

Hans Kindermann (1911-1997)

Das Werk des Bildhauers
im Kontext der Plastik des 20. Jahrhunderts
(mit Werkverzeichnis)

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
der
Philosophischen Fakultät
der
Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn

vorgelegt von
Susanne Schiller-Winkel M.A.
aus Karlsruhe

Bonn, 2022

**Gedruckt mit der Genehmigung der Philosophischen Fakultät der Rheinischen
Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn**

Zusammensetzung der Prüfungskommission:

Prof. Dr. Georg Satzinger
(Vorsitzende/Vorsitzender)

Prof. Dr. Christoph Zuschlag
(Betreuerin/Betreuer und Gutachterin/Gutachter)

Jun.-Prof. Dr. des. Ulrike Saß
(Gutachterin/Gutachter)

Prof. Dr. Harald Wolter-von dem Knesebeck
(weiteres prüfungsberechtigtes Mitglied)

27. April 2022
Tag der mündlichen Prüfung

Für Achim und Marco Winkel
sowie Friedlinde Schiller (1924-2020)

Inhaltsverzeichnis

1	Vorwort.....	7
1.1	Vorbemerkung.....	7
1.2	Danksagungen.....	9
2	Einführung.....	13
2.1	Die Lebensdaten umspannen das Jahrhundert.....	13
2.2	Die Forschungslage.....	16
2.2.1	Der künstlerische und schriftliche Nachlass.....	16
2.2.2	Literatur.....	18
2.2.2.1	Beiträge in Ausstellungskatalogen.....	18
2.2.2.2	Der Bildhauer unter den Höri-Künstlern.....	19
2.2.2.3	Der Professor und Rektor an der Kunstakademie Karlsruhe.....	22
2.2.2.4	Posthume Würdigungen.....	23
2.2.3	Die erste große Einzelausstellung mit Katalog: Karlsruhe, 2012.....	24
2.2.4	Präsenz in deutschen Museen.....	25
2.2.5	Rezeptionsgeschichte der Plastik im 20. Jahrhundert und der Stand der Forschung.....	26
2.2.6	Zur Methode.....	36
2.2.6.1	Werkverzeichnis.....	36
2.2.6.2	Korrelation von Werk und Lebensumständen.....	38
2.2.6.3	Forschungsziel.....	40
3	Hans Kindermann. Ein Bildhauer im 20. Jahrhundert.....	42
3.1	Vom Handwerk zur Kunst.....	42
3.1.1	Ausbildung zum Innenarchitekten an der Kunst- und Gewerbeschule in Mainz.....	42
3.1.2	In der Ateliergemeinschaft mit Mainzer Künstlern.....	45
3.2	Zur Situation der figürlichen Bildhauerei in Deutschland in den 1920er-/1930er-Jahren.....	49
3.2.1	Am Übergang unterschiedlicher kultureller und politischer Systeme.....	49
3.2.2	Von „Form“ und „Einfühlung“ hin zur autonomen „Ausdrucksplastik“.....	51

3.2.3	Der „Expressionismus“ in der Bildhauerei	55
3.2.4	Die Repräsentanten der modernen figürlichen Bildhauerei.....	56
3.2.5	Das Interesse am plastischen Porträt und die Bildnisse im George-Kreis	62
3.2.6	Die bildhauerischen Werkstoffe.....	66
3.2.7	Die Bezüge zu Hans Kindermanns künstlerischem Beginn	67
3.3	Die künstlerischen Anfänge.....	67
3.3.1	Die in Mainz entstandenen Arbeiten.....	67
3.4	Die akademische künstlerische Ausbildung in Düsseldorf und die zweite Phase einer freien Tätigkeit	73
3.4.1	Beginn des Studiums der Bildhauerei an der Kunstakademie Düsseldorf	73
3.4.2	Die Voraussetzungen für Hans Kindermann: Die Kunstakademie Düsseldorf vor 1933.....	74
3.4.2.1	Die Ära Walter Kaesbach.....	74
3.4.2.2	Kaesbachs Verwurzelung im Frühexpressionismus	76
3.4.2.3	Der Reformler und sein künstlerisches Netzwerk.....	77
3.4.3	Die Kunstakademie Düsseldorf um 1935	81
3.4.3.1	Personelle und institutionelle Veränderungen	81
3.4.3.2	Alexander Zschokke an der Kunstakademie Düsseldorf 1931-1937	83
3.4.3.3	Hintergründe zu Alexander Zschokkes Abschied aus Düsseldorf	88
3.4.3.4	Die Bildhauerei in Düsseldorf, Berlin und München während des Nazi-Regimes	91
3.4.3.5	Zschokkes Lehre an der Kunstakademie Düsseldorf	93
3.4.3.6	Die Zschokke-Klasse	95
3.4.3.7	Der expressionistisch geprägte „Chronometer“-Kreis.....	97
3.4.3.8	Die Bildhauer während der NS-Zeit	101
3.4.4	Die figürliche Bildhauerei unter dem NS-Regime: Anpassung mit Funktion und Symbol .	102
3.4.5	Die fotografisch überlieferten bildhauerischen Arbeiten von 1935 bis 1940.....	107
3.4.5.1	Porträts	107
3.4.5.2	Figurendarstellungen	114
3.4.5.3	Reliefs	116
3.4.5.4	Auftragsarbeiten und Denkmal-Entwürfe in der NS-Zeit – Forderung nach „Monumentalität“	118
3.5	Die Zäsur in Leben und Werk.....	124
3.5.1	Kriegseinsatz und Verwundung.....	124
3.5.2	Verlust des Frühwerks und die Zuflucht auf die Höri.....	126
3.5.2.1	Mit Erich und Siddi Heckel unter einem Dach.....	129
3.5.2.2	Künstler-Frauen auf der Höri und das Schicksal von Grete Kindermann	133
3.5.2.3	Die Rheinländer am Untersee.....	135
3.5.2.4	Die Förderer der Kunst auf der Höri.....	139
3.5.3	Die Kunst in der frühen Nachkriegszeit	142

3.5.3.1	Rehabilitierung der Vorkriegskünstler und der kulturelle Wettstreit der Besatzungsmächte.....	142
3.5.3.2	Die figürliche Nachkriegs-Bildhauerei	145
3.5.4	Wiederaufnahme der künstlerischen Tätigkeit	147
3.5.4.1	Zeichnen in der Not.....	147
3.5.4.2	Bildhauerzeichnungen	148
3.5.4.3	Die Familienmitglieder als Modelle	150
3.5.4.4	Konzentration, Kombination und die Kontur	153
3.5.5	Rückkehr zur Bildhauerei	156
3.5.5.1	Köpfe der Familienmitglieder	156
3.5.5.2	Köpfe von Bodensee-Bewohnern	158
3.5.5.3	Der Mentor im Porträt	160
3.5.5.4	Weitere Bildnisse aus der Bodenseezeit	164
3.5.5.5	Kinderporträts	166
3.5.6	Figuren und Statuetten	167
3.5.6.1	Die „unbelasteten“ Kinder-Figuren.....	167
3.5.6.2	„Der Hirtenknabe“ und die zarten Jünglinge	170
3.6	Die figürliche Bildhauerei als Ausdruck der Gegenwartskunst.....	175
3.6.1	Die frühen Ausstellungen mit Hans Kindermann.....	175
3.6.1.1	„Deutsche Kunst unserer Zeit“ in Überlingen 1945.....	175
3.6.1.2	„Neue deutsche Kunst“ – die Konstanzer Kunstwochen 1946.....	181
3.6.1.3	1947 – Freiburg und Baden-Baden.....	183
3.6.1.4	Ausstellungen und Präsenz im Kunstbetrieb bis 1955.....	186
3.6.1.5	Die angestrebte Rückkehr nach Düsseldorf	193
3.7	Das Bemühen um Aktualisierung	196
3.7.1	Die erste Auseinandersetzung um Figuration und Abstraktion: Darmstadt 1950.....	196
3.7.2	Innovationsdrang in der Bildhauerei	199
3.7.2.1	Rückbesinnung auf die Mittel.....	199
3.7.2.2	Innovation des Figurenbilds	201
3.7.3	Aktualisierung durch Archaisierung	202
3.7.3.1	Rezeption der „Brücke“-Plastik Heckels	202
3.7.3.2	Ernst Ludwig Kirchners „Hieroglyphen“-Begriff.....	203
3.7.3.3	Die plastische Arbeit aus dem Block heraus.....	206
3.7.3.4	Der entindividualisierte Kopf	209
3.7.4	Die neue gestalterische Freiheit	210
3.7.4.1	Die Buchsbaum-Figurengruppe	210
3.7.4.2	Die große „Stehende Figur“, um 1953	212
3.7.4.3	Künstlerische und politische Notwendigkeiten.....	213
3.8	Abkehr vom autonomen Werk: Bildhauerische Aufträge bis 1956	216

3.8.1	„Synthese“ und Naturästhetik	216
3.8.2	Die Kunst als Begleiter des Wiederaufbaus	218
3.8.3	Aufträge im Bodenseeraum.....	221
3.8.3.1	Figurengruppe Singen, 1952-1954	221
3.8.3.2	Zwei Grabsteine am Bodensee.....	224
3.8.3.3	Türwangenrelief, Versorgungsamt Radolfzell, 1953/54.....	227
3.8.4	Aufträge in Düsseldorf und dem Rheinland.....	229
3.8.4.1	Brunnen für die Druckerei Bagel, Düsseldorf 1954/55.....	229
3.8.4.2	Die Vögel, 1955-1957, Humboldt-Gymnasium Düsseldorf	234
3.8.5	Brunnen für den Lichthof der Hauptverwaltung der Firma Henkel in Düsseldorf, 1957	238
3.8.5.1	Relief für das Agrippabad in Köln, 1955/56	241
3.8.5.2	Auftrag für eine Schutzmantelmadonna in der Marienschule in Saalhausen, 1956 .	244
3.8.6	Bronzerelief für das Postamt I. in Mannheim, 1956-1964	247
3.8.7	Im künstlerischen Netzwerk in Baden	252
3.8.8	Die Dominanz der Abstraktion und ihre politische Verknüpfung	255
3.9	In den Reihen der abstrakt arbeitenden Bildhauer in Deutschland	258
3.9.1	Berufung zum Leiter einer Bildhauerklasse an der Kunstakademie Karlsruhe	258
3.9.2	Das Brunnenensemble auf der Weltausstellung in Brüssel, 1958.....	260
3.9.3	Brunnen für die Schiller-Schule in Mannheim, 1961-1963	269
3.9.4	Freiplastik Bewegung, („Sportliches Spiel“) 1959-1962, ehemals Graf-Staufenberg-Kaserne, Sigmaringen, heute Engstingen-Haid	271
3.9.4.1	Die „Synthese“ aus Figuration und Abstraktion in der „Metamorphose“	277
3.9.5	„Terra et mundus“, 1959-1969, Karlsruher Institut für Technologie (KIT), Physikalisches Institut, Karlsruhe.....	280
3.9.6	Brunnenanlage für das Aufbaugymnasium in Adelsheim; Gemeinschaftsprojekt mit Klaus Arnold, 1963-1965.....	284
3.9.7	Weitere Projekte im öffentlichen Raum	285
3.9.7.1	Plastikprojekt Sipplingen, 1959.....	285
3.9.7.2	Freiplastik für die Georg-Büchner-Schule in Darmstadt, 1959	286
3.9.7.3	Bekenntnis zur Abstraktion: Ursula-Säule Rathausplatz Offenburg, 1960	287
3.9.7.4	Wandgestaltung Zentralkasse der Volksbanken Karlsruhe, 1962	289
3.9.8	Wertschätzung als abstrakter Bildhauer.....	290
3.10	Rückkehr zur Figuration	292
3.10.1	Künstlerische Positionen an der Kunstakademie Karlsruhe ab 1957.....	292
3.10.2	Alte Strukturen und neuer Kunstbegriff	296
3.10.2.1	Widerstand der Studentenschaft in den Kunsthochschulen	296
3.10.2.2	Der Rektor als Zielscheibe des Protests	298
3.10.2.3	Die Auswirkungen des Protests auf die Kunst und die Künstler.....	300
3.10.2.4	Figuration als persönliche Form der Subjektivierung	303
3.10.3	„Der Adler“ für den Sitzungssaal des Bundesverfassungsgerichts 1968/69	305

3.10.3.1	Das Staatssymbol als Holzrelief	305
3.10.3.2	Adler und Phönix: Flügel, Form und Ausdruck	311
3.10.4	Die neue Familie und die Rückkehr zur Zeichnung	314
3.10.5	Wiederaufnahme der Bildnisplastik – Porträts der Künstlerkollegen	316
3.10.6	Porträtdarstellungen nach 1945	322
3.10.7	Die Porträts der Mineralogen Paul Ramdohr, 1970 und Harry Rosenbusch, 1970	327
3.10.8	Figürliches aus der christlichen Bildwelt: Die plastische Ausstattung von St. Kilian in Assamstadt, 1971-73	331
3.10.8.1	Marien-Relief	332
3.10.8.2	Tabernakel	335
3.10.8.3	Taufstein und Taufbecken	336
3.10.8.4	Das Kruzifix	337
3.10.8.5	Das Altarkreuz für die ehemalige Ulmer Garnisonskirche, um 1972	340
3.11	Unabhängigkeit und Privatheit im Spätwerk	341
3.11.1	Repräsentanz in Ausstellungen ab den 1960er-Jahren	341
3.11.2	Die Phase des Übergangs	347
3.11.3	Persönlicher Rückzug und die Rückkehr der Figur in der Plastik	349
3.11.4	Die Familie im Mittelpunkt	351
3.11.4.1	Knabenfigur einer anderen Zeit: Der Sohn als „Entenfänger“, 1978/79	351
3.11.4.2	Modell, Mutter, Madonna	355
3.11.4.3	Material- und Farbexperimente am Bildnis von Tochter Natascha	356
3.11.4.4	Staffelung und Kolorit: Die Geschwister-Doppelbildnisse	359
3.11.5	Farbe auf Stein: „Tänzer“ und „Tänzerin“	361
3.11.6	Abseits der Kunstwelt im südpfälzischen Weingebiet zuhause	362
3.11.6.1	Späte Porträts	362
3.11.6.2	Das Winzerjahr auf Medaillen	363
3.11.6.3	Der Fassboden als Reliefgrund	366
3.11.7	Das Porträt in Ost- und West	368
3.11.7.1	Kindermanns Selbstbildnis	368
3.11.7.2	Außenseiter: Die Porträtisten Hans Kindermann und Wieland Förster	370
4	Schlussbetrachtung	373
4.1	Von der Figuration zur Figuration	373
4.1.1	Zeitgemäß durch die Abstraktion	373
4.1.2	Zwei stilistische Brüche	374
4.1.3	Prägung im Expressionismus	375
4.1.4	Subjektivierung im Spätwerk	376
4.1.5	Künstlerische und politische Zweiteilung	377
4.1.6	Zeitgeschichte und Werkgeschichte	378

4.1.7	Der Nachlass einer Bildhauergeneration	379
5	Literatur.....	381
5.1	Archive	425
5.2	Digitale Quellen	426
6	Anhang.....	428
6.1	Abbildungsverzeichnis.....	428
6.2	Dokumente	511

1 Vorwort

1.1 Vorbemerkung

Ein Hauptwerk des Bildhauers Hans Kindermann (1911-1997) gehört zu den meistbeachteten Kunstwerken in Deutschland. Wann immer die Richter des Bundesverfassungsgerichts (BVG) in Karlsruhe eine wichtige Entscheidung verkünden, sind die Blicke im großen Sitzungssaal des höchsten Gerichts auch auf das Staatssymbol der Bundesrepublik Deutschland an der Wand hinter dem Verhandlungstisch gerichtet. Das knapp zwei Meter hohe Holzrelief mit dem Wappentier ist durch Fernseh- und Pressebilder geradezu populär. Hans Kindermann ist der Schöpfer des „Adlers“, 1969. Der Künstler jedoch ist weit weniger bekannt als das von ihm geschaffene Werk.

„Werk im Schatten des Adlers“ betitelte Michael Hübl seinen Bericht über eine Ausstellung mit späten Arbeiten Hans Kindermanns anlässlich dessen 85. Geburtstags in der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe, wo dieser von 1957 bis 1977 als Professor für Bildhauerei und von 1963 bis 1971 zusätzlich als Rektor wirkte.¹ Dies klingt wie das Resümee eines Œuvres, das größtenteils abseits des öffentlichen Interesses stand. Tatsächlich konnte der Bildhauer – abgesehen von jener Werkschau in der Akademie – zeitlebens auf keine Einzelausstellung verweisen. Es lag kein monografischer Band vor und in den Überblickswerken zur Plastik des 20. Jahrhunderts fehlte sein Name.

Dennoch befand sich Kindermann im Einflussbereich namhafter Künstler und erfuhr öffentliche Wertschätzung. Er gehörte als einziger Bildhauer zu den Repräsentanten der Höri-Künstler während und nach dem Zweiten Weltkrieg und zählte damit zu den Weggefährten etwa von Erich Heckel (1883-1969) und Otto Dix (1891-1969). Er repräsentierte 1958 auf der Weltausstellung in Brüssel mit seiner Brunnengestaltung für den Deutschen Pavillon die moderne Plastik in der Bundesrepublik Deutschland und positionierte sich damit neben zwei der bekanntesten Bildhauer der Zeit, Bernhard Heiliger (1915-1995) und Fritz Koenig (1924-2017). 1968 erhielt er schließlich den Auftrag, das erwähnte Wappentier der Bundesrepublik für den Neubau des Bundesverfassungsgerichts in Karlsruhe zu gestalten. Der „Adler“, das figürliche Motiv, bestätigte – trotz abstrahierender Gestaltungselemente – einmal mehr die

¹ Hübl, Michael: „Werk im Schatten des Bundesadlers“, Badische Neueste Nachrichten, BNN, 8.5.1996

Wahrnehmung Hans Kindermanns als figürlich arbeitenden Bildhauer, eine Kategorisierung, gegen die sich der Künstler selbst nicht wandte und die er mit seinem Spätwerk bestätigte.

Die Figuration manifestierte sich in der Kunst des 20. Jahrhunderts im Gegensatz zum abstrahierenden, nicht abbildenden künstlerischen Verfahren.² Die Kategorisierungen als Ausdruck für ein „Kunstwollen“ gehen auf Wilhelm Worringers Übertragung des der Philosophie entstammenden Terminus auf die Kunst („Abstraktion und Einfühlung“, 1908) zurück. Worringer definierte, „Abstraktion“ sei der „Übergang von der sinnlichen zur begrifflich theoretischen Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit und zugleich das Resultat dieses Prozesses“.³ Die Popularisierung des Abstraktionsbegriffs führte zur Deutung, Abstraktion stehe in Korrelation zur komplexen modernen Welt, die sich der Sichtbarkeit entziehe.⁴ In der Konsequenz wurde „die Abstraktion“ nach dem Zweiten Weltkrieg zum Synonym für die als „frei“ erachtete Kunst des Westens. Abstraktion war gleichgesetzt mit der Abkehr vom Naturvorbild.⁵ Die ideologisierte Zweiteilung der Kunst ließ die weiter figürlich arbeitenden Künstler ab den 1950er-Jahren als rückwärtsgewandt erscheinen. Folglich waren sie im Kunstbetrieb weniger gefragt.

Diese Betrachtungsweise verfestigte sich – auch in der Einschätzung des Werks von Hans Kindermann. Tatsächlich umfasst auch der künstlerische Nachlass, der im ehemaligen Atelier des einstigen Dorfschulhauses im südpfälzischen Gleishorbach nahezu geschlossen erhalten ist, mehr figurative als nicht-figurative Werke. Er besteht aus nach 1944 mit der Übersiedlung an den Bodensee entstandenen Arbeiten, zahlreichen Bildnisbüsten, Figurenbildnissen und einigen Reliefs. Doch zwischen diesen finden sich auch einige abstrakte Werke, etwa ein großes bogenartiges Formgebilde in einer Gips- wie Bronzefassung. Im Außenbereich des Kindermann-Ateliers, an den Wänden des Anwesens, sind vier großformatige Relieftafeln mit schwierig deutbaren, organischen und amorphen Formgebilden angebracht. Schon dieser Bestand macht deutlich: Hans Kindermann war nicht ausnahmslos ein gegenständlich arbeitender Bildhauer.

² Wagner, Monika in: Pfisterer, Ulrich (Hrsg.): Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe, 2., erweiterte und aktualisierte Auflage, Sonderausgabe, Berlin 2019, S. 5/6.

³ Büttner, Nils in: Jordan, Stefan/Müller, Jürgen (Hrsg.): Grundbegriffe der Kunstwissenschaft, Ditzingen 2012, 2018, S. 23/24.

⁴ Wagner in: Pfisterer 2019, S. 6.

⁵ Vgl. Hartog, Arie: Moderne deutsche figürliche Bildhauerei. Umriss einer Tradition, Pulsnitz 2009, S. 11.

Die Polarität von Abstraktion und Figuration bildete das künstlerische Spannungsfeld nach 1945, in dem nach der Unterbrechung seines Werkes durch den Zweiten Weltkrieg der Bildhauer seine Orientierung finden musste. Er gehörte nicht zu den Vorkriegskünstlern, die sich während ihres künstlerischen Reifeprozesses mit tradierten oder aber avantgardistischen Ausdrucksmöglichkeiten auseinandersetzten und auf ein bestehendes Werk verweisen konnten, das es weiterzuführen galt. Er zählte jedoch auch nicht zu den nur wenig später Geborenen, die sich – nach den Jahren des NS-Machtmissbrauchs – angesichts der Vielfalt bildnerischer Möglichkeiten ihren persönlichen Weg suchen konnten. Hans Kindermann und seine Altersgenossen gehörten jener sogenannten „verschollenen“ Generation an, von der Rainer Zimmermann in Bezug auf die Maler jener Zeit spricht: Sie haben zwei Weltkriege erlebt, drei politische Systeme und viele von ihnen drei künstlerische Paradigmenwechsel.⁶ Was lag dieser Stilpluralität im Werk Hans Kindermanns zugrunde, an deren Ende ein künstlerisches Bekenntnis zur figurativen Bildhauerei stand? Diese Fragestellung im Kontext der Plastik des 20. Jahrhunderts zu klären, ist Ziel dieser Arbeit.

1.2 Danksagungen

Den Zugang zu dem Werk Hans Kindermanns verdankt die Verfasserin Kindermanns Sohn Caspar Kindermann. Er öffnete ihr nicht nur die Türen zum Atelier und leistete große Unterstützung bei der Erfassung des künstlerischen Nachlasses, er vertraute ihr auch die Bearbeitung des bislang unerforschten schriftlichen und fotografischen Nachlasses an, der unerwartete Hinweise auf das verlorene Frühwerk barg und schließlich sogar den Blick auf das Gesamtwerk möglich machte.

Das familiäre Gedächtnis, das durch den Generationsunterschied der Halbgeschwister Caspar Kindermann und Christine Sielaff (geb. Kindermann) nahezu das halbe Jahrhundert umfasst, erwies sich als bedeutsam für die Klärung diverser Sachverhalte. So gilt der Dank allen Mitgliedern der Familie Kindermann, neben Caspar Kindermanns Ehefrau Sarah und den vier Kindern auch dessen Schwester Natascha Kindermann-Kazarian. Sie alle begegneten den Recherchen mit großer Offenheit. Ohne sie wäre die Erforschung des Lebens und Wirkens des Künstlers nicht möglich gewesen.

