – alles brauchte seine Zeit. Ich erinnere mich an plattgestandene Füße und Nackenverspannungen im Alter von Anfang zwanzig ... Und der Prof war schon weit über fünfzig! Um Skulpturen durfte man sich wenigstens meistens herumbewegen, es sei denn es handelte sich um ein „Madönneken“ (Fiensch war Westfale aus Herford) aus dem 11. oder 12. Jahrhundert – einansichtig frontal (Wand, Nische). Der

7 Vgl. den Untersuchungsbefund des Kommunalen Gesundheitsamts für den Stadtkreis Münster vom 25. März 1939, anlässlich der bevorstehenden Ernennung zum Wissenschaftlichen Assistenten am 14. April 1939, UniA GI, Personengeschichtliche Sammlung Nr. 367.

Weiche Stil war bei Seminaren vor Ort, etwa im Frankfurter Liebieghaus, beliebter, und auch bei den Schlüssel-, Ohrmuschel- und Knitterfalten in den Gewändern des ausgehenden 15. Jahrhunderts durfte man den dreidimensionalen Schwung in Ansätzen nachvollziehen.

Figuren(gruppen) aus dem sakralen Bereich boten ein überaus weites Feld für Datierungsübungen. Fienschs besonderes Augenmerk galt dabei dem späten Mittelalter mit dem Übergang zur Neuzeit. Das Interesse an dieser Zeit prägte sich früh aus: In Fienschs Promotionsurkunde vom 3. September 1937 ist der Titel seiner Dissertation aufgeführt: „Die Darstellung der Bewegung in der Historienmalerei der italienischen Renaissance“<sup>8</sup>. Im Unterricht unseres Professors am Objekt wurden nicht nur die niederländischen, deutschen, italienischen oder französischen Kunstwerke an sich betrachtet, sondern auch die länderübergreifenden Wege des wirtschaftlichen oder politischen Austausches zumindest angedeutet. Bei Gemälden und besonders in der Buchmalerei durften etwa die Mode oder die Paläographie als Hilfswissenschaften zum genauen Datieren ins Spiel kommen. Fiensch, äußerst konsequent in Systematik und Methodik am Gegenstand selbst verharrend, betrachtete auch fachliche „Seitensprünge“ darüber hinaus als legitim und weiterführend. Jedoch blieb er immer eng am Objekt der Betrachtung, ging von ihm aus und kehrte wieder zu ihm zurück. Da kam keine außerfachliche „Brille“ zum Zuge, etwa marxistische Weltansicht, die in den späten 1960er Jahren an den Universitäten kursierte. Auch nicht weitschweifiges Psychologisieren anhand der Künstlerbiografie.

Dass Günther Fiensch vielen Themen und Ansätzen trotz aller strengen Methodik und Systematik offen gegenüberstand und auch einmal ein theorielastiges Seminar mit Blick in die Zeit um 1900 anbot („Adolf von Hildebrand: Das Problem der Form in der bildenden Kunst“), zeugt von Vielseitigkeit. Philosophie und Theologie – selbst, wer das nicht als Studienfach hatte, konnte sich vom Wissen des Professors etwas abgreifen und sich anregen lassen. So zehre ich noch heute von den über den Umweg ikonografischer Studien erworbenen Kenntnissen zu religiösen Inhalten und theologischen Interpretationen, wie sie in Buchmalerei, (Altar-)Bildern und Fresken zeitgebunden vorkommen.

Die zeitlich breit gefächert angelegten Interessen des Kunsthistorikers belegt eine meiner ersten, nachhaltig informativen und anregenden Vorlesungen: „Revolutionsarchitektur“, damit einhergehend der Wandel vom französischen geometrischen zum englischen Landschaftspark mit seinen Sichtachsen, also Gartenkunst. Fienschs Kenntnis aller Entwicklungsperioden der Kunstgeschichte lässt mich auch an ein Seminar zu Paul Klee denken, das sich im Sinne der Sehschulung nachhaltig eingepreßt hat. Sein Einführungsvortrag 1968 zur Ausstellung Emy Roeder und Ludwig Leitz im Bürgerhaus Gießen (Kongresshalle) zeigte ihn in der Beschäftigung mit zeitgenössi-

8 Vgl. die Dokumente in UniA GI, Personengeschichtliche Sammlung Nr. 367.

scher Plastik, ein anderer Vortrag als profunden Kenner von Frans Hals „Die Bildnisse von Frans Hals“.<sup>9</sup>

Unter den obligatorischen Exkursionen zu wichtigen aktuellen Ausstellungen, die sich meist mit Vorlesungs- oder Seminarthemen verknüpfen ließen, waren auch bestehende Sammlungen die Reiseziele. Höhepunkte waren natürlich die großen überregionalen Exkursionen. Unvergessen sind etwa Stationen in Österreich zum Thema Barockarchitektur, betreffend ihren Weg von Italien über die Alpen: Die Donau-Landschaft von Passau bis Wien bot sinnliches Erleben. Den Kleinbus mit den Exkursionsteilnehmern steuerte Assistent Norbert Werner. Werner (1937–2019), der 1972 zum Professor ernannt wurde und sich nachhaltige Verdienste als Herausgeber der Reihe *Gießener Beiträge zur Kunstgeschichte* erwarb, hatte zu meiner Studienbeginn-Zeit auch die Aufgabe des Dia-Schiebens in den Projektoren und wurde vom Chef oftmals ein wenig als Subalterner behandelt. Das Dia-Schieben zum Chef-Kommando mit dem Bambusstock (!) übernahm dann später die Wissenschaftliche Mitarbeiterin Christa Schaum, die bald nach ihrer Heirat mit dem Medizinhistoriker Jost Benedum ausschied und später als Dozentin an der Gießener Volkshochschule arbeitete. Im November 1973, im Jahr meiner Promotion bei Günther Fiensch, wurde ich Nachfolgerin bei den verschiedenen Assistenz-Aufgaben mit Lehrverpflichtungen. Er ging an diesem besonderen Termin im Juli 1973 sehr einfühlend mit der Prüfungssituation im Beisein zweier anderer Kollegen (Germanist Engels, Historiker Brühl) um, schaute mich an und stellte freundlich-ermutigend fest: „Bleich, aber gefasst!“ Damals war kein Rigorosum mit Vortrag und Diskussion vorgesehen, sondern eine Prüfung. Im Hauptfach Kunstgeschichte eine Stunde lang quer durch sämtliche Bereiche, in den beiden Nebenfächern wurde ein thematischer Rahmen für je eine halbe Stunde Prüfzeit vorgegeben, man konnte also gezielt lernen.

Betrachtung von Entwicklungssträngen, ihren Details und damit einhergehend Eckpunkte zur Datierung mit allem zeitlichen Drum und Dran empfinde ich heute noch als universale Grundlagen für vieles Weiterführende. Dass dabei Fienschs Schulung des analytischen Blicks und dessen möglichst exakte Verbalisierung eine große Rolle spielten, hat mir im späteren Berufsleben als Journalistin und Feuilletonredakteurin mit Schwerpunkt Kunst und Musik gedient. Und ja, die genaue Formulierung: Verpönt in Fienschs Seminaren und gerade von Einsteigern in das schöne Fach Kunstgeschichte bei Bildbeschreibungen oft gebraucht war das Wort „irgendwie“. Diese Verlegenheitsfloskel bitte weglassen und – was meinen Sie denn damit? Da kam man um das zielorientierte Einkreisen eines wortgenauen Treffers in den zentralen schwarzen Punkt nicht herum. Zu den fragwürdigen Begriffen gehörte auch „Zeitgeist“. Fiensch dazu: Was ist denn der Zeitgeist? Was macht der? Flattert er irgendwo herum? Iro-

9 Vgl. o. A., Ruhige, gesammelte Gestalten, in: *GAZ*, 15.03.1968, S. 17, und o. A., Die Bildnisse von Frans Hals, in: *GAZ*, 12./13.01.1963, S. 14.

nisch-humorig begleitete er mit rollenden Augen und ausdrucksstarken Handbewegungen diesen vagen Geist.

Bild und Abbild, alles in ein methodisches Gebäude geordnet, darum kreist Fienschs Habilitationsschrift *Form und Gegenstand. Studien zur niederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts*.<sup>10</sup> Das Buch ist mit 104 Seiten und 29 Abbildungen kein Schwergewicht, aber es umfasst mit den Kapitel-Unterteilungen „Raum. Zeit. Gegenstand. Methodologisches“ alles, was zum Verständnis von Fienschs Sichtweise auf die Kunst(-geschichte) beiträgt und galt für manche fortgeschrittenen Studenten geradezu als Leitfaden zum Begreifen seiner Methode, ja, war Voraussetzung für eine angenehm-praktikable Kommunikationsebene zwischen Professor und Kunsthistoriker-Nachwuchs. Das Opus wurde in der Bibliothek gehütet und kursierte fast ständig in der Ausleihe bei den Studenten. Fienschs Habilitationsschrift war im April 1950 von der Philosophischen Fakultät der Universität Münster als solche angenommen worden. Zur Veröffentlichung 1961 gekürzt und mit neu erschienenem Schrifttum ergänzt, schreibt Fiensch im Vorwort: „... möchte die Schrift einige Leitsätze zu einer Methode der Interpretation darstellender Kunst entwickeln, einer von vielen möglichen“ – letztere Formulierung charakterisiert einen Zug in Fienschs Selbstverständnis von Toleranz anderer Meinungen und relativiert das Universum aller Interpretationsansätze. Und weiter:

Die niederländische Malerei des 15. Jahrhunderts mit ihrer Weltoffenheit und gleichzeitigen Bindung an vergangene Bild- und Ausdrucksformen schien dem Verfasser besonders geeignet, zum Exempel zu dienen; doch fühlt er sich nicht mehr imstande anzugeben, was ihm das wichtigere Anliegen gewesen sei, die Beschäftigung mit diesem historischen Gegenstand oder die systematischen Fragen.<sup>11</sup>

Ich stehe im oberen Teil des Gießener Neuen Friedhofs am Rodtberg vor der Grabstätte des Professors (Abb. 4). Dort liegt ein Granitblock. Er sieht aus wie ein prähistorischer Findling. Darin eingekerbt ist in gotischer Fraktur die Inschrift „Fiensch“. Kein Datum, kein Vorname, nichts sonst. Den Stein und die sieben Buchstaben scheinen die Zeitläufte abgeschliffen zu haben. Oder ist der abgerundete Block als ein ewiges Ruhekissen im Sinne von „im Hier und Jetzt und Immerdar“ gemeint? Das war eine Begleitsentenz aus dem Munde des Lehrers Fiensch zur Definition von Zeit, Ort und überdauernder Gültigkeit in einem Bildwerk. Oder ist der Stein, in dem der eingekerbte Name einmal mit inzwischen ausbleichender weißer Farbe wieder lesbar behandelt wurde, als ein Symbol für die *Vanitas mundi* angesichts der Ewigkeit (materiell: des geologischen Alters) zu verstehen? Jedenfalls wurde der tönende Spruch vom Hier und Jetzt und Immerdar seinerzeit zu einem geflügelten Wort unter Günther Fienschs

10 Günther Fiensch, *Form und Gegenstand. Studien zur niederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts*, Köln 1961.

11 Ebd., Vorwort.



**Abb. 4:** Familiengrab der Fienschs auf dem Neuen Friedhof am Rodtberg in Gießen;  
Foto: Olga Lappo-Danilewski (2022)

Studenten. Und der Granitblock hat auch etwas Unverrückbares, Immerwährendes allein vom rein physischen Gewicht. Dahinter ein bescheidenes Holzkreuz mit Namen und Lebensdaten von Tochter Ulrike Fiensch. Das fast zehn Jahre alte Holz ist bei meinem Besuch 2022 intakt. Dass auch Ingeborg Fiensch ohne Namensnennung oder Datum hier beigesetzt wurde, das hat sich der große Granitblock „Fiensch“ sozusagen einverleibt. Ein wahrer Kraft-Ort.

# Die Kunstaussstellung zum Internationalen Jahr der Frau\* *Wie Studierende, Lehrende und Vertreterinnen der Gießener Frauenverbände die ‚Situation der Frau‘ ausstellen*

SARAH KRISTIN HAPPERSBERGER

---

„Eine unkonventionelle Ausstellung zum Internationalen Jahr der Frau wurde am Montagabend im Stadttheater eröffnet, passender: zur Diskussion freigegeben.“<sup>1</sup> Mit diesen Worten leitete Olga Ruckelshausen ihre Rezension der Kunstaussstellung ein, die Lehrende und Studierende der Kunsterziehung und der Kunstgeschichte der Justus-Liebig-Universität sowie Vertreterinnen der Arbeitsgemeinschaft Gießener Frauenverbände im Herbst 1975 organisierten. Anlass war das Internationale Jahr der Frau – eine Initiative der Vereinten Nationen, die auf die Lebens- und Arbeitsbedingungen von Frauen aufmerksam machen sollte und die Mitgliedsstaaten dazu verpflichtete, Maßnahmen zu deren Verbesserung einzuleiten.<sup>2</sup> Wie aus Ruckelshausens Artikel her-

\* Der vorliegende Text ist im Zusammenhang mit einem Forschungsprojekt zur *Kunstaussstellung zum Internationalen Jahr der Frau* entstanden, das ich im WS 2022/23 nach zweijähriger Vorbereitung mit Studierenden der Kunstpädagogik der JLU durchgeführt habe. Im Rahmen des Projektseminars „Auf den Spuren der Kunstaussstellung zum Internationalen Jahr der Frau“ haben wir die historische Ausstellung im Oberhessischen Museum re-inszeniert und kommentiert. Unsere Präsentation trug den Titel *1975 Revisited. Gießen und das Jahr der Frau* und war vom 4.05. bis zum 27.08.2023 zu sehen. Meine Überlegungen zur *Kunstaussstellung* sind von den Diskussionen im Seminar geprägt und verstehen sich als Ergänzung zu der Broschüre, die wir für die Ausstellung im OHM entwickelt haben.

1 Olga Ruckelshausen, Vielschichtige Problematik zum ‚Jahr der Frau‘ 1975, in: *GA*, 22.10.1975.

2 Zu den Maßnahmen der BRD vgl. Bundesministerium für Jugend, Familie und Gesundheit (Hg.), *Materialien zum Internationalen Jahr der Frau*, Bonn-Bad Godesberg 1975. Die Initiative der Vereinten Nationen sowie das Programm der BRD waren unter Feministinnen umstritten, wobei vor allem die Kurzlebigkeit des Projekts und die geringe Zahl von Maßnahmen kritisiert wurden. Vgl. beispielsweise die Presseinformation des Deutschen Frauenrats, 31.10.1975, Akte NL-K-08, 89–8 sowie den Offenen Brief an Frau Minister Focke der Initiative Internationales Jahr der Frau '75, 13.04.1975, Akte NL-P-18, 11–7, beide Archiv der deutschen Frauenbewegung Kassel. Einen Überblick über die Debatte bietet Martin Herzogs Film *Das Jahr der Frau – Unser Land 1975* (2017, 43:57 min) aus der Reihe „Heimatflimmern“ des WDR.

vorgeht, bot die Gießener Ausstellung zwei verschiedene Perspektiven auf Frauen, ihr Leben und ihre Arbeit. Im Foyer des Stadttheaters zeigten die Frauenverbände unter dem Titel *Maler sehen Frauen* Frauenbildnisse aus der Sammlung des Oberhessischen Museums. In der Kongresshalle auf der gegenüberliegenden Straßenseite stand die politische und gesellschaftliche Situation von Frauen im Fokus. Hier präsentierte die Arbeitsgruppe der JLU *Aspekte zum Internationalen Jahr der Frau: Bilder, Objekte, Dokumente*. Wenngleich beide Ausstellungen in einer Veranstaltung am 20. Oktober eröffnet wurden, bis zum 9. November zu sehen waren und auf einem Faltblatt gemeinsam als „Kunstaussstellung zum Internationalen Jahr der Frau“ beworben wurden, teilten sie laut Ruckelshausen auf konzeptioneller Ebene wenig miteinander.<sup>3</sup>

Im Folgenden werde ich die Doppel-Ausstellung genauer untersuchen und herausarbeiten, welche Fragen, Vorstellungen und Ansprüche darin formuliert werden. Mich interessiert einerseits, wie sich die Kurator:innen zu Debatten aus der westdeutschen Frauenbewegung der 1970er und 80er Jahre verhalten, andererseits, in welchem Zusammenhang die Ausstellung mit zeitgenössischen Forschungsansätzen aus der Kunstwissenschaft steht. Wenngleich meine Analyse auf einem beschränkten Quellenkorpus basiert und daher lückenhaft bleiben muss, möchte ich zeigen, dass die *Kunstaussstellung zum Internationalen Jahr der Frau* in ihrer Zweiteilung die Spaltung über den kuratorischen, politischen und kunstwissenschaftlichen Umgang mit der ‚Situation der Frau‘ unter engagierten Gießener:innen widerspiegelt.<sup>4</sup>

3 Vgl. Ruckelshausen 1975 (wie Anm. 1). Das Faltblatt ist Teil der Unterlagen der AG Gießener Frauenverbände in der Akte 7/12–8, Stadtarchiv Gießen. Im Folgenden zitiere ich es als „Ausstellungsfaltblatt 1975.“

4 Meine Analyse basiert auf einer Dokumentation der Ausstellung in der Kongresshalle, die von der JLU-Gruppe zusammengestellt wurde (im Folgenden: Ausstellungsdokumentation 1975). Ich orientiere mich an der Fassung von Isolde Kreiling, einem Mitglied der Arbeitsgruppe. Weitere Informationen verdanke ich Gesprächen mit Zeitzeug:innen. Neben Isolde Kreiling haben Johannes Eucker, Gerd Steinmüller und Regina Börke ihre Erinnerungen mit mir geteilt. Johannes Eucker war als Dozent am Institut für Kunsterziehung an der Ausstellung in der Kongresshalle beteiligt. Regina Börke und Gerd Steinmüller waren nicht in die Ausstellung involviert, haben aber in den 1970er Jahren am Institut für Kunsterziehung studiert und mir wertvolle Hinweise zum zeitgeschichtlichen Kontext gegeben. Ein Teil der Gespräche mit Johannes Eucker und Gerd Steinmüller fand im Rahmen des Projektseminars „Auf den Spuren der Kunstaussstellung zum Jahr der Frau“ statt und wurde von meinen Studierenden vorbereitet und mitgestaltet. Zu der Ausstellung im Theater liegen mir lediglich die Dokumente vor, die im Archivkonvolut der AG Gießener Frauenverbände enthalten sind, vgl. StdtAG, Akte 7/12–8. Eine Recherche nach der von Ruckelshausen erwähnten Fernsehsendung in den Archiven des öffentlich-rechtlichen Rundfunks blieb ergebnislos, vgl. Ruckelshausen 1975 (wie Anm. 1).

### **Schautafeln und Anzeigen-Analyse: Erziehung zur Emanzipation in der Kongresshalle**

Die Ausstellung in der Kongresshalle entstand im Rahmen eines Projektseminars am Institut für Kunsterziehung, das von Helga Kämpf-Jansen und Johannes Eucker koordiniert wurde. Dem „Projekt-Plan“ der Philosophen und Pädagogen John Dewey und William Heard Kilpatrick folgend, wollten die beiden Lehrenden ihre Studierenden zu problemorientiertem Denken und eigenverantwortlichem Handeln anregen, indem sie mit der Gruppe ein gemeinsames Projekt organisierten.<sup>5</sup> Die Projektgruppe bestand aus Studierenden der Kunsterziehung und der Kunstgeschichte, Mitgliedern einer autonomen Frauengruppe sowie den beiden Lehrkräften und war dem demokratischen Ansatz der „Projektmethode“ entsprechend nicht hierarchisch angelegt.<sup>6</sup>

Die im Kollektiv<sup>7</sup> entwickelte Schau beinhaltete Schriftstücke, Alltagsgegenstände und Installationen, die von den Kurator:innen konzipiert worden waren. Die Exponate wurden in Themenkabinetten präsentiert, die mit Stellwänden voneinander abgegrenzt waren. Die einzelnen Kapitel widmeten sich der Rolle der Frau in der Kommunalpolitik, Lokalzeitung, Werbung, Fibeln, Illustrierten, Witzen und im Spielzeug. Darüber hinaus setzten sich die Kurator:innen mit dem Paragrafen 218, Konflikten in Paarbeziehungen, künstlerischen und pornografischen Aktbildern, Frauendarstellungen in der Kunst sowie Kunst von und für Frauen auseinander. Ein kleiner Aus-

- 5 Vgl. John Dewey / William Heard Kilpatrick, *Der Projekt-Plan. Grundlegung und Praxis*, Weimar 1935. Den Hinweis auf Dewey und Kilpatrick verdanke ich Johannes Eucker, vgl. das Gespräch am 02.11.2022.
- 6 Laut der Ausstellungsdokumentation waren folgende Personen Mitglieder der JLU-AG: Jochen Bartuzat, Johannes Eucker, Heidi Hecht, Mike Freyer, Karen Hainke, Helga Kämpf-Jansen, Isolde Kreiling, Ortrun Martin, Gisela Peters, Ute Wiesenäcker, vgl. Ausstellungsdokumentation 1975 [unpaginiert]. In einem Brief von Jochen Bartuzat werden außerdem „Friedhelm Herring“ und „Ingrid Bäume“ genannt, vgl. Jochen Bartuzat, Brief an den Magistrat der Stadt Gießen, 02.07.1975, StdtAG, Akte 7/12–8. Bei „Friedhelm Herring“ handelt es sich vermutlich um Friedhelm Häring, den späteren Direktor des Oberhessischen Museums. Häring studierte in den 1970er Jahren an der JLU und wurde 1977 bei Günther Fiensch im Fach Kunstgeschichte promoviert.
- 7 Es ist retrospektiv schwer nachvollziehbar, wie sich die kollektive Arbeit gestaltete. Da die Namen der AG-Mitglieder in der Ausstellungsdokumentation alphabetisch aufgeführt sind und mit Jochen Bartuzat keiner der Dozierenden die Kommunikation mit der Stadt übernahm, scheint es keine strenge Hierarchie gegeben zu haben. Ursula Müller hebt in ihrem Bericht allerdings Kämpf-Jansens Leitungsfunktion hervor – wobei sie einräumt, dass sie die Frauengruppe autonom agieren ließ. Vgl. Ausstellungsdokumentation 1975; Ursula G. Müller, *Die Wahrheit über die lila Latzhosen. Höhen und Tiefen in 15 Jahren Frauenbewegung*, Gießen 2004, S. 122 f. sowie Jochen Bartuzat, Brief an den Magistrat der Stadt Gießen, 02.07.1975, StdtAG, Akte 7/12–8. Dass Lehrende aufgrund von Konflikten aus der Projektgruppe ausgestiegen seien, wie es in einer Rezension heißt, ist laut Johannes Eucker nicht korrekt. Vgl. das Gespräch mit Johannes Eucker, 27.01.2023, sowie I. K., Die Kunst und die Frau, in: *GAZ*, 22.10.1975. Der volle Name der rezensierenden Person konnte nicht ermittelt werden.



**Abb. 1:** Arbeitsgruppe der JLU Gießen, *Ambiente zum § 218*, 1975, Installationsansicht aus der *Kunstaussstellung zum Internationalen Jahr der Frau*, 1975, Kongresshalle Gießen (Abbildung aus der Ausstellungsdokumentation der Arbeitsgruppe, mit freundlicher Genehmigung von Isolde Kreiling)

stellungsbereich war Künstler:innen aus Mittelhessen vorbehalten, darunter Leonore Vahrson Freund, Karin Grötsch-Steffek und Renate Fess.<sup>8</sup>

Blickfänger und raumgreifendste Arbeit der Ausstellung war das *Ambiente zum § 218* – eine Installation über das umstrittene Abtreibungsgesetz der Bundesrepublik Deutschland, für die die Arbeitsgruppe 666 lebensgroße Figuren aus Hartfaserplatten in Grautönen hergestellt hatte (Abb. 1).<sup>9</sup> Eine Tafel an der Wand erklärte, dass die Silhouetten

8 Auf den Fotos in der Ausstellungsdokumentation sind die Werke nicht beschriftet und zum Teil unscharf, was ihre Identifikation erschwert. Die Namen der Künstlerinnen sind Zeitungsberichten entnommen, vgl. Ruckelshausen 1975 (wie Anm. 1) sowie I. K. 1975 (wie Anm. 7). Johannes Eucker zufolge zeigte Helga Kämpf-Jansen in diesem Teil der Ausstellung Werke unter dem Pseudonym Isabella Immergrün, vgl. die E-Mail an die Verfasserin vom 30.01.2023.

9 Der Paragraph 218 des deutschen Strafgesetzbuchs erklärt Schwangerschaftsabbrüche für illegal. Im Rahmen von feministischen Protesten wurde und wird immer wieder die Abschaffung des Gesetzes gefordert. Das Jahr 1975 markiert insofern einen Höhepunkt der Kontroverse, als die von der Bundesregierung vorgeschlagene Fristenlösung im Februar 1975 vom Bundesverfassungsgericht gekippt wurde, vgl. <https://www.bundestag.de/dokumente/textarchiv/abtreibungsparagraf-200096>

für die Frauen stehen, die 1974 in Gießen illegal abgetrieben haben. Die Dunkelziffer wurde nach Angaben des Bundestags geschätzt, wie aus einem Text in der Ausstellungsdocumentation hervorgeht.<sup>10</sup> Dass die Gruppe sich in diesem Text nicht positionierte, könnte auf den Einfluss der Behörde zurückgehen, die die Ausstellung mit der kontroversen Arbeit finanzierte: die Gießener Stadtverwaltung.<sup>11</sup> So heißt es in einem Zeitungsartikel, dass die Kurator:innen vom Magistrat angewiesen worden wären, „parteipolitische Agitation“<sup>12</sup> zu unterlassen. Indem die Gruppe den Fokus auf die hohe Zahl von Betroffenen legte, machte sie aber implizit klar, auf wessen Seite sie stand. So argumentierten Aktivistinnen derzeit, dass das Gesetz Abtreibungen nicht verhindere, sondern nur dazu führe, dass diese illegal durchgeführt werden.<sup>13</sup>

In der Installation *Der gynäkologische Stuhl* wurde weniger verschlüsselt Kritik geäußert. Die Arbeit bestand aus einem authentischen Behandlungsstuhl, zwischen dessen Beinstützen ein Poster aus einer Kampagne gegen den Paragraphen 218 befestigt war. Das Plakat zeigt einen im Schambereich entblößten Mann auf einem gynäkologischen Stuhl – begleitet von dem Hinweis, dass Männer weder wissen, wie demütigend sich eine gynäkologische Untersuchung anfühlt, noch, wie es ist, illegal abtreiben zu müssen.<sup>14</sup> In ihrem Kommentar zu der Installation erklärt die Arbeitsgruppe, dass sie das „psychische Marterinstrument“ außerhalb des medizinischen Kontexts zeige, um Männer anzuregen, die „erniedrigende“ Situation nachzuvollziehen.<sup>15</sup> Das gemischtgeschlechtliche Team offenbart mit dieser Aussage nicht nur seine didaktische Absicht, sondern macht auch klar, dass es aus der Perspektive von Aktivistinnen aus der Frauenbewegung argumentiert.

Das *Ambiente zum § 218* und *Der gynäkologische Stuhl* sind insofern hilfreich beim Verständnis der Ausstellung, als sie nicht nur den politischen Standpunkt, sondern auch den methodischen Ansatz der Arbeitsgruppe illustrieren. In beiden Fällen werden Debatten aus der Frauenbewegung mittels Installationen veranschaulicht. Wie der Behandlungsstuhl und die Statistik zeigen, bemühten sich die Beteiligten, die soziale

[Zugriff 06.07.2023]. Für eine zeitgenössische Perspektive aus der Frauenbewegung vgl. Frankfurter Frauen (Hg.), *Frauenjahrbuch 1975*, Frankfurt a. M. 1975, S. 50–78.

- 10 Johannes Eucker erklärte im Gespräch am 27.01.2023, dass er sich an offizieller Stelle nach der Statistik erkundigt hätte. Die Arbeitsgruppe verweist im Zusammenhang mit der Schätzung auf die Bundestagsdrucksache VI/2025, vgl. Ausstellungsdocumentation 1975 [unpaginiert].
- 11 Laut einem Aktenvermerk vom 6. August 1975 bezuschusste die Stadt Gießen den Beitrag der JLU-Gruppe mit 2.300 DM, vgl. Otto Dockhorn, Aktenvermerk vom 06.08.1975, StdtAG, Akte 7/12–8.
- 12 I. F., Von ‚Tante Corinth‘ bis zur aparten ‚Zigeunerin‘, in: GAZ, 20.09.1975, Nr. 217. Der volle Name der rezensierenden Person konnte nicht ermittelt werden.
- 13 Vgl. beispielsweise die Pamphlete und Manifeste des Frankfurter Bündnisses Aktion 218, gesammelt in der Akte Weiberrat Frankfurt a. M., ST-32; 1–8, Archiv der deutschen Frauenbewegung, Kassel.
- 14 Das Plakat befindet sich unter anderem im Archiv Belladonna in Bremen, vgl. die Bestellsignatur P-4.
- 15 Ausstellungsdocumentation 1975 [unpaginiert].

Realität authentisch wiederzugeben und einen Bezug zu Gießen zu schaffen.<sup>16</sup> Kritik wurde einerseits durch die Wahl der Themen und Exponate formuliert, andererseits durch Texte. Die Ausstellung forderte Besucher:innen somit auf, sich der lokalen Relevanz der angesprochenen Themen bewusst zu werden, mit dem kritischen Blick protestierender Frauen auf die geschilderten ‚Situationen‘ zu schauen und analog zu den Kurator:innen Stellung zu beziehen.