⁶ Zimmermann, Rainer: *Expressiver Realismus. Malerei der verschollenen Generation*, München 1980, S. 9.

Ein besonderes Dankeschön gilt Prof. Dr. Christoph Zuschlag, zu Beginn der Arbeit noch Lehrstuhlinhaber an der Universität Koblenz-Landau am Campus Landau. Angetan auch von der durch den letzten Wohnort Kindermanns in der Südpfalz regional angebundenen Thematik unterstützte er vom ersten Moment an das Dissertationsvorhaben. Nach Prof. Dr. Zuschlags Berufung an die Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn auf die Alfred Krupp von Bohlen und Halbach-Professur für Kunstgeschichte der Moderne und der Gegenwart (19.-21. Jh.) mit Schwerpunkt Provenienzforschung / Geschichte des Sammelns folgte die Verfasserin ihm an seinen neuen Wirkungsort, der gleichfalls eine biografische Anbindung an das Leben und Werk von Hans Kindermann aufwies: Dieser studierte nicht nur im Rheinland an der Kunstakademie Düsseldorf, er betrachtete die Region als seine künstlerische Heimat. Auch Dr. Ulrike Saß, Junior-Professorin am Kunsthistorischen Institut der Universität Bonn, ließ sich für das Thema „Hans Kindermann“ einnehmen. Sie übernahm dankenswerterweise das Zweitgutachten.

Die Literatur zu Hans Kindermann ist wenig umfangreich. Desto wesentlicher für die Forschungsarbeit waren Recherchen in Institutionen und dankenswerte Gespräche mit Fachkollegen. Zu nennen ist Dr. Johannes Brümmer, der 2012 eine erste große Einzelausstellung zu Hans Kindermann in der Niederlassung des Energieversorgers EnBW in Karlsruhe auf den Weg brachte. Er lieferte mit seinem dazu erschienenen Katalog die Grundlage für die weiteren Untersuchungen und ermutigte die Verfasserin, diese weiter zu verfolgen. Die EnBW-Ausstellung ging auf eine Initiative von Dr. Andreas Franzke, emeritierter Professor für Kunstgeschichte an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe, im Nachklang zum 100. Geburtstag von Hans Kindermann 2011 zurück. Er war nicht nur ein vertrauter Kollege Hans Kindermanns, beide, und auch ihre Familien, verband eine enge Freundschaft. Franzke, von dem die meisten Fachbeiträge zu Kindermann stammen, schilderte seine ganz persönliche Sicht auf den Bildhauer. Auch Prof. Dr. Klaus Gallwitz, dessen Wege sich mit denen Kindermanns in Karlsruhe u.a. im Badischen Kunstverein kreuzten, stellte sich zu einem Zeitzeugengespräch zur Verfügung.

Das Kunstmuseum Singen übernahm 2015 die EnBW-Ausstellung in leicht abgeänderter Form. Museumsleiter Christoph Bauer M.A., einer der besten Kenner der Höri-Künstler, war bezüglich der Aufarbeitung der Bodensee-Zeit ein guter Ratgeber. Ihm sind die ersten Hinweise zu Personen und Gesprächspartnern in der Bodensee-Region mit Bezügen zu den Nachkriegskünstlern auf der Höri zu verdanken.

Das damalige Netzwerk der Künstler und ihrer Förderer am Bodensee ist durch das freundschaftliche Verhältnis, das auch die Nachfolgeneration pflegte, nach wie vor lebendig. Eindrucksvolle Begegnungen hatte die Verfasserin mit der Künstlerin Rosemarie Stuckert-Schnorrenberg, mit Angela Becker-Fuhr, Tochter des Malers Curth Georg Becker, sowie mit Franz-Hellmuth Schürholz, Sohn eines Förderers der Höri-Künstler. Sie vermittelten lebhaft und persönliche Eindrücke vom Leben der Künstler am Bodensee in der Kriegs- und Nachkriegszeit. Weitere aufschlussreiche Gespräche folgten, so mit Beate Schaeffer, Tochter des Künstlerpaares Jean Paul und Ilse Schmitz, die Aufzeichnungen ihrer Eltern zur Verfügung stellte, die biografische Lücken der Freiburger Zeit Kindermanns schlossen. Einen freundlichen Austausch gab es außerdem mit Sabine Herzger-Verdet, der Tochter von Walter Herzger und seiner Ehefrau Gertraud Herzger von Harlessem, ebenfalls beide Künstler. In Düsseldorf nahm die Verfasserin Kontakt zu Petra Döring auf, der Tochter von Günter Grote, einem Künstlerfreund Kindermanns seit dessen Studienzeit. Die Tochter des Düsseldorfer Architekten Paul Schneider-Esleben, Claudia Schneider-Esleben, erläuterte die Verbindungen ihrer Mutter und ihres Vaters zu den Höri-Künstlern. Alle Gespräche stellten für die Arbeit eine große Bereicherung dar. Hierfür ein großes Dankeschön.

Zwei Themenkomplexe in Kindermanns Werk, der „Adler“, 1969 für das Bundesverfassungsgericht, wie die Großskulptur „Terra et mundus“, 1969, wurden bereits einer eingehenderen Untersuchung unterzogen. Dr. Norbert Gross, der sich in seinem Aufsatz zu den Staatssymbolen in der Residenz des Rechts dem Wappentier Kindermanns ausführlich widmete, überließ der Verfasserin großzügig seine in zwei juristischen Fachveröffentlichungen erschienene Schrift. Dr. Ursula Merkel wandte sich der Großskulptur auf dem Gelände der ehemaligen Universität, heute Karlsruher Institut für Technologie (KIT), zu. Dies tat sie im Rahmen ihrer zusammen mit Prof. Dr. Rolf Lederbogen veröffentlichten Gesamtschau auf die Kunstwerke auf dem Gelände der Hochschule. Ursula Merkel war der Verfasserin immer eine freundschaftliche Ratgeberin und überließ ihr das Recherchematerial zu Kindermanns Arbeit. Cris Ehman-Arnold, die persönlich dem Werk Kindermanns äußerst verbunden ist, verschaffte Zugang zu Arbeiten in ihrer Obhut. Diesen wichtigen Personen gilt ebenfalls ein ausdrücklicher Dank.

Auf der Suche nach Spuren des Lebens und Werkes von Hans Kindermann waren Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter folgender Museen, Archive und Einrichtungen

überaus kooperativ: das Rheinische Archiv für Künstlernachlässe in Bonn (Daniel Schütz M.A), das Archiv der Kunstakademie Düsseldorf (Dipl. Bibliothekarin Miriam Müller), Stadtmuseum Düsseldorf (Bernd Kreuter), Stadtarchiv Düsseldorf (Dr. Elisabeth Scheeben), Institut für Kunstgeschichte an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf (Prof. Dr. Jürgen Wiener), Museum im Kunstpalast (Kay Heymer M.A.), Städtisches Museum Abteiberg Mönchengladbach (Dr. Felicia Rappe), Kunsthalle Mannheim (Dr. Mathias Listl), Gerhard-Marcks-Haus Bremen (Dr. Arie Hartog, Dr. Veronika Wiegartz), Museum Würth (Kirsten Fiege), Stadtarchiv Mainz (Dr. Frank Teske, Susanne Speth), Stadtarchiv Offenburg (Regina Brischle M.A.), Generallandesarchiv Karlsruhe, Universitätsbibliothek Basel/ Nachlass Alexander Zschokke, Nachlass Erich Heckel, Gaienhofen (Hans Geissler, Renate Ebner M.A.), Südwestdeutsches Archiv für Architektur und Ingenieurbau KIT, Karlsruhe (Dr. Gerhard Kabierske), Edwin Scharff-Museum Neu-Ulm (Dr. Helga Gutbrod, Kristina Baumann M.A.).

Cathrin Pischon, die ebenfalls an einem Promotionsprojekt bei Prof. Dr. Zuschlag arbeitet, erwies sich als eine stets zugewandte Partnerin im wissenschaftlichen Austausch. Dr. Kirsten Claudia Voigt gab auf besonders intensive Weise fachlichen Rat und stete Ermutigung. Hildegund Lunkenheimer leistete bei der Entschlüsselung manch handschriftlicher Texte Hilfestellung. Lukas Giesler machte die Negative im Nachlass zugänglich. Danke.

Die Umsetzung eines solchen Promotionsunternehmens wäre ohne die Unterstützung der Familie nicht denkbar gewesen. So gilt Achim und Marco Winkel ein besonderes Dankeschön. Sie standen bedingungslos hinter dem Vorhaben. Achim und Marco Winkel soll diese Arbeit deshalb gewidmet sein, ebenso Friedlinde Schiller (1924-2020). Sie ist vor Abschluss der Promotionsschrift hochbetagt verstorben.

2 Einführung

2.1 Die Lebensdaten umspannen das Jahrhundert

Die Lebensdaten von Hans Kindermann umspannen nahezu das gesamte 20. Jahrhundert, das in Deutschland von einem wechselvollen politischen Verlauf und einem mehrfachen Wandel im Kunstverständnis geprägt war. Das 20. Jahrhundert ist international von einer Vielzahl künstlerischer Bewegungen gekennzeichnet. Sie reflektieren ihrerseits die verschiedensten gesellschaftspolitischen, wirtschaftlichen, technischen und wissenschaftlichen Veränderungen.

Zwei Weltkriege und die damit verbundenen politischen Veränderungen bedingten Wechsel der „Kulturkonzepte“ (Jost Hermand).⁷ Die dadurch verursachten Zäsuren hatten Einflüsse auf individuelle Lebensläufe und auch Künstlerkarrieren. Beide Nachkriegsperioden – nach 1918 und nach 1945 – sind durch Demokratisierungsprozesse unter unterschiedlichen Prämissen gekennzeichnet. Einschneidend ist das Jahr 1933, in dem die zwölfjährige faschistische Gewaltherrschaft eingeleitet wurde – eine Epoche, in der Kunst als ein Mittel der Propaganda und des Machterhalts missbraucht wurde. Eine ganz andere, aber dennoch folgenreiche Zäsur stellt 1968 dar. Das Jahr 1968 steht für den nach Wiederaufbau und Wirtschaftswunder in der Bundesrepublik einsetzenden Widerstand gegen politische wie künstlerische Muster, die sich überlebt hatten. – Diese Jahreszahlen bilden auch im Leben und Werk Hans Kindermanns Marksteine.

Der 1911 geborene Mainzer galt früh als künstlerisch begabt. Er besuchte ab 1925 die Kunst- und Gewerbeschule seiner Heimatstadt. Auf seinen Abschluss als „Innenarchitekt“ folgte eine erste freie künstlerische Selbstständigkeit in Mainz. Seine akademische Ausbildung an der Kunstakademie in Düsseldorf begann 1935, nachdem das NS-Regime sich den Zugriff auf die Hochschulen und Kunsthochschulen in Deutschland weitgehend gesichert hatte und eine Vielzahl von Lehrkräften ihres Amtes enthoben worden waren. Kindermanns Professor, der Schweizer Bildhauer Alexander Zschokke (1894-1981), war hingegen ein Verbliebener der Phase der

⁷ Jost Hermand bedient sich des Begriffes „Kulturkonzept“, in dem er die sozialpolitischen und ästhetischen Bereiche unter verschiedenen historischen Bedingungen miteinander in Beziehung setzt. Dieser nicht ganz glücklich gewählten Begrifflichkeit zitiert die Verfasserin. Sie ist sich dabei jedoch bewusst, dass der Wortbestandteil „Konzept“ eine vorformulierte, zielgeführte Handlungsweise impliziert, was weder für die Kultur etwa unter den Nationalsozialisten in Deutschland noch in der jungen Bundesrepublik tatsächlich zutrifft. Die Wortverbindung „Kulturelle Konditionen“ würde die Autorin im genannten Kontext für zutreffender halten. Hermand, Jost: Deutsche Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts, Darmstadt 2006, S. 7.

Erneuerung der Kunsthochschulen während der Weimarer Republik. Er schied erst 1937 aus. Im Rahmen seines Unterrichts und im Einflussbereich eines expressionistisch geprägten künstlerischen Umfelds entwickelte der junge Bildhauer einen akademisch geprägten figürlichen Stil.

Der abermalige kurzzeitige Wechsel ins freie Künstlerleben fiel in die Phase, in der sich Deutschland auf einen erneuten Krieg vorbereitete. Auf den Einzug zur Wehrmacht, den Kriegseinsatz an der West- und Ostfront, seine schwere Verwundung – Kindermann verlor ein Bein – folgte ein künstlerischer Neuanfang am Bodensee. Hierhin hatte es Kindermann während der Wirren des Kriegs verschlagen. In der süddeutschen Provinz, doch mit der Unterstützung einflussreicher Akteure der Vorkriegskunst, des „Brücke“-Künstlers Erich Heckel (1883-1970) und des Kunsthistorikers und ehemaligen Direktors der Kunstakademie Düsseldorf Walter Kaesbach (1879-1961), gelang ihm ein künstlerischer Neubeginn vor dem Hintergrund eines zerstörten Frühwerks. Anknüpfend an sein Vorkriegsschaffen positionierte sich der Bildhauer durch Ausstellungsteilnahmen im vorwiegend regionalen Kunstbetrieb nach 1945.

Die Lebensverhältnisse der jungen Familie Kindermann blieben bescheiden. Man lebte mit schließlich drei Kindern in der ursprünglichen Notunterkunft mit dem Ehepaar Heckel unter einem Dach. Daraus entwickelte sich der Wunsch des Künstlers, nach Düsseldorf zurückzukehren, wo er sich öffentliche Auftragsarbeiten in einer aufstrebenden Großstadt und damit eine Verbesserung seiner wirtschaftlichen Situation erhoffte. Nach dem Tod seiner zweiten Frau Grete 1951 sah er sich zudem für den Unterhalt der Familie allein verantwortlich. Diese Abkehr vom autonomen künstlerischen Schaffen erforderte eine bildnerische Neuorientierung, ein Eingehen auf das „Kulturkonzept“ der jungen Bundesrepublik.

„Abstraktion als Ideologie“⁸ – mit dieser Wendung bezeichnet Eckhart Gillen das Bemühen der jungen Republik, auch mit der Kunst öffentliche Anerkennung zu erlangen, was zugleich mehrere Zwecke erfüllte: Man wandte sich von der als überwunden geltenden figürlichen Kunst ab, die gerade in der Bildhauerei das Kunstverständnis der NS-Herrschaft mit den skulpturalen Menschenkolossen bestimmte, die als Auftragswerke der Machthaber gleichsam die Überlegenheit des Systems und der ihm dienenden Menschen symbolisieren sollten. Man schloss sich der propagierten

⁸ Gillen, Eckhart: Feindliche Brüder? – Der Kalte Krieg und die deutsche Kunst 1945-1990, Berlin 2009, S. 119.

Ästhetik der Besatzer an, indem man die „Ausdrucksform der westlichen Demokratie“ (Ursel Berger)⁹ präferierte. Dies vollzog sich in Kontradiktion zum Sozialistischen Realismus in der Deutschen Demokratischen Republik (DDR) und dem Osten Europas. Deren Festhalten am Figurativen wurde als Zeichen von Unfreiheit aus der Perspektive eines propagierten Antikommunismus heraus verstanden. Hans Kindermanns Stilwandel vollzog sich über eine Aktualisierung seiner Figurensprache hin zu einer aus dem Figürlichen heraus entwickelten abstrahierenden Gestaltungsweise, die sein Werk von Ende der 1950er-Jahre bis 1969 kennzeichnete.

Die Berufung zum Leiter einer Bildhauerklasse an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe 1957 bescherte dem Künstler akademische Anerkennung und finanzielle Sicherheit. Als Rektor der Kunsthochschule geriet er jedoch um 1968 in den Fokus des studentischen Protestes, der ihn als Repräsentant eines überkommenen politischen wie elitär akademischen Systems betrachtete und abermals neue „Kulturkonzepte“ einforderte. Die daraus hervorgehende „Aktionskunst“ war im Begriff, die Bildhauerei mit einer „Vielfalt von Entgrenzung“ (Christa Lichtenstern)¹⁰ in Frage zu stellen. Dieser drohende neuerliche Paradigmenwechsel bewirkte bei Hans Kindermann den Rückzug ins Private, in die Unabhängigkeit vom Kunstbetrieb und eine Wiederaufnahme figurativer Darstellungsmodi, die die Aktualisierung und Abstrahierung der vorangegangenen Jahre zurücknahm und das Spätwerk des Künstlers kennzeichnete. Es war eine Form der Subjektivierung, der sich Künstler in den 1970er-Jahren hingaben, um, wie Gillen schreibt, „das sie höchst persönlich Betreffende zum Ausdruck zu bringen, statt sich irgendwelchen auf eine bestimmte Klasse oder gar die Gesamtgesellschaft bezogenen Postulaten zu unterwerfen“.¹¹

In diesem biografischen Abriss durchmischen sich bereits deutlich die für das 20. Jahrhundert kennzeichnenden Begrifflichkeiten der Kunstwissenschaft, die bei der Untersuchung des Œuvres von Hans Kindermann und in Abhängigkeit zu den wechselnden „Kulturkonzepten“ von Relevanz sind. Sie gehen weit hinaus über die schlichte Polarisierung von Figürlichkeit und Abstraktion in den Diskussionen der frühen 1950er-Jahre, die Abstraktion auf eine Art Stilbezeichnung für die Kunst nach

⁹ Berger, Ursel: Moderne Plastik gegen die „Dekoration der Gewalt“, in: Curtis, Penelope (Hrsg.): Taking Positions. Figurative Sculpture and the Third Reich – Untergang einer Tradition. Figürliche Bildhauerei und das Dritte Reich, Leeds 2001, Berlin/Bremen 2002, S. 65.

¹⁰ Lichtenstern, Christa: „Aus den Mitteln heraus“- Wege der Skulptur nach 1945, in: Kulturstiftung Hartwig Piepenbrock/Staatliche Museen zu Berlin (Hrsg.): Skulptur! Piepenbrock Skulpturenpreise 1988-2006, Berlin 2008, S. 27.

¹¹ Gillen 2009, S. 219.

1950 einengte. Kindermanns Werk fordert zur umfassenden Betrachtung der Plastik des 20. Jahrhunderts auf, die bei der „modernen figürlichen Bildhauerei“, die ab 1900 entstand, einsetzt und die – auch in Abgrenzung zur späteren, sogenannten NS-Plastik – von Arie Hartog herausgearbeitete Merkmale besitzt, die die Abstrahierung als Gestaltungsprinzip einschließt. Es gilt auch, die bildhauerischen Strategien einer Werkaktualisierung, die in der Bundesrepublik nach 1945 in vielfältigen Gestaltungsformen vollzogen wurde und die am Werk anderer Bildhauer gleichfalls nachweisbar sind, einzubeziehen. In ihrer Bindung an das Figürliche oder ihrer verstärkten Hinwendung zum Abstrakten bedürfen die fließenden Übergänge in den bildhauerischen Werken einer „starken Ausdifferenzierung der Formensprache und künstlerischen Konzepte“, die dem „vorherrschenden avantgardistischen Innovationsprinzip“ widerspricht.¹² Von dieser Betrachtungsweise ausgehend lässt sich das Werk von Hans Kindermann analysieren und im Kontext der wechselnden „Kulturkonzepte“ und ihrer immanenten künstlerischen Bedingtheiten einordnen.

2.2 Die Forschungslage

2.2.1 Der künstlerische und schriftliche Nachlass

Der künstlerische Nachlass des Bildhauers Hans Kindermann in seinem ehemaligen Atelier und Wohnhaus im pfälzischen Gleishorbach ist nahezu geschlossen erhalten, obwohl er mehrere Ortswechsel zu überstehen hatte.¹³ In Kenntnis der familiären Verhältnisse der Nachfahren von Hans Kindermann ist die Verfasserin überzeugt, dass ihr alle greifbaren Werke und Dokumente zugänglich gemacht wurden.

Die Hinterlassenschaft des Künstlers setzt sich aus einer überschaubaren Anzahl von bildhauerischen Arbeiten aus abgrenzbaren Werkphasen nach 1944 zusammen, als der Künstler mit seiner Familie in Gaienhofen am Bodensee Zuflucht fand. Die plastischen Werke umfassen Porträt- und Figurendarstellungen aus der Kriegs- und Nachkriegszeit am Bodensee, Güsse und Entwürfe zu öffentlichen Aufträgen ab den frühen 1950er- bis in die 1970er-Jahre sowie Bildnis- und Figurendarstellungen aus den späten 1960er-Jahren bis zum Lebensende des Künstlers. Die Untersuchungen

¹² Ohnesorge, Birk: Ein anderer Zeitgeist. Positionen figürlicher Bildhauerei nach 1950., 2. aktualisierte und erweiterte Auflage, Berlin 2015 (mit einem Essay von Werner Hofmann), S. 7.

¹³ Alle Werke und Dokumente, die im Nachlass des Künstlers verfügbar sind, werden in der Folge zur Angabe der Herkunft mit NL HK als Abkürzung für Nachlass Hans Kindermann gekennzeichnet. Er befindet sich in Gleishorbach.

zu dieser Arbeit förderten Fotografien und fotografische Negative aus der Vorkriegszeit zutage, die durch Werkdokumentationen und Atelieransichten zumindest Teile des im Zweiten Weltkrieg verlorengegangenen Œuvres zeigen und so auch Anhaltspunkte für die Bewertung des Frühwerks bieten. Hinzukommen – nach 1944 zu datierende – Zeichnungen, vornehmlich Figur- und Aktstudien, häufig Etüden, die mitunter Bezüge zu plastischen Ausarbeitungen aufweisen.

Der schriftliche Nachlass, der allenfalls grob in Mappen sortiert als ungeordnet gelten kann,¹⁴ enthält äußerst umfangreiche Dokumente, den privaten wie künstlerischen Schriftwechsel, mit Autographen so namhafter Künstler wie Erich Heckel, Otto Dix (1891-1969), Gerhard Marcks (1899-1981), Gustav Seitz (1906-1969) oder Bernhard Heiliger (1915-1995). Das Konvolut setzt sich zudem aus Wettbewerbs- und Auftragsunterlagen zusammen sowie aus Schriftstücken, die Kindermanns Tätigkeit in verschiedenen Künstlervereinigungen, Kunstvereinen, Wettbewerbsgremien oder auch seine Lehrtätigkeit und Rektorenzeit an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe belegen. Das Material führte unter anderem zu Werken, die bislang in der Literatur unerwähnt waren, sich mitunter in öffentlichen Sammlungen, im öffentlichen Raum oder in privatem Besitz befinden. Sie wurden in das hier vorgelegte Werkverzeichnis aufgenommen.

Als Sekundärquelle wurde auch Kindermanns Sammlung von Zeitungs-Ausschnitten benutzt. Es handelt sich um Besprechungen und Kritiken seiner Gruppenausstellungen, die zuweilen Rückschlüsse auf die von ihm dort präsentierten Werke erlauben. Diese werden durch Berichte von Ausstellungen von Künstlerkollegen oder zu aktuellen kulturellen Themen ergänzt. Auch die hochschulpolitische Berichterstattung wurde von Kindermann als Rektor der Kunstakademie Karlsruhe in der Phase der Studentenproteste, mit denen er auch in Karlsruhe konfrontiert war, in den Tageszeitungen verfolgt. Kindermanns Aufmerksamkeit galt hier im Besonderen den Vorgängen an der Kunstakademie Düsseldorf, an der er selbst studiert und an der er später eine Professur angestrebt hatte.

¹⁴ Hans Kindermanns vierte Ehefrau Yvonne-Maria Kindermann, geb. Mallison (1941-2005), hatte eine erste Sichtung vorgenommen und teilweise die Unterlagen thematisch sortiert.

2.2.2 Literatur

2.2.2.1 Beiträge in Ausstellungskatalogen

Im Jahr 1996, anlässlich des 85. Geburtstags von Hans Kindermann, richtete die Staatliche Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe eine Ausstellung mit Arbeiten des Bildhauers im Lichthof aus.¹⁵ Diese Werkpräsentation galt als Würdigung des langjährigen künstlerischen Lehrers für Bildhauerei (1957-1977) und Rektors (1963-1971) der Kunsthochschule. Es war die einzige Einzelausstellung Kindermanns zu seinen Lebzeiten. Auch ein monografischer Katalog lag bis zum Tod des Künstlers 1997 nicht vor.

Dagegen war Hans Kindermann nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs bis ins hohe Alter an Gruppenausstellungen beteiligt,¹⁶ darunter u.a. an der frühesten Ausstellung zeitgenössischer Kunst kurz nach Kriegsende 1945 in Überlingen „Deutsche Kunst unserer Zeit“. Es folgten in den ersten Nachkriegsjahren die Präsentation „Neue Deutsche Kunst“ anlässlich der Europäischen Kunstwochen in Konstanz 1946 und die damals vielbeachtete Ausstellung „Deutsche Kunst der Gegenwart“ in Baden-Baden 1947. Der Künstler gehörte zu den Teilnehmern der Ausstellungen der „Pfälzischen Sezession“ in Speyer und der „Sezession Darmstadt“ 1948. Auf diese Präsentationen wird ausführlich eingegangen, da sie das Verständnis von zeitgenössischer Kunst kurz nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs exemplarisch beleuchten.

Zudem ist Hans Kindermann in den Künstlerverzeichnissen der Ausstellungen der „Sezession Oberschwaben-Bodensee“ von 1950 bis 1957 zu finden.¹⁷ Als führendes Mitglied des Künstlerbundes Baden-Württemberg war Hans Kindermann nicht nur als Teilnehmer der Jury bei Ausstellungen der Künstlervereinigung gefragt, sondern er war in den 1950er- und 1960er-Jahren häufig selbst mit seinen Werken vertreten. Berücksichtigung fand er auch bei der Rückschau der Künstlergemeinschaft auf die „Kunst der 50er Jahre in Baden-Württemberg“ 1982.¹⁸ Vor allem in den späten 1950er- und 1960er-Jahren nahm der Bildhauer auch an den Jahresausstellungen des Deutschen Künstlerbundes teil. Von besonderer Bedeutung in der Untersuchung

¹⁵ Die Werkschau war vom 8. bis 24.5.1996 im Lichthof des Vordergebäudes der Akademie, Reinhold-Frank-Str. 81 zu sehen.

¹⁶ Ein lückenhaftes Verzeichnis der Ausstellungen, an denen Hans Kindermann teilnahm, findet sich in dem Katalog EnBW (Hrsg.): Der Bildhauer Hans Kindermann, Karlsruhe 2012, S. 9-12.

¹⁷ Mück, Hans-Dieter (Hrsg.): Klassische Moderne im deutschen Südwesten, Die „Sezession Oberschwaben-Bodensee“, Mitglieder und Ausstellungen 1947-1955, Ochsenhausen 1993.

¹⁸ Künstlerbund Baden-Württemberg e.V. (Hrsg.): Kunst der 1950er-Jahre in Baden-Württemberg, Stuttgart 1982.

ist die Ausstellung „Deutsche Kunst“ I, 1959 in Baden-Baden, auf der sich Kindermann im großen Rahmen als abstrahierend arbeitender Künstler präsentierte.¹⁹ Bei den Ausstellungen „Deutsche Bildhauer der Gegenwart“ 1964 und 1974 in Augsburg wurde Kindermanns Stilwandel zurück zu einer abbildenden Figürlichkeit spürbar.²⁰ Texte über das Werk Hans Kindermanns sind in den Veröffentlichungen zu den Überblicksschauen selten zu finden. Die Informationen zu den ausstellenden Künstlern gehen über meist kurze biografische Notizen und Werkangaben nicht hinaus. Erst zu den Geburtstagen im hohen Alter folgten von Seiten des Künstlerbunds Baden-Württemberg ausführlichere Würdigungen. Zum 85. Geburtstag des Bildhauers 1996 bedachte der Kunsthistoriker Thomas Hirsch den Bildhauer mit einer Laudatio im Katalog zur Jahresausstellung im Ulmer Museum.²¹ Ein Jahr später erschien, ebenfalls im Katalog zur Jahresausstellung des Verbands im Reutlinger Spendhaus, ein Nachruf auf das kurz zuvor verstorbene Ehrenmitglied der Vereinigung von Andreas Franzke.²²

2.2.2.2 Der Bildhauer unter den Höri-Künstlern

Hans Kindermann gehörte zu den sogenannten Höri-Künstlern, einer Gruppe von Malern, die sich während der nationalsozialistischen Diktatur in Deutschland Anfang der 1940er-Jahre – zumeist auf Betreiben des Kunsthistorikers und ehemaligen Düsseldorfer Akademiedirektors Walter Kaesbach – an den Untersee auf die Halbinsel Höri unweit von Radolfzell zurückgezogen hatten.²³ Das Schicksal und die Inobhutnahme durch Kaesbach hat sie in diesem ländlichen Raum zusammengebracht. Sie waren eine Notgemeinschaft, die in den von Entbehrung geprägten Kriegs- und Nachkriegsjahren einen Zusammenhalt pflegte und relativ unbehelligt künstlerisch

¹⁹ Staatliche Kunsthalle Baden-Baden (Hrsg.): Deutsche Kunst, Baden-Baden 1959, Bd.1.

²⁰ Augsburger Kunstverein (Hrsg.): Deutsche Bildhauer der Gegenwart, Augsburg 1964. Augsburger Kunstverein (Hrsg.): Deutsche Bildhauer der Gegenwart, Augsburg 1974.

²¹ Hirsch, Thomas: Hans Kindermann – 85 Jahre, in: Künstlerbund Baden-Württemberg: 42. Jahresausstellung im Ulmer Museum, Ulm 1996, o. S.

²² Andreas Franzke: In Memoriam Hans Kindermann, in: Künstlerbund Baden-Württemberg Kleine Formate. 43. Jahresausstellung, Städtische Galerie im Spendhaus Reutlingen, Reutlingen 1997, o. S.

²³ Die Höri hat schon vor dem Ersten Weltkrieg wie auch in der Weimarer Republik und den ersten Jahren der Nazi-Herrschaft Literaten und Bildende Künstler angezogen. Herbert Berner unterscheidet deshalb mehrere Phasen des Zuzugs, Berner, Herbert: Die Hörig am Bodensee, in: Wietek, Gerhard (Hrsg.): Deutsche Künstlerkolonien und Künstlerorte, München 1976, S. 162-164. Die bekanntesten Namen der ersten Generation sind Hermann Hesse, in dessen Gefolge die Maler und Grafiker Max Bucherer und Ludwig Renner an diesen Teil des Bodensees kamen. In einer zweiten Phase folgten vornehmlich aus Karlsruhe kommende Künstler wie Eugen Segewitz (1885-1952) und Willi Münch (1885-1960). Ausschlaggebend war für diese der Reiz der Landschaft.

arbeitete. Hans Kindermann, der mithin auf die Initiative Walter Kaesbachs 1944 nach Gaienhofen kam, war der einzige Bildhauer unter Malern. Deshalb findet er in einer Reihe von regionalen Veröffentlichungen häufig besondere Beachtung. Eher literarisch-feuilletonistisch als kunstwissenschaftlich (ergänzt durch einen Anhang mit Kurzbiografien) berichtet der Autor Leopold Zahn 1956 in einer ersten Veröffentlichung zu der „Künstlergruppe“ u.a. von den Malern Max Ackermann (1887-1975), Curth Georg Becker (1904-1972), Otto Dix, Erich Heckel, Walter Herzger (1903-1985), Helmuth Macke (1891-1936), Ferdinand Macketanz (1902-1970), Jean Paul Schmitz (1899-1970), Rosemarie Schnorrenberg (geb. 1926) und eben dem Bildhauer Hans Kindermann, die er in dialektaler Wendung als „Zugloffene“ oder „Schufer“ bezeichnet.²⁴ Ihnen, so Zahn, kommt für die Bodensee-Halbinsel eine große Bedeutung zu: „Wenn der Name ‚Höri‘ heute in der Welt einen besonderen Klang besitzt, so ist dies den ‚Zugloffenen‘ zu verdanken, von denen man in den Städten als von den ‚Malern auf der Höri‘ spricht.“²⁵

In der Regionalreihe Hegau-Bibliothek widmet sich der Band 36, der 1987 in zweiter Auflage erschien,²⁶ der Heimatgeschichte Gaienhofens, für den Herbert Berner zwei Beiträge zu den Künstlern im Ort verfasste.²⁷ Eine grundlegende Untersuchung zu den persönlichen Verbindungen zwischen dem einstigen Akademiedirektor Walter Kaesbach und den ihm gefolgt und von ihm geförderten Künstlern ergänzt auch er durch Kurzbiografien. Eine kurze Lebensbeschreibung von Hans Kindermann ist enthalten.²⁸ Berners Beiträge offenbaren persönliche Begegnungen mit den Künstlern und thematisieren deren Verbindung zu Paul Weber (1893-1985), einem kunstsinnigen Obstbauern aus Bodman. Dieser hat seine Erinnerungen an seine Sammlung und die in ihr vertretenen Künstler, die er durch Erwerb von Werken – nicht selten im Tausch gegen Naturalien – unterstützte, selbst niedergeschrieben.²⁹ Hans Kindermann ist darin erwähnt. Das Manuskript blieb bislang unveröffentlicht.

²⁴ Zahn, Leopold: Künstler auf der Höri, Konstanz 1956, S. 10.

²⁵ Ebd.

²⁶ Götz, Franz (Hrsg.): Beiträge zur Geschichte der Gemeinde Gaienhofen und ihrer Ortsteile, Bd. 36 Hegau-Bibliothek, 2. Auflage, Konstanz 1987. Gaienhofen besteht seit 1974 aus Gaienhofen und den Ortsteilen Hemmenhofen, Horn und Gundholzen. Das Haus, in dem Hans Kindermann von 1944 bis 1956 lebte, befindet sich an der Straße zwischen Hemmenhofen und Gaienhofen.

²⁷ Ebd., Berner, Herbert: Dr. Walter Kaesbach und die Maler in der Höri, S. 176-183; Berner, Herbert: Bildende Künstler in Gaienhofen, S. 184 -196.

²⁸ Berner 1987_2, S. 192/193.

²⁹ Weber, Paul: Über meine Bilder und über die Künstler, Bodman 1966 (unveröffentlicht). Die Verfasserin verfügt über eine Kopie des Manuskripts.

Gespräche mit Zeitzeugen waren die Basis des Bands „Künstler auf der Höri“ der Kunsthistorikerin Andrea Hofmann, der ebenfalls in der Reihe Hegau-Bibliothek erschien.³⁰ Es handelt sich bei dieser Veröffentlichung, wie die Autorin selbst im Vorwort schreibt, nicht um eine kunsthistorische Analyse, sondern eine „Sammlung von Lebensspuren“, als deren Ausgangspunkt sie den Bestand der von ihr bis dahin betreuten Singener Kunstsammlung betrachtet.³¹ Sie widmet nicht nur dem Bildhauer Hans Kindermann ein kleines Kapitel, sondern verfasst zu dessen damaliger Ehefrau, der Malerin Grete Krahl (1915-1951), einen biografisch erläuternden Abschnitt. Diese wenigen Lebensdaten stellen eine seltene Quelle über die an der Kunstakademie Düsseldorf bei Heinrich Nauen ausgebildete Malerin dar. Grete Kindermann wird unter den Künstler-Frauen, die selbst auch Künstlerinnen waren, erwähnt.³² Andrea Hofmann ist in diesem Zusammenhang ein Interview mit Gertraud Herzger zur Situation der Künstler-Frauen am Bodensee in der Kriegs- und Nachkriegszeit zu verdanken. Deren Äußerungen lassen auch Rückschlüsse auf die Lebensbedingungen Kindermanns und seiner Frau zu.³³

Die Literatur über den Kunsthistoriker Walter Kaesbach ist ebenfalls aufschlussreich für die Bodensee-Jahre von Hans Kindermann. Hervorzuheben ist die Veröffentlichung zu einer Walter-Kaesbach-Ausstellung 2008 im Kunstmuseum Singen von Christoph Bauer und Barbara Stark, die dessen Einfluss auf die Düsseldorfer Künstlerschaft und die mit Kindermann befreundeten Maler darstellt, die ihm auf die Höri folgten und dort seine Unterstützung genossen.³⁴ Von wissenschaftlicher Bedeutung sind zudem die Untersuchungen von James A. van Dyke und Caroline Yi, diese Autoren nehmen eine kritische Sichtweise auf Kaesbach und sein Handeln im Kunstbetrieb seiner Zeit ein.³⁵

³⁰ Hofmann, Andrea: Künstler auf der Höri: Zuflucht am Bodensee in der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts, Bd. 65 Hegau-Bibliothek, Konstanz 1989.

³¹ Ebd. S. 8.

³² Ebd., S. 99-101 und S.141.

³³ Ebd., S. 147-153. Ihre Situation als ausgebildete Malerin, die, statt künstlerisch zu arbeiten, in einer Nähmaschinenfabrik für den Lebensunterhalt der Familie sorgte, glich der von Hans Kindermanns zweiter Ehefrau, der Malerin Grete Kindermann, geb. Krahl.

³⁴ Bauer, Christoph/Stark, Barbara (Hrsg.): Walter Kaesbach – Mentor der Moderne, Lengwil am Bodensee, 2008.

³⁵ Van Dyke, James A.: Walter Kaesbach und der Pyrrhussieg des Expressionismus, in: Loers, Veit (Hrsg.): Wounded Time. Avantgarde zwischen Euphorie und Depression, Mönchengladbach 2000, S. 39-53; van Dyke, James A.: Zur Geschichte der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf zwischen den Weltkriegen, in: Ruppert, Wolfgang (Hrsg.): Künstler im Nationalsozialismus. Die „Deutsche Kunst“, die Kulturpolitik und die Berliner Kunsthochschule, Köln, Weimar, Wien 2015, S. 149-165; Yi, Caroline: Walter Kaesbach – Protagonist des Kunst- und Ausstellungswesens der Moderne, Schriften zur Kunstgeschichte Band 52, Hamburg 2015, zgl. Philosophische Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn, Univ. Diss. 2015.

2.2.2.3 Der Professor und Rektor an der Kunstakademie Karlsruhe

Als Professor für Bildhauerei und zeitweise Rektor der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe wurde Hans Kindermann selbstverständlich in Veröffentlichungen der Hochschule zu Lebzeiten wie posthum gewürdigt. Zu erwähnen ist die Schrift zum 125-jährigen Bestehen der Akademie, die 1979 herausgegeben wurde.³⁶ Hans Kindermann, der zu diesem Zeitpunkt bereits emeritiert war, wurde unter den künstlerischen Lehrern aufgeführt und im Foto bei der Arbeit am Gipsmodell seiner Skulptur für die damalige Technische Hochschule Karlsruhe, „Terra et mundus“, 1969, gezeigt.

Eigens auf die Bildhauerei-Professoren geht ein Katalog der Karlsruhe Akademie ein, der anlässlich der Inbetriebnahme des Neubaus der Bildhauerateliers in der Karlsruher Bismarckstraße, dem sogenannten Bildhauergarten, erschien. Hans Kindermann ist mit Abbildungen von neueren Arbeiten aus den 1970- und 1980er-Jahren vertreten.³⁷ Ursula Merkel rückt mit ihrem Beitrag im Ausstellungskatalog der Städtischen Galerie zu 150 Jahren Kunstakademie Karlsruhe 2004 die Bildhauer in den Mittelpunkt.³⁸ Auch hier wird an Hans Kindermann und seine Bedeutung für die Institution erinnert. Die Kunstakademie Karlsruhe selbst gab zu ihrem 150-jährigen Bestehen ebenfalls einen Jubiläumsband heraus, der eine Betrachtung der Akademiegeschichte von der Gründung an einschließt.³⁹ Karl-Ludwig Hofmann erwähnt Hans Kindermanns Berufung bei der Schilderung der Jahre 1947 bis 1958 und Andreas Franzke thematisiert seine Tätigkeit als Rektor.⁴⁰

³⁶ Staatliche Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe, Freundeskreis (Hrsg.): Staatliche Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe. Zum 125-jährigen Bestehen, Karlsruhe 1979, S. 71.

³⁷ Staatliche Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe: Die Bildhauer der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe, Karlsruhe 1989, S. 54-59.

³⁸ Merkel, Ursula: Bildhauer an der Kunstakademie Karlsruhe 1947-1987, in: Städtische Galerie Karlsruhe (Hrsg.): Die Malerei ist tot – es lebe die Malerei. 150 Jahre Kunstakademie Karlsruhe – die Professoren von 1947 bis 1987, Karlsruhe 2004, S. 83-98, zu Hans Kindermann S. 86/87.

³⁹ Heil, Axel/Klingelhöller, Harald (Hrsg.): 150 Jahre Staatliche Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe, Karlsruhe 2004.

⁴⁰ Hofmann, Karl-Ludwig: Vom Neubeginn zur produktiven Spannung. Die Badische (Staatliche) Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe in den Jahren 1947-1958, in: Heil, Axel/ Klingelhöller, Harald (Hrsg.): Die Geschichte der Kunstakademie Karlsruhe in Bildern und Texten, Karlsruhe 2004, S. 81; Andreas Franzke: Rückschau auf eine erste Konzentration, in: Heil, Axel/ Klingelhöller, Harald (Hrsg.): Die Geschichte der Kunstakademie Karlsruhe in Bildern und Texten, Karlsruhe 2004, S.144.

2.2.2.4 Posthume Würdigungen

Auf den Tod Hans Kindermanns am 11. Mai 1997 folgte keine Gedächtnisausstellung. Die Staatliche Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe veröffentlichte ein vierseitiges Gedenkblatt.⁴¹ Das Deckblatt zeigt die Ausstellungssituation der Präsentation im Lichthof der Akademie aus dem Vorjahr zum 85. Geburtstag des Künstlers. Auf dem linken Innenblatt ist der „Stehende Knabe“, 1978, eine Figur aus Lindenholz, die sich im Besitz der Kunsthochschule befindet, abgebildet. Der kurze Text auf der gegenüberliegenden Seite schilderte die Biografie des Bildhauers, würdigt seine künstlerische Tätigkeit und verweist auf Verdienste des Verstorbenen für die Karlsruher Akademie. Der Beitrag ist nicht gezeichnet, doch Andreas Franzke, ist der Autor der Zeilen. Der Text wurde im Amtsblatt der Stadt Karlsruhe⁴² ebenfalls abgedruckt. In der Karlsruher Tageszeitung, den Badische Neuesten Nachrichten, erschien zum Tod Hans Kindermanns ein Nachruf, verfasst von Michael Hübl.⁴³ Der Artikel ohne Bild schildert das Leben und den künstlerischen Werdegang Kindermanns und führt die öffentlichen Aufträge und Auszeichnungen auf. Die Rheinpfalz, die regionale Tageszeitung der Südpfalz, erinnerte ebenso in einem Nachruf mit Porträtaufnahme an den Künstler, der die letzten zwei Jahrzehnte seines Lebens in der Region verbrachte.⁴⁴ Von Seiten des Künstlerbundes Baden-Württemberg erschien im Katalog der Jahresausstellung in Reutlingen der bereits erwähnte Nachruf von Andreas Franzke.⁴⁵

Der 100. Geburtstag Hans Kindermanns 2011 bot in dessen Wahlheimat in der Südpfalz Anlass zur Erinnerung. Der Landkreis Südliche Weinstraße gedachte seiner mit einer Auswahl von Skulpturen und Zeichnungen des Künstlers in einer kleinen Werkschau in Landau.⁴⁶ Zuvor, im Mai desselben Jahres, hatte die Familie des Bildhauers bereits für einige Tage das ehemalige Atelier zum Ausstellungsraum werden lassen. Zu diesem Ereignis brachte ein Freund von Caspar Kindermann eine

⁴¹ Staatliche Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe (Hrsg.): Gedenkblatt zum Tod von Hans Kindermann 1997, Karlsruhe 1997 (Nachruf von Andreas Franzke).

⁴² Amtsblatt der Stadt Karlsruhe Ausgabe vom 20.6.1997. Auch hier bleibt der Autor unerwähnt.

⁴³ Hübl, Michael: „Der Bundesadler machte ihn bekannt“, Badische Neueste Nachrichten, BNN, 13.5.1997.

⁴⁴ Die Rheinpfalz, 15.5.1997, „Der Mensch ist das Maß“, mit abk gekennzeichnete(r) Artikel.

⁴⁵ Franzke, Andreas: In Memoriam Hans Kindermann, in: Künstlerbund Baden-Württemberg e.V.: 43. Jahresausstellung, Kleine Formate, Städtisches Kunstmuseum Spendhaus Reutlingen, Reutlingen 1997, o. S.

⁴⁶ Die Präsentation war vom 26.9. bis 21.10.2011 im Kreisverwaltungsgebäude in Landau zu sehen. Eröffnung war am 25.9.2011. Zur Einführung in das Werk sprach Andreas Franzke.

Broschüre mit stimmungsvollen fotografischen Atelieraufnahmen heraus.⁴⁷ Eine überregionale Würdigung zum 100. Geburtstag in Form einer Ausstellung oder Veröffentlichung blieb hingegen aus.

2.2.3 Die erste große Einzelausstellung mit Katalog: Karlsruhe, 2012

Der Anstoß, dem Schaffen des Bildhauers Hans Kindermann eine intensive Betrachtung zu widmen, war im Nachklang des Jubiläumsjahres 2011 Andreas Franzke zu verdanken. Er gewann den Energiekonzern EnBW Karlsruhe, vor allem dessen Kunstreferenten Johannes Brümmer, eine Ausstellung mit einem begleitenden Katalog vorzubereiten.⁴⁸

Die Ausstellung umfasste eine Auswahl von Arbeiten des Künstlers, die das gesamte Schaffen von den Jahren nach dem Studium an der Düsseldorfer Akademie an umriss. Zu sehen waren neben Porträts größere und kleinere Figuren. Hinzu kam eine Auswahl von Zeichnungen, zumeist Frauen- und Kinderakte. Das ausführliche Vorwort des Begleitbuches verfasste wiederum Andreas Franzke, der in seinem Text auf die ausgestellten Werke und Katalogabbildungen einging.⁴⁹ Johannes Brümmer übernahm die grundlegenden Recherchen zu Leben und Werk des Künstlers. Erstmals wurden in einer Biografie Kindermanns auch private Ereignisse erwähnt, die wichtige Rückschlüsse auf die Situation des Künstlers in den verschiedenen Lebensphasen erlaubten. Brümmer erstellte ein – teilweise unvollständiges – Verzeichnis der Auftragswerke von Hans Kindermann für den öffentlichen Raum. Er leistete wichtige Recherchearbeit und stellte den Abbildungen im Katalog aufschlussreiche Kurztex-te zu den Arbeiten zur Seite. Der Autor verfasste eine Bibliografie, die (als Auswahl bezeichnet) einen Überblick über die bisher erschienene Literatur zum Künstler und seinem Œuvre gab. Chronologisch führte er Zeitungsberichte, Katalogbeiträge, Lexikonartikel und einzelne, veröffentlichte Werkbesprechungen von 1953 bis 2011 auf. Brümmer bezeichnete seine kunstwissenschaftliche Arbeit zu Kindermann als „Beginn zur Erforschung der wenig beachteten Künstlerpersönlichkeit.“⁵⁰

⁴⁷ Zum 100. Geburtstag und zur Erinnerung an den Bildhauer Hans Kindermann (1911-1997). Ein Besuch im Gleishorbacher Atelier, Niederhorbach 2011 (Text und Gestaltung: Rainer Keller, Büro Keller-gestalter).