Die didaktische, auf die ‚Erkenntnis‘ des Publikums abzielende Präsentation korrespondiert mit den Rahmenbedingungen für das Fach Kunst / Visuelle Kommunikation, die Helga Kämpf-Jansen und Johannes Eucker für das Bundesland Hessen mitkonzipierten.<sup>17</sup> Dieses neue, im Kollegium des Instituts für Kunsterziehung umstrittene Fachkonzept sah das übergreifende Ziel in der „Emanzipation der Wahrnehmung“<sup>18</sup>, wie es Hermann Ehmer in einem Einführungsband formuliert.<sup>19</sup> In den Leitlinien für das Fach heißt es konkreter, dass Lernende durch die kritische Analyse und Produktion visueller Objekte befähigt werden sollten, gesellschaftliche Verhältnisse zu verstehen und beurteilen. Die Analyse sei nicht nur die Basis für die Entwicklung von Handlungsstrategien, sondern diene auch der Erkenntnis der eigenen Position und Abhängigkeit von Rollen und Autoritäten.<sup>20</sup>

Den Rahmenrichtlinien entsprechend standen Rollenbilder und deren Wirkung im Fokus der Kongresshallen-Schau. In der Sektion *Die Programmierung der Frau durch Spielzeug, in Fibeln und der Werbung*, um ein Beispiel zu nennen, wurden Konsum- und Bildungsgüter auf stereotype Frauenrollen analysiert (Abb. 2). Die Arbeitsgruppe befasste sich dabei nicht nur mit Themen, die in Ehmers Publikation für Unterrichtseinheiten vorgeschlagen wurden, sondern stellte auch ähnliche Thesen auf.<sup>21</sup> So ver-

16 In einem einführenden Paragrafen in der Dokumentation erklärt die Arbeitsgruppe explizit, dass sie in allen Themenbereichen nach Möglichkeit lokale Bezüge herstellt. In der Sektion zur Lokalzeitung wurde zum Beispiel die Repräsentanz von Frauen in Gießener Zeitungsartikeln und -redaktionen gemessen. Bei den Fibeln wurden in Gießen verwendete Schulbücher genutzt, vgl. Ausstellungsdokumentation 1975 [unpaginiert].

17 Vgl. Der hessische Kultusminister, *Rahmenrichtlinien. Primarstufe. Kunst / Visuelle Kommunikation*, unter Mitarbeit von Klaus Dettke, Johannes Eucker, Hermann Hinkel, Christa Heinemann, Helga Kämpf-Jansen, Wiesbaden [1973]. Den Hinweis auf die Rahmenrichtlinien und deren Zusammenhang mit dem Seminar verdanke ich Johannes Eucker, vgl. das Telefonat am 02.11.2022.

18 Hermann K. Ehmer, Vorwort, in: *Kunst / Visuelle Kommunikation. Unterrichtsmodelle*, hg. von dems., Gießen 1973, S. 5.

19 Während Eucker, Kämpf-Jansen und ihr Kollege Hermann Ehmer, von 1971 bis 1982 Professor am Institut für Kunsterziehung, sich für die neue Ausrichtung des Faches einsetzten, hielten andere Lehrende – beispielsweise Kurt Staguhn – an dem bisherigen Modell fest, vgl. das Gespräch mit Johannes Eucker am 27.01.2023. Siehe auch den Beitrag von *Claudia Hattendorff* in diesem Band.

20 Vgl. Rahmenrichtlinien [1973] (wie Anm. 17), S. 6 f.

21 Vgl. Hermann Hinkel, ‚Liebe Mutter, ’s wird finster, zünd s’ Lämpchen an!‘ Stereotypen in Schulbüchern, Bilder- und Jugendbüchern, Comics, in: *Kunst / Visuelle Kommunikation. Unterrichtsmodelle*, hg. von Hermann K. Ehmer, Gießen 1973, S. 31–43; Winfried Trabner, Ein Mann darf Falten haben, eine Frau nicht. Frauenrollen in der Anzeigenwerbung, in: *Kunst / Visuelle Kommunikation. Unterrichtsmodelle*, hg. von Hermann K. Ehmer, Gießen 1973, S. 109–120.



**Abb. 2:** Arbeitsgruppe der JLU Gießen, *Die Programmierung der Frau*, 1975, Installationsansicht aus der *Kunstausstellung zum Internationalen Jahr der Frau*, 1975, Kongresshalle Gießen (Abbildung aus der Ausstellungsdokumentation der Arbeitsgruppe, mit freundlicher Genehmigung von Isolde Kreiling)



**Abb. 3:** Arbeitsgruppe der JLU Gießen, *„Illustrierten-Porno‘, oder wie Frauen ausgezogen werden, um Konsumenten anzuziehen*, 1975, Installationsansicht aus der Kunstaussstellung zum Internationalen Jahr der Frau, 1975, Kongresshalle Gießen (Abbildung aus der Ausstellungsdokumentation der Arbeitsgruppe, mit freundlicher Genehmigung von Isolde Kreiling)

suchte sie mit Werbeanzeigen zu belegen, welche Weiblichkeitsklischees in den Massenmedien verbreitet werden und inwiefern diese der Generierung von Konsumbedarfen – eine Strategie, die Winfried Trabner in einem Beitrag für Ehmers Sammelband verfolgt.<sup>22</sup>

Der Einfluss der neuen Fachkonzeption auf die Ausstellung zeigt sich auch im Umgang mit Frauendarstellungen aus Zeitschriften und Kunstwerken. Für *Studierende analysieren Kunst* reproduzierte und kommentierte die Gruppe Werke der Pop Art und des Nouveau Réalisme, um offenzulegen, inwiefern Frauen in der Bildenden Kunst auf „Körperteile mit Signalwirkung“<sup>23</sup> reduziert werden. In der Installation *Illustrierten-Porno* verdeutlichte sie mit einer männlichen Pappfigur, die Illustrierten-Cover mit Fotos von halbnackten Frauen fotografiert, dass die Bildproduktion und -konsumption männlich dominiert ist, das Bildsujet weiblich. Analog zu der feministischen Filmwissenschaftlerin Laura Mulvey kritisierte die Gruppe dabei, dass der ‚male gaze‘ Frauen die Rolle des Sexualobjekts zuschreibt und sie entsprechend männlicher Fantasien repräsentiert und formt (Abb. 3).<sup>24</sup> Es ging also weniger um Künstler:innen oder Techniken als um die Frage, welche Frauenbilder von wem, an wen und zu welchem Zweck vermittelt werden – und damit um die Mechanismen, die in der Visuellen Kommunikation untersucht werden sollten.

Die Ausstellung lässt sich demzufolge als ein Versuch verstehen, die ‚Situation der Frau‘ in der Kultur, Politik und Gesellschaft mit Hilfe von Konzepten aus dem Fach Kunst / Visuelle Kommunikation offenzulegen, Probleme zu diagnostizieren und ein Nachdenken über die dahinterstehenden Mechanismen anzuregen. Hinter die Leitlinien für das Fach fielen die Kurator:innen insofern zurück, als sie keine Vorschläge zur Lösung der herausgearbeiteten Probleme präsentierten. Wie aus dem Statement im Falblatt zur Ausstellung hervorgeht, waren sie sich dieses Mankos aber bewusst:

Es ging der Arbeitsgruppe nicht darum, zu zeigen, wie sich die Situation der Frau in der Gesellschaft bereits gebessert hat. Sie weist lediglich auf einige der noch vorhandenen Defizite hin, um zu vermehrter gesellschaftlicher Aktivität zu veranlassen. Im Rahmen der Ausstellung ist es nicht möglich gewesen, für die vielschichtigen Probleme bereits Alternativen zu zeigen bzw. Lösungen anzubieten.<sup>25</sup>

22 Zu Trabners Beitrag gibt es auch insofern Parallelen, als die Arbeitsgruppe die Anzeigen wie Trabner nach stereotypen Frauenbildern wie ‚Hausfrau‘, ‚Mutter‘ und ‚Geliebte‘ sortierte, vgl. Trabner 1973 (wie Anm. 21). Für Abbildungen von der Schautafel der Uni-Gruppe vgl. Ausstellungsdokumentation 1975 [unpaginiert].

23 Ausstellungsdokumentation 1975 [unpaginiert].

24 Vgl. Laura Mulvey, Visual Pleasure and Narrative Cinema, in: *Screen*, Bd. 16, Nr. 3 (1975), S. 6–18. Mulveys Artikel erschien erst im Herbst 1975 und lag in der Konzeptionsphase der Ausstellung daher noch nicht vor, belegt aber, dass im Jahr der Ausstellung derartige Fragen diskutiert wurden.

25 Ausstellungsfaltblatt 1975.

Eine Ausnahme bildete *Kunst von und für Frauen*. Dem Text zufolge war diese Sektion als Manifest für eine „feministische Kultur von Frauen, für Frauen, mit Frauen“<sup>26</sup> konzipiert. Gezeigt wurde eine Reihe nicht identifizierbarer Werke von Laiinnen und Professionellen sowie eine Bild-Text-Arbeit, in der sich eine ältere Frau über Altersdiskriminierung beklagt.<sup>27</sup> Die Aufhebung von tradierten Wertmaßstäben wie ‚Professionalität‘ und ‚Qualität‘ wurde im Text gefordert und war in der Frauenbewegung ein wichtiges Thema. Auch die anderen genannten Punkte – die Thematisierung weiblicher Erfahrungen sowie der Anspruch, die Frauen zugeschriebene Passivität zu durchbrechen – entsprechen den Argumenten feministischer Kunstschafterinnen.<sup>28</sup> Da das Manifest von einer Frauengruppe verfasst wurde, die eine Sonderstellung in der Projektgruppe einnahm,<sup>29</sup> ist allerdings davon auszugehen, dass ihr ‚Handlungsvorschlag‘ nicht zwingend der Position aller AG-Mitglieder entspricht.

### ‚Maler‘ und ‚Modell‘: Patriarchale Rollenverhältnisse im Theaterfoyer

Die Defizite, auf die in der Kongresshalle hingewiesen wurde, waren im Theater kein Thema. Hier hingen 29 Frauenbildnisse aus dem Bestand des Oberhessischen Museums, wobei die Mehrzahl aus der Sammlung Gustav Bock stammte.<sup>30</sup> Die ausgestellten Gemälde und Grafiken zeigten bekannte und unbekannte Frauen, etwa *Editha Klipstein* von Wilhelm Kufittich und ein *Mädchen mit roten Haaren* von Wilhelm Trübner.<sup>31</sup> Mit Franz Skarbinas *Allina. Karlsbader Kaffeemädchen* und Hans Johns *Strickende Hände* gab es darüber hinaus Werke, die traditionell Frauen zugeschriebene Tätigkeiten illustrierten.<sup>32</sup> Künstlerinnen waren in der Ausstellung lediglich mit vier Werken

26 Ausstellungsdokumentation 1975 [unpaginiert].

27 Vgl. Müller 2004 (wie Anm. 7), S. 122 f. In der Dokumentation gibt es eine Abbildung der Bild-Text-Arbeit sowie ein unscharfes Foto einer weiteren Arbeit, vgl. Ausstellungsdokumentation 1975 [unpaginiert].

28 Vgl. Ausstellungsdokumentation 1975 [unpaginiert] sowie Müller 2004 (wie Anm. 7). Ähnliche Grundsätze galten beispielsweise in der Frauengalerie *Andere Zeichen*, vgl. Sarah K. Happersberger, *Andere Zeichen setzen! Eine Westberliner Frauengalerie und ihr Programm*, in: *Wir sind! Neue Frauenbewegung und feministische Kunst*, hg. von Bettina Bab et al., Bonn 2022, S. 44–51.

29 Isolde Kreiling erklärte in einem Gespräch mit der Verfasserin am 09.03.2023, dass die Frauengruppe eine radikalere Position als der Rest der Projektgruppe hatte. Ursula Müller schreibt, dass die Frauengruppe die Arbeit zum Paragrafen 218 nicht für eine adäquate Umsetzung der Positionen in der Frauenbewegung hielt und deutet somit in eine ähnliche Richtung, vgl. Müller 2004 (wie Anm. 7), S. 122. Interessanterweise wird Müller in der Ausstellungsdokumentation nicht als Mitglied der Projektgruppe genannt, vgl. Ausstellungsdokumentation 1975 [unpaginiert].

30 Vgl. Ausstellungsfaltblatt 1975.

31 Wilhelm Kufittich, *Editha Klipstein*, 1950, Öl/Lw., 81 × 70 cm; Wilhelm Trübner, *Mädchen mit roten Haaren*, vor 1913, Öl/Lw., 40,7 × 43,1 cm; beide OHM.

32 Franz Skarbina, *Allina. Karlsbader Kaffeemädchen*, 1880, Öl/Hz., 31,9 × 25,6 × 3,5 cm (Rahmenmaß); Hans John, *Strickende Hände*, 1936, Radierung, 40 × 31,2 cm; beide OHM.



**Abb. 4:** Annelise Deusing, *Honigkochen*, Mitte 20. Jh., Kohle auf Malpapier, 33 × 24 cm, Oberhessisches Museum Gießen; Foto: OHM. Mit freundlicher Genehmigung des OHM.

vertreten: Annelise Deusings *Honigkochen* (Abb. 4), *Paris, Tanzpaar* von Hanna Nagel, *Komposition 3 Figuren* von Lotte Bingmann-Droese und Johanna Otto-(Florenz)' *Mädchenporträt*.<sup>33</sup> Da die Sammlung des Oberhessischen Museums für die 1970er Jahre schlecht dokumentiert ist, ist nicht klar, ob mehr Arbeiten von Künstlerinnen für die Ausstellung zur Verfügung gestanden hätten. Neben dem Motiv ‚Frau‘ ist das einzige mir bekannte Auswahlkriterium, dass die Künstler:innen verstorben sein sollten.<sup>34</sup>

Es ist nicht überliefert, wie die Werke im Theaterfoyer angeordnet waren. Im Faltblatt dienen die Namen der Künstler:innen als Gliederungsprinzip, die einzelnen Exponate werden unterhalb der Biografien ihrer Urheber:innen aufgelistet. Wenngleich die Frauenverbände ursprünglich vorhatten, Informationen über die Dargestellten zu vermitteln, sagt das Faltblatt nur wenig über ihre Personen und Tätigkeiten aus.<sup>35</sup> Über die von Lovis Corinth porträtierte Charlotte Berend-Corinth (Abb. 5) heißt es nur, dass sie die „Frau des Künstlers“<sup>36</sup> sei, ihre Ausbildung und Karriere als Malerin wird ignoriert. Die von John und Deusing illustrierten Aktivitäten bleiben unkommentiert – wenngleich sich das Stricken wie das ‚Honigkochen‘<sup>37</sup> angeboten hätte, um über mutmaßliche ‚Frauenarbeit‘ und die in der Frauenbewegung geführte Debatte um ‚Lohn für Hausarbeit‘ zu reflektieren.<sup>38</sup> Die Beteiligten verzichteten auch darauf, die

- 33 Lotte Bingmann-Droese, *Komposition 3 Figuren*, undatiert, Aquarell, 53 × 62 cm; Hanna Nagel, *Paris, Tanzpaar*, undatiert, vermutlich 1951, Tusche und Aquarell/Papier, 30,8 × 25 cm; Johanna Otto-(Florenz), *Mädchenporträt*, 1889, Öl/Lw., 48 × 57 cm; Anneliese Deusing, *Honigkochen*, Mitte 20. Jh., Kohle/Malpapier, 33 × 24 cm; alle OHM.
- 34 Vgl. Hilde Kinkel, Sitzungsprotokoll, 16.08.1975, StdtAG, Akte 7/12–8. In einem Dokument mit dem Titel „Ausstellung AG Gießener Fr. Verbände“ aus derselben Akte heißt es, dass Werke zeitgenössischer Maler:innen „des Grundsatzes wegen“ nicht in die Ausstellung integriert wurden.
- 35 Erna Pabst erklärte im August 1975, dass ein Katalog Wissenswertes zu den Künstler:innen und Porträtierten vermitteln sollte. Da es keine Hinweise auf diesen Katalog gibt, ist anzunehmen, dass das Faltblatt dessen Funktion übernahm. Vgl. Erna Pabst, Sitzungsprotokoll, 03.08.1975, StdtAG, Akte 7/12–8.
- 36 Ausstellungsfaltblatt 1975. Bei dem Werk von Lovis Corinth handelt es sich um das *Bildnis von Charlotte Berend-Corinth*, 1912, Pastell/Papier, 54 × 42 cm, OHM.
- 37 Mit ‚Honigkochen‘ ist die Herstellung von Pflaumenmus gemeint, im Hessischen auch ‚Quetschehoink‘ genannt. Vgl. Marlene Hick, Annelise Deusing, *Honigkochen*, in: *1975 Revisited. Gießen und das Jahr der Frau*, Ausstellungsbroschüre, Gießen 2023, S. 18 (im Folgenden: *Ausstellungsbroschüre 2023*).
- 38 Zur Debatte um Lohn für Hausarbeit vgl. Kerstin Wolff, *Hausarbeit als Nebenwiderspruch*, in: *APuZ – Aus Politik und Zeitgeschichte*, Nr. 45, 2020. Online verfügbar unter: <https://www.bpb.de/shop/zeitschriften/apuz/care-arbeit-2020/317859/hausarbeit-als-nebenwiderspruch/> [Zugriff 02.07.2023]. Die im Faltblatt fehlenden Zusammenhänge zwischen den Frauendarstellungen, Weiblichkeitsklischees und Geschlechterrollen werden in den Werkanalysen herausgestellt, die meine Studierenden für die Broschüre zur Ausstellung *1975 Revisited. Gießen und das Jahr der Frau* angefertigt haben, vgl. *Ausstellungsbroschüre 2023*.



**Abb. 5:** Lovis Corinth, *Bildnis von Charlotte Berend-Corinth*, 1912, Pastell auf Papier, 54 × 42 cm, Oberhessisches Museum Gießen; Foto: Martina Noehles. Mit freundlicher Genehmigung des OHM.

abstrakten Rollenbezeichnungen in Werktiteln wie „Dame in ganzer Figur / Dame“ im Faltblatt zu erörtern und um Hinweise auf die Identität der Porträtierten zu ergänzen.<sup>39</sup>

Die geringe Zahl von Künstlerinnen sowie die Ignoranz der Namen, Berufe und Biografien der meisten Porträtierten im Faltblatt deuten an, dass geschlechterkodierte Rollen und Machtbeziehungen in der Ausstellung nicht reflektiert wurden. Dafür spricht auch der Bericht in der Gießener Allgemeinen. Die Person hinter dem Kürzel I. K. sah sich im Theater nicht mit „sozialen Fragen“<sup>40</sup> konfrontiert. In ihrem Bericht hebt sie positiv hervor, dass die Werke Frauen „realistisch in ihrem Metier oder als Idyll, als Schönheit schlechthin und ewiger Anreiz zur künstlerischen Gestaltung“<sup>41</sup> zeigen. Dass der Blick von weißen, in einer patriarchalen Gesellschaft sozialisierten Künstler:innen in puncto Geschlecht keinesfalls neutral ist,<sup>42</sup> wurde I. K. in *Maler sehen Frauen* offenbar nicht vermittelt.

Es ist nicht nachvollziehbar, ob die Frauenverbände mit Linda Nochlins Essay „Why Have There Been No Great Women Artists?“ vertraut waren – einem kritischen Aufsatz, in dem die feministische Kunsthistorikerin über die Dominanz des westlichen, männlichen Blick- und Analysestandpunkts, den Mythos von Neutralität und die soziale und institutionelle Diskriminierung von Künstlerinnen reflektiert.<sup>43</sup> Angesichts der Tatsache, dass sie die Werkauswahl einem Gremium anvertrauten, ist aber zu vermuten, dass sie nicht über umfassendes Fachwissen verfügten. Jedenfalls entschieden sie sich mit Prof. Dr. Günther Fiensch vom Institut für Kunstgeschichte der JLU und dem Maler Walter Kröll für zwei Männer, die keine Expertise im Bereich Frauen und Kunst besaßen.<sup>44</sup> Es kann nur spekuliert werden, ob sie nicht wussten, dass es mit Peter Gorsen auch einen Kunstwissenschaftler an der JLU gab, der sich mit feministischen Fragen befasste, dessen Forschung ablehnten oder eine Person mit Professur bevor-

39 Vgl. beispielsweise Hugo von Habermann, *Dame in ganzer Figur / Dame*, undatiert, Aquarell, 42 × 24,1 cm sowie Ausstellungsfaltblatt 1975.

40 I. K. 1975 (wie Anm. 7).

41 Ebd.

42 Vgl. Mulvey 1975 (wie Anm. 24) sowie Linda Nochlin, *Why Have There Been No Great Women Artists?*, in: *Artnews*, 69, Nr. 9 (1971), S. 22–39 u. 67–71.

43 Vgl. Nochlin 1971 (wie Anm. 42).

44 Kröll entwarf viele Werke für den öffentlichen Raum in und um Gießen, Fiensch forschte zu italienischer Renaissance und niederländischer Malerei, wobei sein Schwerpunkt auf Formfragen lag. Vgl. Günther Fiensch, *Form und Gegenstand: Studien zur niederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts*, Köln 1961; ders. *Die Darstellung der Bewegung in der Historienmalerei der italienischen Renaissance*, Quakenbrück 1937. Einblicke in Krölls Schaffen bietet die Broschüre *Kunst im und nach dem NS. Zum Umgang mit Arbeiten von Walter Kröll (1911–1976)*, hg. vom Institut für Kunstgeschichte der JLU und dem Oberhessischen Museum Gießen 2022. Interessanterweise legten die Frauenverbände Wert darauf, ein Werk des Künstlers und NS-Widerstandskämpfers Heinrich Will in die Ausstellung zu integrieren, thematisierten Krölls Engagement für das NS-Regime jedoch nicht, vgl. Hilde Kinkel, Sitzungsprotokoll, 16.08.1975, StdtAG, Akte 7/12–8. Siehe auch die Beiträge von *Annabel Ruckdeschel* zu Walter Kröll und *Olga Lappo-Danilewski* zu Günther Fiensch in diesem Band.

zugten.<sup>45</sup> So oder so ist auffällig, dass die für das Komitee vorgesehenen Frauen – die Museumsmitarbeiterin Ellen Möller und Erika Bauermeister von den Frauenverbänden – im Faltblatt und den Rezensionen nicht genannt werden.<sup>46</sup>

Der einführende Paragraf auf dem Faltblatt belegt, dass es den Frauenverbänden nicht um Gesellschaftskritik ging. Laut Verbandssprecherin Erna Pabst beabsichtigen die Beteiligten vielmehr, die „Bilder aus dem Oberhessischen Museum einem breiteren Interessenkreis vorzustellen“<sup>47</sup>. Diese apolitische Zielsetzung lässt sich mit der Zusammensetzung der AG erklären. Im Gegensatz zu der JLU-Gruppe, die als Zusammenschluss angehender und etablierter Akademiker:innen relativ homogen war, waren in dem Verband vierzehn Frauenorganisationen verschiedener Parteien und Interessengruppen vertreten – darunter auch der katholische Frauenverband und der Deutsche Hausfrauenverband.<sup>48</sup> Wie Pabst in einem Protokoll erklärte, musste auf die konservativen AG-Mitglieder Rücksicht genommen werden. Es sei ihr deshalb nicht möglich gewesen, für die Ausstellung in der Kongresshalle Verantwortung zu übernehmen.<sup>49</sup> Es gab im Verband aber auch Personen, die für eine Öffnung gegenüber den von der JLU-Gruppe adressierten Problemen eintraten – zum Beispiel Eva Ehrlich, Mitglied des Deutschen Frauenrings und Gießener Stadträtin.<sup>50</sup> Angesichts derartiger Differenzen ist zu vermuten, dass *Maler sehen Frauen* auf einem Kompromiss beruht und daher nicht die politische Haltung *aller* AG-Frauen widerspiegelt.

45 Gorsen unterrichtete im WS 1975/76 die Seminare „Frauen in der Kunst“ und „Feminismus und Antisemitismus im Spiegel der Kunst“ am Institut für Kunsterziehung der JLU und hielt auf Vorschlag der Uni-Gruppe auch die Rede zur Eröffnung der Doppel-Ausstellung. Seine Forschung könnte insofern ein Grund für die Wahl Fienschs gewesen sein, als er sich mit Pornografie befasste – einem kontrovers diskutierten Thema. Vgl. Peter Gorsen, *Sexualästhetik: Zur bürgerlichen Rezeption von Obszönität und Pornographie*, Reinbek 1972; I. K. 1975 (wie Anm. 7); *Personal- und Vorlesungsverzeichnis der Justus-Liebig-Universität*, Wintersemester 1975/76, sowie den Aktenvermerk von Bürgermeister Otto Dockhorn, 06.08.1975, StdtAG, Akte 7/12–8.

46 Vgl. Ausstellungsfaltblatt 1975; Ruckelshausen 1975 (wie Anm. 1); I. K. 1975 (wie Anm. 7) sowie Erna Pabst, Sitzungsprotokoll, 03.08.1975, StdtAG, Akte 7/12–8.

47 Ausstellungsfaltblatt 1975.

48 Vgl. die Übersicht der Mitgliedsorganisationen, StdtAG, Akte 7/12–8.

49 Grund für diese Positionierung war die Arbeit zum Paragrafen 218, vgl. Erna Pabst, Sitzungsprotokoll, 03.08.1975, StdtAG, Akte 7/12–8. Die AG distanzierte sich auch unabhängig von der Kongresshallen-Schau vom Paragrafen 218, vgl. eine nicht namentlich gekennzeichnete Meldung mit dem Titel „Nicht Frauenverbände“ aus der *GAZ* in StdtAG, Akte 7/12–8. Aufgrund der unleserlichen Schrift ist unklar, ob der Artikel am 15.02.1975 oder 15.11.1975 erschien.

50 Vgl. Erna Pabst, Sitzungsprotokoll, 03.08.1975, StdtAG, Akte 7/12–8. Ehrlich wird darin trotz ihrer Zugehörigkeit zu den Frauenverbänden nur als Stadträtin aufgeführt.

## **Gemeinsam für das Jahr der Frau? Gespaltenes Engagement im Ausstellungsraum**

Der Gang durch das Theater und die Kongresshalle verdeutlicht, dass die Frauenverbände und die JLU-Gruppe unterschiedliche Vorstellungen davon hatten, was im Jahr der Frau im Ausstellungsraum thematisiert werden sollte. Während die Uni-Gruppe mittels Statistiken, Installationen und Alltagsobjekten zu vermitteln versuchte, wie Frauen in verschiedenen Bereichen der Gesellschaft diskriminiert werden, griffen die Frauenverbände auf historische Kunstwerke zurück, um Frauen eine Präsenz in der Öffentlichkeit zu verschaffen, ohne sich in aktuellen Debatten politisch positionieren zu müssen.

Gespalten waren die Kurator:innen von *Aspekte zum Internationalen Jahr der Frau* und *Maler sehen Frauen* aber auch hinsichtlich ihres kunstwissenschaftlichen Ansatzes. Orientierte sich die Uni-Gruppe bei der Wahl der Exponate an dem interdisziplinären Modell der Visuellen Kommunikation, so konzentrierten sich die Verbandsfrauen mit Werken aus einer öffentlichen Sammlung, die von anerkannten Künstler:innen geschaffen worden waren, auf einen klassischen Gegenstandsbereich der Kunstgeschichte.<sup>51</sup> Wenngleich bei keiner der Ausstellungen der Einfluss feministischer Forschung nachweisbar ist, ist offensichtlich, dass die Uni-Gruppe Fragen an die Werke stellte, die aktuellen Untersuchungen zum ‚male gaze‘ und der Rolle der Frau in der Kunst entsprachen,<sup>52</sup> die Verbandsfrauen hingegen nicht darüber nachdachten, inwiefern Werktitel, Darstellungsmodi und die Beziehung zwischen Künstler:in und Modell geschlechtsspezifischen Machtstrukturen unterliegen.

Die gegensätzliche Vorgehensweise der beiden Gruppen spiegelt sich auch im Arbeitsprozess. Während die Uni-Gruppe den Anspruch hatte, die Ausstellung im Kollektiv zu entwickeln, entschieden sich die Verbandsfrauen für ein Fachgremium und somit für ein hierarchisches Modell. Es ist anzunehmen, dass die Entscheidung für oder gegen Gruppenarbeit in erster Linie mit Konzepten der Projektarbeit sowie mangelnder Expertise zu tun hat. Nichtsdestotrotz lässt sich dem Ansatz der JLU-Gruppe eine Nähe zu feministischen Praktiken zuschreiben, die für die Frauenverbände

51 Welches Kunstverständnis unter den Verbandsfrauen dominierte, ist schwer zu beurteilen. Da eine der Beteiligten kritisierte, dass die Kongresshallen-Schau keine „Kunstaussstellung“ gewesen sei, eine andere lobte, dass sie Denkanstöße gegeben hätte, ist anzunehmen, dass es auch diesbezüglich weniger Einigkeit gab als die Ausstellung vermittelt, vgl. Erna Pabst, Sitzungsprotokoll, 15.11.1975, StdtAG, Akte 7/12–8.