⁴⁸ Vom 18. Oktober 2012 bis zum 1. Februar 2013 war die erste umfassende Werkschau von Hans Kindermann in der Karlsruher EnBW-Niederlassung zu sehen.

⁴⁹ Franzke, Andreas: Der Bildhauer Hans Kindermann, in: Energieversorgung Baden-Württemberg EnBW (Hrsg.): Der Bildhauer Hans Kindermann (1911-1997), Karlsruhe 2012, S. 13-20

⁵⁰ In einem Gespräch im Juni 2016 ermutigte Johannes Brümmer die Verfasserin, die von ihm begonnene Arbeit weiterzuführen.

2015 war die EnBW-Ausstellung zu Hans Kindermann in leicht veränderter Form im Kunstmuseum Singen zu sehen. Die Präsentation stellte auch eine Reminiszenz an die Bodensee-Jahre des Bildhauers dar. Christoph Bauer, der Leiter der Galerie, zeichnete für die Werkschau dort verantwortlich,⁵¹ die die Höri-Zeit und die Bezüge zur Region herausstellte. Eine gesonderte Betrachtung der „Figurengruppe“, o.T., 1953 (WV ÖR004), die als Eckabschluss des neuen Gebäudes für das Arbeitsamt in Singen vorgesehen war und nach ihrer Aufstellung bei der Berufsschule zu großen Diskussionen in der Stadt Anlass gab, fügte er hinzu.

2.2.4 Präsenz in deutschen Museen

Es ist zu vermuten, dass sich im Bodensee-Raum in manch einem privaten Haushalt noch kleinere Arbeiten von Hans Kindermann aus der Nachkriegszeit in unentdecktem Besitz befinden. Dies war die einzige Phase, in der der Künstler zur Existenzsicherung seiner Familie in gewisser Weise in seinem autonomen Werk marktorientiert arbeitete. Anknüpfend an die Figuration, die er in seiner künstlerischen Ausbildung in Mainz und Düsseldorf kennengelernt hatte, nahm Hans Kindermann Porträtaufträge an und fertigte kleinformatige Figuren, die sich für den privaten Sammler eigneten und in kleineren Auflagen und unterschiedlichen Materialien gegossen wurden. Der Verfasserin gelang es, einige davon in Privatbesitz aufzuspüren.

Da diese Werke mittlerweile in zweiter, mitunter wohl schon dritter Generation der Besitzer weitergegeben oder veräußert worden sind, tauchen Arbeiten auch in Auktionen auf und konnten teilweise von öffentlichen Sammlungen erworben werden. So geschehen 1992, als das Gips-Porträt „Walter Kaesbach“, 1948 (WV S045 g.), und die Bronze eines „Knaben mit erhobenen Armen“ (WV S061 c.) aus dem Nachlass von Kaesbachs Haushälterin Paula Hess vom Hesse-Höri-Museum Gaienhofen angekauft wurden.⁵² Auf ähnliche Weise gelangte auch die Bronze-Büste „Walter Kaesbach“, 1948 (WV S045 b.), aus dem einstigen Besitz des Obstbauern Paul Weber 1988 in das Kunstmuseum Singen, das auch über eine Reihe von Leihgaben aus dem Künstlernachlass verfügt. Damit ist das Kunstmuseum Singen jene Einrichtung, in der Hans Kindermann am breitesten vertreten ist.

⁵¹ Die Ausstellung war vom 28. März 2015 bis 20. September 2015 (verlängert) im Kunstmuseum Singen zu sehen.

⁵² Die beiden Werke kamen über das Auktionshaus Karrenbauer Konstanz 1992 in den Bestand des Hesse-Höri-Museums Gaienhofen (Auskunft des Hesse-Höri-Museums 20.9.2017)

Die Bildnis-Darstellung des Kunsthistorikers Walter Kaesbach ist die gefragteste Plastik von Hans Kindermann. Im Bestand gleich mehrerer deutscher Museen und öffentlichen Sammlungen ist sie in einer Bronze-Fassung nachweisbar. Neben dem Kunstmuseum Singen gilt dies für die Kunstsammlungen in Düsseldorf im Kronprinzenpalais (WV S045 d.) und für das Städtische Museum in Mönchengladbach (WV S045 c.). Auch die Kunstakademie in Düsseldorf erwarb ein Exemplar. Das museale Interesse an dieser Arbeit erklärt sich aus der dargestellten Person und ihrer Beziehung zu den genannten Orten. Kaesbach stand in enger Beziehung zu Düsseldorf, jener Stadt, deren Kulturleben er in den 1920er-Jahren bis zu seiner Entlassung aus dem Dienst 1933 als Akademie-Direktor prägte. Er zeichnete sich als nicht unumstrittener, fortschrittlich gesinnter und dem Expressionismus zugetaner Reformers der Kunsthochschule aus. Mönchengladbach war Kaesbachs Heimatstadt, ihr überließ er 1922 in Form einer Schenkung seine private Sammlung.⁵³ Das Kunstmuseum Singen und das Hesse-Höri-Museum Gaienhofen haben ein regional motiviertes Sammlungsinteresse an Werken von Künstlern der Höri und auch an der Person, der dieser Zuzug von Künstlern in ihrer Zeit zu verdanken war. In Karlsruhe, wo Kindermann als Bildhauerei-Professor wirkte, ist der Künstler in keiner öffentlichen Kunstsammlung vertreten, weder die Städtische Galerie Karlsruhe noch die Staatliche Kunsthalle Karlsruhe besitzen ein Werk des Bildhauers. Der Kunstsammler Reinhold Würth erwarb 2012 und 2015 Arbeiten aus dem Nachlass, eine Zeichnung und vier Plastiken, die dem Spätwerk des Künstlers zuzurechnen sind.⁵⁴

2.2.5 Rezeptionsgeschichte der Plastik im 20. Jahrhundert und der Stand der Forschung

Die deutsche Kunstgeschichte und damit auch die Geschichte der Plastik im 20. Jahrhundert stellte sich lange als Entwicklungsgeschichte der Kunst „Von der Figuration zur Abstraktion“ dar. Maßgeblich ist die historische Zäsur, die die kunsthistorische Separierung der Vor- von der Nachkriegsplastik nach sich zog. War politisch die sogenannte „Stunde Null“, der Zusammenbruch des faschistischen Gewaltsystems, das Startsignal für einen zukunftsorientierten Neubeginn, wurde diese Sichtweise

⁵³ Kimpel, Sabine: Walter Kaesbach Stiftung 1922-1927 – Die Geschichte einer expressionistischen Sammlung in Mönchengladbach, Mönchengladbach 1978.

⁵⁴ Die Plastiken von Hans Kindermann in der Sammlung Würth, Künzelsau sind: „Stehender Knabe mit Traube“, Bronze, 1978/79 (WV S121 c.), Kopf „Klaus Arnold“, Bronze, (WV S093f.), „Erich Heckel“, Gips bemalt (WV S097 a.), Kopf „Harry Kögler“, Bronze (WV S095 b.).

auch auf die Kunst übertragen: Der Abschied von der „Figur“ und die Hinwendung zur „Abstraktion“ barg die Möglichkeit, der Kunst eine vergleichbare Unbelastetheit ohne Rückschau zuteilwerden zu lassen. Die Manifestation dieser Sichtweise spiegelt die Rezeptionsgeschichte der Bildhauerei zwischen dem Beginn der 1950er- und den Anfängen der 1960er-Jahre.⁵⁵ Die Wissenschaft war bis fast zum Ende des Jahrhunderts davon bestimmt.

An zwei Veröffentlichungen der Zeit lassen sich das Phänomen und seine Rezeption festmachen. Der Gegensatz „Figur versus Abstraktion“ wurde – das zeigt sich an ihnen – vor allem von der Kunstkritik in Deutschland polarisiert und damit ideologisiert. Ulrich Gertz und Eduard Trier legten zu Beginn der 1950er-Jahre nahezu zeitgleich ihre ersten Veröffentlichungen zur Plastik der Gegenwart vor.⁵⁶ Beide strebten rund zehn Jahre später Neuauflagen mit einer veränderten Sichtweise an, die den Paradigmenwechsel im neuen „Kulturkonzept“ der Bundesrepublik erkennen ließen.⁵⁷

Die Analyse an dieser Stelle soll sich auf die Bände von Gertz beziehen, da der Autor Hans Kindermann in sein Kompendium aufzunehmen gedachte.⁵⁸ Dafür lieferte der Künstler diesem drei Fotoaufnahmen verschiedener Werke zur eventuellen Abbildung.⁵⁹ Letztlich blieb der Bildhauer jedoch in dem frühen Überblickswerk unberücksichtigt. Diese Entscheidung hatte der Verleger getroffen, wie der Autor in einem Brief vom 22. November 1953 an Kindermann entschuldigend anführte.⁶⁰ Darin wurden auch die Abbildungen jener Werke genannt, die der Künstler dem Autor zur Verfügung gestellt hatte: Die Porträtbüste „Walter Kaesbach“, 1948 (WV S045), eine nicht weiter bezeichnete Knabenfigur und ein Relief, das ebenfalls nicht detailliert geschildert ist. Es handelte sich bei den Bildnissen sicher um Plastiken aus der

⁵⁵ Hartog, Arie: Gewinner und Verlierer. Zur englischen und westdeutschen Bildhauerei zwischen 1945 und 1965, in: Plath, Carina: Die frühen Jahre: Britische und deutsche Kunst nach 1945, Hannover 2014, S. 51f.

⁵⁶ Trier, Eduard: Moderne Plastik von Auguste Rodin bis Marino Marini, Berlin 1954; Gertz, Ulrich: Plastik der Gegenwart, Berlin 1953..

⁵⁷ Gertz, Ulrich: Plastik der Gegenwart, zweite Folge, Berlin 1964; Trier, Eduard: Die Skulptur des XX. Jahrhunderts, Berlin 1960.

⁵⁸ Die Analyse der beiden Veröffentlichungsreihen nahmen Arie Hartog und Ursel Berger in verschiedenen Beiträgen vor. Hartog in: Plath 2014, S. 51/52; Berger, Ursel: „Noch immer viel Tendenzen zu den überlebten Kunstrichtungen“ Der Umgang mit figürlicher Plastik nach dem Zweiten Weltkrieg, in: Körner, Hans/Reuter, Guido: Reaktionär – konservativ – modern? Figürliche Plastik der Nachkriegszeit in Deutschland, Theorie, Praxis und Geschichte der Kunst. Gemeinsame Forschungen der Heinrich-Heine-Universität und der Kunstakademie Düsseldorf, Düsseldorf 2013, S. 23, Berger 2001, S. 61/62.

⁵⁹ Aus einem Schreiben vom 13.9.1953 von Ulrich Gertz an Hans Kindermann geht hervor, dass Hans Kindermann Fotografien an den Autor zur Veröffentlichung in dem Band geschickt hatte, NL HK.

⁶⁰ Brief vom 22.11.1953 von Ulrich Gertz an Hans Kindermann, NL HK.

Nachkriegszeit, die am Bodensee entstanden waren. Da aus dieser Phase kein Relief belegt ist, könnte es sich bei dieser Arbeit auch um eine Fotografie einer Vorkriegsarbeit gehandelt haben. Mit der Auswahl griff der Bildhauer mehrere bildhauerische Gattungen heraus, die exemplarisch für sein Schaffen gelten sollten. Die ablehnende Entscheidung des Verlegers zerstörte Hans Kindermanns Chance, je in einer umfassenden Veröffentlichung zur Gegenwartskulptur vertreten zu sein.

Der erste Band von Gertz versammelt eine Vielzahl jener plastischen Ausdrucksweisen, die die Stilvielfalt der Nachkriegsjahre bestimmten. Es zeigt sich eine große Bandbreite von figürlicher Plastik, abstrahierenden Gestaltungsformen und auch Positionen radikaler Abstraktion. Hier hätte Kindermann zurecht auch seinen Platz gefunden, befand er sich zu diesem Zeitpunkt doch im Moment der Aktualisierung seines figürlichen Werks. Der „Kaesbach“-Kopf und die Knabenfigur, die beide wohl Ende der 1940er-Jahre entstanden waren, hätten diesen Stilwandel ansatzweise vorgestellt. Die Neuauflage, die 1964 folgte, zeigt, so die Feststellung von Hartog, „nicht nur unterschiedliche Bildhauer und Verschiebungen in der visuellen Kultur, sondern vor allem eine jeweils völlig andere Argumentation“.⁶¹ Die Abstraktion hatte aus der Sichtweise von Gertz heraus ihren Siegeszug angetreten und wies der Plastik ihren zukünftigen Weg.

1958 vermerkte Werner Hofmann in seinem Überblickswerk „Die Plastik des 20. Jahrhunderts“ zur Bedeutung der figürlichen Darstellung: „Es besteht begründeter Anlaß zu der Voraussage, daß die ‚Bewahrung des Menschenbildes‘ hinfert nur mehr im Wechselgespräch mit den Kräften geschehen werde, die vom ‚Gestaltzeichen‘ herkommen. Das landläufige Archaisieren, wie es im Anschluß an Marcks und Mataré in Deutschland wieder versucht wird, hat wohl im Augenblick nur mehr wenige Reserven.“⁶² Waldemar Grzimek, selbst figürlicher Bildhauer, schien in seiner 1969 erschienenen Gesamtschau auf „Deutsche Bildhauer des Zwanzigsten Jahrhunderts“ mit seinem Bogenschlag von Karl Begas (1845-1916) und Adolf von Hildebrandt (1847-1928) zu Hans Uhlmann (1900-1975) und Karl Hartung (1908-1967) in den Abgesang auf die figürliche bildhauerische Darstellungsweise einzustimmen, die für ihn indes eine Traditionslinie aus Werken und Schulen darstellte.⁶³

⁶¹ Hartog in: Plath 2014, S. 51. Vgl. auch Hartog, Arie: Überlegungen zur deutschen Bildhauerei nach 1945, in: Körner, Hans/Reuter, Guido: Reaktionär – konservativ – modern? Figürliche Plastik der Nachkriegszeit in Deutschland, Theorie, Praxis und Geschichte der Kunst. Gemeinsame Forschungen der Heinrich-Heine-Universität und der Kunstakademie Düsseldorf, Düsseldorf 2013, S. 33/34.

⁶² Hofmann, Werner: Die Plastik des 20. Jahrhunderts, Frankfurt/M. 1958, S. 80.

⁶³ Grzimek, Waldemar: Deutsche Bildhauer des Zwanzigsten Jahrhunderts, Wiesbaden 1969.

Als entscheidenden Wendepunkt für die stilistisch begründete Trennung jedoch betrachtet Hartog den Verlust des Begriffes der „Synthese“, der die Untersuchung aus den frühen 1950er-Jahren noch bestimmte und eine Verbindung zwischen der Figur und der Loslösung vom Abbildhaften bildete. Er verschwand in der Folge auch aus der kunsttheoretischen Diskussion und wurde durch „Fortschritt“ ersetzt. Dies ließ die Abstraktion zur Siegerin werden.⁶⁴

Angestoßen wurde diese vom Fortschrittsideal bestimmte Vorstellung durch eine weitere Veröffentlichung, die in die Mitte der 1950er-Jahre fiel. Für Ursel Berger definierte das 1955 erschienene Buch „Plastik des 20. Jahrhunderts. Volumen und Raumgestaltung“ von Carola Giedion-Welker die Entwicklungsgeschichte der modernen Plastik neu.⁶⁵ Der Band war bereits 1937 unter dem Titel „Moderne Plastik. Elemente der Wirklichkeit. Masse und Auflockerung“ veröffentlicht worden. Im Rückbezug auf die Pariser Avantgarde sah die Schweizer Autorin in der absoluten Form die allein zukunftsfähige künstlerische Ausdrucksform.⁶⁶ Für Berger beruht diese eindimensionale Betrachtung der Bildhauerei der Schweizerin auf einer Fehleinschätzung. Berger zufolge hatte in den 1930er-Jahren die Figuration dominiert, nicht nur in Deutschland, auch in Frankreich und England.⁶⁷ Mitte der 1950er-Jahre und damit in der Hochzeit des Kalten Krieges fiel diese „Entwicklungskonstruktion“ (Berger)⁶⁸ in der Wissenschaft jedoch auf fruchtbaren Boden. Die zeitgenössische Bildhauerei wurde von da an von der Figürlichkeit abgetrennt, die Stilpluralität brach ab. Die Konsequenz daraus war, dass die figürlich orientierte Plastik, die ihre Fortführung fand, der Wahrnehmung entzogen wurde, demnach figürlich arbeitende Bildhauer in der Literatur wie auch im Ausstellungsbetrieb kaum mehr Erwähnung fanden. Berger fasst dies zusammen: „Die Kunstliteratur ab 1955 gibt in ihrer überwiegenden Anzahl ein falsches Bild, in dem sie nur die Avantgarde berücksichtigt.“⁶⁹

Die Fortschreibung der Kunstgeschichte erfolgte nunmehr aus der Perspektive der Abstraktion, die dem politischen Klima der demokratischen Erneuerung und dem

⁶⁴ Ebd., S. 52.

⁶⁵ Berger 2013, S. 23.

⁶⁶ Berger 2001, S. 64 und S. 73, Anm. 15. Carola Giedion-Welker: Plastik des 20. Jahrhunderts. Volumen und Raumgestaltung, Stuttgart 1955, englische Fassung: Carola Giedion-Welker: Contemporary Sculpture, An Evolution in Volume and Space, London 1956. Anm. 16: Carola Giedion-Welker: Moderne Plastik. Elemente der Wirklichkeit. Masse und Auflockerung, Zürich 1937. Das Buch erschien im selben Jahr in englischer Fassung: Carola Giedion-Welker: Modern Sculpture. Elements of Reality, Volume and Disintegration, London 1937, Berger 2013, S. 23.

⁶⁷ Berger 2001, S. 64.

⁶⁸ Berger 2013, S. 25.

⁶⁹ Ebd., S. 26.

Willen nach Modernität entsprach. Walter Grasskamp, der in seiner Veröffentlichung „Die unbewältigte Moderne“ dieses Phänomen beschreibt, bezeichnet es ausdrücklich als „Nachkriegsmissverständnis“, dass man „der modernen Kunst die ästhetische Stellvertretung demokratischer Werte zugesprochen“ habe.⁷⁰ Die politisch-gesellschaftliche Realität in Deutschland und Europa in der Nachkriegszeit und während des Kalten Krieges indes verfestigte diese stilistische Separierung. Auf die politische Teilung folgten zwei unterschiedliche „Kulturkonzepte“ in den beiden deutschen Staaten. Deren Hintergründe und Zusammenhänge untersuchte Eckhart Gillen. „Der ideologische Streit zwischen Abstraktion und Realismus im Kalten Krieg der Künste wird seine langen Schatten bis in die neunziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts werfen“, schreibt Gillen, indem er eine jeweils systemgesteuerte Kunstpolitik nachwies.⁷¹ Im beiderseitigen Ansinnen ging es darum, die mörderische Gewaltherrschaft des Nationalsozialismus mit seiner vom völkischen Wahn getriebenen und rassistischen Gedankengut geleiteten Kunstpolitik vergessen zu machen oder in der Historie des politisch gegensätzlichen deutschen Staates zu verankern. Die häufig für den architektonischen Zusammenhang und damit im Staatsauftrag konzipierte Menschendarstellung, geleitet von unwirklichen Wunschbildern arischer Schönheit und Kraft, bestimmte die Vorstellung davon. Es waren etwa die Werke der vom System protegierten und favorisierten Künstler Arno Breker (1900-1991) und Josef Thorak (1898-1952), das „figurierende Personal einer staatsrepräsentativen Metasphäre“ (Klaus Wolbert),⁷² die im Bewusstsein verhaftet waren und die bildhauerische Figürlichkeit im Westen ob ihrer inhaltlichen Verknüpfung mit dem mörderischen System negativ belegten. Sie galt es zu überwinden. Die figürliche Plastik hatte „das Stigma der falschen politischen Orientierung“ (Ursel Berger).⁷³ Der Bruch mit der sogenannten figürlichen Darstellungsweise stellte demnach eine mit dem Demokratisierungsprozess verbundene künstlerische Wende dar. Abstraktion wurde mit dem Ausdruck von künstlerischer wie politischer Freiheit gleichgesetzt, für die die Westmächte das Vorbild waren und sie belegte zudem den Anschluss an die internationale Kunstszene. Christian Walda erkennt hier eine an den deutschen Idealismus angelehnte Form der Verdrängung der jüngsten

⁷⁰ Grasskamp, Walter: Die unbewältigte Moderne. Kunst und Öffentlichkeit, München 1989, S. 135.

⁷¹ Gillen 2009, S. 127.

⁷² Wolbert, Klaus: Dogmatische Körper – Perfide Schönheitsdiktate. Bedeutungsprofile der programmatischen Aktplastik im Dritten Reich, Berlin 2018, S. 529.

⁷³ Berger 2001, S. 66.

Vergangenheit in einer Flucht in die Subjektivität des Gegenstandslosen.⁷⁴ Im Gegensatz dazu stand das Festhalten an der Menschendarstellung im Osten Deutschlands für den Fortbestand eines diktatorischen Systems, das sich durch die Kontinuität der Figuration seinerseits der Dekadenz des Kapitalismus, die sich in der Abstraktion manifestierte, zu entziehen suchte. Dass hinter dem Paradigmenwechsel politische Strategien der Westmächte wie der UdSSR, standen, hat Gillen ausführlich dargestellt.⁷⁵

Die Wiedervereinigung der beiden deutschen Staaten 1990 ließ die figurative plastische Darstellungsweise, die in der DDR gepflegt wurde, zu einem Teil der gesamtdeutschen Kunstgeschichte werden. Der erste Überblicksband über die Bildhauerei wurde von ehemals ostdeutscher Seite geliefert. Peter H. Feist, ein höchst systemkonformer Kunsthistoriker und Mitglied der Akademie der Wissenschaften der DDR, verknüpft in seinem 1996 erschienen Buch „Figur und Objekt. Plastik im 20. Jahrhundert“ erstmals die unterschiedlichen kunsthistorischen Verläufe im Osten und Westen Deutschlands.⁷⁶ Ihm gelingt es, in einer Bestandsaufnahme der künstlerisch-politischen Vorgänge des 20. Jahrhunderts die Fakten zu ordnen und die Parallelität der künstlerischen Ausdrucksformen aufzuzeigen. Das jüngste Überblickswerk, das 2017 herauskam, stammt von einem in der Lehre tätigen Bildhauer, Hans Joachim Albrecht. Er konzentriert sich auf bildhauerische Problemstellungen, die das Figürliche wie auch das Abstrakte miteinander verbinden, aus der künstlerisch praktischen Perspektive.⁷⁷

Auf wissenschaftlicher Ebene, am Übergang zum neuen Säkulum, trieben Ursel Berger wie auch Arie Hartog und Josephine Gabler in Zusammenarbeit mit Penelope Curtis die kunsthistorische Neubetrachtung der modernen figürlichen Bildhauerei in Deutschland vor allem in Hinblick auf die Zeit vor und während des Zweiten Weltkriegs voran.⁷⁸ Voraus ging diesem Interesse die in den 1970er-Jahren, als die

⁷⁴ In seiner Untersuchung zu Alfred Hrdlickas Abgrenzung gegenüber dem Abstrakten hat Christian Walda die historischen Aspekte der Durchsetzung der Abstraktion ebenfalls benannt. Walda, Christian: Alfred Hrdlickas Kunst als Kontradiktion des Zeitgemäßen. Kunst gegen einen Idealismus nach 1945 in: Fitzke, Kirsten/Pataki, Zita Ágota (Hrsg.) in Zusammenarbeit mit Markus Lörz: Kritische Wege zur Moderne, Festschrift für Dietrich Schubert, Stuttgart 2006, S. 315 – 335, hier besonders S. 319-322. Walda, Christian: Der gekreuzigte Mensch im Werk von Alfred Hrdlicka, Dissertation Universität Heidelberg 2007, Wien/Köln/Weimar 200, S. 217f.

⁷⁵ Gillen 2009, S. 100 ff. Gleichzeitig belegt der Autor die politische Einflussnahme der UdSSR auf die Kunstpolitik und Ästhetik-Debatte der DDR, S. 144 ff.

⁷⁶ Feist, Peter H.: Figur und Objekt, Plastik im 20. Jahrhundert, Leipzig 1996.

⁷⁷ Albrecht, Hans Joachim: Bildhauer in Deutschland im 20. Jahrhundert, Berlin 2017.

⁷⁸ Grundlegende Veröffentlichungen mit Beiträgen der genannten Autoren sind: Curtis 2001 sowie Körner/Reuter 2013.

historische Aufarbeitung der Nazi-Zeit angestoßen war, einsetzende Forschung zur NS-Kunst und ihrer Skulptur, die in der Betrachtung allein der systemkonformen figürlichen Plastik die visualisierten Schönheitsideale und das damit verbundene politische Kalkül thematisierte. Der Fokus lag für Klaus Wolbert in der Analyse einer Ikonografie der Gewaltherrschaft. „Die Körperästhetik, das Bild des Menschen in der NS-Plastik wie auch das Menschenbild in der NS-Ideologie, verweisen gemeinsam und sich gegenseitig erhellend auf eine politische Geschichte des Körpers und der Kunst.“⁷⁹ In dieser Konzentration allein auf die Auftragskunst blieben hingegen vorwiegend autonome figürliche Werke, die zwischen 1933 und 1945 entstanden waren, unbeachtet. Sie setzten indes, wie Ursel Berger betont, die bildhauerische Arbeitsweise fort, die im figürlichen Bereich bis 1933 angewandt und auch in anderen europäischen Ländern wie auch den USA gepflegt worden war.⁸⁰ Vor diesem Hintergrund erarbeitete Arie Hartog formale Kriterien, die die Grundlage einer Differenzierung zwischen „moderner deutscher figürlicher Bildhauerei“ und NS-Plastik bieten.⁸¹ Sie eröffneten die Möglichkeit zur unvoreingenommenen Betrachtung von in den 1930/1940er Jahren entstandenen Arbeiten, die auch phasenweise Systemnähe hatten, wie etwa bei Werken von Georg Kolbe (1877-1947) oder Richard Scheibe (1879-1964).⁸² Es war das Verdienst dieses Forschungszweigs, dass für die moderne figürliche deutsche Bildhauerei ohne politische Anbindung ihre formale und stilistische Kontinuität wiederhergestellt war.

„Traditionsbruch“ hingegen war der Begriff, der die Bildhauerei nach dem Zweiten Weltkrieg prägte. Das Vorstellungsmodell von der endgültigen Ablösung der Figürlichkeit durch die Abstraktion zerstörte Christa Lichtenstern 1993 in ihren Analysen zur Plastik nach 1945.⁸³ Sie zeigte die Traditionslinien auf, die die künstlerische Vor- und Nachkriegszeit verbanden. Lichtenstern analysierte das Spektrum der Merkmale bildhauerischen Arbeitens in Deutschland und untersuchte dessen Verhältnis zur Natur. Sie erkannte eine Fülle von Gemeinsamkeiten zwischen figürlich und abstrahiert

⁷⁹ Wolbert, Klaus: Die Nackten und die Toten des „Dritten Reichs“, Gießen 1982, S. 7.

⁸⁰ Berger 2001, S. 70.

⁸¹ Hartog 2009, S. 9-21.

⁸² Arie Hartog und Ursel Berger sorgten mit ihrem Forschungsbereich für eine Neubetrachtung der mit dem NS-System in Berührung stehenden Künstler, deren Werk damit nicht in toto als NS-Kunst diskreditiert wurde. Ihre kuratorische Aufgabe an den Bildhauer-Museen, Gerhard-Marcks-Haus, Bremen und Georg-Kolbe-Museum, Berlin, galt diesen beiden Künstlern und deren Nachlass.

⁸³ Christa Lichtenstern hat als Initiatorin der Neubetrachtung der Kunst nach 1945 zu gelten. Sie brachte die Sichtweisen 1993 in einem Forschungsband zusammen. Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, Bd. 23, Plastische Erkenntnis und Verantwortung. Studien zur Skulptur und Plastik nach 1945, Marburg 1993.

arbeitenden Künstlern.⁸⁴ Lichtenstern legte die Basis für eine Rehabilitierung der gesamten deutschen Plastik der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die im ideologisch untermauerten Richtungsstreit auch an internationaler Bedeutung in Form von Präsenz in Sammlungen, Museen und im öffentlichen Raum einbüßte und so auch als deutsche Skulpturengeschichte kaum Eingang in die europäische Fachliteratur fand.⁸⁵

In den vergangenen Jahren erfolgten vermehrt Einzelbetrachtungen der Nach- wie Vorkriegskünstler in monografischen Veröffentlichungen und Präsentationen. Namentlich das Gerhard-Marcks-Haus und die damit verbundene Stiftung sowie das Georg-Kolbe-Museum widmeten sich dieser Aufarbeitung auch im Rahmen des 2005 initiierten Zusammenschlusses der Bildhauer-Museen in Deutschland.⁸⁶ Mittlerweile liegen Werkverzeichnisse von herausragenden Vertretern der deutschen Bildhauerei nach 1945 vor, etwa das von Karl Hartung⁸⁷ und Bernhard Heiliger (1915–1995)⁸⁸, aber auch von weniger bekannten Künstlern wie Gerhart Schreiter (1909-1974), dessen Nachlass im Gerhard-Marcks-Haus von Veronika Wiegartz untersucht und verzeichnet wurde.⁸⁹ Schreiters Wirken hat Bezüge zu Hans Kindermann, sie studierten zusammen an der Kunstakademie in Düsseldorf bei Alexander Zschokke. Stiftungen⁹⁰ und Sammlungen verschrieben sich der Förderung der deutschen Bildhauerei des vergangenen Jahrhunderts. Sie widmeten und widmen sich vermehrt den Nachlässen der bislang wenig beachteten Bildhauer. Sie ergänzen damit die Bemühungen, die von den Einrichtungen für die bekanntesten Vorkriegs-Bildhauer des Jahrhunderts wie Wilhelm Lehmbruck (1881-1919) in Duisburg, Käthe Kollwitz (1867-1945) in Berlin oder Ernst Barlach (1870-1938) in Güstrow unternommen werden. So hat beispielsweise auch das Werk von Emy Roeder (1890-1971), einer der eher wenigen Künstlerinnen der Epoche, im 2002 eröffneten Museum im Kulturspeicher in Würzburg eine Heimat und umfassende Beachtung mit einer monografischen

⁸⁴ Lichtenstern 1993, S. 19.

⁸⁵ Lichtenstern, Christa: Deutsche Beiträge zu einer Weltsprache der Skulptur im 20. Jahrhundert, in: Jäger, Joachim/Schuster, Peter-Klaus: Das Ende des XX. Jahrhunderts, Köln 2000, S. 92.

⁸⁶ www.bildhauermuseen.de.

⁸⁷ Krause, Markus: Karl Hartung 1908-1967, Metamorphosen von Mensch und Natur. Monographie und Werkverzeichnis, München/ New York 1998.

⁸⁸ Wellmann, Marc im Auftrag der Bernhard-Heiliger-Stiftung (Hrsg.): Bernhard Heiliger 1915-1995. Monografie und Werkverzeichnis, Berlin 2005.

⁸⁹ Gerhard-Marcks-Stiftung (Hrsg.): Gerhart Schreiter, Gestalter des Alltags – Werkverzeichnis, Bremen 2014 (bearbeitet von Veronika Wiegartz).

⁹⁰ Hier ist auch die Stiftung Bildhauerei in Berlin zu nennen, die auf die Sammlung von Bernd-Heiner Berge zurückgeht und 1989 gegründet wurde, www.stiftung-bildhauerei.de.

Veröffentlichung gefunden.⁹¹ Toni Stadler (1888-1982), dessen Werk die Vor- und Nachkriegszeit und auch die bildhauerische Lehre umspannte, erfuhr 2017 eine große Würdigung.⁹² In diesen hier lediglich exemplarisch erwähnten Ausstellungs- und Publikationsprojekten findet die Forschung zur deutschen Bildhauerei im 20. Jahrhundert ihre Fortsetzung.

Auch die Internationalisierung der deutschen Bildhauerei nach 1945 und später in der Bundesrepublik bildete keine Zäsur: Die deutsche Bildhauerei war niemals gänzlich von internationalen Einflüssen abgeschnitten, dies offenbaren die Untersuchungen der bildhauerischen Einzelwerke. Als Beispiel mag Karl Hartung dienen, der – wie viele der älteren Bildhauer dieser Generation – bereits in den 1920er-Jahren bei einem von Bernhard Hoetger (1874-1949) angeregten Parisaufenthalt die Skulpturen von Aristide Maillol (1861-1944) studierte und sich mit der Arbeitsweise von Constantin Brancusi (1876-1957), Hans Arp (1886-1966) und Henri Laurens (1885-1954) vertraut machte, als er sich während seiner Zeit in der Wehrmacht in der französischen Hauptstadt 1943 und 1944 aufhielt.⁹³ Christa Lichtenstern wies zudem nach, dass Karl Hartung noch vor dem Krieg die künstlerische Arbeit von Henry Moore (1898-1986) rezipierte, dessen „Form – und Raum-Interdependenzen“ aufnahm und in seinen Werken dieser Zeit verarbeitete.⁹⁴ Hinzu kommt ein weiterer Sachverhalt: Die europäische Öffnung, die zweifellos Auswirkungen und Einflüsse bei figürlich wie abstrahierend arbeitenden Bildhauern bei der Aktualisierung ihres Schaffens hatte, ließ sich auch bei DDR-Künstlern nachweisen. Beispiel dafür ist Theo Balden (1904-1995), der vor seiner Rückkehr aus dem britischen Exil in London zurück in die spätere DDR im Jahr 1947 mit der Kunst von Henry Moore, Jakob Epstein (1880-1959) und Barbara Hepworth (1903-1975) in Kontakt kam.⁹⁵ Auch Wieland Förster (geb. 1930) nahm Einflüsse Moores auf, dessen Kunst er durch einen von Bernhard Heiliger vermittelten Besuch in Moores Westberliner Ausstellung 1954 kennenlernte.⁹⁶

Aus diesem Abriss der Rezeptionsgeschichte der deutschen Skulptur im 20. Jahrhundert wird erklärlich, warum Hans Kindermann in der Literatur wie auch im

⁹¹ Holsnig, Henrike/Lauter, Marlene (Hrsg.): Emy Roeder. Bildhauerin und Zeichnerin. Das Kosmische allen Seins. Würzburg 2019.

⁹² Deseyve, Yvette/Ohnesorge, Birk (Hrsg.): Toni Stadler. „Ich finde nicht, ich suche“, Leben, Werk, Wirkung, Berlin 2017.

⁹³ Ohnesorge 2015, S. 95; Krause, 1998, S. 17-19, S. 28-30.

⁹⁴ Lichtenstern, Christa: Henry Moore. Werk – Theorie – Wirkung, München/Berlin 2008, S. 295.

⁹⁵ Ohnesorge 2015, S. 31.

⁹⁶ Ebd., S. 80.

Ausstellungsbetrieb unbeachtet blieb. Der Künstler arbeitete während und kurz nach seiner Ausbildungszeit an der Kunstakademie Düsseldorf bis 1940 zum im Rahmen der „modernen figürlichen Plastik“, wie sie Hartog nennt. Er knüpfte daran nach dem Krieg an und unterzog dieses figürliche Schaffen zuerst einer Aktualisierung. Dass sein Werk zu diesem Zeitpunkt noch nicht Eingang in den nationalen Kunstbetrieb gefunden hatte, sondern vor allem lediglich regional rezipiert wurde, dürfte Ursache dafür gewesen sein, dass er in der Veröffentlichung von Ulrich Gertz keine Aufnahme fand. In der Ausrichtung seines Werkes auf öffentliche Aufträge wandte sich der Bildhauer einer fortschreitenden Abstrahierung zu. Kindermanns Arbeiten – wie die einer Reihe von Künstlern seiner Zeit – suchten eine „Synthese“ zwischen „Figuration“ und „Abstraktion“ herzustellen. Diese Künstler verharrten aber in der Wahrnehmung der zeitgenössischen Kunstkritik und -geschichte in einem „Zwischenstadium“ auf dem Weg zur „abstrakten Avantgarde“ (Lichtenstern).⁹⁷ Der damalige Pluralismus innerhalb der deutschen Plastik des 20. Jahrhunderts, der mittlerweile von der neueren Forschung aufgezeigt wurde, blieb unerkannt.

Eine Wandlung des Begriffs von Plastik setzte in den 1960er und 1970er-Jahren ein. Die Kunst unterlag einer Neubestimmung und Entgrenzung – ein Aufbruch,⁹⁸ der der klassischen Gattung ihre Existenzberechtigung zu entziehen schien. Protestorientierte Aktionskunst wie auch der Transfer von ganz unterschiedlichen künstlerischen Bewegungen aus den USA nach Europa standen nun einer künstlerischen Auffassung gegenüber, die an tradierten bildhauerischen Techniken und Werkstoffen festhielt. Auch die „Abstraktion“ als Fortschrittsideal wurde damit in Frage gestellt.⁹⁹ Die klassische Bildhauerei, die dem „bislang gültigen Form- und Gestaltungsprinzip“ (Ohnesorge)¹⁰⁰ folgte, wurde nicht Teil dieses Pluralismus. Sie geriet als überwunden geltend ins Abseits. Hartog stellt fest: „Es gab wohl kaum einen Umbruch in der neueren Kunstgeschichte, bei dem sich neue Diskussionskoordinaten so stark aufdrängten, da sich die grundlegenden Parameter der Kunst selbst zu verändern schienen.“¹⁰¹ Ein Phänomen angesichts dieser tiefgreifenden künstlerischen Veränderungen ist dabei jedoch zu beachten, welches Arie Hartog folgendermaßen formuliert: „Die moderne europäische Bildhauerei erreichte trotz ihres vermeintlichen

⁹⁷ Lichtenstern 2000, S. 91. Christa Lichtenstern führt diese Begriffsbindung in Kontradiktion zum „Sozialistischen Realismus“ ein.

⁹⁸ Lichtenstern in Kulturstiftung Hartwig Piepenbrock/Staatliche Museen zu Berlin, 2000, S. 27.

⁹⁹ Ohnesorge, 2015, S. 7.

¹⁰⁰ Ebd.

¹⁰¹ Hartog 2014, S. 47.

Anachronismus eine bemerkenswerte Popularität [..]. Während sich der Kunstbegriff von der Bildhauerei wegbewegte, drang diese selbst in den öffentlichen Raum. Am deutlichsten in Westdeutschland, wo seit den späten 1950er-Jahren auch völlig abstrakte Skulpturen in wiederaufgebauten Städten aufgestellt wurden.“¹⁰² Daran hatte auch Hans Kindermann mit seinen Großskulpturen in dieser Zeit seinen Anteil.

Der neuerliche Paradigmenwechsel im Kunstbetrieb traf Hans Kindermann und seine Bildhauerkollegen gleichermaßen. Für Kindermann war dies der Moment, sich in eine unabhängige Privatheit zurückzuziehen. In einer radikalen Rückkehr zu Ausdrucksformen der modernen figürlichen Bildhauerei, die das frühe Nachkriegswerk in Erinnerung rief, nahm er eine dem Zeitgeist völlig entgegengesetzte, als konservativ geltende Haltung ein. Sie war mit dem Begriff „Figürlichkeit“ in ihrer abbildenden Eigenschaft eng verbunden und blieb deshalb weitgehend unbeachtet.

2.2.6 Zur Methode

2.2.6.1 Werkverzeichnis

Das hier erarbeitete Werkverzeichnis der Plastiken von Hans Kindermann bildet die Basis dieser Dissertation. Dieses wurde nach bestem Wissen erstellt, kann aber keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben. Hans Kindermann hat seine Werke zu keiner Zeit vollständig aufgelistet. Es mag also über den verzeichneten Bestand hinaus weitere Werke geben, die veräußert oder verschenkt wurden.

Das Werkverzeichnis gliedert sich in die bildhauerischen Gattungen Skulptur, Relief sowie Aufträge mit Großplastiken im öffentlichen Raum, die ab Anfang der 1950er- bis Ende der 1960er-Jahre das autonome künstlerische Werk verdrängten. Arbeiten wie Entwürfe oder verworfene gestalterische Elemente, die im Werkzusammenhang mit Auftragsarbeiten zu betrachten sind, sind auch in diesem Kontext dokumentiert. Zusätzlich wurden Medaillen erfasst, deren Fertigung nach 1970 einsetzte, und Gelegenheitsarbeiten, die im Hinblick auf den privaten Gebrauch entstanden.

Parallel wurden Recherchen zu vorliegenden und nachweislich fehlenden Arbeiten vorgenommen. Die Identität mancher in den Porträts bislang noch unbekanntem Dargestellten konnte geklärt werden. Gerade die Bildnisse der Bodensee-Zeit warfen zu Beginn viele Fragen auf. Zeitgenossen und deren Nachfahren lieferten erhellende

¹⁰² Ebd.

Hinweise.¹⁰³ Caspar Kindermann gab bei den späteren Bildnissen wichtige Informationen zu den Zusammenhängen zwischen den Dargestellten und der künstlerischen Umsetzung.

Im Sinne auch einer historisch-kritischen Untersuchung der Werke in den unterschiedlichen Lebensphasen werden in der Dissertation die künstlerischen Arbeiten in Beziehung zur Lebenswirklichkeit des Bildhauers und gesellschaftlichen Veränderungen gestellt. Deshalb entschied sich die Verfasserin für eine chronologische Gliederung des Werkverzeichnisses und der Dissertationsschrift. Innerhalb dieser Aufteilung wurden im Werkverzeichnis wie auch in den Analysen die Gattungen größtenteils voneinander separiert.

Das Frühwerk wird auf der Grundlage bildlicher Quellen, Fotodokumente und Negative, die im Nachlass erhalten sind, rekonstruiert. Sie zeigen Dokumentationen von verlorenen Arbeiten, aber auch Atelieransichten, die Aussagen über deren jeweilige Größe erlauben. Es ist davon auszugehen, dass Kindermann in der Mainzer und Düsseldorfer Zeit bis 1940, als er zur Wehrmacht eingezogen wurde, seine Arbeiten nicht vollständig fotografisch festgehalten hat. Somit war das Œuvre aus diesen Werkphasen sicher umfangreicher als es im Werkverzeichnis dokumentiert werden kann. Nach 1944 nahm Kindermann vermehrt fotografische Werkdokumentationen vor, sodass Arbeiten, die nicht im Nachlass erhalten sind, im Werkverzeichnis ergänzt werden konnten.

Durch ein Verzeichnis, das – nach Auffassung der Verfasserin – dem Portfolio der Bewerbung für den Lehrstuhl an der Karlsruher Akademie vorangestellt war, liegen einige Datierungen von Kindermann selbst für die Auswahl an Arbeiten bis 1957 vor (Dok. 1). Diese wichtige Liste, die in der Folge „Verzeichnis 1957“ (Dok. 1) genannt wird, befindet sich im Dokumententeil, auf sie wird sowohl im Werkverzeichnis als auch im Textteil immer wieder rekurriert. Teilweise waren durch Kennzeichnung der Nummerierung die entsprechenden Abbildungen in der Mappe erhalten. In weiten Bereichen war die entsprechende Bebilderung jedoch lückenhaft.

Anhaltspunkte für das Entstehen von Werken lieferten auch Verzeichnisse in Ausstellungskatalogen. Lagen keine Quellen vor, wurde die Entstehungszeit stilkritisch eingegrenzt. Johannes Brümmer und Andreas Franzke hatten sich bei der Datierung der Arbeiten im Katalog zur Ausstellung in Karlsruhe teilweise sehr genau

¹⁰³ Mit Nachfahren der Höri-Künstler und deren Förderer, die im Vorwort namentlich erwähnt sind, hatte die Verfasserin schriftlichen Austausch und Gespräche.

festgelegt.¹⁰⁴ Das Studium des Nachlasses offenbarte hier manche Fehleinschätzung. Kindermanns Stilwechsel machen es möglich, Schaffensphasen zu unterscheiden. Gleichwohl bleiben einige Zweifelsfälle in der Nachkriegszeit und im Spätwerk, da die Werke dieser beiden Phasen stilistisch eng verwandt sind.

Die Werkaufnahmen im Atelier in Gleishorbach sowie die aktuellen Fotografien von Werken im öffentlichen Raum wurden größtenteils von der Verfasserin erstellt. Bei Werken im musealen Besitz oder privaten Sammlungen wurde teilweise auf fremdes Bildmaterial zurückgegriffen.

2.2.6.2 Korrelation von Werk und Lebensumständen

Der geschichtliche Verlauf des vergangenen Jahrhunderts mit den geschilderten politisch motivierten veränderten „Kulturkonzepten“ und Paradigmenwechseln in der Kunst sowie die damit verbundenen wechselnden Lebensumstände des Künstlers erweisen sich bei der Einordnung und Beurteilung von Kindermanns Œuvre als entscheidend relevant. Die Werkphasen korrelieren eng mit seinen jeweiligen Wirkungsorten und äußeren, auch familiären Bedingtheiten.

Schon bevor sich Hans Kindermann an der Kunstakademie in Düsseldorf einschrieb, hatte sich an der Hochschule ein entscheidender Wandel vollzogen. Direktor Walter Kaesbach und ein Großteil der von ihm berufenen modern expressionistisch ausgerichteten künstlerischen Lehrer waren von den nationalsozialistischen Machthabern aus dem Amt entlassen worden. Eine Ausnahme bildete Alexander Zschokke (1894-1981). Der Schweizer Bildhauer blieb im Amt und wurde Kindermanns Lehrer. Seiner Person und den Hintergründen seines Ausscheidens aus dem Professorenamt 1937 ist ein längerer Abschnitt gewidmet. Dies dient dazu, die Verwurzelung Kindermanns in der modernen figurativen Bildhauerei mit Anbindung an den Expressionismus zu klären und die Bedingungen der Lehre in der NS-Zeit zu beleuchten. Leben und Werk von Alexander Zschokke sind bislang weitgehend unerforscht. Die Verfasserin sichtete den in der Universitätsbibliothek Basel befindlichen Nachlass. Mit der Zusammenfassung der Ereignisse von 1931 bis 1937 an der Kunstakademie Düsseldorf leistet sie einen ersten Beitrag zu einer möglichen zukünftigen Erschließung von Zschokkes Werk.