52 Dass die Ausstellung in der Kongresshalle diskursrelevante Fragen aufgriff, bestätigt nicht zuletzt ihre Erwähnung in der Kunstzeitschrift *heute Kunst* und dem ersten deutschen Überblickswerk zu Frauen und Kunst, der zweibändigen Suhrkamp-Ausgabe *Frauen in der Kunst*. Die Aufnahme in letztere verdankt die JLU-Gruppe Peter Gorsen, der die „sozialkritische Aufarbeitung der Alltagsrealität von Frauen vorbildlich“ fand. Vgl. *heute Kunst*, 1975, November/Dezember, Nr. 12, S. 25 sowie Peter Gorsen (Hg.), *Frauen in der Kunst*, Bd. 2, Frankfurt a. M. 1980, S. 206 u. 274 f.

nicht gegeben ist. Ihr Vorgehen widersprach der Forderung von nicht-hierarchischem Arbeiten in Gruppen, die in der Frauenbewegung verbreitet war – und mit der Wahl männlicher Experten brachen sie ein absolutes Tabu.<sup>53</sup>

Der Ruf nach Solidarität und einem gemeinsamen Eintreten für Frauenbelange, mit dem Aktivistinnen eine Mehrheit hinter sich versammeln wollten,<sup>54</sup> fand in der Gießener Doppel-Ausstellung dementsprechend keine adäquate Umsetzung. Dass die inhaltlich und methodisch gespaltenen Gruppen ihre Ausstellungen überhaupt gemeinsam präsentierten, ist vermutlich auf die Initiative des Gießener Magistrats zurückzuführen. Die Stadt förderte die anfangs separat geplanten Ausstellungen und diskutierte die Präsentation in einer Sitzung mit allen Beteiligten. In Anbetracht der abwehrenden Haltung der Frauenverbände gegenüber dem Vorhaben der JLU-Gruppe schlug Bürgermeister Otto Dockhorn vor, die Ausstellungen räumlich zu trennen.<sup>55</sup> Wenngleich die Universitätsangehörigen die Verbandsfrauen in einer späteren Sitzung einluden, sich an ihrer Schau zu beteiligten, kam es nicht zu einer Kooperation.<sup>56</sup> Der fehlende rote Faden, auf den Ruckelshausen in ihrem Artikel hinweist,<sup>57</sup> ist Ergebnis dieser nicht wahrgenommenen Austauschmöglichkeit, aber auch Zeugnis der Schwierigkeit, unterschiedliche Positionen und Arbeitsmodi in einem Projekt zu vereinen. Weisen die Ausstellungen darauf hin, welche Differenzen es zwischen den Parteien gab, die sich für eine Verbesserung der Lebens- und Arbeitssituation von Frauen einsetzen wollten, so zeigt der Blick in ihre Organisationsstruktur, wie breit das Spektrum von Interessen und Vorstellungen innerhalb der beiden Gruppen gefächert war. Dass sich mit dem Uni-Team eine Gruppe entschied, die Ideen der radikaleren Fraktion aus ihrem Kreis in die Ausstellung zu integrieren, die andere hingegen für eine einheitli-

53 Zur Arbeit in Frauengruppen vgl. beispielsweise Frauen aus der Frauengruppe Freiburg, Kleingruppen – Erfahrungen und Regeln, in: *Frauenjahrbuch 1975*, hg. von Frankfurter Frauen, Frankfurt a. M. 1975, S. 184–198. Gleichheit, Autonomie und anti-autoritäre Strukturen mit keiner oder rotierender Leitung waren auch grundlegend für die vielen Frauenprojekte, die in den 1970er und 1980er Jahren im Rahmen der westdeutschen Frauenbewegung entstanden sind, vgl. Sybille Plogstedt, *Frauenbetriebe. Vom Kollektiv zur Einzelunternehmerin*, Königstein/Ts. 2006, S. 55–67.

54 „Frauen gemeinsam sind stark!“ war die Prämisse, unter der sich Frauen in den 1970ern zusammenfanden. Der weit verbreitete Slogan war auch der Titel einer Frauenzeitschrift, deren vierte Ausgabe 1974 von einer Gießener Frauengruppe herausgegeben wurde, zu der Ursula Müller gehörte. Es ging bezeichnenderweise um den Aufbau, die Organisation und die Probleme von Frauengruppen, vgl. Müller 2004 (wie Anm. 7), S. 65–75, sowie *Frauen gemeinsam sind stark!* 1974, Nr. 4.

55 Vgl. Erna Pabst, Sitzungsprotokoll, 03.08.1975, StdtAG, Akte 7/12–8. Auf die kontroverse Rolle der Stadt Gießen bei der Planung und Umsetzung der Doppel-Ausstellung kann ich aus Platzgründen leider nicht näher eingehen. Neben der bereits angesprochenen Zensurmaßnahme wäre auch eine Untersuchung der Sektion *Die Frau in der Kommunalpolitik* lohnenswert. Wenngleich in der Ausstellungsdokumentation die Stadt nicht als Urheber oder Kooperationspartner genannt wird, heißt es in der Rezension von Ruckelshausen, dass diese Untersuchung vom Magistrat beigesteuert worden sei, vgl. Ruckelshausen 1975 (wie Anm. 1).

56 Vgl. Erna Pabst, Protokoll der Besprechung mit Jochen Bartuzat, 07.08.1975, StdtAG, Akte 7/12–8.

57 Vgl. Ruckelshausen 1975 (wie Anm. 1).

che, mutmaßlich ‚neutrale‘ Präsentation optierte, veranschaulicht, wie unterschiedlich Konflikte zwischen den Kurator:innen gelöst wurden. Was sich in der *Kunstaustellung zum Internationalen Jahr der Frau* manifestiert, ist dementsprechend nicht nur die politische und kunstwissenschaftliche Spaltung engagierter Gießener:innen, sondern auch die Frage, wie unter solchen Umständen zusammengearbeitet werden kann und soll. Die Schau in der hessischen Universitätsstadt deutet somit an, welche Herausforderungen Ausstellungen um die ‚Situation der Frau‘ mit sich bringen – und was Kunsthistorikerinnen, Künstlerinnen und Kunstinteressierte aus der westdeutschen Frauenbewegung in den Folgejahren noch beschäftigen sollte: Die schwierige Aufgabe, ein kuratorisches Format zu finden, das dem Solidaritätsanspruch engagierter Frauen auf inhaltlicher, formaler und organisatorischer Ebene gerecht wird und zugleich divergente politische und kunstwissenschaftliche Haltungen zu navigieren vermag.<sup>58</sup>

58 Heftige Debatten, in denen der Kunstbegriff, die politische Haltung und die Organisationsform der Kurator:innen eine zentrale Rolle spielen sollten, entzündeten sich beispielsweise um die wenig später stattfindenden Ausstellungen *Frauen machen Kunst*, kuratiert von Philomene Magers und Margarethe Jochimsen (08.12.1976–31.01.1977, Galerie Magers) und *Künstlerinnen International, 1877–1977*, einer Ausstellung einer Arbeitsgruppe der nGbK – Neue Gesellschaft für bildende Kunst Berlin (08.03.–10.04.1977). Für einen Überblick über die Ausstellungen und die Kontroverse vgl. Monika Kaiser, *Neubesetzungen des Kunst-Raumes. Feministische Kunstaustellungen und ihre Räume, 1972–1987*, Bielefeld 2013, S. 128–170.

## Wissenschaftliches Neuland und neue Impulse für die Lehre *Gottfried Boehm in Gießen (1979–1986)*

HOLGER BROEKER

---

Als zum Sommersemester 1979 Gottfried Boehm zum Ordinarius für Kunstgeschichte an die JLU berufen wurde, bedeutete das nicht weniger als einen Paradigmenwechsel für Forschung und Lehre am Institut. Boehm, der Kunstgeschichte, Philosophie und Germanistik in Köln, Wien und Heidelberg studiert hatte, wurde 1968 in Philosophie bei Hans-Georg Gadamer promoviert und war von 1975 bis 1979 Dozent und außerplanmäßiger Professor für Kunstgeschichte an der Ruhr-Universität Bochum. Mit seinem von der Hermeneutik und Phänomenologie geprägten Ansatz wurde wissenschaftliches Neuland nicht nur in Gießen, sondern auch für das gesamte Fach betreten. Was innerhalb der Disziplin verbreitet auf Unverständnis stieß. Mit seiner Berufung nach Gießen erfolgte zudem, wie sich bald herausstellen sollte, eine Revolutionierung der Lehre. Denn Gottfried Boehm, der innerhalb des Fachs erhebliche Desiderate vor allem im Umgang mit moderner und zeitgenössischer Kunst sah, ging es um ein grundsätzlich neues Konzept des Studiengangs Kunstgeschichte.

Zunächst war es ein Novum, die Moderne und vor allem die zeitgenössische Kunst in das Curriculum des Fachs aufzunehmen und darauf auch in der Lehre einen deutlichen Schwerpunkt zu setzen. Lediglich das Kunstgeschichtliche Institut der Ruhr-Universität Bochum mit Max Imdahl an seiner Spitze konnte zu dieser Zeit ein ähnliches Angebot vorweisen. Noch in den frühen 1980er Jahren endete an nicht wenigen kunsthistorischen Instituten des Landes die wissenschaftliche Beschäftigung mit der Kunst im 19. Jahrhundert, mancherorts sogar noch früher. Was danach entstand, wurde von den meisten Vertreter:innen des Fachs als (noch) nicht zur Kunstgeschichte gehörend beziehungsweise als nicht diskurswürdig erachtet. Mit der hermeneutischen beziehungsweise phänomenologischen Herangehensweise entstanden Reibungen mit anderen Ansätzen innerhalb des Faches, insbesondere mit einer strikt historisch argumentierenden Kunstgeschichte, die den neuen Ansatz als „formal“ fehlinterpretierte.

Unter dem Ordinariat von Gottfried Boehm begann sich das Gießener Institut trotz der massiven Standortnachteile und der kümmerlichen finanziellen Ausstattung schnell zum Kompetenzzentrum für die Auseinandersetzung mit moderner und zeit-

genössischer Kunst zu entwickeln, was sich unter anderem an den rasch steigenden Zugängen von Studierenden aus anderen Universitätsstandorten zeigte. Als Hochschulassistent holte Boehm im Mai 1979 Bernd Growe nach Gießen, der zuvor in Bochum von Max Imdahl promoviert worden war.<sup>1</sup> Es wurde das zunächst mittelfristig angelegte Schwerpunktprogramm „Moderne und zeitgenössische Kunst“ konzipiert und in den folgenden Semestern mit einer Vielzahl neuer Formate im Lehrangebot umgesetzt. Der Schwerpunkt Moderne und zeitgenössische Kunst am Institut sollte auch vor dem Hintergrund zahlreicher Museumsgründungen für Gegenwartskunst die Lücke zwischen der neueren Kunst und dem Fach schließen, dem noch das Instrumentarium für einen angemessenen Diskurs fehlte.

Im Unterschied zu der von Max Imdahl entwickelten „Ikonik“ zielte Gottfried Boehms Beitrag zur Theorie und Methodik des Fachs auf die Bedingungen des Verstehens von Kunst, auf das Erarbeiten des notwendigen „Rüstzeugs“ (Boehm) für nachprüfbar Argumentationen und insbesondere auf Fragen die Logik des Bildes betreffend. Das Bildliche wie auch das Bild im engeren Sinne standen und stehen heute noch im Zentrum seiner Untersuchungen.<sup>2</sup> Im Zuge der Forschung nach geeigneten Instrumenten für einen adäquaten Diskurs moderner und zeitgenössischer Kunst wurden gängige Methoden wie die der Ikonographie, Ikonologie und des Strukturalismus in den Lehrveranstaltungen diskutiert und mit hermeneutischen Fragestellungen konfrontiert. Hervorzuheben ist, dass das Lehrangebot von Beginn an interdisziplinär angelegt war, wovon die Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Kunst sehr profitierte.

Um das Selbstverständnis der Kunstgeschichte von verschiedenen Seiten zu beleuchten, wurden Vertreter des Fachs wie auch angrenzender Fächer (Philosophie, Geschichte, Literaturwissenschaft) zu einer Ringvorlesung mit dem Titel „Kunst versus Geschichte“ eingeladen (Wintersemester 1982/83). Gottfried Boehms als programmatisch zu bezeichnender Beitrag trug den Titel „Werk und Geschichte“ (9.11.1982), in dem er die Situation in der Kunstgeschichte, wie sie sich nach dem Zweiten Weltkrieg herausgebildet hatte, als „durch eine weitgehende, zum Teil besinnungslose, Historisierung bestimmt“<sup>3</sup> charakterisierte:

Kunstwerke reduzieren sich dabei weitgehend auf historische Belege. Was Kunst an ihnen sein könnte, was Werk, dafür gibt es kaum anerkannte Instrumente; sieht man einmal von den wenigen Gegenstimmen ab, die sich erhoben haben [...]. So gesehen, liest sich der Name unseres Faches: Kunst-Geschichte nicht so flüssig, wie es zunächst scheinen

1 Zu Bernd Growe vgl. den Beitrag von *Thomas Lange* in diesem Band.

2 Siehe auch Holger Broeker, *Die Gegenwart des Bildes. Wissenschaftliches Kolloquium Prof. Dr. Gottfried Boehm zum 60. Geburtstag. Ein Tagungsbericht*, in: *kritische berichte* Jg. 31, Heft 1 (2003), S. 86–88, hier S. 86.

3 Gottfried Boehm, *Werk und Geschichte*, in: *Ringvorlesung KUNST versus GESCHICHTE* (Reader der Vortragsmanuskripte), S. 3. [Hervorhebungen im Original]

mag. Setzt man den Akzent auf Kunst, so droht das Historische verloren zu gehen, setzt man ihn auf Geschichte, dann bleibt der künstlerische Sinn undiskutiert. Anstelle einer Alternative zwischen dem, was historisch und jenem, was gegenwärtig an Kunst ist, sollten Überlegungen treten, die es gestatten, Unterschied und Zusammenhang dieser Aspekte zu erfassen und in eine produktive Gleichung zu bringen.<sup>4</sup>

Wenige Jahre später nimmt Boehm zum Wissenschaftsbegriff der Kunstgeschichte Stellung und fasst diesen in zwei Punkten zusammen:

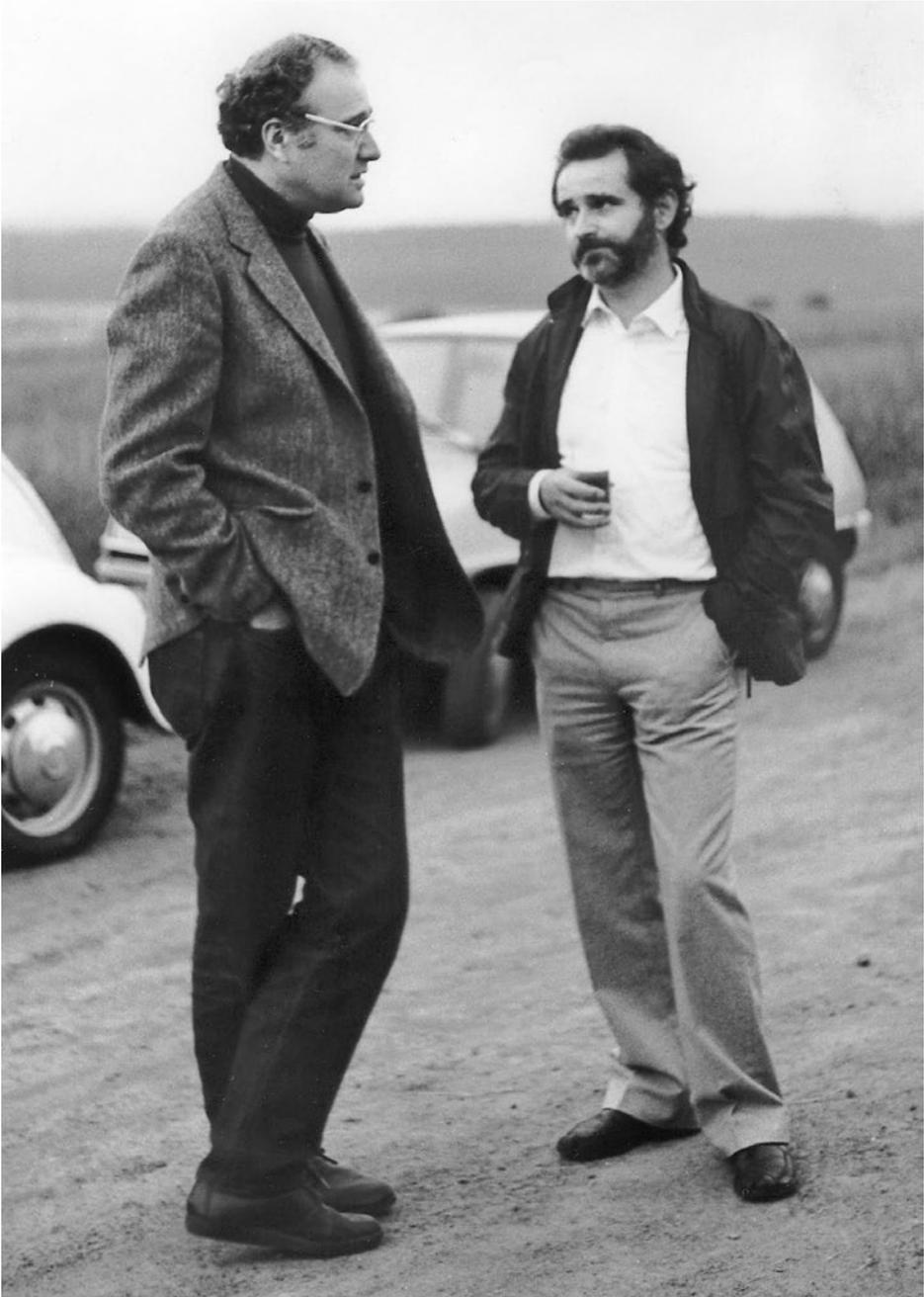
1. Die Kunstgeschichte hat ihr Ziel nicht primär in der Vermehrung von Wissen. Die Sicherung aller Daten ist eine vorbereitende Arbeit, als solche notwendige Voraussetzung. Das Ziel dagegen besteht in der Klärung, Darlegung und Freisetzung der Erfahrungsprozesse und der Erkenntnisstrukturen, welche die Werke beinhalten. Sie muß dem Leben und dem Sinnüberschuß der Werke entsprechen, ihn nicht begraben. Den Stoffwechsel zwischen Erkenntnisangebot und dem Erkennenden in Gang bringen und ihn als einen jeweiligen, das heißt als eine Gestalt der Historie, beschreiben. Dieses dynamische Element beschreibt übrigens auch die englische Wissenschaftsbezeichnung des „Criticism“ (im Unterschied zu „Science“).
2. Die Kunstgeschichte kann nicht davon ausgehen, daß es außerhalb der Kunstwerke einen festen und eindeutigen Referenzrahmen gibt, von dem aus sich der Sinn der Werke erschließt. Die ausschließliche Rückführung der Bilder auf bildexterne Bestimmungen ist ein reduktionistisches Konzept, welches den Kunstcharakter und damit den Erkenntnisgehalt unterbietet. Nach einem solchen Konzept wäre die Kunst „in Wahrheit“ nichts anderes als ein Bild der sozialen Lage, einer geistesgeschichtlichen Situation oder der Neurosen ihres Verfassers. Kunst ist nicht Spiegel der Geschichte, sie illustriert nicht, bildet nicht ab, sondern ist ihrerseits ein Erkenntnisorgan. Als solches (mit jeweils eigener Logik und eigenen Regeln) ist das Kunstwerk Bestandteil der Geschichte. Kunst ist auch historisch gesehen eine produktive Antwort auf Realität, nicht ihr Reflex.<sup>5</sup>

Dies schließt letztlich „eine Umakzentuierung gängiger Interpretationsverfahren wie zum Beispiel Ikonografie, Sozialgeschichte und andere ein“<sup>6</sup>. Es überrascht nicht, dass dieses Fazit eine gewisse Unruhe innerhalb des Fachs erzeugte, die bis heute nachwirkt.

4 Ebd.

5 Gottfried Boehm, Die Moderne als Herausforderung. Zum Wissenschaftsbegriff der Kunstgeschichte, in: *Giessener Universitätsblätter*, Heft 181 (1985), S. 49–60, hier S. 58.

6 Ebd.



**Abb. 1:** Donald Kuspit und Gottfried Boehm (re) auf dem Sommerfest der Kunstgeschichte an der Grüninger Warte, 24.6.1981, Privatbesitz; Foto: Günther A. Neumann [?]

Ein besonderer Fokus der wissenschaftlichen Ausrichtung lag also auf der Wortbedeutung des zitierten „Criticism“. In diese Richtung zielten auch mehrere Lehrveranstaltungen zum Thema Kunstkritik. Im Rahmen der Gastprofessur des US-amerikanischen Kunstkritikers und -wissenschaftlers Donald B. Kuspit (\*1935) (Abb. 1) wurde 1981 in mehreren Vorlesungen und Seminaren eine intensive Auseinandersetzung zu führenden amerikanischen Positionen dieser Disziplin wie Clement Greenberg<sup>7</sup> und Harald Rosenberg<sup>8</sup> geführt. Der zu Greenberg geknüpfte Kontakt hatte bereits 1980 in ein Kolloquium gemündet über das Thema „The contemporary artistic situation“ mit Kenworth W. Moffett (1934–2016), dem ersten Kurator für die Kunst des 20. Jahrhunderts am Boston Museum of Fine Arts.

Diskussionen zu Theorie und Methodik des Fachs fanden im Institut nicht isoliert, sondern stets vor dem Hintergrund und im Kontext der kunstwissenschaftlichen Praxis statt. Hierzu wurden verschiedenste Formate entwickelt. Etliche der nachfolgend beschriebenen Veranstaltungsformate wurden zusammen mit Norbert Werner und Bernd Growe unternommen, wären aber ohne den von Gottfried Boehm vorgegebenen Rahmen niemals realisiert worden. Andere, vor allem durch Studierende initiierte Projekte und Veranstaltungen wurden durch Boehm nicht nur ermöglicht, sondern nachdrücklich gefördert. Hierzu zählte beispielsweise die Initiative von Studentinnen, die Leistungen von Künstlerinnen stärker in den Blick zu nehmen. Dafür nahmen sie Kontakt zu Künstlerinnen in den USA auf, besuchten einige von ihnen und organisierten anschließend die Ausstellung *Women Artists aus New York* in den Räumlichkeiten des Instituts (1982).

Das hermeneutisch ausgerichtete Lehrangebot Gottfried Boehms zwischen 1979 und 1986 erstreckte sich von der Renaissance bis in die unmittelbare Gegenwart. Schwerpunkte bildeten Veranstaltungen zu den Themen Caravaggio, Manierismus, Malerei des 17. Jahrhunderts, Impressionismus, Entwicklung der Plastik von Rodin bis zur Gegenwart, Abstraktion nach Cézanne, Probleme des Selbstporträts. Ein besonderes Augenmerk lag auf der Kunst nach 1945, wie zum Beispiel seine Vorlesung „Die europäische und die amerikanische Kunst. Zwei Entwicklungslinien der Moderne“ (Sommersemester 1981). Da seriöse kunstwissenschaftliche Forschung nicht ohne die Anschauung des Originals auskommt, ohne das Objekt keine überprüfbaren Erkenntnisse gewonnen werden können, verlangte die Situation nach einem entsprechenden Angebot. Von den zahlreichen Exkursionen sei hier die nach New York und Philadelphia besonders erwähnt, die 1981 nicht nur Diskussionen vor den Werken in Galerien und Museen, sondern auch einen Atelierbesuch bei Nancy Spero und Leon Golub möglich machte.

7 Clement Greenberg, *Art and Culture*, Beacon 1961; ders., *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, Dresden 1997.

8 Harold Rosenberg, *Art on the edge. Creators and situations*, New York 1975; ders., *Discovering the present: Three decades in art, culture, and politics*, Chicago 1973.



**Abb. 2 u. 3:** Gießener Kunstweg, Aufstellung der Skulptur *Tor* von Ulrich Rückriem, April 1984 am Philosophikum I der JLU, Privatbesitz; Fotos: Holger Broeker

Von den vielen Initiativen und Projekten, die Gottfried Boehm in seiner Gießener Zeit realisieren konnte, ist hier vor allem der Kunstweg zu nennen. Mit Unterstützung des Baudirektors Gerd Römer vom Hessischen Finanzministerium konnte dieser 1982 begonnen werden. Er führte als Skulpturenweg von der neuen Mensa entlang dem Philosophikum I und der neuen Universitätsbibliothek zum Haus C am Philosophikum II.<sup>9</sup> Begleitend zur Aufstellung der fünfzehn Werke unter anderem von Ernst Hermanns, Karl Prantl, Ulrich Rückriem (Abb. 2–3), Hans Steinbrenner, Per Kirkeby und Stefan Balkenhol fanden jeweils Gespräche zwischen den Studierenden und den Künstler:innen statt. Für einige Jahre war in diesem Zusammenhang auch eine farbige Außenskulptur von Sabine Funke zu sehen. Die Werke, denen man auf diesem Weg begegnete, sollten – so war die Intention der Planer – die Studierenden und andere Campusbesucher:innen auf vielfältige Weise zu eigenen Erkenntnissen über die in den Skulpturen angelegten Wahrnehmungsfragen verhelfen. Von Studierenden des Instituts verfasste Informationstafeln bei den jeweiligen Arbeiten unterstützten die Auseinandersetzung mit den Werken.

Ferner gab es bereits im Sommersemester 1980 und im nachfolgenden Wintersemester als Modellversuch die Veranstaltungsreihe „Seminar und Atelier“, in der Künstler eingeladen wurden, um mit ihnen über ihre Arbeiten intensiv zu diskutieren. Mit dieser Veranstaltungsreihe sollte nach Auffassung der Institutsleitung versucht werden,

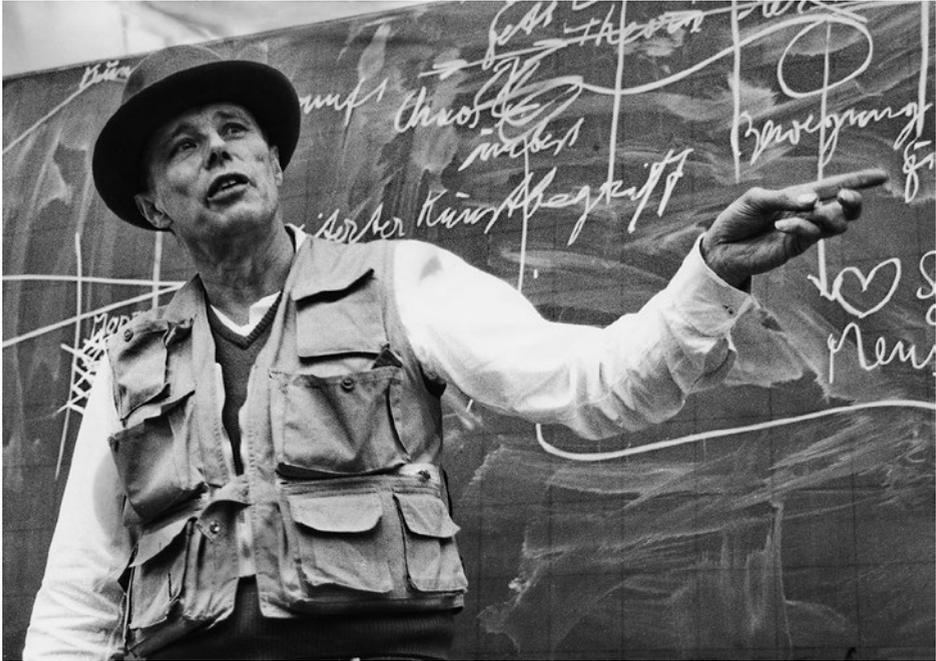
die Vermittlung zwischen Künstlern und Universität in Angriff zu nehmen, da [...] ein kritischer Diskurs zwischen der Kunstgeschichte und der aktuellen, sich entwickelnden Kunst zu den bisher vernachlässigten Aufgaben des Faches gehört. Die deutsche Kunstgeschichte hat bislang [...] eine methodisch begründete und sachlich kompetente Auseinandersetzung mit der Kunst der fortgeschrittenen Moderne nicht in Angriff genommen.<sup>10</sup>

Es sollte den Studierenden aber auch vermittelt werden, dass der Gegenstand ihres Fachs lebendig ist und einer ebenso lebendig geführten Auseinandersetzung bedarf.

Zwischen den Terminen mit den Künstler:innen fanden jeweils intensive Vorbereitungen in Form von Referaten statt. Danach wurden, teils mit einem erheblich erweiterten Teilnehmerkreis, in einer ersten Folge mit Franz-Erhard Walther, Ulrich Rück-

9 Siehe auch die interaktive Karte *Der Kunstweg in Gießen* von Benjamin Herzog, Johanna Klöppel, Louisa Schulz (27. Juni 2021) <https://storymaps.arcgis.com/stories/5c8ad17d7ea7432593d6873fa8889abo> [Zugriff 29.12.2023] und auf der Website der Universität <https://www.uni-giessen.de/de/org/admin/stab/stw/sammlungen/a-z/zentral/kunstweg> [Zugriff 29.12.2023]. Dazu ausführlich Werner 1994. Siehe auch die Beiträge von *Alma-Elisa Kittner* und *Dagmar Klein* in diesem Band.

10 „Seminar und Atelier“: Künstler auf dem Campus. Neuartiger Versuch in Gießen, Kunstgeschichte mit künstlerischer Praxis zu vermitteln, in: *JLU-Forum. Mitteilungen, Kommentare, Berichte der Justus-Liebig-Universität Gießen*, Nr. 90, Juni 1980, S. 13.