¹⁰⁴ EnBW 2012.

Kindermanns Lebensumstände waren höchst wechselvoll: Als junger Künstler war er gefordert, sich unter den Bedingungen für die Kunst im NS-System künstlerisch und auch politisch zu positionieren. Der Einzug zur Wehrmacht sorgte für eine tiefe Zäsur. Als Kriegsversehrter am Bodensee fürchtete der Künstler um die Existenz seiner Familie. Er hatte kaum bildhauerisches Material zur Verfügung und verlegte sich gezwungenermaßen auf kleinere plastische Arbeiten, Porträtaufträge und Zeichnungen mit Motiven aus dem familiären Umfeld. Mit öffentlichen Aufträgen, die das autonome künstlerische Werk gänzlich verdrängten, bemühte er sich um Anerkennung im jungen bundesdeutschen Kunstbetrieb. Ganz anders die Karlsruher Zeit: Der wirtschaftlichen Sorgen durch die Professur entledigt, war es ihm möglich, seine Schaffenskraft langwierigen Werkentwicklungen zu widmen und erneut ein autonomes Werk auszubilden. Den Ruhestand verbrachte er in völliger Privatheit und künstlerischer Unabhängigkeit in Rückbesinnung auf seine künstlerischen Anfänge als expressionistisch geprägter figürlich arbeitender Bildhauer.

Im Kontext von Vita und Œuvre ist im Zuge einer historisch-kritischen Untersuchung der gesellschaftspolitische Zusammenhang an vielen Stellen entscheidend. Sie folgt den Verflechtungen von Werk, Leben, künstlerischen Paradigmenwechseln und gesellschaftspolitischen Veränderungen in Deutschland von den 1920er-Jahren bis fast zur Jahrtausendwende. Hans Kindermann nahm an manchen Stellen eine exponierte Stellung ein, etwa als Akteur unter den Höri-Künstlern nach dem Zweiten Weltkrieg oder als für den damaligen künstlerischen „Fortschritt“ exemplarischer Künstler der Bundesrepublik bei der Weltausstellung 1958. Dieser kunst- und zeitgeschichtliche Zusammenhang bildet die Grundlage für die Werkbetrachtungen und deren Analysen.

Dabei wird – abhängig vom jeweiligen Gegenstand der Betrachtung – auf unterschiedliche kunstwissenschaftliche Methoden zurückgegriffen. So steht bei der Bearbeitung des Frühwerks die stilkritische Analyse im Zentrum, die Hans Kindermanns Verankerung in der modernen figürlichen Bildhauerei belegt, aus der heraus er im frühen Nachkriegswerk seine aktualisierende persönliche künstlerische Haltung entwickelte. Anhand von Werkbeschreibung und Vergleichen werden formale Gemeinsamkeiten und Unterschiede zu Werken von Vorgängern und Zeitgenossen herausgearbeitet. Das an Aufträge gebundene Werk im öffentlichen Raum der 1950er- und 1960er-Jahre erfordert eine sozialgeschichtliche Perspektivierung des Werks. Die stilistischen Veränderungen, denen Kindermanns Werk in dieser Phase unterlag,

resultierten in hohem Maße aus einer suchenden Anpassung an den Zeitgeist der jungen Bundesrepublik und die internationale Favorisierung der Abstraktion. Auch für die Untersuchungen in dieser Phase bilden stilkritische und formale Betrachtungen die Grundlagen seiner Positionierung. Analysiert wird zudem der Zusammenhang zwischen abstrahierender Formensprache und der Wahl der jeweiligen künstlerischen Techniken.

Die folgende Rückkehr zu einer figürlich abbildenden Arbeitsweise eröffnete zum einen eine stilistische und strukturelle Anbindung an das persönliche Frühwerk unter veränderten zeitgeschichtlichen Bedingungen, aber auch – im Kontext der christlichen Ikonografie – eine formale Nähe zu vorausgegangenen Epochen. Diese künstlerische Rezeption ist im vorausgegangenen Teil des Œuvres nicht gegeben.

Schließlich erweist sich, dass Kindermann auch nachmodernen künstlerischen Techniken mit Material- und Farbexperimenten aufgeschlossen war und in seinem Werk Reflexe auf zeitgenössische Phänomene – wie etwa die Pop Art – nicht gänzlich ausgeschlossen blieben.

2.2.6.3 Forschungsziel

Die rezeptionsgeschichtliche Abwertung der Figuration drängte die figurative Bildhauerei in Deutschland und damit auch international in den Hintergrund. Darunter hatte nicht nur das Werk von Hans Kindermann, sondern auch das vieler seiner Zeitgenossen zu leiden. Erst die Relativierung dieser Kategorisierung machte die Neubetrachtung der Bildhauerei des gesamten Säkulum möglich. In diesem Zug erfolgte auch die Loslösung der modernen figürlichen Bildhauerei von der inhaltlich belasteten figurativen Auftragsplastik der NS-Zeit. Das vor rund 20 Jahren einsetzende kunsthistorische Umdenken stieß monografische Einzeluntersuchungen einer stattlichen Reihe von Vor- und Nachkriegsbildhauern an, die Zimmermann noch als „verschollen“ bezeichnete, die aber nunmehr Teil der Geschichte einer stilpluralistischen modernen Plastik sind.

Wenngleich Hans Kindermann nicht in der ersten Reihe der Repräsentanten stand, so verdient sein Werk zurecht Beachtung. Es trägt die stilistischen Merkmale der modernen Bildhauerei und in ihm spiegelt sich exemplarisch ein Stück Rezeptionsgeschichte figurativer Plastik. Das Verdienst dieser Bildhauergeneration war es, die Gattung nach dem Zweiten Weltkrieg aktualisiert und die Lehre an deutschen

Akademien weithin – bis mitunter in die 1980er-Jahre hinein – geprägt zu haben. Neben Hans Kindermann in Karlsruhe gehörten Künstler wie Bernhard Heiliger, Hans Uhlmann und Karl Hartung in Berlin, Toni Stadler oder Heinrich Kirchner (1902-1984) in München, Ewald Mataré (1887-1965) in Düsseldorf oder Otto Baum (1900-1977) in Stuttgart zum Kreis dieser Professoren.

Diese Arbeit erschließt Hans Kindermanns in weiten Teilen bislang übersehenes Werk auf der Basis des nun erstmals versammelten Werkbestandes und unterzieht es einer kritischen Würdigung, um es im internationalen Kontext der Plastik seiner Zeit historisch, systematisch und qualitativ neu zu verorten.

3 Hans Kindermann. Ein Bildhauer im 20. Jahrhundert

3.1 Vom Handwerk zur Kunst

3.1.1 Ausbildung zum Innenarchitekten an der Kunst- und Gewerbeschule in Mainz

Die Quellen zu Hans Kindermanns Kindheit und Jugend in Mainz erwiesen sich als spärlich.¹⁰⁵ Sie nähren sich aus familiären Überlieferungen wie aus den Angaben in den Registern und Archiven der Stadt. Hans Julius Kindermann wurde als Sohn des Metalldruckers Karl Wilhelm Kindermann (1876-1926) und seiner Ehefrau, der Schneiderin Charlotte Christina (1878-1951), geb. Meder, am 21. Mai 1911 in Mainz geboren. Aus der Ehe ging auch die neun Jahre ältere Tochter Maria Magdalena Eva (geb. 1902) hervor.¹⁰⁶ Die künstlerisch-handwerkliche Neigung Hans Kindermanns lässt sich in der Familie am ehesten am Beruf des Bruders der Mutter, Karl Meder, festmachen, der als Holzbildhauer auf einer Werft bei der Herstellung der Inneneinrichtung großer Schiffe tätig war.¹⁰⁷

An seine Schulzeit in seiner Geburtsstadt schloss Hans Kindermann von 1925 bis 1929 eine Ausbildung an der Mainzer Kunst- und Gewerbeschule (später: Staatsschule für Kunst und Handwerk in Mainz) an. Auf diese Ausbildungsstätte an seinem Geburtsort wies der Künstler in allen, teilweise selbst verfassten Lebensläufen, die etwa zu Bewerbungen oder Wettbewerbsteilnahmen angefordert wurden und im schriftlichen Nachlass erhalten sind, ausdrücklich hin. Diese an die damalige Volksschule anschließende künstlerische Bildungseinrichtung galt als Fortbildungsschule für Jungen und hatte eine berufliche Gliederung.¹⁰⁸ Hans Kindermann belegte an der Kunstschule die Fachrichtung Innenarchitektur, dies geht aus seinem Abschlusszeugnis von 1929 hervor (Dok. 2).¹⁰⁹ Hier zeigt sich die Nähe zum Metier des Bruders der Mutter.

Das Diplom mit der Gesamtbeurteilung „sehr gut“, das dem künstlerischen Ausbildungszweig der Lehranstalt zugeordnet war, wurde von Direktor Prof. Arno Koernig (1870-1939) unterzeichnet. Auf dem Schriftstück sind auch Fachlehrer erwähnt: Prof.

¹⁰⁵ Die Quellenlage der Zeit vor 1945 ist im Nachlass ausgesprochen schlecht. Dies liegt darin begründet, dass Hans Kindermann im Zweiten Weltkrieg zwei Mal ausgebombt wurde, zuerst in Düsseldorf, dann in Freiburg. Die Verfasserin beschränkte sich – zur Wahrung der Persönlichkeitsrechte – nur auf die für die Untersuchung relevanten persönlichen Angaben.

¹⁰⁶ Stadtarchiv Mainz, Familienregistereintrag Nr. 33752.

¹⁰⁷ Information von Caspar Kindermann. Die Lebensdaten von Karl Meder sind nicht bekannt.

¹⁰⁸ www.bbs1-mainz.com/schulprofil/geschichte.html (letzter Aufruf 28.10.2018).

¹⁰⁹ Diplom über das bestandene Kunstexamen an der Kunst- und Gewerbe-Schule Mainz vom 1.7.1929, NL HK.

Mitterbauer (Maler), Prof. Musel (Architekt) und Prof. Pleyer (Innenarchitekt). Als Leiter der Schule war Arno Koernig 1921 berufen worden. Er verfügte als an der Höheren Technischen Lehranstalt und an der Kunstgewerbeschule in Berlin ausgebildeter Architekt über angemessene Lehrerfahrungen.¹¹⁰ So stand Koernig ab 1911 der neuen Königlich Preußischen Handwerker- und Kunstgewerbeschule in Bromberg vor, deren Ausbildungskonzept von ihm entwickelt worden war. Die topografische Nähe zur fortschrittlich geführten Akademie in Breslau und sein Engagement im Werkbund lassen den Schluss zu, dass er mit den modernen Konzepten der ab 1919 im Zuge einer Demokratisierung der Kunst und im Rahmen der Volksbildung angestoßenen Kunstschulreform vertraut war.¹¹¹ In Mainz traf er jedoch auf ein künstlerisch konservatives, durch die Verbindung mit der Handwerkerschule noch stark handwerklich orientiertes Kollegium. Erst zum Ende seiner Amtszeit, zwischen 1927 und 1929, soll es ihm gelungen sein, mit der Berufung von Vertretern zeitgenössischer künstlerischer Konzepte einen Wandel einzuleiten.¹¹² Dabei zielten diese Veränderungen darauf, die Kunst- und Gewerbeschule in eine Kunstschule zu überführen.¹¹³ In diese Zeitspanne fiel die Ausbildung Hans Kindermanns. Als Schüler der Kunstschule profitierte dieser möglicherweise von Koernigs Streben, sich durch eine qualitätsvolle künstlerische Unterweisung zur Umwidmung zu empfehlen. Mit dem für die Ausbildung der Innenarchitekten betrauten Anton Josef Pleyer (1864-1939) hatte Hans Kindermann einen schon lange an der Schule wirkenden und deshalb wohl eher konservativ orientierten Klassenlehrer.¹¹⁴ Dieser hatte „Kunstgewerbe-Architektur“ an der Kunstgewerbeschule in München studiert.¹¹⁵ Schon seit

¹¹⁰ Vgl. Hellmann, Ullrich: Kunstschulen in Mainz seit 1757 – Die Geschichte zu einer 250-Jahrfeier der Akademiegründung, Mainz 2004, S. 94.

¹¹¹ Ebd.

¹¹² Ebd., S. 98. Der Autor führt die Berufungen der Modeschöpferin Ella Margold (1927), des Grafikers Otto Arpke (1928), des Malers und Innenarchitekten Walter Koeppen (1928) sowie des Kunsthistorikers Adolf Jungjohann (1927) an.

¹¹³ Ebd., S. 102-104. Zur endgültigen Umsetzung seiner Reformpläne blieb Arno Koernig keine Gelegenheit mehr. Nach der Machergreifung der NSDAP 1933 wurde er zusammen mit seinen fortschrittlich gesinnten Kollegen aus dem Dienst entlassen.

¹¹⁴ In einem Schreiben vom 5.3.1987 an Dr. W. Rothe, Heidelberg, schreibt Hans Kindermann explizit, dass er in der Klasse von Prof. Pleyer war, NL HK.

¹¹⁵ Deutsche Digitale Bibliothek, Anton Josef Pleyer (1864-1939) <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/person/gnd/143042076> (letzter Zugriff: 26.10.2020) Im Rahmen ihrer Forschungen zu Pleyers Planungen des Majolikahäuschens von Villeroy & Boch im Düsseldorfer Hofgarten recherchierte Melanie Florin die Biografie Pleyers, Florin, Melanie: Das Majolikahäuschen von Villeroy & Boch im Düsseldorfer Hofgarten, Düsseldorf 2006. Sie beruft sich dabei auf die wenigen Quellen im Staatsarchiv Mainz. Sie fand heraus, dass Pleyer ab 1909 als Professor an der Kunstgewerbeschule in Mainz lehrte. Außer über das Majolikahäuschen in Düsseldorf ist über sein Werk kaum etwas bekannt. Melanie Florin vermerkt, dass auch von der von Pleyer entworfenen Innenausstattung des Türkischen Zimmers im Mettlacher Schloss in Saareck, das Luitwin von Boch sich im Anschluss an das Majolikahäuschen 1903 errichten ließ, nichts mehr erhalten ist, ebd., S.114, Anm. 22.

1889 lehrte er an der Mainzer Kunst- und Gewerbeschule, ab 1909 als Professor und später – unter Koernig – als stellvertretender Direktor, bis er 1930 in den Ruhestand wechselte.¹¹⁶ Pleyer entwarf als Innenarchitekt vor allem Möbel und die Gestaltung von Häuserfassaden. Sein einziges bekannteres Werk ist das nicht mehr erhaltene Majolika-Häuschen von Villeroy & Boch im Düsseldorfer Hofgarten (1901/02), geplant als Präsentationsgebäude des Steinzeug-Unternehmens bei der Industrie-, Gewerbe- und Kunstausstellung für Rheinland, Westfalen und benachbarte Bezirke entlang des Rheinufer. Pleyer vertrat im Rahmen seiner Professur für Innenarchitektur an der Mainzer Kunst- und Gewerbeschule die Fachbereiche kunstgewerbliches Zeichnen und Entwerfen sowie Innendekoration.¹¹⁷ Sein Schwerpunkt lag auf der gestalterischen Verbindung von Architektur und plastischer Ausgestaltung. Seine Formensprache mag aufgrund seines einzig durch historische Fotos überlieferten Werks, des Düsseldorfer Majolikahäuschens, dem ausgehenden Historismus und dem Jugendstil verpflichtet gewesen sein. Dies lässt jedoch keine Aussage darüber zu, welche gestalterischen Inhalte er fast 20 Jahre später in Mainz vermittelte. Hans Kindermann strebte sehr früh eine Künstlerlaufbahn an.¹¹⁸ Diesen Plan setzte er offenbar auch um, denn ein festes Arbeitsverhältnis als Innenarchitekt ging er nach dem Abschluss der Ausbildung nicht ein. Zum gelegentlichen Broterwerb nutzte er seine handwerkliche Praxis, die er in den vier Jahren an der Kunst- und Gewerbeschule erworben hatte. Erhalten ist ein Zeugnis eines Chemnitzer Arbeitgebers von 1929, der Kindermann bestätigte, dass er für ihn Arbeiten für Innenausbauten zeichnerisch und technisch vorgenommen habe.¹¹⁹ Das Arbeitsverhältnis dauerte knapp zwei Monate. Vorübergehend war der junge Hans Kindermann auch in den Mainzer Möbel- und Bauwerkstätten angestellt. Dies ist einer Bestätigung des Arbeitgebers von Ende 1930 zu entnehmen.¹²⁰ In die Jahre zwischen 1929 bis 1935 fiel auch ein längerer Italien-Aufenthalt, der in vielen Kurzbiografien erwähnt ist, aber anhand der vorhandenen Unterlagen nicht nachweisbar ist.¹²¹

¹¹⁶ Kunstgewerbeschule und Handwerkerschule zu Mainz: Jahresbericht 1900/01, Mainz 1901, S. 2 erwähnt Pleyer als Lehrer mit dem Datum seines Eintritts in den Dienst an der Schule.

¹¹⁷ Der Jahresbericht der Kunstgewerbeschule und Handwerkerschule zu Mainz 1900/01 liegt der Verfasserin als einzige Quelle für die Inhalte der Ausbildung vor. Da Pleyer zu dieser Zeit bereits als Lehrer tätig war, lassen sich davon die Inhalte von Pleyers Lehre ableiten. Aufgrund seines Alters und der langen Lehrtätigkeit Pleyers darf er zum eher konservativen Lager der Lehrerschaft gezählt haben.

¹¹⁸ Franzke 2012, S. 13.

¹¹⁹ Zeugnis vom 1.11.1929 von G. Otto Müller aus Chemnitz, NL HK.

¹²⁰ Zeugnis vom 1.10.1930 von Hugo Gerster, Mainz, NL HK.

¹²¹ Auch Johannes Brümmer führt eine einjährige Wanderschaft nach Italien auf. EnBW 2012, S. 9.

Zu berücksichtigen ist, dass Hans Kindermanns Abschluss an der Kunstschule aus einer Zeit datierte, in der die stabile Phase der Weimarer Republik zu Ende ging.¹²² Es setzte eine ökonomische Krise ein, unter der ein junger Künstler zu Beginn seiner Karriere sicher zu leiden hatte. Angesichts der steigenden Arbeitslosigkeit gelang es ihm offenbar nicht, eine dauerhafte Anstellung im kunsthandwerklichen Bereich als Innenarchitekt zu erhalten. Die Situation der Künstler stellt sich noch schlechter dar. Sie lebten an der Armutsgrenze.¹²³ In dieser schlechten wirtschaftspolitischen Lage gewannen die rechten Kräfte zunehmend an Einfluss, was 1933 zur sogenannten Machtübernahme der NSDAP in Deutschland führte. Die Nationalsozialisten begegneten den Künstlern mit strategischen Absichten, sie stellten Hilfsangebote bereit, von denen Hans Kindermann 1933 auch profitieren sollte.

3.1.2 In der Atelieregemeinschaft mit Mainzer Künstlern

Dass Hans Kindermann bis 1934/35 als Künstler in Mainz tätig war, geht aus zwei Artikeln der Tageszeitung „Mainzer Anzeiger“ hervor. In der Ausgabe vom 7. August 1934 berichtete das Blatt von einer Hilfsaktion für bedürftige Künstler in der Stadt (Dok. 3).¹²⁴ Der Verfasser schildert eine Initiative des Mainzer Handwerks, das nach dem Umzug der Kunst- und Gewerbeschule in einen Neubau am Pulverturm das alte Gebäude in der Adam-Karrillon-Straße übernommen hatte. Die Vereinigung der Handwerker überließ lokalen Künstlern und einer Künstlerin die oberen Räume im dritten und vierten Stockwerk, die diesen gegen eine Verwaltungsgebühr, so der Berichterstatter, zur Verfügung gestellt wurden. Es handelte sich um die ehemaligen Ateliers der Lehrer der Ausbildungsstätte, die über gute Lichtverhältnisse und teilweise sogar Oberlicht verfügten. In dem Zeitungsartikel werden die Namen aller Ateliernutzer genannt, darunter Hans Kindermann. Der Autor erwähnt eigens, dass die ausgewählten Künstler alle über eine Lizenz der Reichskulturkammer verfügten, die offenbar schon als Voraussetzung für die Zuteilung der Ateliers notwendig war. Mit der Gründung der Kulturkammer als Standesvereinigung, das legt Josephine Gabler dar, wurde auf eine einfache Art eine große Zahl von Künstlern in eine NS-

¹²² Hermand 2006, S. 106f. Kösters, Klaus (Hrsg.): Anpassung/Überleben/Widerstand. Künstler im Nationalsozialismus, Münster 2012, S.19.

¹²³ Ebd.

¹²⁴ Stadtarchiv Mainz, Mainzer Anzeiger, Jg.193, Nr. 182 vom 7. 8.1934. Der Artikel ist mit Horaz gezeichnet, wohl ein Pseudonym für den Verfasser. Titel: Das Mainzer Handwerk hilft Mainzer Künstlern. Ein Besuch in den Malerateliers des Handwerkerhauses. (Dok.3)

Organisation eingegliedert. Hier wurde noch keine Differenzierung vorgenommen. Es fanden dort „Blut- und Bodenkünstler“ ebenso Aufnahme wie abstrakt oder figürlich arbeitende, jüdische oder auch kommunistische Künstler.¹²⁵

In der weiteren Berichterstattung der Mainzer Zeitung wird indes weniger der politische denn der karitative Aspekt der Ateliervermietung betont: „Bei der finanziellen Notlage unserer Künstler war es gar manchen unter ihnen nicht möglich, sich einen Arbeitsplatz aus eigener Kraft zu erstellen, so daß wertvolle produktive Kräfte völlig lahmgelegt waren, – zu der materiellen Bedrängnis gesellte sich die seelische Not!“¹²⁶ Auf die Lebenssituation von Hans Kindermann traf dies zu. Dessen Lebensmittelpunkt blieb bis 1935 Mainz.¹²⁷ Hier heiratete er in Mainz-Bretzenheim am 11. März 1933 die Tänzerin Barbara Elisabeth – genannt Elsa – Flaig (1912-1996).¹²⁸ Kurz darauf, am 9. Mai 1933, wurde Hans Kindermanns erste Tochter Wanda geboren. In den Mainzer Adressbüchern aus dieser Zeit taucht die junge Familie jedoch nicht auf.¹²⁹ Verzeichnet sind weiter der Vater bzw. nach dessen Tod 1926 die Mutter von Hans Kindermann. Möglicherweise lebte die junge Familie im Haushalt der Mutter. Die Lebensbedingungen von Hans Kindermann, spätestens ab 1933 mit der Gründung einer eigenen Familie, schienen nicht mehr auf eine Fortsetzung einer künstlerischen Ausbildung ausgerichtet.