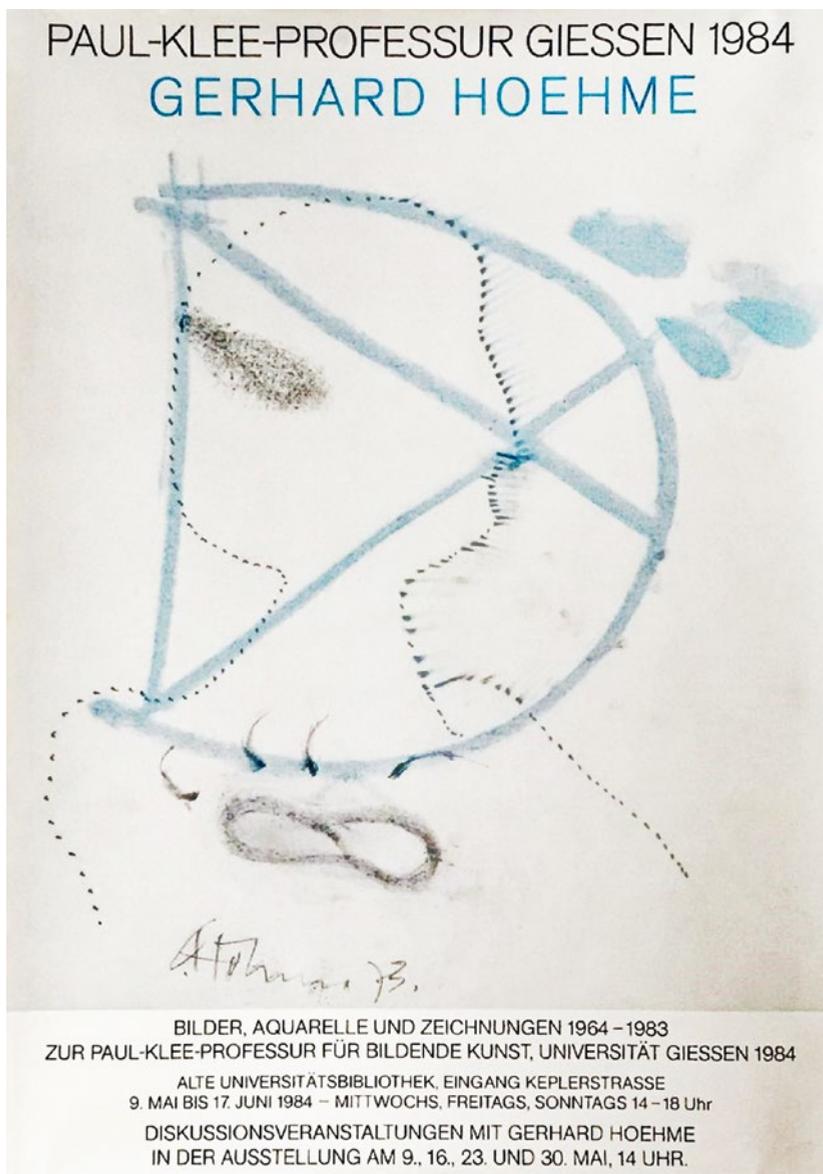
**Abb. 4:** Joseph Beuys am 4. Februar 1981 im großen Hörsaal des Philosophikum I, JLU, im Rahmen der Lehrveranstaltung „Seminar und Atelier“, UniA GI, Bildersammlung; Foto: Günther A. Neumann

riem und Gotthard Graubner, im zweiten Teil mit Karl Prantl, Gerhard Hoehme, A. R. Penck, Peter Kubelka und Joseph Beuys mitunter kontroverse Debatten geführt.<sup>11</sup> Die ungewöhnlich langen und äußerst lebhaft geführten Diskussionen zeugten von der Substanz dieses beispiellosen Angebots. Eine weit über das Institut hinausreichende Aufmerksamkeit bewirkte der Beitrag von Joseph Beuys am 4. Februar 1981, den der Kunstsammler Ludwig Rinn vermittelt hatte (Abb. 4). Die Tafel im großen Hörsaal des Philosophikum I, die Joseph Beuys im Laufe seiner Ausführungen vollständig mit Erläuterungen und Skizzen zu seiner „Theorie der Plastik“ versehen hatte, wurde im Anschluss veräußert, um die Exkursion nach New York und die Ausstellung *Women Artists aus New York* (1982) im Kunsthistorischen Seminar möglich zu machen.<sup>12</sup> Diese fand im Rahmen der Ausstellungsreihe „Atelier im Seminar“ auf den Fluren des Seminars statt.

11 Siehe hierzu Bernd Growe, *Begegnung von Kunst und Wissenschaft. Zum Abschluss des Projekts „Seminar und Atelier“*, in: *JLU-Forum. Mitteilungen, Kommentare, Berichte der Justus-Liebig-Universität Gießen*, Nr. 3, (1981), S. 5–9.

12 Siehe hierzu Dagmar Klein, *Joseph Beuys im Hörsaal der JLU*, in: *GAZ*, 10.03.2021, S. 24. Zur Ausstellung *Women artists aus New York* (1982) vgl. den Beitrag von *Susanne Ließegang* in diesem Band.

Sie begann im Januar 1981 mit Werken des Bochumer Malers Hans-Jürgen Schlieker und wurde mit der Präsentation von Werken von Ulrich Erben, Gunter Fruhtrunk, Sabine Funke und anderen sowie Themenausstellungen fortgesetzt. In diesem Kontext fand auch eine Performance mit Barbara Heinisch statt. (vgl. die Abb. im Beitrag Ließegang)



**Abb. 5:** Plakat zur Ausstellung *Gerhard Hoehme*, 1984, in der Alten Universitätsbibliothek Gießen; Foto: Holger Broecker (1984)



**Abb. 6:** Gerhard Hoehme, *Trimurti – Die drei Tage zwischen Boden, Fluss und Ich*, 1979, in der Ausstellung *Gerhard Hoehme*, 1984, in der Alten Universitätsbibliothek Gießen; Foto: Gerd Steinmüller

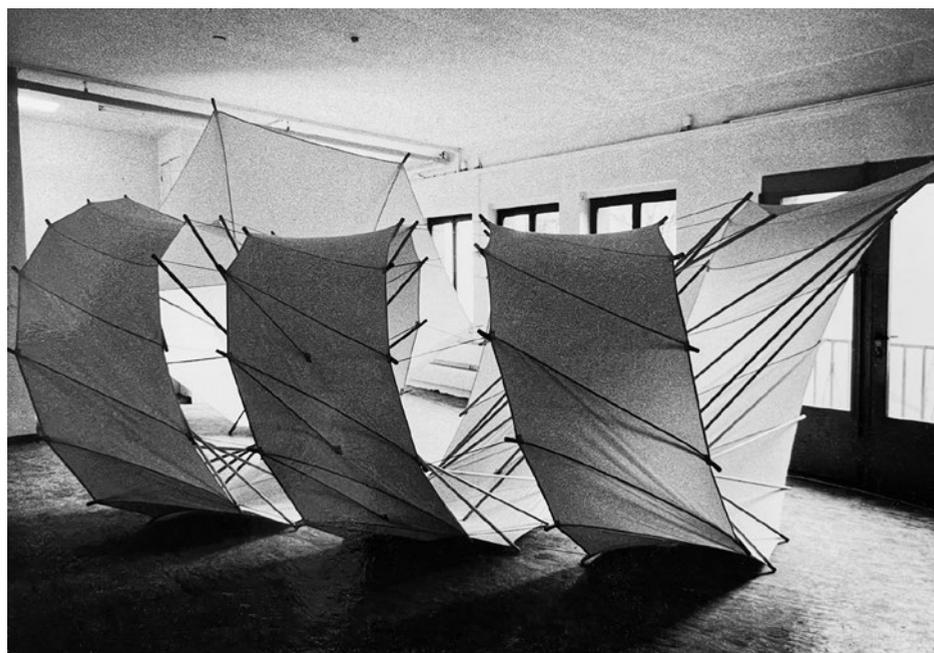
Wie die meisten der bereits angesprochenen Veranstaltungsformate war auch die Paul-Klee-Professur für bildende Kunst ein Novum in der universitären Landschaft. Diese Künstlerprofessur wurde 1984 an der Universität Gießen eingerichtet und in Form eines Preises vergeben – finanziert aus Drittmitteln, wie die meisten der hier aufgeführten Projekte. Erster Preisträger war der Maler Gerhard Hoehme. In diesem Rahmen fand eine Ausstellung Hoehmes in den Räumlichkeiten der alten Universitätsbibliothek, also an einem für die Öffentlichkeit leicht zugänglichen Gebäude statt. (Abb. 5 u. 6) In seiner Laudatio hob Gottfried Boehm hervor, dass diese Gastprofessur als Versuch gestartet wurde, „einen *Dialog* zu begründen: zwischen Institutionen, Fächern und Personen in unserer Kultur, die sorgsam vermeiden, sich gegenseitig ernst zu nehmen“<sup>13</sup>. Es ging ihm auch bei dieser Unternehmung um ein elementares Anliegen, nämlich um die Stärkung einer Kultur des Auges, die mit der bildenden Kunst einhergeht. Die mit dieser Professur verbundenen Diskussionsveranstaltungen mit Gerhard Hoehme in seiner Ausstellung bildeten einen der Höhepunkte des Lehrangebotes, da sie das Potenzial des Dialogs Kunst – Wissenschaft beziehungsweise Künstler – Wissenschaftler allen

13 Rede von Gottfried Boehm zur Verleihung der Paul-Klee-Professur für bildende Kunst am 8. Mai 1984, zitiert nach: Gottfried Boehm, Ein Dialog zwischen Wissenschaft und Kunst. Gedanken zur Paul-Klee-Professur, in: *Spiegel der Forschung, Wissenschaftsmagazin der Universität Gießen*, Jg. 2, Heft 2 (1984), S. 34–36.

Beteiligten intensiv vor Augen führten. Aus ähnlichen Beweggründen fand 1984/85 im Studio der Katholischen Hochschulgemeinde Gießen eine vom Kunsthistorischen Seminar initiierte Ausstellung mit Werken des Berliner Malers Johannes Geccelli statt.

Auch die Museumsarbeit blieb nicht unberücksichtigt. Vom Besuch des Restaurierungsateliers im Frankfurter Städel bis zur Vorbereitung einer Ausstellung von Werken des Malers Otto Ubbelohde wurde das Berufsfeld in Augenschein genommen. Darüber hinaus brachten Besuche bei Privatsammlern weitere Möglichkeiten der Arbeit vor Originalen mit sich.

Inspiziert durch die Ausstellungen im Kunstgeschichtlichen Seminar und von den Diskussionen in der Gerhard Hoehme-Ausstellung beschlossen 1986 einige Studierende, in der Stadtmitte eigene Ausstellungsräume im Format einer Studentengalerie zu eröffnen. In der Gießener Lonystraße wurde eine ehemalige Druckerei gemietet, entrümpelt und in einen „White Cube“ verwandelt. Die so entstandene Galerie „a. c. lony“ verfügte über zwei Geschosse, in denen in den darauffolgenden Jahren ein internationales Ausstellungsprogramm geboten wurde – mit allen Komponenten, die einen professionellen Ausstellungsbetrieb ausmachen.<sup>14</sup> (Abb. 7)



**Abb. 7:** Ausstellung mit Werken von Andres Bally in der Galerie *a. c. lony*, Gießen, 1988; Foto: Andres Bally

14 Zur Galerie *a. c. lony* siehe das Interview von *Dagmar Klein* mit *Ruth Antpöhler* in diesem Band.

Last but not least: In den Jahren 1981 bis 1982 wurde am Institut eine eigene Zeitung herausgegeben, *Der Kunstreiter* (rekurrierend auf Gerhard Marcks' *Wiehernder Hengst*, 1961, vor dem Philosophikum I; vgl. die Abb. im Beitrag von Kittner), die einmal pro Semester in einer Auflage von 150 Exemplaren erschien. Die Zeitung bildete ein Forum für die kritische Reflexion des eigenen Tuns. Es erschienen dort hauptsächlich von Studierenden verfasste Rezensionen von Vorträgen, Seminaren, Exkursionen, internen wie externen Ausstellungen, Literatur sowie vielfältige Erfahrungsberichte. Hier ergibt sich ein breit gefächertes (Stimmungs-)Bild voller Humor und (Selbst-)Kritik bei den mannigfaltigen Versuchen, sich das besagte „Rüstzeug“ für eine produktive Auseinandersetzung mit der Kunst zu erarbeiten. Auch wenn Boehm an diesem studentischen Projekt nicht direkt beteiligt war, so zeigt es doch, was während seiner Zeit als Ordinarius am Institut möglich war.

1986 wechselte Gottfried Boehm als Professor für Neuere Kunstgeschichte an die Universität Basel, wo er neben seinem Ordinariat seit 2005 als Gründungsdirektor den Schweizerischen nationalen Forschungsschwerpunkt „Eikones. Zentrum für die Theorie und Geschichte des Bildes“ leitete. 2012 wurde er emeritiert.

Was ist geblieben? Was konnte man „mitnehmen“ auf seinen eigenen Weg? Ich habe Gottfried Boehm damals gefragt, was seine Studierenden bei ihm lernen sollten. Seine Antwort lautete: „Die richtigen Fragen zu stellen.“ Letztlich war es mehr als das. Man konnte bei ihm neu sehen lernen.

# Bernd Growe – „Sehen gelingt immer nur gegen alle Erwartung“\*

THOMAS LANGE

---

Im Nachwort zu der aus dem Nachlass von Max Raphael (1889–1952) herausgegebenen Schrift *Die Farbe Schwarz* verweist Bernd Growe auf einen in der Rezeption des Kunsthistorikers und Philosophen, der an einer materialistischen, im marxischen Sinne „empirischen“ Methode der Kunstwissenschaft gearbeitet hatte, vernachlässigten und – wie sich mit Growes Lektüre herausstellen wird – wesentlichen Aspekt von dessen Arbeit an Bildern der Kunstgeschichte:

Raphaels Text führt den Leser jedoch ins Zentrum jeder konkreten Werkerfahrung und zu Problemen, die sich jedem Betrachter bildender Kunst stellen. Denn die vorliegenden Studien Raphaels zielen insofern auf den Fluchtpunkt jedweder Bilderfahrung, als sie ausdrücklich die Frage nach dem *Zusammenhang* von bildlicher Organisation und Bildsinn zu ihrem Thema machen.<sup>1</sup>

Bernd Growe stellt heraus, dass Max Raphael vor einem Kunstwerk nicht zunächst „ästhetisch oder kunstphilosophisch (d. h. kategorial) oder auch kunsthistorisch (z. B. stilgeschichtlich) argumentieren kann“, weil er „das Problem der Bildbedeutung aus der Anschauung der jeweiligen Werke“ entwickle. Raphael lasse damit die Leser „elementar am Prozeß der Bilderfahrung teilhaben“. Growe betont, dass dieser Prozess „in der kunstwissenschaftlichen Literatur sonst eher ausgespart bleibt, nicht zuletzt darum, weil deren kategorialer Ansatz die konkrete Anschauung überlagert“<sup>2</sup>.

Diese pointierte Einsicht in die kunstwissenschaftliche Praxis Max Raphaels mag auch als reflektierte Selbstbestimmung von Growes eigenem Standort verstanden wer-

\* Schlusssatz von Bernd Growes programmatischem Artikel „Bilder Sehen“, in: *Merkur*, Jg. 40, Heft 451/452, 1986, S. 825–844, hier S. 844.

1 Bernd Growe, ‚Rohstoff der Malerei‘ – Max Raphaels Verständnis der Bildfarbe, in: Max Raphael, *Die Farbe Schwarz. Zur materiellen Konstituierung der Form*, hg. von Klaus Binder, Frankfurt a. M./Paris 1984, S. 149–161, hier S. 149 [Hervorhebung im Original].

2 Ebd.

den. Das hier Gesagte deckt sich mit den Erfahrungen, die Studierende mit ihm als Lehrendem machen konnten. Growe war ein ausgezeichnete Lehrer, der uns nicht nur am Prozess der Bilderfahrung teilhaben ließ, sondern auch dazu ermutigte, den Prozess der Bilderfahrung immer wieder reflektierend sich und anderen bewusst zu machen und zur Sprache zu bringen. Dem Respekt vor der Bilderfahrung stand der nicht minder große Respekt vor der Sprache zur Seite. Versprachlichung der Bilderfahrung musste immer die Differenz von zu sehendem Bild zur gesprochenen, letztlich zur verschriftlichten Sprache bewusst annehmen, um einen Raum offenzuhalten, in dem Sinn entstehen und Erkenntnis einsetzen konnte. Das war schwer, im höchsten Maße fordernd, doch es ermöglichte die Bildung eines kritischen Bewusstseins für eine Wahrnehmung, in der sinnliche Erfahrung und das Entstehen von Sinn untrennbar verflochten sind.

Bernd Growe wurde am 16. Juli 1950 in Warburg geboren und studierte ab dem Wintersemester 1971/72 an der Ruhr-Universität Bochum Kunstgeschichte, Philosophie, Germanistik, Politikwissenschaft und Pädagogik. Nach der ersten philologischen Staatsprüfung 1977 wurde er 1979 bei Max Imdahl mit der Arbeit *Kontingenz und Verdinglichung. Zur Bedeutung und Aktualität der Bildkonzeption Edgar Degas* promoviert.<sup>3</sup> Imdahls Lehre hatte ihm viel bedeutet, gerade weil er sich ihr in kritischer Auseinandersetzung annäherte und sich aus einem ersten Impuls des Widerspruchs ihre spezifischen Stärken gegenüber traditionellen kunsthistorischen Methoden erarbeitet hatte: „Ich habe bezweifelt, ob das Gemälde *Who is afraid of Red, Yellow and Blue* überhaupt Kunst sei – und ich staunte, daß Imdahl darüber eine ganze Stunde reden konnte.“<sup>4</sup> Bernhard Kerber und vor allem auch Gottfried Boehm, von 1975 bis 1979 zunächst Dozent, dann außerplanmäßiger Professor in Bochum, waren ihm wichtige Wegbereiter während des Studiums. Am 1. Mai 1979 wurde Bernd Growe Hochschulassistent bei Gottfried Boehm, der zum Sommersemester desselben Jahres in der Nachfolge von Günther Fiensch auf die C4-Professur für Kunstgeschichte an der Gießener Universität berufen worden war. Neben Gottfried Boehm und Norbert Werner prägte Bernd Growe in den zehn Jahren seines Wirkens den Paradigmenwechsel des Fachs in Gießen mit, zunächst unter Beteiligung an dem Schwerpunktprogramm „Moderne und zeitgenössische Kunst“ und der auf den Dialog mit zeitgenössischer Kunst zielenden Veranstaltungsreihe „Seminar und Atelier“.<sup>5</sup> Er unterstützte maßgeblich die Initiative des Alsfelder Arbeitskreises Stadtzeichner e. V., woraus sich für Studierende eine weitere Möglichkeit ergab, mit Künstler:innen zu diskutieren und die von ihm organisierten Vortragsreihen, wie zum Beispiel „Zeichnung und Moderne“ (1985), zu besuchen. Unermüdlich setzte er sich für studentische Initiativen wie die Galerie „a. c. lony“ ein,

3 Bernd Growe, *Zur Bildkonzeption Edgar Degas*, Diss. Bochum 1979, Frankfurt a. M. 1981

4 va, Ein wechselseitiger Dialog zwischen Bild und Betrachter. Gespräch mit dem Gießener Kunstwissenschaftler Dr. Bernd Growe, in: *GA*, 28.7.1984

5 Siehe dazu den Beitrag von *Holger Broecker* in diesem Band.

stand mit Rat und Tat zur Seite und förderte die intensive und anspruchsvolle Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Kunst, die sich in kuratorischen Konzepten, die eng mit den Künstler:innen erarbeitet wurden, Eröffnungsreden, Diskussionsrunden mit dem Publikum und den Künstler:innen sowie in Katalogen und Katalogbeiträgen zeigte.<sup>6</sup>

Voraussetzung und Antrieb seiner wissenschaftlichen Arbeit und Lehre lässt sich in einem Satz zusammenfassen, der als stets zuhandener Prüfstein ihm selbst wie seinen Studierenden unentbehrlich wurde: „Dem Sehen eignet eine falsche Selbstverständlichkeit.“<sup>7</sup> In diesem Satz liegt auch der Schlüssel, um mit bildenden Künstlern in ein Gespräch auf Augenhöhe zu treten. Seine eigene, in frühen Jahren 1971–78 im musischen Zentrum der Ruhr-Universität Bochum ausgeübte künstlerische Praxis, gezeigt in Gruppen- und Einzelausstellungen in Hagen und Bochum, sowie die enge Begleitung der künstlerischen Entwicklung seines jüngeren Bruders Michael Growe waren Voraussetzung und Motivation für eine fundamentale Bezugsetzung von künstlerischer Praxis und kunstwissenschaftlicher Arbeit. Das hatte Auswirkungen auch auf die kuratorische Praxis. In einer vergleichenden Kritik der *documenta 8* und der *Skulptur Projekte Münster 1987* stellt er – mit stützendem Verweis auf die mit Künstler:innen kooperierende Editions politik der sich soeben etablierenden Kunstzeitschrift *Parkett* – die Münsteraner Ausstellung als zukunftsweisend heraus: Die enge Zusammenarbeit mit den beteiligten Künstler:innen gebe diesen die „Freiheit der (Mit-)Gestaltung“ zurück, der Dialog mit Künstler:innen erhalte „mit Blick auf [Arnold] Gehlens Rede von der Unverzichtbarkeit des Kommentars in der Moderne zusätzliches Gewicht“<sup>8</sup>. Den Einbezug selbstinterpretativer Äußerungen der Künstler:innen wertete er als „Versuch der Information *durch* den Künstler, nicht *über* ihn“<sup>9</sup>.

Die bewusste Zuwendung zu einem Sehen, welches die Tatsachen des Bildes in ihrer Wirkungsfähigkeit zu erfassen suchte, war keineswegs nur beschränkt auf die Kunst seit der Moderne. Deren Anfängen ging Growe in seiner Dissertation über Edgar Degas und in seiner 1982 begonnenen Habilitationsschrift *Der Ursprung der modernen Kunst im Werk Francisco Goyas* nach. Er widmete seine analytische Aufmerksamkeit dem Wandel der Bildkonzeption, einhergehend mit Auflösungen gattungsspezifischer Zuordnungen durch Untersuchungen des Gebrauchs von Linien, Farben, Raum und Zeitvorstellungen. Die Modernität Degas' lag nicht nur in dem, was er in und an seiner Epoche malerisch erkundete, beobachtete, thematisierte, sondern in der daraus resultierenden Struktur seiner Bildlichkeit: Das ist das „schnelle Bild“, das Setzen auf „die chocförmige Darstellung“, auf „die Natur dieser Bildlichkeit, ihre ‚Chocs und Brüche‘

6 Siehe das Gespräch von Dagmar Klein mit Ruth Antpöhler in diesem Band.

7 Eröffnungssatz von Bernd Growes Artikel „Bilder Sehen“, in: *Merkur*, Jg. 40, Heft 451/452 (1986), S. 825–844, hier S. 825.

8 Bernd Growe, Ästhetik. Eine Kolumne, in: *Merkur*, Jg. 42, Heft 468 (1988), S. 135–141, hier S. 136.

9 Ebd. [Hervorhebung im Original].

die das Auge in kunstvoll gesteigerter anschaulicher Unverfügbarkeit provozieren“<sup>10</sup>. Growes Einlassungen auf die Bildlichkeit stützte sich auf ein bewusstes, kritisches und immer wieder reflektiertes Sehen. Ließ man sich darauf ein, gelangte man bis zur Grenze der Versprachlichung, die erreicht wurde, wenn etwa das subtile und komplexe Spiel unterschiedlicher Tiefenschärfen in Goyas Bildnis des Matadors Pedro Romero den Betrachtenden in seiner bildkonstitutiven und ausdrucksstarken Kraft voll zu Bewusstsein kam, aber nicht gleichermaßen zur Sprache: „Im Akt der Beschreibung verliert das Phänomen jedoch an Ausdruckskraft und büßt seine anschauliche Evidenz ein.“<sup>11</sup>

Die begleitenden Texte, die er anlässlich seiner wissenschaftlichen Mitarbeit an bedeutenden Ausstellungsprojekten in München (Haus der Kunst: *Giorgio Morandi* [1981]; *Amerikanische Malerei 1930–1980* [1981/82]) und in Bielefeld (Kunsthalle: *Max Klinger* [1976], *Frank Stella* [1977], *Georges Seurat* [1983]) verfasste, geben Zeugnis von seiner Begabung, kunstwissenschaftliche Forschung und Kunstvermittlung auf hohem Niveau zu vereinen. Die in dreijähriger Vorarbeit zusammen mit Erich Franz konzipierte und 1983 zunächst in der Kunsthalle Bielefeld, dann in Baden-Baden und Zürich gezeigte Ausstellung der Zeichnungen Georges Seurats erfuhr zurecht viel Aufmerksamkeit. Das zeichnerische Werk Seurats, verstreut und wenig zugänglich, war zum ersten Mal in großem Umfang zusammengetragen worden, um es kunstwissenschaftlich zu untersuchen und die Ergebnisse in einem vorbildlich edierten Katalog zu veröffentlichen. So konnte die künstlerische Leistung Seurats neu bewertet und „aus den Verkapselungen eines vom Neoimpressionismus bestimmten Verständnisses“ gelöst werden.<sup>12</sup> Dies gelang methodisch überzeugend – und entgegen den geläufigen kunsthistorischen Vorgehensweisen – durch intensive Analysen der Seherfahrung, die Seurats Zeichnungen ermöglichten.

In seinen Seminaren erprobte er im Dialog mit den Studierenden unablässig die Annäherung an die größtmögliche Genauigkeit des Sehens bei gleichermaßen hoch reflektiertem Bewusstsein für die Grenzen der Beschreibung. Sehen beanspruchte in seinen Seminaren wie auch Texten Geltung – auch und gerade in Bezug auf die Kunst vergangener Epochen, die ihn vor dem Horizont seiner Forschungen auf dem Gebiet der Geschichte der Bildfarbe oder der Zeichnung genauso faszinieren konnte wie zeitgenössische Kunstproduktionen. Schlüssel für diesen Zugang war die Gegenwärtigkeit der Werke. Von ihr konnte man betroffen sein, an ihr konnten Erfahrungen gemacht werden, sie forderte die Betrachter:innen, Position zu beziehen, „sich selbst ins Spiel zu bringen“<sup>13</sup> Das schloss niemals die Kenntnis und kritische Auseinandersetzung mit

10 Bernd Growe, Ästhetik. Eine Kolumne, in: *Merkur*, Jg. 43, Heft 483 (1989), S. 421–429, hier S. 426.

11 Growe, Bilder Sehen, in: *Merkur* 1986 (wie Anm. 7), S. 829.

12 Bernd Growe, Zum Thema, in: *Georges Seurat. Zeichnungen*, hg. von Erich Franz u. Bernd Growe, AK Kunsthalle Bielefeld, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 1983/1984, München 1983, S. 11–12, hier S. 11.

13 va, Ein wechselseitiger Dialog 1984 (wie Anm. 4).

der Forschungsliteratur, mit traditionellen Methoden der Kunstgeschichte wie auch neuesten Forschungsansätzen aus. Das konnte dann im Seminar ungemein produktiv werden. Der Auseinandersetzung mit Jan Vermeers Bildlichkeit (Sommersemester 1988) zum Beispiel stand eine ebenso intensive wie kritische Lektüre der damals aktuellen Studie von Svetlana Alpers zur Seite. Mit ihren Erkenntnissen auf dem Gebiet der niederländischen Optik, der Errungenschaften der Linsenproduktion und Kartographie, analysiert sie die Techniken der Projektion und der damit verknüpften Natur- und Glaubensauffassung und interpretiert so das Weltbild des niederländischen 17. Jahrhunderts in seinen naturwissenschaftlichen und religiös-gesellschaftspolitischen Bezügen.<sup>14</sup> Der Wertschätzung ihrer Argumentation stand die kritische Befragung ihrer Auseinandersetzung mit einzelnen Werken in nichts nach: hier war noch einiges zu leisten. Bernd Growes ebenso konzentrierte wie genaue Hinführung auf Alpers' Argumentationslinien bei gleichzeitiger, ebenso genauer Hinführung auf das „sehende Sehen“ (ein Begriff, den er Max Imdahl entlehnte) angesichts der Bildfindungen Vermeers und der Analyse seiner bildkünstlerischen Entscheidungen, brachte diese Arbeit am Bild in fruchtbaren, erkenntnisreichen Dialog mit Alpers' höchst anregenden Forschungsergebnissen. Alpers hatte erkannt, dass die historische Auflösung der Einheit von bildlicher Repräsentation und sinnbildlicher Bedeutung im Barock parallel zur Auflösung der Einheit des Verständnisses bildlicher Zeichen verläuft und zu umfassenden Bildveränderungen der niederländischen Barockkunst und des Bildersehens durch Intensivierung des Sehvermögens mittels Mikroskop und Teleskop führte.<sup>15</sup> Growes Seharbeit im Seminar machte unter Bezug auf traditionellere Deutungsverfahren barocker Bildlichkeit die Kritik plausibel, dass solche, an einer „Rhetorik des Sehens“ interessierte Untersuchungen allerdings dazu tendieren, im Nachzeichnen rhetorischer Tropen entscheidende Qualitäten der Bildlichkeit zu übersehen: „Bildprozesse und Sprachprozesse stehen in komplexen Beziehungen und erschöpfen sich nicht in der ‚Übertragung‘ von Strukturmerkmalen.“<sup>16</sup> Das wurde im intensiven, sich oft über die gesamte Sitzung an ein, zwei Werken entfaltenden Abtausch von visuellen Erfahrungen und bildplanimetrischen Analysen, die konzentrierten Sehübungen glichen, in zunächst immer schwierigen, tastenden und erklärtermaßen offenen Begriffsfindungen erprobt. Aufgrund bald festgestellter Unzulänglichkeit angesichts des zu Sehenden und zu Erfahrenden mussten diese sodann in erneuter, gemeinsamer Anstrengung reformuliert werden. Bernd Growe saß vorne links an den in rechteckiger U-Form aufgestellten Tischen, immer bereit, sofort aufzuspringen, um in dem mit

14 Svetlana Alpers, *Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*, Köln 1985.

15 Bernd Growe, Das Aufmerksame Auge. Svetlana Alpers' Kunst der Beschreibung, in: *Merkur*, Jg. 40, Heft 443 (1986), S. 55–57.

16 Bernd Growe, Ästhetik. Eine Kolumne, in: *Merkur*, Jg. 43, Heft 490 (1989), S. 1093–1100, hier S. 1094 (kritische Bemerkung zu Carsten-Peter Warncke, *Sprechende Bilder – sichtbare Worte. Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit*, Wiesbaden 1987).

zugezogenen Vorhängen abgedunkelten Seminarraum anhand der Dia-Doppelprojektion Bild- und Farbaufbau oder die Details des zu Diskutierenden deiktisch vor Augen zu führen. Ergänzt wurde dies stets mit seinem Wissen aus der Anschauung des Originals, so dass der Hinweis auf die Differenz zwischen diesem und jenem hier vor uns, manchmal kaum merklich im Luftzug eines geklappten Fensters auf der Leinwand hin- und herschaukelnden Abbildes, bei jeder unserer gemeinsamen Annäherungen unermüdlich wiederholt mahnend zur Seite gestellt wurde.

Dies gelang ihm durch ein behutsam-beharrendes Hinführen auf das Sehen und die Seherfahrung (der wir uns so vielleicht allererst bewusst wurden), durch korrigierendes Eingreifen, sei es, weil die Formulierung zu ungenau und allgemein oder das zu Sehende noch nicht bestimmt genug erfasst worden war. Das forderte, spornte aber auch enorm an, nicht vorschnell sich Begriffsfindungen hinzugeben, nicht zu eilig Schlüsse zu ziehen, erneut zu überprüfen, ob der Sachverhalt des Bildes, des Zu-Sehenden die Interpretation stützte und nicht etwa der Wille zur Interpretation oder zur ‚interessanten These‘ den Sachverhalt des Bildes zu hintergehen, zu unterlaufen drohte.

Mit der ihm eigenen, insistierenden Beharrlichkeit machte Bernd Growe deutlich, dass kunstwissenschaftliche Arbeit am Bild nicht nur Arbeit am Sehen ist, sondern immer auch Arbeit an der Sprache – und diese Arbeit stand unter einer stets alarmierten Vorsicht, stand im Bewusstsein des möglichen Scheiterns der sprachlichen, vielleicht gerade auch begrifflichen Annäherung. Das stand nicht selten in produktivem Konflikt mit den in der langen Geschichte des Fachs entwickelten kunsthistorischen Methoden und Üblichkeiten. Ihnen begegnete er mit stets gut begründeter Skepsis. Nicht nur verpflichtete die Begründung dieser Skepsis zu einem vertieften Verständnis der kunsthistorischen Traditionen, also der Geschichte des Fachs und der Geschichte seiner Theoriebildungen: Im kritischen Kommentar zu dem von Martina Sitt herausgegebenen Sammelband *Kunsthistoriker in eigener Sache. Zehn autobiografische Skizzen* bringt Growe seine kenntnisreiche wie skeptische Haltung zu etablierten Positionen der Kunstgeschichte auf den Punkt: „Die einander durchaus nichts schenkenden Stellungnahmen sind vorzüglich zum Gewinn kritischer Distanz in zeitgenössischen Zwistigkeiten geeignet.“<sup>17</sup> Diese Haltung stand auch, weitergegeben an seine Studierenden, den eigenen Orientierungsversuchen als Kompass zur Seite, sicherte die Offenheit für andere Ansätze und Leistungen in der langen Geschichte des Fachs, orientierte die Befähigung zum eigenen Urteilsvermögen immer wieder an der Erfahrung der Kunst.

Sie verpflichtete dazu, andere disziplinäre Zugänge zu nichtsprachlichen Phänomenen – und gerade auch zu Bildern – nicht nur zur Kenntnis zu nehmen, sondern auch mit ihnen zu arbeiten. Das Bindeglied dieses aus dem Willen zu einer begründeten Kritik der kunstwissenschaftlichen Traditionen im Grunde interdisziplinär ausgerich-

17 Ebd., S. 1098 (Rezension zu *Kunsthistoriker in eigener Sache. Zehn autobiografische Skizzen*, hg. von Martina Sitt, Berlin 1989).

teten Ansatzes war die Sprache, wie sie die philosophische Ästhetik, die Literaturwissenschaft, die Archäologie und Ethnologie, Politologie, Psychologie, die Natur- und Gesellschaftswissenschaften, vor allem aber auch die Literatur, das Theater, der Film, die Musik und nicht zuletzt die Künstler:innen selbst je eigen formten, um die Erkenntnisse und Weisen der Erkenntnisgewinnung und -vermittlung dieser verschiedenen Wissens- und Erfahrungsgebiete zu artikulieren. Workshops wie z. B. mit dem befreundeten Theaterwissenschaftler Hans-Thies Lehmann zu Arbeiten des damals die Theoriedebatten in Bewegung bringenden sog. Poststrukturalismus setzten sich mit Arbeiten Foucaults (Las Meninas), Serres' (Carpaccio), Leiris' (Manet), Barthes' (Photographie, Mythen des Alltags) zu konkreten Bildern, aber auch mit Lévy-Strauss, Lyotard, Baudrillard, Lacan, Derrida, Deleuze u. a. zum Stellenwert eines weit gefassten Bildbegriffs innerhalb des menschlichen Erkenntnisvermögens auseinander, um andere Zugänge zu Bildlichkeit und Bildverständnis zu erkunden. Diese jenseits der regulären Lehrveranstaltungen stattfindenden Diskussionskreise, die zum Teil, wie ein solcher zur Bildbetrachtung/Bildbeschreibung, in den Privaträumen der Teilnehmer:innen abgehalten wurden, kennzeichnete am ehesten die dichte, anregende Atmosphäre eines Symposions, in der Erkenntnis durch intensive Gespräche, die keiner limitierenden zeitlichen oder institutionellen Rahmung unterworfen waren, sich einstellen konnte. Hier wurde fortgesetzt, was in den zahlreichen Übungen vor Originalen als kunstwissenschaftliche Kernarbeit im direkten Dialog mit einem künstlerischen Werk geleistet worden war.

Die Prägnanz seiner Sprache, das Geschliffene der Formulierungen zeigt sich gerade nicht darin, dass Bernd Growes Texte schnell und leicht zu lesen sind. Sie sind nicht in diesem Sinne glatt. In ihnen wird etwas vom Widerständigen der sinnlichen Kunsterfahrung deutlich in Bezug auf ihre Formulierung in gesprochener, geschriebener Sprache, in Bezug auf ihre begriffliche Erfassung. Im Gegenteil erfordern Growes Texte Konzentration und Verlangsamung, schon deswegen, weil die ausgefeilten Beschreibungen die Leser:innen zwingen, immer wieder vom Text auf das Bild zu schauen, um zu einem Verständnis der von Growe freigelegten Sachverhalte, Überlegungen und Deutungen zu gelangen. Dabei sind diese verdichteten Bildanalysen nie Beiwerk, nie redundant und vor allem nicht unnötig ausgedehnt. Sie werden zu Bausteinen einer Verständigung zwischen Bild und Sprache und ermöglichen allererst den durch die sinnliche Erfahrung der Bildlichkeit aufgeladenen denkenden Nachvollzug. So werden diese Texte selbst porös und offen für eine Kritik, die sich aus den eigenen Einlassungen auf die sinnliche Erfahrung der Kunst seitens der Leser:innen formieren kann. Eine solche Kritik war Growe immer willkommen, gehörte sie doch zum Prozess der Ernstnahme der sinnlichen Sprache der Kunst durch ihre Rezipient:innen und damit zur Ernstnahme des genuinen Erkenntnisprozesses, den die Auseinandersetzung mit Kunst eröffnet.

Die große Studie über Goya, mit der er sich habilitieren wollte, blieb unvollendet. Bernd Growe verstarb am 17. September 1992.



**Abb. 1:** Manfred Stumpf, *Einzug in Jerusalem*, 1990, computergenerierte Version aus Pixeln, 1993, 4,8 MB

In memoriam Bernd Growe  
*Interview mit Manfred Stumpf am 4. April 2023  
in Frankfurt-Nordend*

MARKUS LEPPER

---

Stumpf fasst die Zeichnung als ein Mittel zu entwerfender oder auch strikt registrierender Setzung auf; er schätzt ihre definitorische Klarheit und Bestimmtheit, und er erkennt in der Linie infolgedessen vor allem den Charakter einer Grenze, einer unwiderruflichen Festlegung. (Bernd Growe, 1986<sup>1</sup>)

Manfred Stumpf (\*1957 in Alsfeld) widmete seine Ausstellung farbiger Zeichnungen im Neuen Kunstverein Gießen (18.11.2006–20.1.2007) dem früh verstorbenen Kunsthistoriker Bernd Growe (1950–1992), der von 1979 bis 1990 an der Justus-Liebig-Universität in Gießen gelehrt und gearbeitet hatte.<sup>2</sup> Stumpfs in den Jahren 2003 und 2004 entstandener zwölfteiliger Werkkomplex variiert das Thema „Einzug in Jerusalem“ mit Palmlättern und einer Figur auf einem Esel und ist zum Teil mit Widmungen und Textfragmenten versehen.

Eine der ersten Ausstellungen des Künstlers überhaupt hatte vom 22. Januar bis zum 20. Februar 1986 an den „Professuren für Kunstgeschichte“ (wie es seinerzeit hieß) der Justus-Liebig-Universität stattgefunden. Stumpf war damals 29 Jahre alt gewesen. Es hatte sich um die siebte Ausstellung einer studentisch organisierten Reihe gehandelt, die „Atelier im Seminar“ hieß – gewissermaßen als Antwort auf das Projekt „Seminar und Atelier“, welches Bernd Growe 1979 bis 1981 (zusammen mit Gottfried Boehm und Norbert Werner) umgesetzt hatte.<sup>3</sup>

- <sup>1</sup> Bernd Growe, Der Rapidograph, in: *Manfred Stumpf, Katalog zur Ausstellung im Kunstgeschichtlichen Seminar der Justus-Liebig-Universität Gießen*, Gießen 1986, o. S.
- <sup>2</sup> Zu Bernd Growe vgl. den Beitrag von *Thomas Lange* in diesem Band.
- <sup>3</sup> Im Rahmen der Reihe „Seminar und Atelier“ waren zu Gast: Franz-Erhard Walther (7.5.1980), Ulrich Rückriem (11.6.1980), Gotthard Graubner (2.7.1980), Karl Prantl (12.11.1980), Gerhard Hoehme (26.11.1980), A. R. Penck (10.12.1980), Peter Kubelka (Januar 1981) und Joseph Beuys (4.2.1981).

Zwanzig Jahre später also die Growe gewidmete Ausstellung von Arbeiten Stumpfs im Neuen Kunstverein Gießen. Sie wird zeitgleich mit einer Ausstellung des Projekts *Kunstgeschichte und zeitgenössische Kunst* eröffnet.<sup>4</sup> Was ist geschehen? Hat die Kunstgeschichte ihren Sicherheitsabstand zum Jetzt nun gänzlich aufgegeben, oder ist das Gespräch zwischen Kunsthistorikern und Künstlern gar salonfähig geworden?



**Abb. 2 u. 3:** Manfred Stumpf, Zwei Blätter aus der Folge *Einzug in Jerusalem*. In memoriam Bernd Growe (12 Blätter, Buntstift auf Zeichenpapier, je 30 × 21 cm), 2003/04, Privatsammlung Gießen

ML: Welche Berührungspunkte mit der Kunstgeschichte gab es nach Deiner ersten Begegnung mit Bernd Growe 1985 in Gießen?

MS: Bernd Growe war der erste Wissenschaftler, der sich mit mir beschäftigt hat. Durch die Fragen, die er mir gestellt hat, habe ich damals auch erfahren, dass es diese Wissenschaft nicht ohne die Künstler und die Dinge, die sie herstellen, gibt. Diese Disziplin braucht das, was ich als Zeichner mache, sozusagen als Nahrung. Ich habe Ende 1985 bei Peter Kubelka und Thomas Bayrle an der Städelschule studiert, und die

4 Zu *Kunstgeschichte und zeitgenössische Kunst* vgl. den Beitrag von Misha Steidl in diesem Band.

hatten einen sehr persönlichen Zugriff auf die Kunstgeschichte oder auf Künstler, von denen sie berichtet haben. Ich hatte auch eine Affinität zur Technik, hatte eine Lehre als Maschinenbauer – das hat damals auch Bayrle fasziniert. Und diese Zusammenhänge haben sich in der technischen und der künstlerischen Welt entsprochen wie der Faden des Textilingenieurs und die Linie des Zeichners.

ML: Das ist eine schöne Analogie, denn ohne den Faden entsteht kein Gewebe und ohne die Linie gibt es weder eine Markierung noch die Begrenzung einer Fläche. Wie ging es damals weiter? Du warst ja noch sehr jung!

MS: Von der Städelschule aus bin ich bereits 1984 von Klaus Gallwitz nach Düsseldorf zu der damals sehr wichtigen Ausstellung *von hier aus* eingeladen worden. Da begann meine wirkliche Auseinandersetzung mit einer Kunst als Geschichte, aber auch mit Joseph Beuys. Damals habe ich auch als Aufsicht im Städelmuseum gearbeitet, und diese Nähe der Akademie zum Museum, das war ja auch mit Gallwitz als Person verbunden, hat mich damals schon sehr geprägt.

ML: Du bist nicht der erste Künstler, den ich kennenlerne, der von sich erzählt, zum Broterwerb als Aufseher oder im Hängeteam in einem Museum gearbeitet zu haben. Man könnte mal eine Ausstellung zu diesem Thema machen und fragen, inwiefern die tagelange Anwesenheit vor Ort auch die Wahrnehmung der Werke verändert.

MS: Als Kind oder Jugendlicher hatte ich ja gar keine Berührung mit der Kunst im Museum. Meine Familie kommt aus Alsfeld und Romrod. Der Hof gehörte zum Verwaltungsbezirk Hessen-Darmstadt. Ich begann nach der Schule erstmal ganz traditionell eine Lehre als Maschinenbauer. Bodo Runte, mein ehemaliger Kunstlehrer, brachte mich dann zur Kunst und zur Wandmalerei. Damals für das Jugendzentrum in Alsfeld.

ML: Auch über die Kunstlehrer und Kunstlehrerinnen der Künstler und Künstlerinnen könnte man eine gute Ausstellung machen. Ich hatte selbst eine Lehrerin, die mich sehr geprägt hat. Vorher wusste ich gar nicht wirklich, dass Bilder mich interessieren. Aber lass uns zurückkommen zur Kunstgeschichte, ich glaube, wir waren bei Gallwitz.

MS: Ja, Gallwitz besuchte mit uns im November 1976 eine Ausstellung im Frankfurter Kunstverein, die *Mit, neben, gegen. Beuys und seine Schüler* hieß und von einem dreitägigen Programm „Ereignis“ begleitet wurde. Da lernte ich Blinky Palermo, Sigmar Polke, Anatol und Franz Dahlem kennen, und diese Diskussionen dort im Kunstverein waren gewissermaßen Diskussionskultur verstanden als Happening. Das war neu für mich: Es war draußen eine Art Bühne aufgebaut und Polke hat mit einer Axt neben mir gestanden, und „Position“ gerufen – das hat mich neugierig gemacht und auch Maßstäbe für mich gesetzt bis heute.

ML: Welche Rolle spielte Beuys konkret für Dich? Er war ja auch 1981 als Referent in der Reihe „Seminar und Atelier“ eingeladen, und die Studierenden haben im Anschluss an die Veranstaltung die von ihm beschriebenen Tafeln verkauft, um ihre Exkursion nach New York zu finanzieren. Man könnte also auch hier sagen: Zeiten des Aufbruchs.

MS: Es war damals alles sehr dynamisch und noch nicht so sehr von Hierarchien geprägt. Als Aufsicht im Städelmuseum war ich 1982 auch zur Eröffnungsfeier von Anselm Kiefer eingeladen. Wir lernten uns kennen, und ich wurde sein Assistent: Keilrahmen aufspannen und so etwas. Ich lebte zusammen mit meiner ersten Frau Eva, und damals habe ich auch die noch sehr illustrative Konzeption meiner Kunst in Frage gestellt und durch eine Initiation begonnen, mich einem einzigen Bild zu widmen, was mich bis heute trägt.

ML: Hat Anselm Kiefer sich denn als Schüler von Beuys verstanden? Kiefer hat ja wohl nur selten die Akademie in Düsseldorf besucht?

MS: Ich würde sagen, sie waren sich trotzdem einig darin, dass die menschliche Intuition die einzige Chance ist, die wir der Technik gegenüber haben. Aber ich habe auch gemerkt, dass sich Kunstgeschichte und Gegenwart natürlich unterscheiden, und die späten 1970er Jahre waren sehr progressiv, und mit dem Tod von Beuys 1986 gab es eine Zäsur für die Konzeptkunst.

ML: Man kann wohl sagen, Du bist der Künstler, der über mehrere Jahrzehnte hinweg nur ein Bild generiert – immer wieder diesen „Einzug in Jerusalem“. Doch lass uns zurückkommen auf die Kunstgeschichte – auch wenn ich das natürlich alles gerne höre. Welche Rolle spielte der historische Kontext für Dich? Im Studium agierte man ja nicht im luftleeren Raum.

MS: Also, im Städel wurde ich eigentlich als Konzeptkünstler ausgebildet, und plötzlich ist uns damals der Neo-Expressionismus vor die Füße gefallen. Die „Jungen Wilden“, wie sie damals genannt wurden. Man könnte auch sagen, dass „Bad Painting“ so eine Art Konzeptkunst war, um für die Malerei einen Neuanfang zu ermöglichen. Aber eigentlich wurde Kiefer zum Neo-Expressionisten gemacht, doch für mich waren es wirklich eher Beuys und seine mystisch-geschichtliche Kunst. Speziell die religiös-christliche Linie hat mich interessiert und ein alter, unterirdischer Weg verbindet die Vergeistigung der Abstraktion im Minimalismus einerseits und dem erweiterten Kunstbegriff von Beuys andererseits. Für mich selbst wurden meine Zeichnungen immer mehr zu Konzentrationsübungen – wie ein Gebet, extrem meditativ wie in einem Ritual.

ML: Man könnte also sagen, dass sich mit dem erweiterten Kunstbegriff von Beuys für Dich auch die Möglichkeit ergeben hat, mit dem Mythos „Einzug in Jerusalem“ eine Suche zu beginnen, die Dich auch wieder mit den mystischen Erfahrungen deiner Jugend in Verbindung bringt?

MS: Wenn Du so willst, habe ich 1987 mit dem „Einzug“ die Entscheidung getroffen, mein ganzes Leben lang ein Bild zu entwickeln. Es begann mit dem Rot als Farbe der Passion, es folgten der Container, der als Repräsentant einer normierten Vorstellung mit einer Ikone im Inneren ein Jahr lang um die Welt fuhr und an dem sich auch mein privates Leben zwischen Verlobung und Heirat orientiert hat. Bernd Growe hat damals (1987) zeitgleich zur *documenta* die Aufstellung der 21 Palmzweige entlang der Autobahn begleitet. Das war ein Projekt mit sehr viel Aufmerksamkeit. Die Entwicklung verlief von diesem Zweig (als Repräsentant der Natur) zum „Contempler“ (bestehend aus zwei Quadraten und als Repräsentant der Kultur) zum Esel (1992 als „Kunst am Bau“-Projekt in der U-Bahnstation als Beispiel für das Tier) und schließlich zum Reiter, also zum Menschen, zu den Christusfiguren („Super-Rio“). Jetzt bin ich am Ende meiner künstlerischen Laufbahn wieder bei der Palme angelangt. Diesmal nicht der Palmzweig, sondern die Palme als ganzer Baum und als Symbol für den beseelten Kosmos und für das zentrale Nervensystem, also unser Bewusstsein.

ML: Wow, das ist ja Kunstgeschichte als Kunst, wenn man so will. Dass sich die Elemente aufeinander beziehen, wusste ich, dass aber auch eine erkenntnistheoretische Linie hindurchführt, war mir nicht so klar. Was ich interessant finde, ist, dass diese Bezugnahme sich scheinbar sehr organisch ergeben hat und auch durch die Entwicklungen in der zeitgenössischen Kunst vorangetrieben wurde. Stimmt das?

MS: Bernd Growe war durch die Ausstellung *von hier aus* 1984 in Düsseldorf auf mich aufmerksam geworden. Er war damals Assistent von Gottfried Boehm in Gießen, der dann leider wieder schnell weg war aus Hessen, weil er durch seine Beschäftigung mit der zeitgenössischen Kunst auch international bekannt wurde. Growe hat meine Zeichnungen ganz unmittelbar verstanden und wusste sofort, worum es mir geht. Mein Konzept mit der Ikone hat er erst verstanden, als der Container hinzukam. Aber trotzdem wollte er damals gerne meine A4-Zeichnungen in Gießen zeigen – als Übung für die Studierenden, die im Rahmen einer Seminarveranstaltung eine Ausstellung machen und eine Rede halten sollten. Ich habe damals aber Fotokopien gezeigt. Die Zeichnungen sind ja mein „Werk“ und nicht der Fetisch des Originals in diesem Sinne, deshalb konnte man auch Kopien zeigen.

Aber Growe hat sich damals auch ganz auf die Linie konzentriert und wir haben über die „Linientheorie“ gesprochen – bis in die 11. Dimension hinein.

ML: Und hast Du selbst einmal ganz klassisch Kunstgeschichte gehört?

MS: Klar, damals bei Rainer Jochims, der am Städel als intellektueller Künstler galt und sich mit der Malerei des Abstrakten Expressionismus in Amerika beschäftigt hat. Er war aber auch den Gedanken der Minimal Art sehr zugetan, und ich habe von ihm auch viele interessante Impulse aus dem Bereich der Erkenntnistheorie erhalten, die ich dann bei Bazon Brock vertiefen konnte.

ML: Es gab aber sicher auch noch weitere Einflüsse, wenn ich an dein Studium 1978 an der Cooper-University denke. Auf dem Weg von Alsfeld nach Frankfurt war der Sprung nach New York ja doch etwas ganz anderes. Eine neue Dimension für einen jungen Künstler mit Anfang zwanzig.

MS: Das Städel hatte damals ein Austauschprogramm mit New York, und mit Hans Haacke hatte ich eine gemeinsame Sprache. Das war also nicht so schwer. Aber die zeitgenössische Kunst hatte in Amerika einen ganz anderen Stellenwert, und die Menschen sind selbstverständlicher und auch weniger kompliziert damit umgegangen.

ML: Könntest Du in einem Gedanken zusammenfassen, was Du aus Amerika mitgebracht hast? Du bist ja dann nach Wien zu Bazon Brock.

MS: New York war natürlich sehr laut und sehr aufregend und ich habe alles aufgesogen. Es war die Zeit der totalen Progression: Land-Art, Konzeptkunst, Initiation. Das hat viele überfordert, die dann wieder in die alte Malerei geflüchtet sind oder politisch zu Reagan.

ML: Lass uns noch einen Blick in die Zukunft werfen. Deine Zeit als Professor an der Hochschule für Gestaltung in Offenbach, wo Du seit 1995 lehrst, geht in zwei Jahren zu Ende, und Du hast Generationen von Studierenden geprägt oder besser gesagt: Dabei geholfen, ihre eigenen künstlerischen Fragestellungen zu entwickeln. Was steht für Dich noch auf dem Programm. Es gibt ja weiterhin Projektideen beziehungsweise das Konzept, was Du vor bald vierzig Jahren entwickelt hast.

MS: Man könnte sagen, das Kamel soll noch durch das Nadelöhr. Ich habe Dir ja erzählt über den Zusammenhang, den Palmbaum als Bild für das weit verzweigte Nervensystem des Menschen. In diesem Zusammenhang möchte ich das dreiteilige Ensemble *Spire*, bestehend aus einer Nadel, einem Kamel und einem Palmauge (um die Nadel herum) noch realisieren. Die Nadel aus Edelstahl soll 27 Meter hoch werden, damit auch ein echtes Kamel durch das Nadelöhr passt. Für dieses Projekt bin ich noch auf der Suche nach finanzieller Unterstützung.

ML: Vielen Dank für das Gespräch. Gehen wir jetzt noch einen Kaffee trinken?

a. c. lony – Studentische Galerie 1986–1989\*  
*Ein Gespräch mit Ruth Antpöhler*

DAGMAR KLEIN

---

Der Name der Galerie blieb geheimnisvoll. Der Wortteil „lony“ ließ sich noch leicht erklären, schließlich lag die Galerie im Hinterhaus der Lonystraße 19. Aber „a. c.“ – wer oder was sollte das sein? Die Auflösung wird hiermit nachgereicht: „Es war schlicht ein Gag“, erklärt Mit-Begründerin Ruth Antpöhler. „Und dann haben wir es in der Schwebe gelassen, weil alle Leute herumrätselten.“

Wir sehen uns für dieses Gespräch nach gut dreißig Jahren erstmals wieder. Anlass ist das 150-jährige Bestehen des Instituts für Kunstgeschichte an der Universität Gießen. Wir wollen für den Beitrag für diese Festschrift die Erinnerung an eine studentische Galerieinitiative der 1980er Jahre auffrischen und für künftige Generationen bewahren. Treffpunkt ist die Gießener Wohnung von Ruth Antpöhler und Martin Reitzlein, in der Nähe der Alten Universitätsbibliothek gelegen. Zahlreiche Dokumente hat sie bereits herausgesucht und im Arbeitszimmer ausgebreitet, doch spinnen wir den Erinnerungsfaden weiter, und sie sucht immer noch etwas heraus. Es ist für uns beide eine spannende Wiederentdeckung.

Die Galerie existierte nur vier Jahre, von 1986 bis 1989, dennoch ist sie bemerkenswert. Es war eine Galerie für junge, zeitgenössische Kunst. Sie wurde von Studierenden gegründet und geführt. „Es war keine Fortsetzung der ‚Atelier im Seminar‘-Reihe an der Uni“, betont Ruth Antpöhler.

Wir waren natürlich vorbereitet durch die Seminare von Boehm und Growe, denen es immer ein Anliegen war, dass wir auch konkret arbeiten. Das reichte vom Kontakt mit Künstlern, über die Ausstellungsorganisation bis zur Katalogerstellung. Was in den 1980er Jahren noch unüblich war an Universitäten. Uns war es wichtig, dass wir eigenständig arbeiten, auch was die Finanzierung betraf. Wir haben uns als Projekt zwischen Universität und Öffentlichkeit verstanden. (Antpöhler)

\* Das Gespräch wurde am 3. April 2023 in Gießen geführt.

Es gab ein Vorbild in Bochum, wo Gottfried Boehm und Bernd Growe zuvor gelehrt hatten. Die Bochumer galerie januar war ebenfalls eine studentische Gründung. „Wir sind auch hingefahren und haben alles angeschaut.“ Im Unterschied zur Gießener Galerie existiert die Bochumer heute noch, als Verein und gefördert durch die Stadt. Der Gründungstext auf deren Homepage ist weitgehend auf a. c. lony übertragbar.

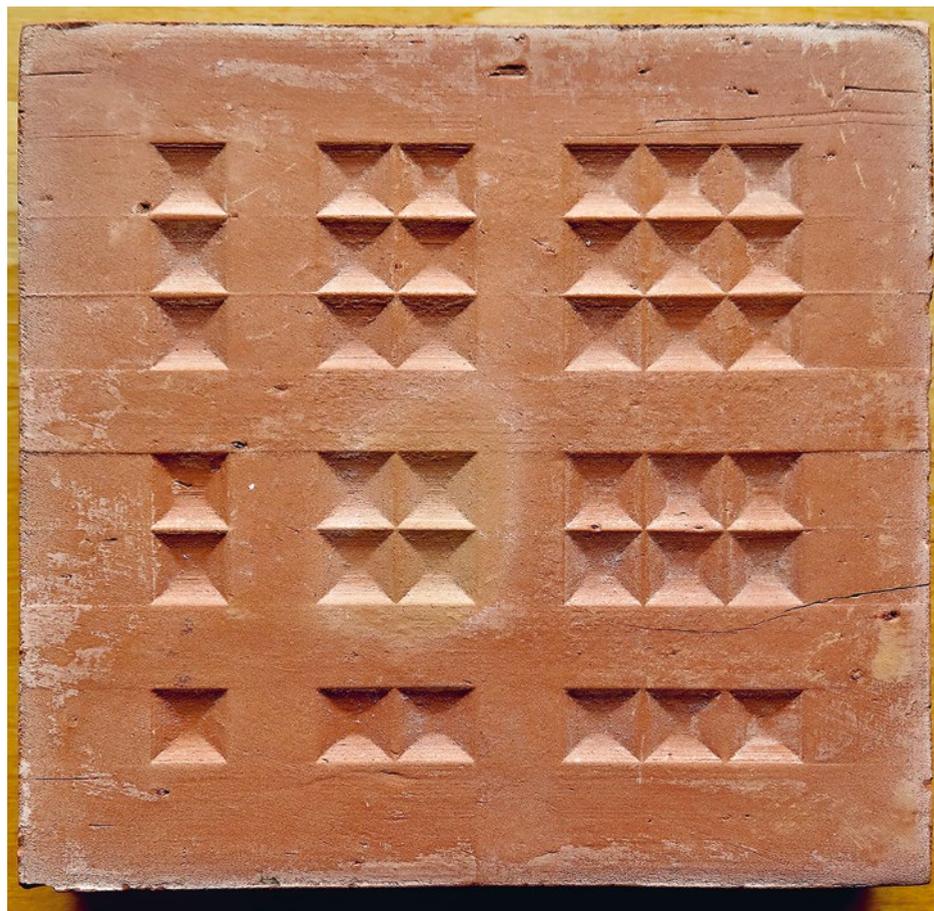
Die galerie januar wurde 1980 als studentische Initiative im Umkreis des Kunsthistorischen Instituts der Ruhr-Universität Bochum gegründet mit dem Ziel, die erlernte Theorie an der jeweils aktuellen Praxis der Kunst zu überprüfen und weiter zu vermitteln. Mit wenig Geld, aber viel Sachverstand und Gespür für das vielversprechende Neue wurde die ausgewählte Kunst von Anfang an möglichst professionell auf drei Etagen eines gemieteten Hinterhauses in Bochum-Langendreer präsentiert. Dabei richtete sich der Blick mit dem Wissen um die Geschichte der Kunst – janusköpfig – zurück und nach vorn. In fünf bis sechs Einzelausstellungen pro Jahr hat man das Publikum über die vielfältigen Formen der aktuellen Gegenwartskunst auf dem Laufenden gehalten und versucht, ein Interesse für noch weitgehend unabgesicherte Positionen zu erwecken.<sup>1</sup>

Auch die Galerie a. c. lony war in einem Hinterhaus untergebracht und verfügte ab ihrer dritten Ausstellung über drei Etagen. „Wir haben alles selbst renoviert, dabei den rohen Fabrikcharakter belassen. Eine funktionierende Heizung gab es aber nicht und so war die Zahl der Ausstellungen pro Jahr kleiner.“ 1986 waren es zwei, 1987 und 1988 jeweils vier Ausstellungen, im vierten und letzten Jahr war es nur noch eine. Dass die künstlerischen Positionen ungewöhnlich waren und das Publikum teils ratlos machten, das ist den gesammelten Zeitungsberichten zu entnehmen.<sup>2</sup> „Es war unser Anliegen, Kunst als Experimentierfeld zu zeigen. Die vielen Diskussionen mit Besuchern waren aber eine große Chance, uns in der Vermittlung von Kunst zu schulen.“ Dass auch Künstlerinnen anteilmäßig vertreten sein sollten, das war selbstverständlich.