Sein Atelier im Handwerkerhaus eröffnete dem jungen Künstler die Möglichkeit, seinen Beruf professionell in einer Ateliergemeinschaft auszuüben. Der Journalist berichtet im weiteren Verlauf des Artikels über die unterschiedlichen künstlerischen

¹²⁵ Es darf wohl davon ausgegangen werden, dass Hans Kindermann Mitglied der Kulturkammer war, sonst hätte er solch eine Lizenz nicht bekommen. Die Mitgliedschaft war Voraussetzung für eine künstlerische Tätigkeit. Ab September 1933 wurde von den NS-Machthabern die berufsständische Organisation geschaffen. Die Mitgliedschaft lässt zu diesem Zeitpunkt nicht auf eine politische Haltung schließen. Gabler, Josephine: Anpassung im Dissens. Die Bildhauer im Dritten Reich, in: Curtis, Penelope für das Henry-Moore-Institute in Zusammenarbeit mit dem Gerhard-Marcks-Haus und dem Georg-Kolbe-Museum (Hrsg.): Taking Positions. Figurative Sculpture in the Third Reich. Untergang einer Tradition. Figürliche Bildhauerei und das Dritte Reich, Leeds 2001, S. 46/47; ebd. in Anm. 15, S. 57 wird vermerkt, dass die Frage einer „arischen Abstammung“ bei der Anmeldung gestellt wurde, Nachweise mussten erst ab 1936 erbracht werden.

¹²⁶ Stadtarchiv Mainz, Mainzer Anzeiger, Jg. 193, Nr. 182 vom 7. 8. 1934. Das Mainzer Handwerk hilft Mainzer Künstlern. Ein Besuch in den Malerateliern des Handwerkerhauses. (Dok.3). Die Künstler im Handwerkerhaus waren laut des Berichts: Carlo Ruhl, Fred Winter, K. Hähnel, Hans Gaab, Gretel Schäflein, Karl Unger, Joh. Thomas, Sepp Heinrich Traut, Hans Kindermann, Heinz Keßler und Karl Ruppert.

¹²⁷ Ein polizeiliches Führungszeugnis vom 29.5.1935, das Hans Kindermann zum Beginn seines Studiums in Düsseldorf benötigt, bestätigt, dass dieser seit seiner Geburt mit Ausnahme vom 3.9. bis 7.11.1929 in Mainz polizeilich gemeldet war, NL HK. Die Zeit der Abwesenheit deckt sich mit dem Zeitraum der erwähnten Aushilfstätigkeit in Chemnitz.

¹²⁸ Stadtarchiv Mainz: Hochzeitsurkunde aus dem Heiratsregister Bretzenheim (1933/8).

¹²⁹ Auskunft des Archivs der Stadt Mainz vom 2. und 7.6.2017. Hinweis des Archivs: Verzeichnet sind nur die Haushaltsvorstände, so dass es möglich ist, dass Kindermann mit Frau und Tochter bei den Eltern lebte.

Ausdrucksweisen der Ateliernutzer. Karl Unger etwa erweist sich als dem neuen politischen System überaus zugewandter Bildhauer, der an einer Hitler-Büste in doppelter Lebensgröße arbeitet. Hannes Gaab wird als „Märchenzeichner“ beschrieben, der den „Ulenspiegel“ illustriert. Der Blick in Hans Kindermanns Atelier offenbart den Entstehungsprozess einer Skulptur: „Unter den Händen Kindermanns bilden sich gerade harmonische Formen einer Plastik aus Ton“.¹³⁰ Während sich Unger dem neuen politischen System anbiedert und sein Werk in den Dienst des Personenkults stellt, widmet sich Gaab (1908-1988) einem Stück deutscher Literatur. Kindermanns Arbeit scheint dem Rezensenten möglicherweise inhaltlich nicht fassbar. Er konzentriert sich auf die Benennung des Materials und suggeriert mit dem Begriff „harmonisch“, dass hier Künstler tätig sind, die der Förderung wert sind und nicht „zersetzende“ oder als „kulturbolschewistisch“ bezeichnete Inhalte transportieren.

Diesem journalistischen Situationsbericht entspricht eine Aufnahme von Hans Kindermanns Atelier (Abb.1),¹³¹ die sich im Konvolut des fotografischen Nachlasses des Künstlers befand. Es handelt sich um eine Aufnahme aus den ehemaligen Lehrer-Ateliers der Kunst- und Gewerbeschule Mainz.¹³² Die Einweihung der Atelierräume fand laut des Berichtes im „Mainzer Anzeiger“ zum Tag des Deutschen Handwerks am 14. Oktober 1933 statt. Das Atelier von Hans Kindermann mit dem prägnanten Rundbogen präsentierte sich auf der historischen Fotografie als Ausstellungsraum. Der junge Künstler, nicht in Arbeits- sondern in Alltagskleidung, widmet sich der Arbeit an einer sitzenden weiblichen Ton-Figur. Es ist zu vermuten, dass das Foto anlässlich einer Atelierausstellung – vielleicht sogar zur Eröffnung der Künstlerateliers im Oktober 1933 – entstand. Der Bericht über die Unterstützungsaktion des Mainzer Handwerks erfolgte demgemäß mit zeitlicher Verzögerung.

Hans Kindermann stellt sich auf diesem fotografischen Dokument einer Atelierausstellung nicht ausschließlich als Bildhauer, sondern auch als Maler vor. Einige Gemälde sind auf Staffeleien platziert, andere hängen an der Wand. Es handelt sich um ein Männerporträt, ein Stillleben und vier Figurendarstellungen. In der Mitte der

¹³⁰ Mainzer Anzeiger 1934. (Dok.3)

¹³¹ Hans Kindermann in seinem Atelier im Künstlerhaus in Mainz, Fotografie, 1933-1935, NL HK.

¹³² In der Festschrift der Kunst- und Gewerbeschule Mainz zum 175-jährigen Bestehen von 1929 ist auf S.30 eine Festdekoration mit einer unbenannten Schülerarbeit aus der Klasse von Prof. W. Köppen abgebildet. Sie zeigt eine grafisch geprägte malerische Ausgestaltung eines Raumes, mit einem kennzeichnenden ausgedehnten Rundbogen. Diese Raumaufnahme entspricht architektonisch dem Atelierbild im fotografischen Nachlass von Hans Kindermann. Kunst- und Gewerbeschule Mainz (Hrsg.): Kunst- und Gewerbeschule 1841-1929, Mainz 1929, Stadtarchiv Mainz, Signatur K 17787. Die Verfasserin dankt Susanne Speth, Stadtarchiv Mainz, für diesen sehr wertvollen Hinweis. Damit ist geklärt, dass die Aufnahme in dem Kindermann-Atelier im Handwerkerhaus entstand.

fotografischen Aufnahme steht auf einem Werk Tisch eine weibliche Figur, auf einem Regal im Hintergrund links, auf einem Tisch und einem Podest sind acht weitere bildhauerische Werke zu erkennen. Diese Fotografie ist für die Datierung der abgebildeten Werke von großer Bedeutung. Ihre Entstehung ist damit vor Kindermanns Wechsel nach Düsseldorf und damit vor 1935 anzusetzen.

Ein weiterer Bericht des „Mainzer Anzeigers“, der zwei Jahre später, am 22. Januar 1935 (Dok. 4)¹³³, erschien, reiht Hans Kindermann in einem Überblick über die „Bildhauer-Werkstätten“ in Mainz ein. Der Autor Heinz Leitermann unternimmt den Versuch, aus „national völkischer“ Perspektive die Tradition der „Mainzer Bildhauerkunst als Ausdruck „mittelrheinischen Kunstschaffens“ zu deuten. Zum Ende seiner Ausführungen findet Hans Kindermann Erwähnung. „Wohl der Jüngste unter seinen Kollegen ist der Maler und Bildhauer Hans Kindermann, geb. zu Mainz 1911. Neben landschaftlicher Malerei steht bei ihm das plastische Schaffen im Vordergrund, Bildnis und Figur. Einige neue Arbeiten sahen wir in der letzten Wiesbadner Kunstausstellung. Seine Kunst ringt noch um eigenen Ausdruck und Stil. Sein Können wird ihn den rechten Weg finden lassen, zu dem ihm vorschwebenden Ziel, das Hintergründige, den letzten Sinn der Dinge zu gestalten.“¹³⁴

Dieser Charakterisierung von Person und Schaffen Kindermanns ist zu entnehmen, dass der junge Künstler sich zu diesem Zeitpunkt immer noch der Malerei wie auch der Bildhauerei verbunden fühlte und sich in der Region bereits einen Namen gemacht hatte, sonst hätte der Autor ihn nicht in seine Darstellung seine subjektive Genese der Mainzer Plastiktradition aufgenommen. Hans Kindermann hatte sich also bis 1935 im Kunstbetrieb rund um seine Heimatstadt etabliert. Er war nach der Einschätzung Leitermanns ein Talent, das er noch nicht zu charakterisieren vermochte und doch hat er im Grunde ein expressionistisches Anliegen formuliert: „(...) dem letzten Sinn der Dinge auf den Grund gehen“.¹³⁵

Die dem Bericht zur Seite gestellten Abbildungen machen die Bandbreite der Ausdruckformen der größtenteils heute unbekanntem Künstler, die in diesem Artikel

¹³³ Stadtarchiv Mainz: Mainzer Anzeiger 22. Januar 1935 „Besuch bei Mainzer Bildhauern“ (Dok.4), Autor: Heinz Leitermann (1908-1979) betätigte sich als Zeichner und Kunsthistoriker (er war Professor für Kunstgeschichte an der FH des Landes Rheinland-Pfalz in Mainz). Leitermann schrieb in den 1930er Jahren für den Mainzer Anzeiger, später für die Mainzer Allgemeine. Für diese fertigte er zeichnerische Stadtansichten von Mainz an, für die er geschätzt wurde. Vom 6.11.2013 bis 19. April 2014 zeigte das Dom Museum Mainz eine Ausstellung seiner Arbeiten mit Motiven aus Mainz unter dem Titel „Geliebte Stadt“.

¹³⁴ Ebd.

¹³⁵ Ebd.

Erwähnung finden, auch visuell deutlich. Neben u.a. einer auf das aktuelle Schönheitsideal gerichteten naturnahen weiblichen Bildnisbüste Karl Ungers¹³⁶ ist nun der Bildhauer Ludwig Lipp (1877-1945) an der Arbeit zu einer überdimensionalen „Büste des Führers“ zu sehen. Ein mächtiger Soldat für ein Kriegerdenkmal von Karl Hoffmann¹³⁷ fügt sich neben eine kantig verkürzte Heiligenstatue von Adam Winter (1903-1978). Daneben wird ein Figurenpaar von Andreas Schepp¹³⁸ gezeigt, ein Pieta-Motiv. Der Berichterstatter versucht sich zwar an einer Kategorisierung seiner Werkbeispiele der Mainzer Bildhauerei als „bodenständig verwurzelt“¹³⁹, was einen völkisch gesinnten Naturalismus implizierte, doch die Reproduktionen der Arbeiten belegen eine Vielfalt figürlicher Darstellungsweisen vom übersteigerten, systemkonformen Hitler-Bildnis bis hin zu einer Figur im Stile Ernst Barlachs. Hans Kindermann findet hier Berücksichtigung und wird damit einer Kategorisierung abseits kunstwissenschaftlicher Kriterien unterzogen, die sich auf eine vermeintliche Traditionslinie mit topografischer Anbindung beruft.

3.2 Zur Situation der figürlichen Bildhauerei in Deutschland in den 1920er-/1930er-Jahren

3.2.1 Am Übergang unterschiedlicher kultureller und politischer Systeme

In der Bildhauerei zwischen 1933 und 1935 in Deutschland, das ist der Mainzer Berichterstatter zum damaligen Kunstbetrieb in der Stadt in beiden Artikeln zu entnehmen, begannen Teile der Künstlerschaft bereits, sich an den sich verändernden politischen Bedingungen thematisch wie inhaltlich zu orientieren. Die erste künstlerische Entwicklungsphase von Hans Kindermann zwischen 1925, dem Beginn seiner Ausbildung in der Mainzer Kunst- und Gewebeschool und seinem Studium an der Kunstakademie Düsseldorf ab 1935, überspannte eine sozialgeschichtliche Übergangszeit von der zu Ende gehenden Weimarer Republik zu den Anfängen der NS-Gewaltherrschaft.

Für Jost Hermand markieren diese Jahre das „Scheitern der expressionistischen Revolte“.¹⁴⁰ Das Wort „Expressionismus“, das als Bezeichnung für eine künstlerische

¹³⁶ Lebensdaten unbekannt.

¹³⁷ Lebensdaten unbekannt.

¹³⁸ Geboren 1887, Sterbejahr unbekannt.

¹³⁹ Mainzer Anzeiger 1935 (Dok. 4).

¹⁴⁰ Hermand 2006, S. 9.

Haltung in die Kunst- und Literaturgeschichte eingegangen ist, bezieht sich ursprünglich auf die ab 1905 einsetzende Bewegung einer ästhetischen Avantgarde und ihrer subjektiven Weltansicht. Der Expressionismus opponierte gegen den Geist des Wilhelminismus und hatte antiakademische Anliegen. Der „Frühexpressionismus“ umfasste Bewegungen wie den „Blauen Reiter“ (in München), die „Brücke“ (Dresden/Berlin) und den „Sturm-Kreis“ (Berlin). Die Künstler des „Sturm“-Kreises rezipierten und vermittelten die Kunst des europäischen Futurismus und Kubismus. Von ihnen zu unterscheiden ist der sogenannten Nachkriegs- oder Spät-Expressionismus.¹⁴¹ Die Künstler des Dadaismus verfolgten mit ihrer Kunst ausdrücklich politische Ziele und erwiesen sich aufgrund ihrer Aktivitäten und Werk für die Wahrnehmung der „Massen“ als „überspannt“, ihre Kunst als „Angriff auf die bürgerliche Werteordnung“ (Hermand).¹⁴² Die wirtschaftlich konstanten Jahre hatten für „moderne Veränderungen in den Bereichen Architektur, Innenausstattung und Design gesorgt, die das aus demokratisch sozialistischen Intentionen hervorgehende Bauhaus zu einem Ort der Produktion für eine bürgerliche Elite werden ließen, wo abstrakt konstruktivistische Formideen in den Werken von Piet Mondrian (1872-1944) oder Oskar Schlemmer (1888-1943) wie in den Architektur- und Möbelentwürfen von Walter Gropius (1883-1969) und Peter Breuer (1856-1930) fortgeführt wurden.¹⁴³

Die Neue Sachlichkeit¹⁴⁴ – abseits der politisch und sozialkritisch veristischen Ausprägung mit ihrer auf Figürlichkeit und Gegenständlichkeit gerichteten Darstellungsweise – sprach ab Mitte der 1920er-Jahre das Bürgertum an und stützte damit den eintretenden konservativen Richtungswechsel. „Die Hochzeit des Expressionismus war längst vorüber, auch kubistische, futuristische oder abstrakte Elemente waren nicht mehr an der Tagesordnung“, stellt dazu Ursel Berger fest, und in Bezug auf die Bildhauerei bemerkt sie, dass diese sich auf „beruhigte, leicht stilisierte Aktfiguren zurückgezogen habe. Ausnahmen von diesem Trend waren selten“.¹⁴⁵

Als einschneidend stellte sich die Wirtschaftskrise ab Oktober 1929 dar. Es bildeten sich von da an zweierlei differierende Kulturvorstellungen deutlich heraus: Der

¹⁴¹ Ebd., S. 78.

¹⁴² Ebd., S. 10 und S. 81.

¹⁴³ Hermand 2006, S. 100/101.

¹⁴⁴ Die Bezeichnung für die Kunstströmung erfolgte in der Aufnahme des Ausstellungstitels der Mannheimer Schau 1925. Er stammt von Gustav Friedrich Hartlaub (1884-1963). Er nahm in die Ausstellung aber auch veristische, sozialkritische Kunst auf, in Arbeiten u.a. von Otto Dix; George Grosz (1883-1959), Karl Hubbuch (1891-1979), die sich inhaltlich von aber auch gegenständlich erklärenden Bildnissen von Georg Schrimpf (1889-1938) oder nüchterner Gegenständlichkeit von Alexander Kanoldt (1881-1938) unterschied.

¹⁴⁵ Berger 2013, S. 14.

kommunistischen Kampfkunst, die scheiterte, wurde von bürgerlicher Seite eine auf das „deutsche Kulturerbe ausgerichtete Kulturpolitik“¹⁴⁶ entgegengesetzt, die im Rückbezug auf die Klassik und den deutschen Naturalismus eine massenwirksame Gemeinsamkeitsvorstellung erzeugte, die den Begriff „völkisch“ bereits in sich aufnahm.¹⁴⁷ Mit dieser Idee des Nationalen waren die Voraussetzungen der Ausgrenzung des Fremden geschaffen worden. Vertreter der NS-Regimes entwarfen nach 1933 antisemitische Feindbilder und argumentierten mit dem Vorwurf des „Kulturbolschewismus“.

Doch nicht nur in Deutschland rangierte um 1930 die figürliche Darstellungsweise in der Plastik deutlich vor der abstrakten. Berger weist darauf hin, dass sich dieses Phänomen in der Kunst auch in anderen Ländern Europas und in den USA beobachten ließ.¹⁴⁸ Sie stellt dies an publizierten Überblickswerken¹⁴⁹ wie auch französischen Ausstellungen nationaler Kunst, etwa der Kunstaussstellung der Pariser Weltausstellung 1937 in Paris, dar. Ihr Fazit: Die heute als Hauptakteure der modernen Kunst geltenden Künstler der Pariser Avantgarde, hier werden u.a. Hans Arp, Raymond Duchamp-Villon (1876-1918), Henri Laurens, Jacques Lipchitz (1891-1973), Amadeo Modigliani (1884-1920) oder Pablo Picasso (1881-1973) genannt, fehlten in der Literatur. Die französischen Schauen umfassten lediglich abstrahierend Figürliches von Constantin Brancusi, Alberto Giacometti (1901-1966) und Ossip Zadkine (1890-1967).¹⁵⁰

3.2.2 Von „Form“ und „Einfühlung“ hin zur autonomen „Ausdrucksplastik“

Die Dominanz figurativer Plastik in Deutschland stellte sich in unterschiedlichen Ausprägungen dar.¹⁵¹ Arie Hartog bestimmte mit Hilfe der Begriffe der Kunsttheorie und künstlerischen Diskussion um 1900 die Merkmale einer „modernen figürlichen Bildhauerei“ in Deutschland, die auch eine qualitative Kategorisierung bedingten.¹⁵² Das

¹⁴⁶ Ebd., S. 11.

¹⁴⁷ Hermand 2006, S. 108.

¹⁴⁸ Berger 2013, S. 14; Berger 2001, S. 64.

¹⁴⁹ Berger untersuchte zwei englischsprachige Überblickswerke: Maryon, Herbert: *Modern Sculpture. It's Methods and Ideals*, London 1933 und Casson, Stanley: *Sculpture of Today*, London, The Studio, London 1939.

¹⁵⁰ Berger 2013, S. 15/16.

¹⁵¹ Hartog 2009, S. 17.

¹⁵² Ebd. Die Untersuchung Hartogs erfolgte in thematischen Einzelbetrachtungen von bildhauerischen Werken unter formalen, stilistischen, strukturellen wie ikonologischen Gesichtspunkten, die er in einem Umriss zusammenführte.

Hauptthema des Akts geht ihm zufolge auf zweierlei „Traditionen“ und damit Gestaltungsmöglichkeiten zurück: Zum einen handelt es sich um die „Tradition“ einer naturalistischen Darstellungsweise, die auf die Idealschönheit gerichtet war. Sie entsprach der akademisch-klassizistischen Kunstauffassung wie auch der neobarocken und naturalistischen Plastik des 19. Jahrhunderts. Zum anderen ging es bei der mit „modern“ akzentuierten „Tradition“ um die bildhauerische Realisierung einer Körperarchitektur – also „Form“ – mit „Einführung“ evozierender Haltung.¹⁵³ Allein die Verbindung aus einem formalen wie immanenten inhaltlichen Aspekt kennzeichnet somit die „moderne figürliche Bildhauerei“.

Die Begriffe „Form“ und „Einführung“ erweisen sich demnach für die „moderne figürliche Plastik als zentral. Die Wesensbestimmung der Form war in der bildhauerischen Tradition in Deutschland stets eng mit der theoretischen Formulierung und Umsetzung durch Adolf von Hildebrand (1847-1921) verbunden.¹⁵⁴ Sein „Tektonisches Prinzip“, das von der Malerei Hans von Marées (1837-1887) und den Schriften Conrad Fiedlers (1841-1895) angeregt war und für die Plastik Bedeutung erhielt, beinhaltete eine Kritik an der ausufernden denkmalorientierten neobarocken naturalistischen Darstellungsweise seiner Zeit, die auf Mehransichtigkeit angelegt war.¹⁵⁵ „[...] erst wenn sie [die Figur] als ein Flaches wirkt, obschon sie kubisch ist, gewinnt sie eine künstlerische Form, d.h. eine Bedeutung für die Gesichtsvorstellung.“ (Adolf von Hildebrand)¹⁵⁶. In einem schöpferischen Zusammenspiel von „Nah- und Fernsicht“ forderte der Künstler, in einer Art abstrahierendem Prozess eine „Formvorstellung“ zu generieren, welche die der Naturwahrnehmung übersteigt.¹⁵⁷ Reiner Naturalismus wie reiner Formalismus waren dabei gleichermaßen ausgeschlossen, entscheidend war vielmehr das Gleichgewicht zwischen Abstraktion und Natur.¹⁵⁸

Eng verbunden mit der gestalterischen Theorie Hildebrands war auch dessen funktionale Auffassung von der Bildhauerei. In ihrer Loslösung vom Denkmal definierte er die Autonomie der Gattung. Sein „Stehender junger Mann“, 1881-84 (Abb. 2)¹⁵⁹ gilt in

¹⁵³ Hartog, 2009, S. 184.

¹⁵⁴ Grundlage ist Adolf von Hildebrands Schrift „Das Problem der Form in der Bildenden Kunst“, 1893.

¹⁵⁵ Hartog, 2009, S.27/28; Höfert, Dorothee: Michael Croissant und die Tradition der Münchner Bildhauerei, in: Gabler, Josephine/Ohnesorge, Birk (Hrsg.): Der Bildhauer Michael Croissant (1928-2002), Berlin 2003, S. 87.

¹⁵⁶ Zitiert nach: Trier, Eduard: Bildhauertheorien im 20. Jahrhundert, Berlin 1971, S.49.

¹⁵⁷ Hartog, 2009, S. 28.

¹⁵⁸ Hartog, Arie: Eine saubere Tradition? Überlegungen zur deutschen figürlichen Bildhauerei, in Curtis 2001, S. 32, Wiederabdruck in Hartog 2009, S. 184.