Wichtig war ihnen, dass sie interdisziplinär arbeiten und internationale Kunst präsentieren. Ihr spezifisches Interesse galt der Kunst, die tradierte Grenzen etwa zwischen Bild und Skulptur überschritt. Zu jeder Ausstellung sollte es ein Multiple geben, das auch für studentische Budgets erschwinglich war (Abb. 1). Einladungen wurden teils von den Künstlern gestaltet, auch an den Begleitpublikationen waren sie mehr oder weniger stark beteiligt (Abb. 2). „Einer hat die komplette Gestaltung und den Druck selbst übernommen, Hans-Dirk Hotzel mit seinen Bodenskulpturen,“ erinnert sich Antpöhler. Andere Kataloge waren in Teilaufgabe mit Lithographien oder Handzeichnungen der Künstler gestaltet. Nur bei den Theaterleuten gab es keine Broschüren, stattdessen Filmvorführungen und Gespräche. So bei dem polnischen Filmemacher Józef Robakowski und den New Yorker Regisseuren John Jesurun und Michael Kirby,

1 <https://www.galerie-januar.de/der-verein/> [Zugriff 21.04.2023].

2 Die Sammlung der Dokumente wird Ruth Antpöhler an das Gießener Universitätsarchiv übergeben.



**Abb. 1:** Andres Bally, *Multiple*, 1988, Tondruck; Foto: Dagmar Klein (2023)

die 1988 als Gastprofessoren am damals noch neuen JLU-Institut der Angewandten Theaterwissenschaft (ATW) lehrten.

Die mit a. c.lony unterzeichneten Katalogtexte haben wir teilweise zu fünft geschrieben, manche Texte wurden von den Künstlern selbst oder von befreundeten Kommilitonen verfasst. Auch wenn es immer wieder Aufgabenverteilungen gab, haben wir die Galerie als Kollektiv (im Sinne einer Zusammenarbeit) betrieben. Auch die meisten Künstlerinnen und Künstler waren in die Vorbereitungen der Ausstellungen und Veranstaltungen einbezogen. Manche waren ein paar Tage in Gießen und haben auch den Alltag mit uns geteilt. Das Ziel des Miteinanders war nicht, den kleinsten gemeinsamen Nenner zu finden, sondern der Anspruch war, als heterogene Gruppe der Vielschichtigkeit des künstlerischen Prozesses näher zu kommen. (Antpöhler)

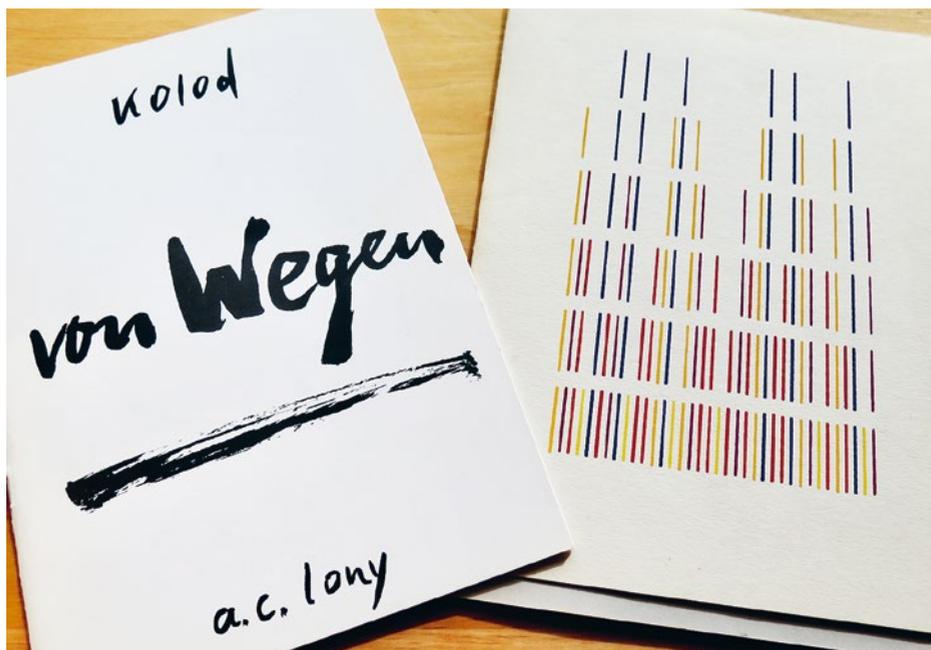


Abb. 2: Publikationen der Galerie a. c. lony, 1986; Foto: Dagmar Klein (2023)

Die Herstellung der Kataloge geschah noch im einfachen Schnipsel-Layout, schließlich war es die Zeit vor Personal Computer, Grafikprogrammen und Internetnutzung. Einige Fotokopien und Druckvorlagen hat Ruth Antpöhler in ihrer Sammlung noch gefunden. Wir müssen lachen ob der Schlichtheit und Mühe, die man früher damit hatte. Wie kamen die Künstlerkontakte zustande?

Durch Empfehlungen, klar. Zunächst von Boehm oder Growe, dann durch die Künstler und Künstlerinnen. So empfahl Boehm einen Künstler, der aber keine Zeit hatte und uns Ricardo Fernandez, einen in Paris lebenden Südamerikaner, empfahl. Michael Growe, den Bruder unseres Dozenten, hatten wir schon zuvor bei Besuchen der Akademie in Düsseldorf kennengelernt. Seine Arbeiten haben uns überzeugt. Das war mit allen Künstlern so, es gab Empfehlungen, aber wir waren motiviert, uns ein eigenes Urteil zu bilden. (Antpöhler)

Eine Ausstellung brachte die Erweiterung nach Osteuropa, das damals noch hinter dem Eisernen Vorhang lag. Es war noch die Zeit des Kalten Krieges. „Die Ausstellung kam zustande durch die städtische Anfrage, ob wir uns an den Ungarischen Wochen in Gießen beteiligen möchten (1987). Daraufhin sind wir nach Ungarn gefahren, haben Ateliers besucht, mit Künstlern gesprochen.“ Vorgestellt wurden schließlich der konstruktiv arbeitende Grafiker Károly Halász und der polnische Fotograf und Filmema-

cher Józef Robakowski, der ihnen eine – für sie als Westdeutsche – neue Sicht auf das Leben als Künstler unter den Sowjets vermittelte.

Mehrfach gab es Duo-Ausstellungen: Alicia Hernandez und Ricardo Fernandez, Friederike Graben und Michael Growe, Friederike Graben und Michaela Kölmel. Und es gab gegen Ende der Galeriezeit auch eine Gruppenausstellung mit dem Titel *Das offene Bild*. Das war die einzige Ausstellung, bei der mit Volker Schönhals auch ein heimischer Künstler dabei war.

Am Mittsommer-Juni-Wochenende 1988 war ein Teil des Galerie-Kollektivs am *Stadt-Stück: Giessen dreifünfnunzwo* beteiligt, ein Performance-Tag mit Film-Ton-Aufnahmen quer durch die Stadt, organisiert von ATWlern. Unterstützung kam von Professoren wie Gottfried Boehm und Odo Marquard, dem Theatermann Martin Apelt, der Fotografin Merit Engelke, dem späteren Schauspieler Fritz Roth und vielen anderen.

Es folgte die Kündigung der Räumlichkeiten, da sich ein solventer Mieter für die mittlerweile schön hergerichteten Räume meldete. Eine letzte Ausstellung konnte 1989 noch stattfinden. Mittlerweile waren für alle Beteiligten aber auch andere Fragen und Aufgaben wichtig geworden.

Gibt es ein Resümee?

Es war eine lehrreiche Zeit für uns alle, in Bezug auf die Kunst und auf Menschen, auch wenn niemand von uns Galerist:in geworden ist. In der Rückschau ist mir deutlich geworden, dass auch wir dem Zeitgeist folgten im Sinne des Einfach-mal-machen. Aber die Grundthese, dass ein Kunstwerk nicht mehr nur Abbild, sondern Teil der Realität ist, die hat uns getragen und die ist geblieben. (Antpöhler)

### Galerie-Kollektiv

Ruth Antpöhler, Gabi Himmelmann, Sabine Kiefaber (+), Thomas Lange, Martin Reitzlein. Unterstützt von Bernd Deidesheimer (+), Justus Jonas und Rita Wind.

### Chronik der Ausstellungen

#### 1986

Michael Kolod – *Objekte von Wegen*

Ricardo Fernandez – Wandbilder, Zeichnungen, Bücher

#### 1987

Alicia Hernandez + Ricardo Fernandez – Installation *Kreuze*

Hans-Dirk Hotzel – Bodenskulpturen

Friederike Graben + Michael Growe – Skulpturen u. Graphik + Malerei u. Objekt

Károly Halász – Konzeptuelle Malerei und Graphik

**1988**

Józef Robakowski – Filmvorführungen u. Gespräche

Andres Bally – Graphik, Objekte u. Skulpturen (vgl. Abb. im Beitrag von Broeker)

John Jesurun + Michael Kirby – Installation + Installation u. Computergraphik

*Das offene Bild* mit Arbeiten von Sabine Funke, Michael Growe, Michael Kolod, Peter Markert, Volker Schönhals und Peter Telljohann

**1989**

Friederike Graben + Michaela Kölmel – Farbige Plastik + Objekte (Abb. 3 u. 4)



**Abb. 3:** Einladungskarte zur letzten Ausstellung in der Galerie a. c. lony, 1989;  
 Foto: Dagmar Klein (2023)



**Abb. 4:** Ausstellung mit Arbeiten von Friederike Graben + Michaela Kölmel in der Galerie a. c. lony, 1989; Sammlung a. c. lony Galerie



# Künstlerinnen versus (Frauen)Kunstgeschichte zu Beginn der 1980er Jahre

SUSANNE LIESSEGANG

---

Die Anfrage, einen Text zur Frauenkunstgeschichte zum Gießener Jubiläumsband beizutragen, führte mich an die Anfänge meines eigenen Denkens in und mit der Kunstgeschichte zurück. Damals war ich Studentin, eine Anfängerin, die ihren Weg in diesem Fach, ausgehend von einer Neugierde und Begeisterung für die Kunst, wie ich sie in Museen vorfand, suchen musste – und wollte.

Aus heutiger Perspektive zeigt sich manches in einer inneren Konsequenz, die mich selbst überrascht. Die Setzung „Künstlerinnen versus Kunstgeschichte“ beziehungsweise „Kunst versus Geschichte“ führt einige Linien einer Denkbewegung zusammen, die in der Reibung mit den historischen Bedingungen verankert ist. Aus ihr heraus ist auch dieser Text entstanden.

Daher beginne ich mit einer sehr rudimentären Bestimmung der heutigen Ausgangsbasis 2023, checke dann in das Jahr 1981 ein, um im Folgenden mit einem Spotlight die 1980er Jahre zu beleuchten.

**2023**

In allen großen Museen sind Ausstellungen von Künstlerinnen zu sehen: Rosemarie Trockel im Museum für Moderne Kunst in Frankfurt am Main; Etel Adnan im Lenbachhaus in München und im K21 in Düsseldorf; Joan Jones im Haus der Kunst in München; Helen Frankenthaler im K20 in Düsseldorf; Magdalena Abakonowicz in der Tate Gallery in London; Jenny Holzer im K21 in Düsseldorf; Sandra Mujinga im Hamburger Bahnhof in Berlin; Monica Bonvicini in der Nationalgalerie Berlin; *Femme Fatale. Blick-Macht-Gender* in der Kunsthalle Hamburg; *Empowerment* im Kunstmuseum Wolfsburg ... Gender-Fragen gehören zur theoretischen Erkundung der Kunst sowohl in der Kunstgeschichte als auch in der Bildwissenschaft und den Visual Culture Studies.

### Check in 1981

Die zeitgenössische Kunst ist in Bewegung: Beuys – Neue Wilde – Ende der Kunst – Ende der Kunstgeschichte. In Düsseldorf, Köln, Berlin, München und Kassel gibt es im Zusammenhang mit Ausstellungen ein intensives Ringen um die Kunst und Kunstbegriffe.<sup>1</sup> Künstlerinnen sind daran beteiligt, werden aber nur vereinzelt ausgestellt. Es existiert noch kein Museum für Gegenwartskunst in der BRD, aber es tut sich was: 1982 öffnet das Museum Abteiberg in Mönchengladbach seine Tore, schon 1981 wird das MMK Frankfurt gegründet, das allerdings erst 1991 eröffnet werden kann, und bereits im Mai 1981 findet die Gründung des Frauenmuseums Bonn statt.<sup>2</sup> In Gießen gibt es erste Schritte, die Kunst der Gegenwart in das Forschungsfeld der Kunstgeschichte aufzunehmen. Gender als Kategorie der kunsthistorischen Forschung ist nicht vorhanden. Die theoretische Diskussion plagt sich mit dem Für-und-Wider einer weiblichen Ästhetik.<sup>3</sup> Die Akteurinnen kommen vorrangig aus den Literatur-, Theater- und Filmwissenschaften. Viele Künstlerinnen wollen mit einer solchen Diskussion nicht verrechnet werden und müssen sich doch mit den für Männer und Frauen ungleichen Bedingungen auf dem Kunstmarkt auseinandersetzen.

### Spotlight 1981 und folgende Jahre

Die institutionelle Geschichte der (Frauen-)Kunstgeschichte im Gießen der 1980er Jahre ist schnell erzählt: Es gab sie nicht. Doch haben wir uns auf den Weg gemacht. Unser Studium in Gießen in der ‚Boehm Ära‘ der 1980er Jahre hat uns mitten in die fundamentale Auseinandersetzung des Faches um seine Methoden und Denkrichtungen gestellt. „Kunst versus Geschichte“, diese Ringvorlesung im Wintersemester 1982/83 wurde zum prägenden und herausfordernden Startpunkt des eigenen Denkens. Die Lektüre von George Kublers

1 Josef Beuys, die *documenta* und die Ausstellung *Westkunst* 1981 sind Wegmarken für diese Auseinandersetzung. Vgl. hierzu: Wir hatten von den Künstlern gelernt ... Ein Interview mit Laszlo Gloszer von Sigrid Ruby, in: *Texte zur Kunst*, Nr. 50 (Juni 2003), S. 96–105, <https://www.textezurkunst.de/de/50/wir-hatten-von-den-kunstlern-gelernt/> [Zugriff 29.12.2023].

2 Siehe den Artikel zum Frauen-Sommer-Museum Bonn. Im November 1981 fand dort die 1. VDS-Tagung zur Situation der Frauen in der Kunstgeschichte statt. [http://library.fes.de/cgi-bin/cour\\_mktiff.pl?year=198109&pdfs=198109\\_017x198109\\_018x198109\\_019](http://library.fes.de/cgi-bin/cour_mktiff.pl?year=198109&pdfs=198109_017x198109_018x198109_019) [Zugriff 09.03.2023].

3 Die Liste der greifbaren Literatur ist kurz: Silvia Bovenschen, *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*, Frankfurt a. M. 1979; Silvia Bovenschen, Gibt es eine weibliche Ästhetik? in: *Ästhetik und Kommunikation*, Heft 25 (1976), S. 60–75; Gisliind Nabakowski / Helke Sander, *Frauen in der Kunst*, 2 Bde., Frankfurt a. M. 1980; Gisela Breitling, *Die Spuren des Schiffs in den Wellen. Eine autobiographische Suche nach den Frauen in der Kunstgeschichte*, Berlin 1980.

*Form der Zeit*<sup>4</sup> mit seinen Ansätzen, die Zuständigkeit der Kunstgeschichte in eine Geschichte der Dinge zu erweitern: unvergessen. Hans Belting und Gottfried Boehm waren Kontrahenten im Spiel. Von hier aus, so scheint es mir rückblickend, hat sich der Weg in ein erneuertes, verändertes Verhältnis von Kunst und Geschichte in unserem Fach ergeben. Die vielgestaltige Verschiebung des Faches, in der schlussendlich Kunst-Geschichte und Bildwissenschaft zu Forschungsschwerpunkten ausgebaut wurden, nahm hier ihren Ausgang. Zugleich lernten wir in Gießen über die direkte Begegnung mit Kunstwerken und Künstlern, unter anderem in der Veranstaltungsreihe „Seminar und Atelier“ (1980/81), dass die Praxis des Sehens als Ausgangs- und Bezugspunkt jedes Denkens über Kunst nicht zu hintergehen ist.

Die Atmosphäre des Instituts war geprägt von der Vorstellung, dass das Fach Kunstgeschichte sich verändern, dass Lehre andere Wege der Vermittlung suchen muss, dass Fragen, die aus der Teilhabe am Zeitgenössischen sich stellen, auch in der Wissenschaft sich wiederfinden müssen.<sup>5</sup> Es war diese Atmosphäre, die auch den Blick auf die in westlichen Gesellschaften nicht mehr zu verbergende Tatsache, dass Frauen in Kunst und Kultur weitestgehend unsichtbar waren, frei machte. Es war der Nährboden, aus dem mit großer Selbstverständlichkeit für vier Studentinnen der Kunstgeschichte an der JLU – Ingrid Claßen, Ina Fischer, Angelika Kromas und ich – die Idee reifte, die Gelegenheit einer vom Institut geplanten USA-Exkursion (Abb. 1) auszuweiten, um sich in der Frauen-Kunstszene in New York umzuschauen. Die theoretische Auseinandersetzung mit einer weiblichen Ästhetik, einer feministischen Kunst, war noch immer in ihren ersten Anfängen, im Falle der Kunstgeschichte noch gar nicht vorhanden,<sup>6</sup> und

- 4 George Kubler, *Form der Zeit*, Frankfurt a. M. 1982 [engl. *The Shape of Time. Remarks on the History of Things*, 1961].
- 5 Die Idee der Reform begleitet das Fach Kunstgeschichte schon seit Ende der 1960er/Anfang der 1970er Jahre, als der Ulmer Verein für Kunstgeschichte gegründet wurde. Die Fokussierung auf eine sozialhistorische Forschung brachte allerdings andere Fragen und andere Fragen mit sich als jene(s), welche(s) sich in Gießen unter dem Blickwinkel des Forschungsansatzes von Gottfried Boehm als Ausgangspunkt und Methode entwickelte(n). Auch die Vorbereitungsgruppe der ersten Kunsthistorikerinnen-Tagung in Marburg unter dem Titel „Frau – Kunst – Gesellschaft – Kritische Wissenschaft“ 1982 knüpfte an die Idee der Reform an. Im ersten Vorbereitungspapier zu dieser Tagung vom April 1982 heißt es: „Der Ulmer Verein für Kunstwissenschaft [...], der sich theoretisch und praktisch um eine Reform der Kunstwissenschaften an Hochschulen, Universitäten sowie Instituten im Museum und Denkmalpflege bemüht.“ (Privatsammlung Ließegang) Mit ihrem von weiblichen Lebenserfahrungen geprägten Blick wollten die Wissenschaftlerinnen diesen Reformwillen erneut „kritisch“ aktivieren.
- 6 Das Protokoll der VDS-Frauen-Tagung in Bonn (13.11.–15.11.1981) weist aus, dass es in allen Instituten weder Lehrveranstaltungen noch nennenswerte Literatur zu Künstlerinnen gab. Teilnehmerinnen von folgenden Universitäten waren vertreten: Aachen, Bonn, Freiburg, Gießen (Cornelia Buder, Elke Hieronimus, Susanne Ließegang, Angelika Kromas, Andrea Richter), Hamburg, Heidelberg, Köln, Münster, Saarbrücken, insgesamt 46 Frauen. Die Tagung hatte sich laut Protokoll (ohne Datum), einige Aufgaben gestellt: „Zu klärende Fragen für die Frauentagung: 1. Situation in den Instituten 2. Bibliothek ob ausreichend oder nicht 3. Situation der Kunstgeschichtsstudentinnen.“ (unveröffentlichtes Protokoll, Privatsammlung Ließegang)

Voraussichtliches Programm der New-York-Exkursion vom 3.10.-18.10.1981		
(ohne Wandertag!)		
SA,	3.10.	Anreise Frankfurt - New York
SO,	4.10.	Museum of Modern Art
MO,	5.10.	Museum of Modern Art
DI,	6.10.	Stadtbesichtigung Rockefeller Center
MI,	7.10.	Whitney Museum of American Art Frick Collection
DO,	8.10.	Guggenheim Museum Jewish Museum
FR,	9.10.	The Cloisters Gruppenarbeit
SA,	10.10.	Seagram Building, Lever House Ateliers in SOHO
SO,	11.10.	Philadelphia <i>(Hoagess essen!)</i>
MO,	12.10.	Architektur / Galerien (Pratt Institute)
DI,	13.10.	Metropolitan Museum
MI,	14.10.	Metropolitan Museum
DO,	15.10.	The Hispanic Society of America Brooklyn Museum
FR,	16.10.	Atelierbesuch, Galerien
SA,	17.10.	Atelierbesuche
SO,	18.10.	Abreise

**Abb. 1:** „Voraussichtliches Programm der New-York-Exkursion vom 03.10.-18.10.1981“, Privatsammlung

unser erstes Interesse galt nicht den Theorien, sondern dem eigenen Sehen von Kunst und der Begegnung mit Künstlerinnen.

Die Gießener Gastprofessur von Donald B. Kuspit (Sommersemester 1981), der an der State University of Stony Brook in New York lehrte und von dem bekannt war, dass er Verbindungen in die lebendige Szene der Künstlerinnen in New York besaß, wurde zum Ausgangspunkt der praktischen Umsetzung unserer Idee. Er hieß uns in New York willkommen und sorgte für die ersten Begegnungen. Keine geringeren als Nancy Spero und Silvia Sleigh standen als Kontakte im Terminkalender. Nancy Spero war damals eine der führenden Künstlerinnen in der New Yorker Frauenkunstszene. Sie hatte die A. I. R. Gallery in New York 1971 mitgegründet. Silvia Sleigh, verheiratet mit Lawrence Alloway, vermittelte zu beiden Seiten – Künstlerinnen und Kunsttheoretiker:innen. Der praktische Nutzen dieser Position wurde uns erst allmählich bewusst. Beide Künstlerinnen vermittelten uns an weitere Künstlerinnen, von hier aus ging unserer Reise in die so ganz andere, neue Welt der New Yorker Frauenkunstszene

los: Linda Cunningham, A. I.R. Frauengalerie, SOHO 20, Camilla Billops und Hatch-Billops-Collection, Dotty Attie, Betsy Damon, Mimi Smith, May Stevens, Daria Dorosch, Sabra Moor, Cecile Abish und viele andere.

Den Winter 1981/82 nutzten Ingrid Claßen und ich, um unser mitgebrachtes Material, Kataloge, Zeitungsberichte, Fotos aufzuarbeiten.<sup>7</sup> Schließlich bot sich im Februar 1982 die Chance, die Erträge unserer Reise in der von Bernd Growe initiierten Ausstellungsreihe „Atelier im Seminar“ der Öffentlichkeit vorzustellen: *Women Artists aus New York. Materialien einer Begegnung*, 4.2.–15.4.1982, in den Räumen des Kunstgeschichtlichen Seminars im Philosophikum I (Abb. 2).<sup>8</sup>



**Abb. 2:** Susanne Ließegang und Ingrid Claßen bei der Eröffnung der Ausstellung *Women Artists aus New York*, 1982, in den Räumen des Kunstgeschichtlichen Seminars der JLU

7 In New York hatten wir uns außerdem mit in Deutschland nicht ohne weiteres zugänglicher Fachliteratur versorgt, die gesichtet werden musste.

8 rw, *Women Artists aus New York*, Studentinnen arrangieren eine Ausstellung im Kunstgeschichtlichen Seminar, in: *GA*, 6.2.1982, Nr. 31, S. 32; TV-Beitrag von Sabine Heymann, HR 3 Kulturkalender, Sendetermin 18.2.1982.

Unsere ersten theoretischen Gehversuche wurden angeregt und begleitet von den Bänden *Frauen in der Kunst*, herausgegeben von Gisliind Nabakowski, Helke Sander und Peter Gorsen, erschienen 1980, und Lucy Lippards *From the Center. Feminist Essays on Women's Art* (New York 1976). Ersteres war der Versuch, Kunst von Frauen nicht nur als Materialsammlung zu dokumentieren, sondern theoretische Reflexionen jenseits einer Festlegung auf Weiblichkeitsbilder zu geben. Über den Umweg der US-amerikanischen Publikation von Lucy Lippard fanden wir Zugang zu längst etablierten Künstlerinnen, die aus dem Blickwinkel der deutschen Kunstgeschichte gar nicht zu sehen waren.

Ganz im Sinne einer Selbstverpflichtung auf die konkrete, direkte Erfahrung von Kunst nutzte ich – inzwischen unterstützt von weiteren Studentinnen, so Rita Wind unter anderen – die über den AStA organisierte und finanzierte „Frauenforschungs-Woche“ im Sommersemester 1982, um Künstlerinnen in die Universität einzuladen. Auf der *Art Cologne* hatte ich Barbara Heinisch gesehen und bat sie mit ihrer Performance nach Gießen zu kommen (Abb. 3, 4 u. 5).<sup>9</sup> Die Idee, das Video *Berlin-Übungen in 9 Stücken* von Rebecca Horn als Ausgangspunkt einer Diskussion über Kunst von Frauen und das Sehen zu zeigen, ließ sich über das Institut für Auslandsbeziehungen in Stuttgart organisieren.

In beiden Veranstaltungen – so erinnere ich es heute – wurde mit Vehemenz wahrnehmbar, wie schwierig ein Gespräch war zwischen einer Kunstgeschichte, die das konkrete Werk als Ausgang und Bezugspunkt einer hermeneutischen, phänomenologischen Erkundung verstand, und andererseits einer Kunstgeschichte, die, basierend auf historisch geprägten Ansätzen, Kunstgeschichte als Sozialgeschichte auf den Weg brachte. In unmittelbarer Nähe, an der Philipps-Universität Marburg, hatte Renate Berger als wissenschaftliche Assistentin begonnen, erste Seminare zur Frauen-Kunstgeschichtsforschung anzubieten. Ihr Ansatz, Kunstgeschichte als Sozialgeschichte zu schreiben, lieferte relativ schnell umfangreiches Material und viele offene Fragen für die Frauenforschung. Gemeinsam mit ihren Mitstreiterinnen ermöglichte sie es, dass die erste Kunsthistorikerinnen-Tagung im September 1982 in Marburg stattfand.<sup>10</sup> Folgerichtig zog es Gießener Studentinnen nach Marburg, und jene, die in einer sozial-

9 Barbara Heinisch, *Malerei als Fest und Vorführung*, Performance am 4.6., 19 Uhr, und Diskussion am 5.6., 10 Uhr. – Die Veranstaltung zu Rebecca Horn in den Räumen der Kunstpädagogik im Philosophikum II fand ebenso im Rahmen der vom AStA-Frauenreferat organisierten und finanzierten Frauenforschungswoche statt. Das genaue Datum ist unbekannt.

10 Die 1. Kunsthistorikerinnen-Tagung in Marburg, Oktober 1982 wurde im Rahmen des Ulmer Vereins für Kunstwissenschaft organisiert. In der Einladung zur 3. Kunsthistorikerinnen Tagung in Wien hieß es dazu: „Sie (die Tagung) war ganz allgemein gehalten, es ging darum festzustellen ob überhaupt und welche feministischen Ansätze in unserem Fach entwickelt werden.“ Es folgten Tagungen in Zürich 1984, in Wien 1986, in Berlin 1988, in Hamburg 1991, Berlin 2002. Siehe auch im Bonner Kunstverein das Symposium „Frauenforschung und Kunst. Feministische Beiträge zu einer Erneuerung von Wissenschaft und Kunst“, 1989.



**Abb. 3, 4 u. 5:** Barbara Heinisch, *Malerei als Fest und Vorführung*,  
Performance mit Brigitte Stehr, 4. Juni 1982, 19 Uhr, JLU, Philosophikum I, Eingangshalle;  
Fotos: Günther A. Neumann

historischen Methode eine Herausforderung fanden, bekamen hier die Unterstützung, die in Gießen fehlte. Dagmar Klein, die sich später als Journalistin intensiv für Künstlerinnen einsetzte und 1997 mit dem Elisabeth-Selbert-Preis des Landes Hessen für ihr Engagement im Sichtbarmachen von Frauen ausgezeichnet wurde, fand hier Bestätigung ihres historisch geprägten Interesses.

Künstlerinnen-Geschichte war neben der Entwicklung eines weiblichen Blicks auf männliche Kunst der Schwerpunkt dieser frühen Jahre des Forschens. Es ist hier nicht der Ort, den Weg, den die Frauenforschung<sup>11</sup> in der Kunstgeschichte hin zu Gender Studies genommen hat, nachzuzeichnen. Festzuhalten ist, dass die frühen 1980er Jahre eine Zeit des Aufbruchs, des Neuanfangs waren, nachdem die ersten Ansätze, Künstlerinnen-Geschichte zu schreiben aus der Mitte der 1970er Jahre scheinbar versandet oder zumindest im Rahmen einer institutionellen Kunstgeschichte nicht greifbar waren. Die außerakademischen Aktivitäten der ersten Protagonistinnen hatten sich nicht in einer Institutionalisierung des Forschens verstetigt. Die Bücher und Kataloge der 1970er Jahre, die erste Bestandsaufnahmen von Künstlerinnen in der Geschichte der Kunst sichtbar machten, fanden wir zum Teil erst nach langwierigen Recherchen. In den Karteikarten-Katalogen der Gießener Bibliotheken war wenig greifbar und die langsamen Fernleihwege kaum hilfreich.

Der praktische Aufbruch in die Ateliers der Künstlerinnen war die Konsequenz aus der Erkenntnis, dass Kunstgeschichte ein „Bild der Wirklichkeit“ erzeugt, nicht aber die Wirklichkeit ist. Das kleine Wörtchen „versus“ zwischen Kunst und Geschichte hatte ihre selbstverständliche Einheit gesprengt. Kunst und Geschichte konnten neu in den Blick genommen werden. „Versus“ entwickelte sich für mich als transformierende Kraft zu einer Denkfigur, die sich bis in mein aktuelles Projekt „Kunst im Uniklinikum“ auswirkt.

Wir brachen mit dem Selbstbewusstsein auf, nicht länger einer vorgegebenen Geschichte zu folgen, sondern Geschichte zu schreiben. Dass daraus nicht Geschichte, sondern Geschichten wurden, die ihre Legitimität immer wieder aufs Neue erweisen müssen, wurde erst mit den folgenden Jahren sichtbar. Noch kannten wir Donna J. Haraways Multiperspektivität nicht, aber wir waren dorthin aufgebrochen.<sup>12</sup>

11 Siehe u. a. Isabelle Graw, *Alte und Neue Geschlechter*, in: *Texte zur Kunst*, Nr. 8 (Dezember 1992), S. 135–146; Barbara Paul, *Kunsthistorische Gender Studies: geschichtliche Entwicklungen und aktuelle Perspektiven*, Vortrag zum 26. Deutschen Kunsthistorikertag, Hamburg, 25. März 2001, [https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwj\\_wLjq9fn9AhWOoaQKHZuLBrAQFnoECAoQAQ&url=https%3A%2F%2Fjournals.ub.uni-heidelberg.de%2Findex.php%2Fkb%2Farticle%2FviewFile%2F15980%2F9845&usg=AOvVawoMGoBoDic6jyEiNHSTpTAd](https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwj_wLjq9fn9AhWOoaQKHZuLBrAQFnoECAoQAQ&url=https%3A%2F%2Fjournals.ub.uni-heidelberg.de%2Findex.php%2Fkb%2Farticle%2FviewFile%2F15980%2F9845&usg=AOvVawoMGoBoDic6jyEiNHSTpTAd) [Zugriff 26.03.2023].

12 Donna Haraway, *Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten in Chthuluzän*, Frankfurt a. M. 2012.

# Kunstgeschichte und zeitgenössische Kunst

MISCHA STEIDL

---

Einen umfassenden Überblick über die von 1995 bis 2009 am Institut für Kunstgeschichte beheimatete Ausstellungsreihe *Kunstgeschichte und zeitgenössische Kunst* zu geben, soll im Folgenden nicht versucht werden. Dreizehn Ausstellungen in einer chronologischen Gesamtschau Revue passieren zu lassen, wäre naheliegend, jedoch einfalllos, zu umfangreich und trotzdem reduktionistisch. Es würde weder dem Gesamtkonzept noch den Besonderheiten der jeweiligen Ausstellungen sowohl im Hinblick auf ihre Genese als auch auf ihre Umsetzung gerecht werden.<sup>1</sup> Stattdessen soll nach einem ausführlichen O-Ton des Projektverantwortlichen zu Ausgangspunkt und Zielsetzung des Unterfangens mit einer von der ersten und letzten Ausstellung gebildeten Klammer versucht werden, einen Einstieg in Theorie und Praxis der Reihe zu geben. Die erste Ausstellung mit dem Schweizer Künstler Josef Felix Müller, die eine studentische Arbeitsgruppe unter der Leitung von Marcel Baumgartner (dem Initiator und Spiritus Rector der Reihe) erarbeitete, kann in vielen Punkten als Blaupause der nachfolgenden Projekte gelten. Der letzten Ausstellung kommt eine herausgehobene Bedeutung zu, da sie, als einzige ohne studentische Arbeitsgruppe umgesetzt, produktiv das unfreiwillige Ende des Projekts thematisierte, das auch Konsequenz bildungspolitisch fragwürdiger Eingriffe war, von denen das Curriculum des Instituts für Kunstgeschichte nicht verschont blieb. Damit endete ein veritabler Lauf, der mit vermeintlich pornographischen Kunstwerken begann, vom amerikanischen Militär ausgesperrt wurde, eine eigene KGB auf die Beine stellte, um dann tragisch auf dem Floss der Medusa zu stranden.<sup>2</sup>

- 1 Sieben der dreizehn Projekte sind durch ausstellungsbegleitende Publikationen sehr gut dokumentiert, bei den restlichen sechs ermöglichen die Periodika der Justus-Liebig-Universität *uniforum* und *Spiegel der Forschung* einen ersten Einstieg. Die umfangreiche Dokumentation der Ausstellungsprojekte wird im Gießener Universitätsarchiv in der Abgabe von Marcel Baumgartner verwahrt.
- 2 Dankenswerterweise ohne Akte des Kannibalismus unter den temporär auf dem Floss zu einer Bestandsaufnahme der Gießener Kulturlandschaft und ihrer Defizite Ausgesetzten. Tamara Grcic hatte für ihre Ausstellung eine Arbeit über das Gießener US-Army-Depot geplant, das nach anfänglicher Offenheit dem Projekt gegenüber aus Sicherheitsgründen die Zusammenarbeit absagte. Vgl. Dagmar Klein, *Moment zwischen Tag und Traum: Seminarprojekt Kunstgeschichte und Zeit-*

Der Plan zur Realisierung einer vom kunstgeschichtlichen Seminar der Justus-Liebig-Universität Gießen in den Räumen der Kunsthalle Gießen veranstalteten Ausstellungsreihe ist das Resultat von Überlegungen, mit denen versucht wird, ein zentrales Problem der kunstgeschichtlichen Ausbildung an den Universitäten vor dem Hintergrund der spezifischen Möglichkeiten des Standortes Gießen anzugehen.

Der kunstgeschichtlichen Ausbildung an den Universitäten wird nämlich immer wieder der Vorwurf der Ferne sowohl zum Kunstwerk (genauer: zum Original) als auch zur beruflichen Praxis, aber auch der Entfremdung vom lebendigen Kunstschaffen der Gegenwart gemacht. [...] in Bezug auf eben diese Defizite will die hier vorgestellte Initiative Abhilfe schaffen. Geplant ist eine im Prinzip offene Reihe von monographischen Ausstellungen mit Werken zeitgenössischer Künstlerinnen und Künstler von internationalem Renommee. Zu jeder Ausstellung soll eine Publikation erscheinen, und zu jeder Ausstellung soll mindestens eine begleitende Veranstaltung organisiert werden.

Die genannte inhaltliche Ausrichtung ergibt sich aus der Überzeugung, daß von der Beschäftigung mit zeitgenössischer Kunst wesentliche Impulse auch für eine aktuelle Beschäftigung mit der Kunstgeschichte ausgehen können: Sie ist ein Plädoyer für die Einheit von kunstgeschichtlicher Forschung und Beschäftigung mit zeitgenössischer Kunst. [...]

Die intensive Beteiligung der Studierenden in allen Phasen einer Ausstellung – von der Erarbeitung eines Konzepts und dem Treffen einer Werkauswahl in Zusammenarbeit mit dem Künstler über die Mitwirkung bei der Organisation bis hin zum Schreiben von Texten für die Begleitpublikation, zur Redaktion und zur Drucklegung dieser Publikation sowie zur Einrichtung der Ausstellung – soll ihnen die Gelegenheit geben, bereits während des Studiums Einblicke zu gewinnen in wesentliche Bereiche einer möglichen späteren Berufspraxis.<sup>3</sup> (Zitat Marcel Baumgartner 1996)

genössische Kunst präsentierte gemeinsam mit dem Neuen Kunstverein Gießen Werke der Künstlerin Tamara Grcic, in: *uniform. Zeitung der JLU Gießen*, 18, Heft 1 (2004), S. 8. Das Drei-Buchstaben-Akronym KGB steht allerdings ‚nur‘ für die Austragungsorte der Ausstellungstrilogie von Ian Anüll, Kazan, Gießen, Budweis. Vgl. Dagmar Klein, Kunst im Zeitalter der Markenzeichen: das Projekt „Kunstgeschichte und Zeitgenössische Kunst“ feiert sein zehnjähriges Bestehen mit dem Schweizer Künstler Ian Anüll, in: *uniform. Zeitung der JLU Gießen*, 18, Heft 5 (2005), S. 8.

- 3 Marcel Baumgartner, zit. nach: Britta Guski / Saskia Hammann, Josef Felix Müller: frühe Bilder – neue Skulpturen. Stationen auf dem Weg zu einer Ausstellung, in: *Josef Felix Müller, frühe Bilder, neue Skulpturen*, AK Gießen, Köln 1996, S. 9–25, hier S. 9–10. Ausstellungs- und Kooperationsprojekte mit zeitgenössischer Kunst und Künstlern hatte es bereits in den 1980er Jahren am Institut für Kunstgeschichte gegeben, sowohl in Form einer studentisch organisierten Reihe unter dem Titel „Atelier im Seminar“ als auch in einer von Bernd Growe, Gottfried Boehm und Norbert Werner von 1979 bis 1981 durchgeführten Reihe „Seminar im Atelier“. Eine Dokumentation dazu hat Markus Lepper anlässlich einer Ausstellung von Manfred Stumpf im Kunstverein Gießen zusammengestellt, die zeitgleich mit einer Präsentation von Arbeiten Stumpfs durch *Kunstgeschichte und zeitgenössische Kunst* stattfand. Manfred Stumpf war bereits bei „Atelier im Seminar“ als Künstler vertreten gewesen und hatte seine Ausstellung im Kunstverein Gießen in Erinnerung an Bernd Growe betitelt und konzipiert. Vgl. die Beiträge von *Holger Broeker, Thomas Lange, Susanne Ließegang* und *Markus Lepper* in diesem Band.



**Abb. 1:** Arbeitstreffen in der Ausstellung *Josef Felix Müller, frühe Bilder, neue Skulpturen*, von links: Adrian Schiess, Marcel Baumgartner, Stephanie Jackson, Ingo Schaueremann, Sabine Thoss, Ulrike Theisen und Mischa Steidl, 1996, Gießen, Kongresshalle

So lautete die Konzeptualisierung des Projekts, dessen letzter Absatz auch die wesentlichen Arbeitsschritte für die Mitglieder der im Schnitt ein Jahr lang aktiven studentischen Arbeitsgruppe definiert (Abb. 1). Nach einer ersten Annäherung an das künstlerische Werk, meist durch eine Präsentation durch Marcel Baumgartner, und der sich anschließenden Gründung einer Arbeitsgruppe folgte ein Besuch der KünstlerInnen in Gießen und später ein Gegenbesuch in deren Ateliers, im besten Fall verbunden mit dem Besuch von Ausstellungen und Museen, auf denen entweder weitere künstlerische Arbeiten zu entdecken waren oder sich anderweitig kunsthistorisch Gewinnbringendes befand. Die Planung der konkreten Ausstellungskonzepte in Zusammenarbeit mit den KünstlerInnen fiel recht unterschiedlich aus, von kooperativ bis konfrontativ in der Zusammenarbeit. Bezüglich der Auswahl der Exponate gab es neben der Präsentation bereits existierender Arbeiten auch immer wieder Werke, die genuin für die Ausstellungen in Gießen geschaffen und dort erstmalig präsentiert wurden. Die für das Projekt zur Verfügung stehende Kunsthalle in der umgangssprachlich sogenannten Kongresshalle Gießen stellte dabei eine ganz besondere Herausforderungslage

dar.<sup>4</sup> Sie hatte eine sehr marginale Position innerhalb der öffentlichen Wahrnehmung. Nicht nur Josef Felix Müller als Auswärtiger musste seine Unwissenheit über die Existenz einer Kunsthalle in Gießen eingestehen, auch zahlreiche Passanten auf dem Seltersweg, Gießens legendärer Einkaufsmeile, waren von der Existenz einer Kunsthalle überrascht. Und auch innerhalb der Architektur der Kongresshalle Gießen lag die Kunsthalle eher beiläufig am Rand. Die Zweiteilung in einen großen und kleinen Raum war eine ebenso große Herausforderung bei der Umsetzung der Ausstellungen wie die unzähligen Details, die dazu angetan waren, den Blick von der Kunst abzulenken. Der Fußboden aus grau marmorierten Steinplatten hatte ein starkes Eigengewicht, die Wände, an denen die Bilder gehängt wurden, waren nicht vom Boden bis zur Decke durchgezogen, sondern der unten und oben sichtbar schwarz gestrichenen Betonwand vorgeblendet und zudem durch Türen respektive Durchgänge unterbrochen. Im kleinen Raum lenkte eine große Fensterfront den Blick nach draußen. Auch Marcel Baumgartner konstatierte, obwohl er für die Bereitstellung der Räume durch die damalige Kulturamtsleitung dankbar war<sup>5</sup>, dass er ihnen keine „Liebe auf den ersten Blick“ entgegenbringen konnte.<sup>6</sup> Die benannten Defizite haben jedoch ein beeindruckendes Spektrum künstlerischer Reaktionen auf den Raum gezeitigt. Marko Lehanka ging sogar soweit, dass er nicht nur als einziger Künstler auf die Nutzung der Ausstellungswände verzichtete, sondern auch eine komplett eigene Ausstellungsarchitektur innerhalb der bestehenden Räumlichkeiten schuf.<sup>7</sup>

Ebenso facettenreich geriet die konzeptuelle Bandbreite der Publikationen. Bereits 1995 konnte Marcel Baumgartner auf der Frankfurter Buchmesse den Buchhändler und Verleger Walther König für das Projekt gewinnen. Bei einem Vorbereitungstreffen zur Publikation Josef Felix Müller 1996 wurde die Absicht formuliert, keinen „gewöhnlichen“ Ausstellungskatalog zu produzieren, eine Zielsetzung, die auch die sechs folgenden Publikationen einlösten. Trotz inhaltlicher Konstanten, wie die Thematisierung der Ausstellungsgenese und der Wege und Umwege bei der Realisierung oder den nach Möglichkeit lückenlosen Ausstellungsverzeichnissen und Bibliographien, veritable Obsession des Marcel Baumgartner, gelang es bei jedem Katalog, ein spezi-

- 4 Die folgende Zusammenfassung folgt weitestgehend den Schilderungen der Eindrücke von Josef Felix Müller, die er nach seinem erstmaligen Besuch der Kunsthalle in einem Brief festgehalten hat. Vgl. Britta Guski et al. 1996 (wie Anm. 2), S. 21–22.
- 5 Vgl. hierzu Marcel Baumgartner, Vorwort und Dank, in: *Josef Felix Müller, frühe Bilder, neue Skulpturen*, AK Gießen, Köln 1996, S. 7.
- 6 So Marcel Baumgartner in seiner Begrüßung und Einführung zur letzten Ausstellung am 4. Juni 2009, die er mir dankenswerterweise zur Verfügung gestellt hat.
- 7 Vgl. hierzu die fotografische Dokumentation in: *Marko Lehanka, endlich wieder daheim ... und ich hab euch waas mitgebracht*, AK Gießen, Köln 2002.

fisches Charakteristikum der künstlerischen Positionen und Ausstellungen in Gestaltung oder auf Textebene äquivalent aufzugreifen.<sup>8</sup> (Abb. 2 u. 3)



**Abb. 2:** Buchdeckel des Ausstellungskatalogs *Josef Felix Müller, frühe Bilder, neue Skulpturen*, Köln 1996

- 8 Beim Katalog zur Hohenbüchler-Ausstellung zum Beispiel geschah dies durch den direkten gestalterischen Eingriff von Irene Hohenbüchler in Layout und Typographie der Publikation, bei Lehanka durch die von der Ausstellungsgruppe geleistete Erstellung eines Lehanka-Wörterbuchs, dessen Lemmata in Originalität und Abseitigkeit dem Werk Lehankas bestens bei- und nahekommen.



Abb. 3: Seite 14 aus dem Ausstellungskatalog *Josef Felix Müller, frühe Bilder, neue Skulpturen*, Köln 1996, nach einer Tuschezeichnung von Josef Felix Müller, 29,7 × 21 cm, Privatbesitz Köln

Über das Institut hinaus gab es auch Berührungspunkte zu größeren universitären Kontexten. Die Ausstellung mit Felix Droese, der als Künstler oft die Geschichte Deutschlands im „Dritten Reich“ und deren Nachwirkungen bis in die Gegenwart zum Ausgangspunkt seiner Arbeit machte, bot Anknüpfungspunkte zu dem von 1997 bis 2008 an der JLU eingerichteten Sonderforschungsbereich 434 „Erinnerungskulturen“.<sup>9</sup> Anlässlich der 400-Jahr-Feier der Universität Gießen wurde das österreichische Künstlerpaar Lois und Franziska Weinberger ausgewählt, deren Arbeiten an der Grenze von Kunst und Wissenschaft operieren, indem sie wissenschaftlichen Ordnungssystemen ihr künstlerisches Ordnungssystem entgegenstellen. In dem Zuge erweiterten sie den Ausstellungsraum über die Kunsthalle hinaus in den Botanischen Garten und den städtischen Raum hinein.<sup>10</sup>



**Abb. 4:** Installationsansicht aus *zwölfeinhalb* mit Knut Ecksteins *détournement* (*constructing situation*), 2009, Gießen, Kongresshalle; Foto: Jörg Wagner

- 9 In Erweiterung der im Konzeptpapier konstatierten positiven Effekte der Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Kunst für die Kunstgeschichte ging es um die Aufforderung an die Geschichtswissenschaft zur „[...] Anerkennung der Kompetenz des zeitgenössischen Künstlers in Fragen der Auseinandersetzung mit Geschichte.“ Marcel Baumgartner / Günther Lottes / Mische Steidl, Felix Droese – „Einschluss“. Ausstellung mit Materialcollagen 1980–1999, in: *Spiegel der Forschung*, 16, 2 (1999), S. 24–29, hier S. 25.
- 10 Vgl. hierzu Moritz Jäger, Mit der Kunst zu Wissenschaft und Wissenschaftsgeschichte. Lois und Franziska Weinberger in der Kunsthalle Gießen, in: *Spiegel der Forschung*, 24, 2 (2007), S. 88–92.

Das Projekt endete im Juni 2009 mit einer vermeintlich halben Ausstellung unter dem Titel *zwölfteinhalf* (Abb. 4). Sie sollte dezidiert nicht als dreizehnte Ausstellung des Projekts *Kunstgeschichte und zeitgenössische Kunst* verstanden werden.<sup>11</sup> Da es eben keine Ausstellung als Ergebnis einer studentischen Arbeitsgruppe war, konzipierte Marcel Baumgartner eine Ausstellung ‚a mezzo‘, aus zwei dokumentarischen Ausstellungen, einer Eröffnung und einer Podiumsdiskussion bestehend. Gerahmt wurde dies durch ‚künstlerische Dienstleistungen‘ in Form der *extravagantbar* von Jörg Wagner und einer installativen Intervention unter dem Titel *détournement (constructing situation)* von Knut Eckstein.<sup>12</sup>

Bei der ursprünglich geplanten Ausstellung, für die Marcel Baumgartner den Architekten Nicolas Hirsch als Künstler gewonnen hatte, sollte es erstmalig nicht um die Präsentation einer weiteren künstlerischen Position innerhalb der Räume, sondern um die Ausstellung der Räume selbst gehen. Dies war auch vor dem Hintergrund geplant, dass es die letzte Ausstellung in den ‚Kunstaussstellungsräumen‘ war.<sup>13</sup> Neben einer Metareflection des Ortes in seiner Funktion als Austragungsort „gruppenspezifischer“ Prozesse bei den vorhergegangenen Ausstellungsprojekten sollte auch eine „Hommage an den Bau“ geleistet werden, der 1966 nach Entwürfen des schwedischen Architekten Sven Markelius als Bürgerhaus Gießen eröffnet worden war. Dem Aspekt der Hommage wurde durch die dokumentarischen Ausstellungen, die Präsentation von Versatzstücken der Originalausstattung und durch einen wissenschaftlichen Artikel zur Genese des Baus und dessen Einordnung in die Architektur der Nachkriegsmoderne entsprochen.<sup>14</sup>

Als einen der Gründe für das Nicht-Zustandekommen einer Arbeitsgruppe hat Marcel Baumgartner angeführt, dass die zu diesem Zeitpunkt immer spürbarer werdenden Konsequenzen der Bologna-Reform, der Modularisierung der Studiengänge und der Einführung studienbegleitender Prüfungsleistungen ein Ende der Freiräume bedeuteten und die neuen Götzen ‚workload‘ und ‚creditpoints‘ keinen Platz mehr für studentisches Engagement ließen, was über kurz oder lang den „stillen Tod“ der Reihe zeitigen würde.<sup>15</sup>

11 So Marcel Baumgartner sowohl in seiner Einführung in die Ausstellung als auch auf der Einladungskarte. *zwölfteinhalf* ist eine Anspielung auf den Film *Achteinhalf* (1963) von Federico Fellini.

12 Die Qualität der Intervention Knut Ecksteins bewegte Marcel Baumgartner in seiner Eröffnungsrede, die ‚Halbheit‘ zugunsten einer Vollwertigkeit der entstandenen Ausstellung zu relativieren.

13 Quasi zeitgleich fand die Eröffnung der ‚Neuen‘ Kunsthalle im 2009 eröffneten Neubau des Gießener Rathauses am Berliner Platz statt, in der aber aufgrund eines umfassenden Ausstellungsprogramms die Reihe keine Ausstellungsmöglichkeit gehabt hätte. Dank des Umzugs weiterer kultureller Angebote in das neue Rathaus tat sich mit den ehemaligen Räumlichkeiten der Stadtbibliothek ein neuer Ausstellungsraum auf.

14 Vgl. Scott Budzynski, Eine neue Stadtkrone: Das Bürgerhaus Gießen von Sven Markelius: Architektur der Nachkriegsmoderne, in: *Mitteilungen des Oberhessischen Geschichtsvereins Gießen*, 94 (2009), S. 3–23.

15 Bei der achten Ausstellung mit Birgit Werres war das Problem des Nicht-Zustandekommens einer studentischen Arbeitsgruppe erstmalig aufgetaucht, konnte jedoch durch das spontane Einspringen

Meine abschließenden Überlegungen zu Bedeutung und Erfolg der Reihe sollen nicht als retrospektive Evaluation missverstanden werden, sondern sind eher subjektives Plädoyer. Als praxisnahes Studienangebot war *Kunstgeschichte und zeitgenössische Kunst* eine einmalige Möglichkeit, sich mit Fragen des Kuratierens und des Ausstellungsmanagements zu beschäftigen, lange bevor dies in Form von inzwischen institutionalisierten Studien- und Fortbildungsangeboten möglich war. Trotz des erheblichen Zeit- und Arbeitsaufwands und trotz des Umstandes, dass es dafür keine studienordnungsrelevanten Leistungsnachweise gab, fanden sich unter den Projektteilnehmern mehrere Wiederholungstätter, die bei mehr als nur einem Projekt mitmachten. Von meiner Warte aus lag der Reiz des projekt- und praxisbezogenen Arbeitens insbesondere darin, dass an dessen Ende etwas Vorzeigbares in Form einer Ausstellung und einer begleitenden Publikation stand, was auf seine Art zufriedenstellender war als der durch die Studienordnung ansonsten vorgegebene Scheinerwerb. Auch die Option, bei der Arbeit an den Ausstellungskatalogen mit unterschiedlichen Formen eines Schreibens über Kunst experimentieren zu können, das eben gerade nicht dem im Studium zu erlernenden wissenschaftlichen Duktus verpflichtet war, war ein erfreulicher Freiraum und ein Qualifikationszugewinn.

Dass das Ende der Ausstellungsreihe mitnichten ein Ende der regen Ausstellungsaktivitäten des Initiators Marcel Baumgartner im universitären Umfeld bedeutete, soll nicht unerwähnt bleiben. Aufgrund seiner Umtriebigkeit in Ausstellungsdingen (auch als Leiter des Neuen Kunstvereins Gießen) sei deswegen abschließend die ketzerische Frage gestellt, ob vielleicht nicht nur missionarischer Eifer (zeitgenössische Kunst und Berufskompetenz unter die Studenten tragen), sondern auch ein Quäntchen Selbstzweck (die Nähe zum Ausstellungswesen und zur zeitgenössischen Kunst auch in professoralen Zeiten von Lehre und Forschung aufrecht halten zu können) das Projekt motivierende Faktoren waren.<sup>16</sup>

von Projektveteranen gelöst werden. Bereits damals hatte Marcel Baumgartner die Zukunft des Projekts vor dem Hintergrund der Bologna-Reform in Frage gestellt. Vgl. hierzu *Birgit Werres*, AK Gießen, Hamburg 2004, S. 7.

- 16 Erwähnenswert sind neben der Kuratierung zweier Ausstellungen in der neuen Kunsthalle Gießen noch mehrere Kooperationsausstellungen mit der Universitätsbibliothek der JLU, die im KiZ (Kultur im Zentrum) und als Kabinettausstellungen in der UB stattfanden. Ausstellungsraum KiZ: *Farbe in der zeitgenössischen Kunst*, 20.11.2010–06.02.2011, „Schreiben ja sowieso, aber außerdem jeden Tag malen“. *Peter Kurzeck – das bildnerische Werk*, 30.1.–3.4.2016; Kunsthalle Gießen: *Jörg Sasse, Relationen*, 24.10.2015–24.01.2016; *Knut Eckstein, ontheway*, 05.03.–29.05.2016; UB Gießen: „WAS WOLLEN SIE IN PARIS?“ *Victor Otto Stomps und die Eremitenpresse in Stierstadt*, 31.01.2014–30.03.2014; „Wie wenn du träumst, daß du träumst, das soll auch Gießen sein“. *Gießenbilder von Peter Kurzeck und Christina Zück*, 30.1.–3.4.2016; *Odo Marquard – Bilder und Zeichnungen*, 27.02.–15.04.2018.

**Chronik der Ausstellungen**  
**Kunstgeschichte und zeitgenössische Kunst**

22. November – 15. Dezember 1996: *Josef Felix Müller: frühe Bilder – neue Skulpturen*
6. Juni – 27. Juli 1997: *Adrian Schiess – Malerei*
27. November 1998–6. Januar 1999: „... verhalten zu ...“ *Christine und Irene Hohenbüchler*
11. Juni – 11. Juli 1999: *Felix Droese. Einschluß – Materialcollagen 1980–1999*
3. November – 10. Dezember 2000: *Leopold Schropp – Bilder*
30. November 2001–6. Januar 2002: *Marko Lehanka: Endlich wieder daheim ... und ich hab euch was mitgebracht*
3. November 2002–5. Januar 2003: *Erica Pedretti. Überschreibungen u. a.*
6. Dezember 2003–8. Januar 2004: *Birgit Werres*
26. November 2004–2. Januar 2005: *Tamara Grcic*
7. Oktober – 13. November 2005: *Ian Anüll*
18. November 2006–7. Januar 2007: *Manfred Stumpf – Der Goldene Schritt*
23. November 2007–9. Januar 2008: *Lois & Franziska Weinberger – Feldarbeit II (aussetzen)*
- 4.–18. Juni 2009: *zwölfteinhalf; mit Knut Eckstein, détournement (constructing situation)*

einundzwanzig. Ansichten eines Kunstvereins  
*Rede zur Ausstellungseröffnung am 7. September 2018, 18 Uhr*

MARCEL BAUMGARTNER

---

2018 hatte der Neue Kunstverein Gießen auf seine zwanzigjährige Existenz zurückgeblickt und diesen Anlass für eine Bestandsaufnahme genutzt. Anhand einer Auswahl von 20 + 1 Künstlerinnen und Künstlern bot die Ausstellung *einundzwanzig. Ansichten eines Kunstvereins* im städtischen Ausstellungsraum „Kunst im Zentrum“ einen Überblick über zwanzig Jahre Programm mit achtundachtzig Einzel- und Gruppenausstellungen. Zur Eröffnung am 7. September 2018 hielt Marcel Baumgartner, Vorsitzender des Neuen Kunstvereins Gießen von 1998 bis 2006, die folgende Ansprache.

Im Herbst 1994 war im Zürcher Haffmans Verlag ein neuer Gedichtband von Robert Gernhardt mit dem Titel *Weiche Ziele* erschienen. Eine von sieben Abteilungen dieses Bandes trägt den Titel *Auf Reisen*. Darin gibt es ein kurzes, sechszeiliges Gedicht mit dem – vorerst rätselhaften, weil unvollständig scheinenden – Titel *Der Rest ist*.

Das Gedicht lautet:

Da geht einer durch die Städte,  
der uns was zu sagen hätte,  
wenn wir in nur ließen.  
Aber da ihn keiner läßt,  
sagt er nichts zu Bukarest,  
und er schweigt zu Gießen.<sup>1</sup>

„... und er schweigt zu Gießen“: Mit dieser letzten Zeile wird klar, dass der Titel des Gedichts eben nur *scheinbar* unvollständig ist, denn *Der Rest ist ...* – ja eben: Schweigen.

1 Robert Gernhardt, *Weiche Ziele. Gedichte 1984–1994*, Zürich 1994, S. 54.

„Der Rest ist Schweigen“ – „The rest is silence“: das sind Hamlets letzte Worte in Shakespeares Drama *The Tragicall Historie of Hamlet, Prince of Denmarke*. Heute drückt man mit der Redewendung „Der Rest ist Schweigen“ Ratlosigkeit aus: man äußert sein Unvermögen (oder den fehlenden Willen), zu einer schwierigen Sache etwas zu sagen.<sup>2</sup> Über den „Rest“ spricht man lieber nicht, da es unangenehm oder peinlich wäre.<sup>3</sup>

Warum aber sollte ausgerechnet im Fall von Gießen (und im Fall von Bukarest, der uns hier allerdings weniger zu interessieren braucht) – warum also sollte ausgerechnet im Fall von Gießen „der Rest“ nur Schweigen sein? – Die Vermutung liegt nahe, dass hinter der Ortswahl dessen, der durch die Städte geht, das gleiche Motiv steckt wie hinter der Wahl des Aufenthaltsorts, den das „ästhetische Wiesel“ im gleichnamigen Gedicht von Christian Morgenstern gewählt hat – das Wiesel, das „inmitten Bachgriesel“ „auf einem Kiesel“ sitzt: Gernhardts Stadtgänger tat es wohl, wie eben Morgensterns Wiesel, „um des Reimes willen“.

Wenn dem aber, entgegen allem Anschein, doch nicht so wäre? Was hätte uns der, der „durch die Städte“ ging, in der zweiten Hälfte der 1980er und in der ersten Hälfte der 1990er Jahre – die Gedichte des Bandes *Weiche Ziele* stammen aus der Zeit von 1985 bis 1994 – was hätte uns dieser Stadtgänger über Gießen im Allgemeinen sowie über die Kulturpolitik und über das Museums- und Ausstellungswesen der so genannten ‚Kulturstadt an der Lahn‘ im Besonderen zu sagen gehabt?

Er hätte, wenn wir ihn gelassen hätten, möglicherweise gesagt, was ein informierter Beobachter schon damals hätte sehen können und was mittlerweile wenn nicht allgemeiner, so doch sehr breiter Konsens geworden ist: dass es um die Gießener Museen nicht zum Besten stand. Und er hätte sich vielleicht (was mich nicht wundern würde) – er hätte sich vielleicht gewundert nicht nur über die fehlende *Stringenz*, sondern auch über das – vorsichtig ausgedrückt – schwankende *Niveau* der Ausstellungen in der (alten) Kunsthalle; Stichworte wie „Bunte Palette“ und „Hobbys der 50er“ mögen genügen, um anzudeuten, was dort ganz selbstverständlich *auch* zu sehen war. – Und das Morgensternsche Wiesel? Es hätte möglicherweise, da es ja ein *ästhetisches* Wiesel ist, einen grundsätzlichen Mangel an ästhetischem Bewusstsein in der Stadt konstatiert und beklagt.

Nun ist das alles, natürlich, *reine* Spekulation. Doch hätte ich, als 1993 zugezogener Neu-Gießener, dem Gernhardtschen Stadtgänger und dem Morgensternschen Wiesel, wenn sie denn solche oder ähnliche Dinge gesagt hätten, kaum widersprochen.

Dass es indes auch *älter* Eingesessene gab, die ebenfalls so dachten, zeigt sich mir exemplarisch am Abend des 5. Juni 1997 bei der Eröffnung der Ausstellung mit „Fetzen“ von Adrian Schiess – der zweiten Ausstellung im Rahmen meines Projekts *Kunstge-*

2 [https://de.wikipedia.org/wiki/Der\\_Rest\\_ist\\_Schweigen\\_\(Hamlet\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Der_Rest_ist_Schweigen_(Hamlet)) [Zugriff 29.12.2023].

3 [https://www.redensarten-index.de/suche.php?suchbegriff=Der+Rest+ist+schweigen&bool=relevanz&gawoe=an&spo=rart\\_ou&sp1=rart\\_varianten\\_ou](https://www.redensarten-index.de/suche.php?suchbegriff=Der+Rest+ist+schweigen&bool=relevanz&gawoe=an&spo=rart_ou&sp1=rart_varianten_ou) [Zugriff 29.12.2023].

*schichte und zeitgenössische Kunst*, einer Ausstellung, für die ich von unterschiedlichen Seiten nicht wenige Prügel hatte einstecken müssen, für die ich aber durchaus auch Zuspruch bekommen hatte. Zum Beispiel von Theodor Klaßen, Professor am Institut für Erziehungswissenschaft, mit dem ich an jenem Abend ins Gespräch gekommen war über die unser beider Ansicht nach einer Universitätsstadt, die sich zudem noch Kulturstadt nannte, unwürdige Situation. In der Folge war es zu einem Briefwechsel gekommen, in dessen Verlauf ich ihm die Frage stellte, ob denn noch nie jemand auf die Idee gekommen sei, etwas gegen die Misere zu unternehmen, statt einfach nur die fürchterliche Provinzialität zu beklagen. Konkret hatte ich ihn gefragt:

Wissen Sie, ob es je einen Vorstoß gegeben hat, in Gießen einen Kunstverein zu gründen? Als relativer Neuling in Gießen habe ich keine Ahnung, wie groß das Potential dafür wäre, aber vielleicht sind ja *Sie* nicht uninteressiert, und vielleicht kennen Sie jemanden, der wiederum jemanden kennt ...

Nein, Herr Klaßen hatte nie von einer solchen Initiative gehört. (Dass es einen 1912 gegründeten, nicht mehr aktiven, aber auch nie offiziell aufgelösten Kunstverein tatsächlich gab, sollten wir und die staunende Öffentlichkeit erst erfahren beim Versuch, unsere Gründung beim Vereinsregister zu melden – doch das ist eine andere Geschichte. Daher aber unser Name ‚*Neuer Kunstverein Gießen*‘). – Theodor Klaßen hatte also nie davon gehört, sich aber gewundert, dass er und seine Freunde „bisher auch gar nicht danach gefragt“ hatten, sondern Frankfurt und den dortigen Kunstverein „ganz selbstverständlich beehrten“, wie er schrieb. Und er schloss seinen Brief vom 30. September 1997: „Ja, wir würden gern mit Ihnen über dieses Problem reden, am liebsten so lange, bis es keines mehr ist“.

Dass es ein gutes Jahr später keines mehr war und dass am 3. Juli 1999, ein halbes Jahr nach der im November 1998 erfolgten Gründung des Vereins, die erste Ausstellung eröffnet werden konnte, ist wesentlich das Verdienst von Volker Bunte, der mit dem ihm eigenen Optimismus und Enthusiasmus das Projekt auf der praktischen, vor allem institutionellen Ebene vorantrieb. Die Räume im Keller des Liebig-Museums, in denen die ersten, maßgeblich durch eine Anschubfinanzierung der Hessischen Kulturstiftung geförderten Ausstellungen gezeigt werden konnten, sind dauerhaft dokumentiert in den in dieser Ausstellung vergegenwärtigten Beiträgen von Heinz Brand [4.7.–19.9.1999] und von Cécile Hummel [24.10.1999–16.01.2000]. Für die dritte Ausstellung schuf dann Marko Lehanka seinen *Waas-Komplex* als Vorspiel für die denkwürdige Ausstellung im Rahmen von *Kunstgeschichte und zeitgenössische Kunst*, die sich unter vielem anderen dadurch auszeichnete, dass der einzige in die Wand geschlagene Nagel der Nagel war, an dem die Hausordnung aufgehängt war, die unter anderem besagte, dass keine Nägel in die Wand geschlagen werden dürfen – eine Direktive, über die wir uns bis dahin immer hinweggesetzt hatten, weil Bilder nun mal mit Nägeln an der Wand befestigt werden müssen und nicht an von der Decke hängenden Schnüren baumeln dürfen. Nachdem die Justus-Liebig-Gesellschaft im August 2000 – um

eine etwas kompliziertere Geschichte auf den praktischen Punkt zu bringen – „Eigenbedarf“ für den Keller des Liebig-Museums angemeldet hatte, konnten dort noch zwei weitere Ausstellungen [Adrian Schiess, 2.9.–22.10.2000; Leopold Schropp, 3.11.–10.12.2000] durchgeführt werden – als letzte diejenige von Leopold Schropp. Dass aber dann im Winter 2003 die Ausstellungsaktivitäten am mittlerweile doppelt legendären Ort – legendär zum ersten als das ehemalige „Max hat’s“, und legendär zum zweiten als Ausstellungsort des „kleinsten Kunstvereins Deutschlands“ – wieder aufgenommen werden konnten, ist wesentlich das Verdienst zweier Menschen: Des damaligen Vorstandsmitglieds Wolfgang Michaeli, der auf den leerstehenden, im Besitz der Stadt befindlichen Kiosk am Alten Friedhof aufmerksam geworden war, und des damaligen, zwar ‚nur‘ ehrenamtlichen, aber über alles verdienstvollen Kulturdezernenten Reinhard Kaufmann, der es zwar kaum fassen konnte, dass wir an der Immobilie als Ausstellungsort Interesse hatten, der aber unser Anliegen trotzdem vorbehaltlos zu dem seinen machte und für die Unterstützung durch die Stadt sorgte. Der Betrieb aber wäre nicht möglich gewesen ohne Anthea Kehlbreier (spätere Heusler) und Claudia Olbrych, die als Geschäftsführerinnen maßgeblich dazu beigetragen haben, dass der Laden bis zum Zeitpunkt, an dem ich den Vorsitz des Vereins in andere Hände übergeben konnte, am Laufen blieb. In diese Zeit fällt noch, als letzte von den hier präsentierten Positionen aus meiner Amtszeit, die Ausstellung von Lucie Beppler.

Bei der Eröffnung der *ersten* Ausstellung im „Kiosk“ am 5. Dezember 2003 – es war die Ausstellung mit Birgit Werres, mit der die in der letzten Ausstellung im Liebig-Museum erstmals erprobte Praxis paralleler Ausstellungen von *Neuem Kunstverein* und *Kunstgeschichte und zeitgenössische Kunst* wieder aufgenommen wurde – bei jener Eröffnung also hatte ich gescherzt, dass der Kunstverein nun von einem *kleinen* Ort an einen *noch* kleineren (allerdings sichtbareren) umgezogen sei und dass diese Entwicklung sich nicht weiter fortsetzen dürfe, wenn wir am Ende nicht in einer Besenammer landen wollten. Das Gegenteil ist eingetreten: Nach der Übergabe des Vorsitzes an Markus Lepper, die für mich ein Glücksfall sondergleichen war, und *durch* ihn ist der *Neue Kunstverein Gießen* erwachsen und groß geworden – nicht nur durch die neuen Mitgliederkreise, die Markus erschlossen hat, und nicht nur durch die wenigstens *temporär* den engen räumlichen Rahmen sprengenden Ausstellungen an anderen Orten, sondern auch durch ein Programm, das den *Neuen Kunstverein Gießen* zu dem gemacht, was er heute ist: eine für Gießen unverzichtbare Institution – eine Institution, zu deren Sichtbarkeit im übrigen ganz maßgeblich Harald Schätzlein beigetragen hat, den wir bereits in der Gründungsphase gewinnen konnten, der das Logo entworfen hat und der während der ganzen Jahre als die größte Konstante ehrenamtlich für die Graphik und für den Internetauftritt verantwortlich zeichnet.

Wenn wir aber, um auf das Gedicht von Robert Gernhardt zurückzukommen, seinen Stadtgänger *heute* fragen würden, was er uns zu sagen hätte, wenn wir ihn denn ließen, dann müsste im Fall von Gießen – Reim hin oder her – der „Rest“ nicht mehr *nur* Schweigen sein.

## Abkürzungen

AK	Ausstellungskatalog
BArch	Bundesarchiv
FAZ	Frankfurter Allgemeine Zeitung
GA	Gießener Anzeiger
GAZ	Gießener Allgemeine Zeitung
GHG	Gießener Hochschulgesellschaft
HHStAW	Hessisches Hauptstaatsarchiv Wiesbaden
HStAD	Hessisches Staatsarchiv Darmstadt
IfK	Institut für Kunstpädagogik
JLU	Justus-Liebig-Universität Gießen
LBIH	Landesbetrieb Bau und Immobilien Hessen
NL	Nachlass
OHM	Oberhessisches Museum Gießen
StdtAG	Stadtarchiv Gießen
WSTA	Wartburg-Stiftung, Archiv
UB	Universitätsbibliothek
UniA GI	Universitätsarchiv Gießen

## Literatur zur Kunstgeschichte an der Universität Gießen (in Auswahl)

AK Gießen 1980

*Hugo von Ritgen (1811–1889) Aquarelle – Zeichnungen*, hg. von Friedhelm Häring, Sonderausstellung des Oberhessischen Museums und der Gail'schen Sammlung anlässlich der Eröffnung des Alten Schlosses, Gießen 1980

AK Gießen 1982

*375 Jahre Universität Gießen 1607–1982. Geschichte und Gegenwart*, hg. von Norbert Werner und Hans-Georg Pfeifer, Ausstellung im Oberhessischen Museum und Gail'sche Sammlungen, Gießen 1982

AK Gießen 2024

*Moderne & Mittelalter. Die Baukunst des Hugo von Ritgen*, hg. von Sigrud Ruby und Yvonne Rickert, Ausstellung im Oberhessischen Museum Gießen, Weimar 2024

AK Hamm 1984

*Zeichnungen Darmstädter Romantiker: Aus der Sammlung Hugo v. Ritgen*, hg. von Hans Wille, Ausstellung im Städtischen Gustav-Lübcke-Museum Hamm, Magistrat der Stadt Darmstadt u. Kunstverein Darmstadt e. V., Oberhessisches Museum Gießen 1984, Hamm 1984

Ay 2018

Andreas Ay, *Kunst und Leben. Gustav Bock und seine Kunststiftungen 1915 und 1917*, hg. vom Oberhessischen Museum / Magistrat der Universitätsstadt Gießen, Gießen 2018

Beuckers 2020

Klaus Gereon Beuckers, Adelbert Matthaei. Zu den Forschungen des ersten Professors für Kunstgeschichte in Kiel, in: *Forschung in ihrer Zeit. 125 Jahre Kunsthistorisches Institut der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel*, hg. von dems. u. Ulrich Kuder, Kiel 2020, S. 41–75

Carl 2007

*Panorama 400 Jahre Universität Gießen. Akteure, Schauplätze, Erinnerungskultur*, hg. im Auftr. des Präsidenten der Justus-Liebig-Universität von Horst Carl, Frankfurt a. M. 2007

Chroust 1994

Peter Chroust, *Gießener Universität und Faschismus. Studenten und Hochschullehrer 1918–1945*, 2 Bde., Münster / New York 1994

Felschow/Lind/Busse 2008

Eva-Marie Felschow, Carsten Lind und Neill Busse, *Krieg, Krise, Konsolidierung. Die „zweite Gründung“ der Universität Gießen nach 1945*, Gießen 2008

Fiensch 1982

Günther Fiensch, Kunstgeschichte, in: *Gießener Universitätsblätter*, Jg. XV, Heft 1 (1982), S. 78–79

Gravert 1953

Wilhelm Gravert, Hugo von Ritgen als Gießener Architekt, in: *Nachrichten der Gießener Hochschulgesellschaft*, Bd. 22 (1953), S. 118–125

Gundel/Moraw/Press 1982

Hans Georg Gundel, Peter Moraw und Volker Press (Hg.), *Gießener Gelehrte in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts* (= Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Hessen in Verbindung mit der Justus-Liebig-Universität Gießen, 35; Lebensbilder aus Hessen, Bd. 2), 2. Teil, Marburg 1982

Haaser 2016

Rolf Haaser, Moriz Carriere und Carl Vogt. Eine Neubetrachtung, in: *Mitteilungen des Oberhessischen Geschichtsvereins*, Bd. 101 (2016), S. 143–203

Haupt/Lehnert 1907

Herman Haupt und Georg Lehnert, Chronik der Universität Gießen 1607–1907, in: *Die Universität Gießen von 1607–1907. Beiträge zu ihrer Geschichte. Festschrift zur dritten Jahrhundertfeier*, hg. von der Universität Gießen, 2 Bde., Gießen 1907, S. 365–474

Jacobs 2017

Grit Jacobs, *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>) [Zugriff 07.01.2024]

Jacobs 2018

Grit Jacobs, Ritgen, Hugo (Joseph Maria Hugo) von, in: *Allgemeines Künstlerlexikon: die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, hg. von Andreas Beyer et al., Bd. 99: Rimpl-Rover, Berlin/Boston 2018, S. 39

Kerber 1957

Ottmar Kerber, Die Kunstgeschichte an der Universität Gießen, in: *Ludwigs-Universität, Justus-Liebig-Hochschule: 1607–1957. Festschrift zur 350-Jahrfeier*, Gießen 1957, S. 253–266

Kerber 1960

Ottmar Kerber, Nachruf für Werner Meyer-Barkhausen, in: *Nachrichten der Giessener Hochschulgesellschaft*, Bd. 29 (1960), S. 112–114

Moraw 1990

Peter Moraw, *Kleine Geschichte der Universität Gießen. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Gießen 1990 (erste Auflage 1982)

Müller-Scherf 2018

Angelika Müller-Scherf, Kunst und Kunstgeschichte in Kriegszeiten, in: *Gießener Universitätsblätter*, Nr. 51 (2018), S. 107–112

Oehler 1976

Lisa Oehler, In Memoriam Christian Rauch, in: *Giessener Universitätsblätter*, Nr. 92 (1976), S. 73–80

Oehler 1976b

Lisa Oehler, Nachruf für Christian Rauch, in: *Kunst in Hessen und am Mittelrhein*, Heft 17 (1976), S. 115–118

Oehler 1977

Lisa Oehler, Christian Rauch, in: *Kunstchronik*, Jg. 30, Nr. 6 (1977), S. 291–292

Rauch 1942

Christian Rauch, Das Studium der Kunstgeschichte, in: *Gießener Universitätsführer* (14. Ausgabe), Darmstadt 1942, S. 95–97

Recke 2000

Matthias Recke, *Die Klassische Archäologie in Gießen. 100 Jahre Antikensammlung* (= *Studia Giessensia*, Bd. 9), Gießen 2000

Rehmann 1957

Wilhelm Rehmann, Chronik der Ludwigs-Universität Gießen 1907–1945 und der Justus Liebig-Hochschule 1946–1957, in: *Ludwigs-Universität, Justus-Liebig-Hochschule: 1607–1957. Festschrift zur 350-Jahrfeier*, Gießen 1957, S. 447–543

Rickert 2022

Yvonne Rickert, Hugo von Ritgens Weg von der Architektur zur Kunstwissenschaft. Vernetzung und Konkurrenz zwischen der Polytechnischen Schule Darmstadt und der Landesuniversität Gießen, in: *Zwischen Enklave und Vernetzung: Kunstgeschichte an der TU Darmstadt*, hg. von Lisa Beißwanger, Alexandra Karentzos und Christiane

Salge, Heidelberg: arthistoricum.net 2022, S. 23–57, <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.890.c12386>

Rickert 2024

Yvonne Rickert, Zur Einführung: Hugo von Ritgen (1811–1889) – „ein Mann von seltener Vielseitigkeit des Wissens“, in: AK Gießen 2024, S. 10–24

Ruby 2017

Sigrid Ruby: Gelehrtengedenken in der Universitätsstadt Gießen, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 63 & 64 (2017), S. 303–318

Ruby 2022

Sigrid Ruby, Gießens Beitrag zum Wiederaufbau der Kunstgeschichte in Darmstadt, in: *Zwischen Enklave und Vernetzung: Kunstgeschichte an der TU Darmstadt*, hg. von Lisa Beißwanger, Alexandra Karentzos, Christiane Salge, Heidelberg 2022, S. 59–78, <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.890.c12389> [Zugriff 07.01.2024]

Spickernagel 1999

Ellen Spickernagel, Ein Raum und seine Erzählungen: Der Margarete-Bieber-Saal, in: *Recht auf Wissen. 90 Jahre Frauenstudium an der Gießener Universität. Vorlesungen*, hg. von Marion Oberschelp (= Gießener Diskurse, Bd. 18), Gießen 1999, S. 11–33

Vaubel 1967

Hermann Otto Vaubel, Christian Rauch zum 90. Geburtstag, in: *Mitteilungen des Oberhessischen Geschichtsvereins*, N. F. 52 (1967), S. 5–8

Vaubel 1977

Hermann Otto Vaubel, Christian Rauch zum Gedächtnis, in: *Mitteilungen des Oberhessischen Geschichtsvereins. Festgabe für Herbert Krüger zum 75. Geburtstag*, N. F. 62 (1977), S. 249–252

Werner 1994

Norbert Werner (Hg.), *Der Gießener „Kunstweg“* (= Gießener Beiträge zur Kunstgeschichte, Bd. IX), Gießen 1994

## Zu den beteiligten Personen

**Antpöhler, Ruth, Dr., Jg. 1962;** Kunsthistorikerin, Promotion an der JLU bei Norbert Werner; ruth.antpoebler@arcor.de

**Ay, Andreas, Dr., Jg. 1968;** freier Kunsthistoriker, z. Zt. Forschungsprojekt zur Kunstsammlung des jüdischen Sammlers Gustav Bock im Auftrag der Stadt Gießen, Studium der Kunstgeschichte, Neueren Deutschen Literaturwissenschaft, Mittleren Geschichte, Philosophie und Musikwissenschaft an der JLU, wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Professur von Norbert Werner, 2008 Promotion ebd., freier Kurator am Oberhessischen Museum Gießen (bis 2013); andreas.ay@posteo.de

**Baumgartner, Marcel, Prof. Dr., Jg. 1950;** Professor im Ruhestand (seit 2016); 1993 bis 2016 Professor für Kunstgeschichte mit dem Schwerpunkt Neue und Neuere Kunstgeschichte an der JLU; maba@kg.jlug.de

**Broeker, Holger, Dr., Jg. 1959;** Leiter der Sammlung und Kurator am Kunstmuseum Wolfsburg (seit 1994), Studium der Kunstgeschichte und Promotion an der JLU; broeker@kunstmuseum.de

**Brück, Max, Jg. 1991;** Künstler, lebt und arbeitet in Offenbach a. M. und Gießen, 2020 Arbeitsstipendium Stiftung Kunstfonds Bonn, 2021 Reisestipendium der Hessischen Kulturstiftung für Polen, seit 2023 künstlerischer Mitarbeiter an der HfG Offenbach; info@maxbrueck.de

**Funke, Sabine, Jg. 1955;** Künstlerin, Karlsruhe; sabine\_funke@gmx.de

**Happersberger, Sarah Kristin, M. A.;** Kunsthistorikerin und Kuratorin, Doktorandin am Institut für Kunstgeschichte und Lehrbeauftragte an der JLU; Sarah.K.Happersberger@kunstgeschichte.uni-giessen.de

**Hattendorff, Claudia, Prof. Dr., Jg. 1963;** Professorin für Kunstgeschichte mit dem Schwerpunkt 18. bis 20. Jahrhundert an der JLU (seit 2008), wissenschaftliche Mitarbeiterin und Assistentin an den Universitäten Hamburg und Marburg, dort Habilitation 2005; claudia.hattendorff@kunst.uni-giessen.de

**Hendel, Joachim, Dr., Jg. 1983;** Leiter des Universitätsarchivs Gießen (seit 2019); joachim.hendel@admin.uni-giessen.de

**Ilg, Ulrike, PD Dr., Jg. 1969;** Wiss. Mitarbeiterin am Institut für Kunstgeschichte der JLU (1995-98); danach Postdoc und wiss. Assistentin am Kunsthistorischen Institut in

Florenz/Max-Planck-Institut, 2005 Habilitation an der JLU, seitdem zahlreiche Lehraufträge an Universitäten in D, Ö und IT; [ulrike.ilg@kunstgeschichte.uni-giessen.de](mailto:ulrike.ilg@kunstgeschichte.uni-giessen.de)

**Kittner, Alma-Elisa, Dr., Jg. 1971;** Akademische Rätin für Kunstgeschichte an der JLU (seit 2020), akademische Rätin, wissenschaftliche Mitarbeiterin und Postdoc an den Universitäten Duisburg-Essen, FU Berlin und an der HBK Braunschweig; [Alma-Elisa.Kittner@kunst.uni-giessen.de](mailto:Alma-Elisa.Kittner@kunst.uni-giessen.de)

**Klein, Dagmar, M. A., Jg. 1956;** freischaffende Kunsthistorikerin, Journalistin, Gästeführerin in Gießen, Alumna des Instituts für Kunstgeschichte der JLU; [dkl35435@web.de](mailto:dkl35435@web.de)

**Lange, Thomas, Prof. Dr., Jg. 1964;** Professor für Kunstgeschichte an der Universität Hildesheim (seit 2008), Studium, Promotion und Habilitation an der JLU, Postdoc im GRK „Klassizismus und Romantik“ sowie im SFB „Erinnerungskulturen“ an der JLU, Assistenzprofessor an der Universität von Amsterdam (2003–08); [langeth@uni-hildesheim.de](mailto:langeth@uni-hildesheim.de)

**Lappo-Danilewski, Olga, Dr. (geb. Ruckelshausen), Jg. 1945;** freie Journalistin mit Schwerpunkt Musik/Kunst, Studium der Kunstgeschichte, Germanistik und Geschichte an der JLU, Promotion 1973 bei Günther Fiensch, 1973–78 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Kunstgeschichtlichen Seminar, ab 1979 Redakteurin bei der Gießener Allgemeinen Zeitung; [olga.lappo.danilewski@gmail.com](mailto:olga.lappo.danilewski@gmail.com)

**Lepper, Markus, M. A., Jg. 1971;** Studienrat an einem Gießener Gymnasium (seit 2010) und freier Kurator, Studium der Kunstgeschichte, Philosophie und Kunstpädagogik an der JLU und an der HU Berlin, 2005–2017 künstlerischer Leiter des Neuen Kunstvereins Gießen; [m.lepper@llg-giessen.de](mailto:m.lepper@llg-giessen.de)

**Ließegang, Susanne, Dr., Jg. 1958;** freie Kuratorin und Kunstvermittlerin, Kunstbeauftragte am Universitätsklinikum Gießen und Marburg (UKGM, seit 2014), 1993 Promotion in Kunstgeschichte an der JLU; [s.liessegang@t-online.de](mailto:s.liessegang@t-online.de)

**Lorenz, Katharina, Prof. Dr., Jg. 1974;** Professorin für Klassische Archäologie an der JLU (seit 2018), 2003–05 wissenschaftliche Mitarbeiterin ebd.; [katharina.g.lorenz@archaeologie.uni-giessen.de](mailto:katharina.g.lorenz@archaeologie.uni-giessen.de)

**Rickert, Yvonne, Dr., Jg. 1980;** freiberufliche Kunsthistorikerin, Forschungen zur Geschichte des Gießener Instituts für Kunstgeschichte, Kuratorin der Ausstellung „Moderne & Mittelalter. Die Baukunst des Hugo von Ritgen“; [Yvonne\\_Rickert@web.de](mailto:Yvonne_Rickert@web.de)

**Ruby, Sigrid, Prof. Dr., Jg. 1968;** Professorin für Kunstgeschichte mit dem Schwerpunkt Neuere und Neueste Kunstgeschichte an der JLU (seit 2016), wissenschaftliche Mitarbeiterin / Assistentin an der JLU, Habilitation ebd., Professorin für Kunstgeschichte an der Universität des Saarlandes (2014–2016); sigrid.ruby@kunstgeschichte.uni-giessen.de

**Ruckdeschel, Annabel, Dr., Jg. 1988;** wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Professur für Kunstgeschichte mit dem Schwerpunkt Neuere und Neueste Kunstgeschichte (Sigrid Ruby) an der JLU (seit 2020), 2020 Promotion ebd.; annabel.ruckdeschel@kunstgeschichte.uni-giessen.de

**Salge, Christiane, Prof. Dr., Jg. 1968;** Professorin für Architektur- und Kunstgeschichte am Fachbereich Architektur der TU Darmstadt (seit 2017); salge@kunst.tu-darmstadt.de

**Schulz, Matthias, Dr. des., Jg. 1984;** wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Professur für Kunstgeschichte mit dem Schwerpunkt Kunstgeschichte des Mittelalters (Markus Späth) an der JLU (seit 2021); matthias.schulz@kunstgeschichte.uni-giessen.de

**Steidl, Mischa, Dr., Jg. 1968;** Ausstellungs- und Sammlungsmanagement an der Anhaltischen Gemäldegalerie Dessau, Studium der Kunstgeschichte und Promotion an der JLU, 2003–2015 als wissenschaftlicher Mitarbeiter und Lehrkraft für besondere Aufgaben am Institut für Kunstgeschichte der JLU tätig; mischasteidl@googlemail.com

**Steinmüller, Gerd, Dr., Jg. 1954;** akademischer Oberrat im Ruhestand (seit 2020), 1996 bis 2020 als Kunsthistoriker am Institut für Kunstpädagogik der JLU, seit 2006 assoziiert am Institut für Kunstgeschichte ebd.; gerd.steinmueller@unitybox.de

**Stumpf, Manfred, Jg. 1957;** Professor für Konzeptionelles Zeichnen an der HfG Offenbach (seit 1995), Studium bei Thomas Bayrle an der Städelschule in Frankfurt a. M., bei Hans Haacke an der Cooper Union in New York und bei Bazon Brock an der Hochschule für Angewandte Kunst in Wien; stumpf.manfred@t-online.de

Im Jahr 1874 wurde für Hugo von Ritgen an der Gießener Universität eine Professur für Kunstwissenschaft eingerichtet. Die Großherzoglich-Hessische Landesuniversität zeigte sich damit trendbewusst und war einer der frühesten Standorte des aufstrebenden Faches. Zum Jubiläum erscheint ein reich bebildeter Band, der in 25 Beiträgen ein- einhalb Jahrhunderte Kunstgeschichte in Gießen nachzeichnet. Es geht um wichtige Akteure – Professoren (bis jüngst ausschließlich Männer), Lehrende, Studierende und Künstler/innen – und die besonderen Akzente, die sie jeweils dem Lehrstuhl bzw. Institut verliehen haben. Es geht außerdem um die

Räume der Kunstgeschichte in der Stadt und auf dem Campus, um ihre Verbindungen zu anderen Fächern und Einrichtungen, um studentische Projekte und Initiativen und um Kontinuität und Wandel in der kunstgeschichtlichen Forschung und Lehre.

Die wechselvolle Geschichte der Gießener Kunstgeschichte ist in mancherlei Hinsicht typisch für die historischen Zeitläufte. Sie weist aber auch Spezifika auf, die mal der Stadt und einzelnen Akteuren, mal den Interessen der Recherche und – nicht zuletzt – den Erinnerungen von Zeitzeugen zu verdanken sind.

ISBN 978-3-515-13671-6



[www.steiner-verlag.de](http://www.steiner-verlag.de)

**Franz Steiner Verlag**