¹⁵⁹ Adolf von Hildebrand, Stehender junger Mann, 1881-84, https://www.smb.museum/fileadmin/web-site/Museen_und_Sammlungen/Alte_Nationalgalerie/02_Sammeln_Forschen/02_High-light_der_Sammlung_ANG/ANG_Hildebrand_Stehender_Mann.jpg (Letzter Zugriff: 16.1.2021)

der Forschung als erste autonome Aktfigur in Deutschland.¹⁶⁰ „Körperbau, -haltung und suggerierte Bewegung sind die zentralen visuellen Mittel für Hildebrand und seine Erben“, fasst dies Hartog zusammen.¹⁶¹

Die unsichtbare Sinnebene eines figürlichen Werkes galt es jedoch zu benennen. Dies war erforderlich, da die Reduktion auf den bloßen Körper auch eine Abkehr von inhaltsbestimmenden Attributen oder Symbolen mit sich brachte. Der Akt verwies in seinem Gehalt alleine auf sich selbst.¹⁶² Die „Einfühlung“, ein in der damaligen Ästhetik gängiger Terminus für dieses Phänomen, erfuhr in Wilhelm Worringers „Abstraktion und Einfühlung“ als Gegenpol zur „Abstraktion“ eine deutliche „Diskreditierung“.¹⁶³ Durch die Betitelung der Ausstellung „Ausdrucksplastik“ in der Mannheimer Kunsthalle 1912, die einen ersten Überblick über die neuen Ansätze in der Bildhauerei gab, wurde „Ausdruck“ als Synonym für „Einfühlung“ gängig und damit auch der Begriff der „Ausdrucksplastik“ für die moderne figürliche Bildhauerei gebräuchlich.¹⁶⁴ Von Einfluss auf die neuen Möglichkeiten, die sich um 1900 den Bildhauern in Deutschland eröffneten, waren gleichzeitig auch die französischen Bildhauer Auguste Rodin (1840-1917) und Aristide Maillol. Sie gewannen zunehmende Präsenz im deutschen Kunstbetrieb, durch Museumspräsentationen, Ausstellungen und Veröffentlichungen und waren auch durch die Paris-Aufenthalte der jüngeren Bildhauer für diese von Bedeutung.¹⁶⁵ Zu ihnen gehörten u.a. Wilhelm Lehmbruck, Georg Kolbe, Käthe Kollwitz und Karl Albiker (1878-1961). Sie und weitere Künstler übernahmen Formeigenheiten und zitierten Motive des französischen Vorbilds Rodin.¹⁶⁶ Georg Kolbe, der Rodin nie persönlich traf, zeigte in seinen Arbeiten zwischen 1905 bis 1910 eine deutliche Anlehnung an den Franzosen, dies weist Berger an der „Kauernden“, 1906 nach. Er übertrug das Werk des Vorbilds von 1882 mit demselben Titel nur teilweise abgewandelt in seine eigene Arbeit.¹⁶⁷ Die strengen, voluminösen Frauenfiguren von Aristide Maillol hinterließen ebenfalls ihre Spuren bei den

¹⁶⁰ Hartog 2009, S. 184.

¹⁶¹ Ebd.

¹⁶² Ebd.

¹⁶³ Ebd., S. 12.

¹⁶⁴ Der Begriff „Ausdrucksplastik“ lehnte sich an „Ausdruckstanz“ an, die Bezeichnung einer Bewegungsform, die sich vom tradierten klassischen Ballett gleichermaßen entfernte, wie die Bildhauerei vom Akademismus. Die Beziehung zwischen Tanz und Bildhauerei erwies sich in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts als eng. Nicht selten waren Tänzerinnen und Tänzer der unterschiedlichen tänzerischen Richtungen auch Modelle der Künstler. Vgl. Hartog, 2009, S.184.

¹⁶⁵ Berger, Ursel: Figürliche Bildhauerei im Gerg-Kolbe-Museum Berlin, Köln 1994, S. 31.

¹⁶⁶ Ebd., S. 32.

¹⁶⁷ Ebd. S. 32/33.

Figurenideen.¹⁶⁸ Seine sich durch Strenge und betontes Volumen auszeichnenden Frauenakte fanden deutlichen Widerhall etwa in den Arbeiten Wilhelm Lehmbrucks, sowie bei Albiker und Fritz Klimsch (1870-1960).¹⁶⁹

Die Mannheimer Ausstellung 1912 vereinte deutsche figürliche Bildhauer mit den Werken von Aristide Maillol und auch Georges Minnes (1866-1941), dessen hagere Jünglingsfiguren über den Architekten Henry van de Velde (1863-1957) in Deutschland bekannt wurden. Zu den Repräsentanten der neuen figürlichen Darstellungsweise gehörten Karl Albiker, Ernst Barlach, Benno Elkan (1877-1960), Richard Engelmann (1868-1966), August Gaul (1869-1921), Wilhelm Gerstel (1878-1963), Bernhard Hoetger, Georg Kolbe, Richard Scheibe (1869-1964) und Milly Steger (1881-1949). Hinzu kam noch der Schweizer Hermann Haller (1880-1950). Wilhelm Lehmbruck dagegen fehlte.¹⁷⁰ Damit war eine Auswahl deutscher Künstler vereint, die sich vom Neuklassizismus abgewandt hatte, in dem der nackte Körper einen – wenn auch nicht alltäglichen – Gegenwartsbezug aufwies. Dieser frühe Zeitpunkt einer stilistischen Einordnung als „Ausdrucksplastik“, die mit dieser Präsentation verbunden war, barg eine Zuordnung von Künstlern, deren Figuren „das Naturvorbild in vereinfachter Form – also nicht naturalistischer – Ausprägung wiedergaben, wie bei Kolbe oder Albiker, andererseits Werke, die – um den Ausdruck zu steigern – stärker stilisierten oder die Natur veränderten“.¹⁷¹ Eine Differenzierung der Bandbreite der stilistischen Variationen fand nicht statt. Auch blieb der Vertreter der Münchner Bildhauerschule in der Nachfolge von Hildebrand, Hermann Hahn (1868-1945), unberücksichtigt. Damit wird deutlich, dass die Mannheimer Ausstellung bei der Genese der modernen Bildhauerei den Bezug zur französischen Plastik herstellte, und die deutsche „Tradition“ fußend auf Hildebrand in ihrem exemplarischen Anspruch außer Acht ließ. Für die Kunsthalle Mannheim gilt diese Schau als initiales Ereignis für die Auseinandersetzung mit der europäischen und deutschen Bildhauerei. Unter den Direktoren Fritz Wichert (1878-1951) und Gustav Friedrich Hartlaub (1884-1963) wurde die Plastik vor und nach dem Ersten Weltkrieg zu einem Sammlungsschwerpunkt.¹⁷²

¹⁶⁸ Ebd. S.35.

¹⁶⁹ Ebd.

¹⁷⁰ Hartog 2009, S. 14, S. 184; Berger 1994, S. 37.

¹⁷¹ Berger 1994, S. 39/40.

¹⁷² Die Stiftung des Mannheimer Industriellen und Kunstsammlers Sally Falk in den Jahren 1916-1921 führte zur Einbeziehung auch des Werks von Wilhelm Lehmbruck in die Mannheimer Sammlung. Sie schloss sich an eine Lehmbruck-Ausstellung in der Kunsthalle 1916 an. Die Verfasserin hat diesen Vorgang in ihrer Magisterarbeit an der Universität Heidelberg 1985 untersucht. Schiller, Susanne: Sally Falks Stiftung von Plastiken an die Mannheimer Kunsthalle, Magisterarbeit Heidelberg 1985,

3.2.3 Der „Expressionismus“ in der Bildhauerei

Ein Zusammenhang zwischen „Ausdruck“ und „Expressionismus“ bestand mit der Betitelung der Mannheimer Ausstellung noch nicht. Dies betont Berger ausdrücklich: „Ausdruck ist jedoch damals kein Privileg des Expressionismus“.¹⁷³ Das Synonym für „Einfühlung“ wurde dennoch im Bereich der figürlichen Plastik in der stilistischen Einordnung nicht selten angewandt. Doch darin fand die moderne figürliche Plastik, wie Julia Wallner feststellt, „keine dauerhafte wie stilgeschichtliche Heimat“.¹⁷⁴

„Expressionismus“ in der Bildhauerei bezieht sich am unmittelbarsten auf die Skulpturen der sogenannten „Maler-Bildhauer“ der Künstlergruppe „Brücke“ innerhalb der Bewegung des Frühexpressionismus. Sie traten 1912 auf der Sonderbundausstellung in Köln erstmals mit diesen Arbeiten öffentlich in Erscheinung und bildeten im Gegenüber mit der „Ausdrucksplastik“ etwa Lehmbrucks, der dort seine „Kniende“, 1912 präsentierte, eine gänzlich andersartige Haltung in der figuralen Darstellungsweise. Von ihrer Malerei ausgehend gestalteten vor allem Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938) und Karl Schmidt-Rottluff (1884-1976) Holzarbeiten, die sich in ihrer Rezeption figurativer Vorbilder vor allem aus dem Bereich afrikanischer Kulturen weit entfernt von der bildhauerischen Arbeit am Modell zeigten.¹⁷⁵ Für Andreas Franzke agierten diese Künstler „im Schatten dieser Entwicklungslinie, der die Plastik im frühen 20. Jahrhundert die wegweisenden, zwingenden Öffnungen verdankt“.¹⁷⁶ Er meinte damit die Impulse außereuropäischer Kunst, die über den französischen Kubismus, mit den Arbeiten Archipenkos (1887-1964) oder den die Malerei begleitenden Plastiken Picassos, auch in Deutschland durch geometrisierende Auflösungen des Körpers Aufnahme fanden.

Zusätzlich erreichten die Künstler vergleichbare Einflüsse der auf dem italienischen Futurismus basierenden Positionen in den Werken von Umberto Boccioni (1882-1916), Giacomo Balla (1871-1958) und Gino Severini (1883-1966), die – auf die sich durch die Technik verändernden Lebenssituationen reagierend – das Körperhafte in abstrahierende Teile aufsprenkten. Im Berliner „Sturm“-Kreis um den Schriftsteller

veröffentlicht in: Dorn, Roland: Stiftung und Sammlung Sally Falk, Kunst und Dokumentation Bd. 11, Kunsthalle Mannheim, Mannheim 1994, S.11-67.

¹⁷³ Berger 1994, S. 40.

¹⁷⁴ Wallner, Julia: Georg Kolbe und die Skulptur der Moderne in: Wallner Julia (Hrsg.) Georg Kolbe, Köln 2017, S. 22. Wallner betont, dass Georg Kolbe für seine Kunst den Begriff „Ausdrucksplastik“ verwandte.

¹⁷⁵ Hartog 2009, S. 15.

¹⁷⁶ Franzke, Andreas; Skulpturen und Objekte von Malern des 20. Jahrhunderts, vollständig erweiterte und aktualisierte Neuauflage, Köln 2000, S. 68.

Herwarth Walden (1878-1941), etwa bei Rudolf Belling (1886-1972), Oswald Herzog (1881-1934) und William Wauer (1866-1962), schlugen sich die bis zum Abstrakten neigenden Formexperimente nieder. Auch diese gestalterische Linie ließe sich unter – in diesem Falle abstraktem – „Expressionismus“ in der Bildhauerei subsummieren.¹⁷⁷

Im Hinblick auf die künstlerischen Äußerungen der sozialpolitisch und pazifistisch orientierten Bildhauer wie Ernst Barlach, Käthe Kollwitz und Wilhelm Lehmbruck, die im Rahmen der modernen figürlichen Bildhauerei eine jeweils solitäre gestalterische Sprache entwickelt hatten, ließen diese sich – in Verbindung mit ihrem Anliegen – dem „Expressionismus“ im Sinne eines links orientierten Spät- oder Nachexpressionismus zuordnen. Der stilistische Übergang von expressionistischer figürlicher Skulptur durch Verzerrung oder Überlängung, wie etwa bei Lehmbruck, zur „Ausdrucksplastik“ erwies sich „als fließend“.¹⁷⁸

3.2.4 Die Repräsentanten der modernen figürlichen Bildhauerei

Einen Überblick über die Akteure der modernen figürlichen Bildhauerei in Deutschland zu Beginn der 1930-Jahre lieferte das Standardwerk des Kunsthistorikers Alfred Hentzen (1903-1985) „Deutsche Bildhauer der Gegenwart“ von 1934.¹⁷⁹ Dieser Band war weit verbreitet, sodass er 1937 eine nahezu unveränderte zweite Neuauflage erfuhr. Er dürfte der folgenden Künstlergeneration als Kompendium gedient haben. Zu diesem Zeitpunkt hatte die moderne figürliche Bildhauerei bereits Eingang in die akademische Lehre gefunden. Die Künstler, die Hentzen in seiner Auswahl präsentierte, umfasste größtenteils die Bildhauerprofessoren der deutschen Kunsthochschulen und deren Umkreis oder Schüler, die sich im Kunstbetrieb etabliert hatten. Zentren der bildhauerischen Ausbildung waren nach 1919 – wie auch schon zuvor – Berlin und München. Auch die anderen Akademien verfügten über bildhauerische Lehrstühle, galten jedoch – wie etwa Düsseldorf oder Karlsruhe – eher als „Malerakademien“. Als Hentzens Veröffentlichung erschien, war das NS-Gewaltregime bereits an der Macht, was Auswirkungen auf die Lehre hatte. Der 1934 erschienene Band aber bildete diese Veränderungen nicht ab. Es waren noch Bildhauer erwähnt, die

¹⁷⁷ Stephanie Barron verband alle abstrakten wie figürlichen Gestaltungsweisen der Vorkriegs-Bildhauerei unter dem Begriff „Expressionistische Skulptur“. Barron, Stephanie: Skulptur des Expressionismus, Köln 1984.

¹⁷⁸ Hartog 2009, S.16.

¹⁷⁹ Hentzen, Alfred: Deutsche Bildhauer der Gegenwart, Berlin o.J. (1934).

bereits 1933 aus dem Lehrkörper entfernt worden waren, wie Ewald Mataré in Düsseldorf oder Christoph Voll (1897-1939) in Karlsruhe. Auch die zweite Auflage des Buches war diesbezüglich nicht auf dem aktuellsten Stand. Edwin Scharff (1887-1955) und Alexander Zschokke, bis dahin noch Professoren für Bildhauerei an der Kunstakademie Düsseldorf, waren 1937 nicht mehr im Amt.¹⁸⁰

Christian Tümpel analysiert die Veröffentlichung bezüglich Hentzens kunstpolitischer Haltung. Für ihn entwarft Hentzen ein „fragmentarisches Bild von der deutschen Bildhauerei“.¹⁸¹ In Kenntnis der im Umfeld des „Sturms“ in Berlin vertretenen kubistisch-futuristisch inspirierten, auch abstrakten Plastiken beschränkte sich der Autor allein auf die auch für ihn dominierende figürliche Darstellungsweise. Deutlich wurde diese bei der Besprechung von Rudolf Belling. Dieser gelangte für ihn nun zu einem „naturnäheren, aber immer bis zu maschineller Präzision durchgearbeiteten“¹⁸² Stil, den er mit der Abbildung des kantigen Porträts von „August Kerschensteiner“, 1932 belegte.¹⁸³ Mit Edwin Scharffs Kunst ging Hentzen ähnlich um. Er verbrämte dessen formale Anleihen am kantigen Kubismus in der Büste des Kunsthistorikers „Heinrich Wölfflin“, 1922/23,¹⁸⁴ geschickt in einer Bezugnahme auf das Modell in der Person Wölfflins, durch das die Granitarbeit „eine größere Schärfe und Bestimmtheit“ gewonnen habe.¹⁸⁵

Der Autor taktierte, indem er die expressionistischen oder kubistischen Frühwerke mancher Bildhauer als „Durchgangsstil“ betrachtete und die aktuelleren figurativen Arbeiten als reifere Werke einordnete¹⁸⁶. Er nahm damit im Klima der fortschreitenden kunstpolitischen Veränderungen „innerhalb der ihm gesetzten Grenzen zum Kampf um die Kunst Stellung“.¹⁸⁷ Das Buch von 1934 spiegelte – zwar eingeschränkt – aber im Spektrum der aufgeführten Künstler die Situation der Bildhauerei in Deutschland zum Ende der Weimarer Republik.

Als wegweisend für die Bildhauerei seiner Gegenwart erachtete Hentzen ausdrücklich Ernst Barlach und den bereits verstorbenen Wilhelm Lehmbruck. Dies entsprach, so Tümpel, auch der Berliner Ausstellungspolitik, die bis 1933 von Ludwig Justi

¹⁸⁰ Tümpel, Christian: Zur Rezeption moderner Plastik in den Jahren 1933-1945, in: Tümpel, Christian (Hrsg.) Deutsche Bildhauer 1900-1945, Entartet, Zwolle, 1991, S. 21.

¹⁸¹ Ebd.

¹⁸² Hentzen 1934, S. 90.

¹⁸³ Ebd., S. 92.

¹⁸⁴ Ebd., S. 56.

¹⁸⁵ Ebd., S. 60.

¹⁸⁶ Tümpel 1991, S. 21.

¹⁸⁷ Ebd.

(1876-1957) geprägt und der Hentzen durch seine Tätigkeit an der Nationalgalerie eng verbunden war.¹⁸⁸ So erklärt es sich, dass Hentzen sie in den Mittelpunkt seiner biografischen und stilistischen Betrachtungen stellte und um diese herum seine Auswahl von zwischen 1870 und kurz nach der Jahrhundertwende geborenen Künstlerinnen und Künstlern gruppierte.¹⁸⁹

Die Gestaltungsweise der für ihn herausragenden Vertreter der Moderne in der figurativen Bildhauerei überschrieb er mit „Neuer Sinn und neue Form“,¹⁹⁰ was den Termini „Form“ und „Einfühlung“, die Hartog in Anknüpfung an Hildebrand viele Jahre später herausarbeitet, entsprach. Auch Hentzen erkannte bereits die sich unterscheidenden zwei Traditionsstränge in der damals zeitgemäßen Bildhauerei. Im Hinblick auf seine Auswahl erläuterte er: „Dabei glaubten wir, verzichten zu sollen auf alles schon akademisch Erstarrte wie auf alles salonhaft Gefällige.“¹⁹¹ Damit platzierte auch er den akademischen Klassizismus wie auch den Naturalismus außerhalb seines Traditionsverständnisses.

Hentzen räumte seinem Favoriten unter den figürlichen Künstlern, dem Berliner Georg Kolbe, in der Veröffentlichung breiten Raum ein. Er galt als einer der künstlerischen Repräsentanten der Weimarer Republik und feierte in der zweiten Hälfte der 1920er-Jahre seine größten Erfolge.¹⁹² Die 1912 vom damaligen Direktor der Berliner Nationalgalerie, Ludwig Justi, nach der Präsentation in der Berliner Sezession im gleichen Jahr angekaufte „Tänzerin“, 1911/12 (Abb. 3),¹⁹³ sorgte für dessen künstlerischen Durchbruch. Die populäre Arbeit geriet zum „Sinnbild eines neuen Verständnisses moderner Plastik“ (Wallner).¹⁹⁴ Eine sich ganz dem Tanz hingebende junge Frau stellte ein Gegenbild zur späthöfischen Kunst der Kaiserzeit dar und verkörperte zugleich den Kunstbegriff des selbstbewussten Bürgertums.¹⁹⁵

¹⁸⁸ Hentzen war ab 1927 Mitarbeiter von Justi im Kronprinzenpalais. http://gesichter-des-dka.gnm.de/content/mdc_person7926 (letzter Zugriff: 11.1.2021), Tümpel, 1991, S. 21/22. Für Tümpel markierte das Jahr 1935 das Ende der künstlerischen Opposition. Er machte dies am Ende des Erscheinens der Zeitschrift „Die Kunst der Nation“ fest.

¹⁸⁹ Hentzen 1934, S. 5.

¹⁹⁰ Ebd., S. 10.

¹⁹¹ Ebd., S. 16.

¹⁹² Berger, Ursel: Georg Kolbe in der NS-Zeit. Tatsachen und Interpretationen, Berlin 2011/12, S. 5. <http://www.georg-kolbe-museum.de/wp-content/uploads/2011/12/Georg-Kolbe-in-der-NS-Zeit.pdf> (letzter Zugriff: 9.1.2021). Diese Aussage leitet Berger von der Resonanz ab, die Kolbes Werk beim Publikum fand. Sie verweist auf die Besucherstatistik der Kestner-Gesellschaft in Hannover, Kolbe-Schau vom Beginn des Jahres 1933 zog 2.700 Besucher an, eine zuvor gezeigte Schlemmer-Picasso-Ausstellung nur 580.

¹⁹³ Georg Kolbe, Tänzerin, 1911/12, Alte Nationalgalerie Berlin <https://www.georg-kolbe-museum.de/museum-2/georg-kolbe/> (Letzter Zugriff: 16.1.2021).

¹⁹⁴ Wallner 2017, S. 22.

¹⁹⁵ Ebd.

In Hentzens Buch indes wurde auf die Abbildung der Dynamik ausstrahlenden „Tänzerin“, die eine solch zentrale Rolle in der gestalterischen Vorstellung der modernen figürlichen Bildhauerei spielte, verzichtet. Er griff zu aktuellsten Arbeiten des Bildhauers, die zwischen 1930 und 1934 entstanden waren. Darin offenbarte sich eine deutliche Stiländerung, die die später kraftvollen Männerfiguren mutmaßlich vorzubereiten schien. Berger widerspricht allerdings diesem Zusammenhang, indem sie darauf verweist, dass Kolbe den zu strenger Form tendierenden „Zeitgeist“ in seinem Werk aufnahm, der um 1930 im Zuge der Weltwirtschaftskrise und des Erstarkens der rechten Kräfte einsetzte. Zudem wechselte Kolbe die bildhauerischen Modelle, statt der zierlichen Ballerinen des Ballet Russes waren es nunmehr muskuläre amerikanische Tänzer oder athletische Sportler. Außerdem erwähnt Berger in diesem Zusammenhang den Freitod von Kolbes Ehefrau, der als Ursache für den Verlust der Leichtigkeit gelten konnte.¹⁹⁶

Eine vergleichbare stilistische Wandlung zeigte sich zudem bei Kolbes Weggefährten Richard Scheibe (1879-1964), der ab 1925 an der Kunstgewerbeschule in Frankfurt lehrte. Er ist in Hentzens Buch anhand zweier Werkabbildungen sogar deutlich ablesbar. Die Holzfigur „Vision“, 1924,¹⁹⁷ auf der einen Seite und der „Stehende Jüngling“, 1933,¹⁹⁸ auf der anderen machen den Wechsel sichtbar. Von der subjektiv geprägten, im Bewegungsmoment mit eingedrehter Schulter verharrenden Gewandfigur gelangte Scheibe knapp zehn Jahre später zu einem straffen, gestählten Körper eines jungen Mannes. Dies galt in ähnlicher Weise für den in Dresden als Akademie-Professor wirkenden Karl Albiker und seinen „Jüngling“, 1911,¹⁹⁹ dessen zarte, männliche Figur eine beruhigte, aber dennoch tänzerisch bewegte Pose einnahm. Formal gefasst hingegen trat dem Betrachter die Gestalt für das „Grabmal eines jungen Mädchens“, 1932,²⁰⁰ mit steifem Faltenwurf gegenüber.

Hentzen berücksichtigte die eher zur „Tektonik“ neigende Münchner Bildhauerschule in direkter Nachfolge von Adolf von Hildebrand mit dessen Schüler Hermann Hahn. Seine Figuren wiesen ebenso deutlich verfestigende Merkmale auf. Exemplarisch dafür stand dessen Männerfigur „Höhenflug“, 1932. Diese bildnerische Haltung gab Hahn an seinen Schüler Toni Stadler weiter. Dessen nach vorne gebeugtes

¹⁹⁶ Berger 2011/12, S. 7.

¹⁹⁷ Hentzen 1934, S. 47.

¹⁹⁸ Ebd., S. 46.

¹⁹⁹ Ebd., S. 49.

²⁰⁰ Ebd.

„Mädchen“, 1931,²⁰¹ das die Hände am Knie aufgestützt hatte, folgte ebenso dem „Primat der Form“, welches die bildhauerische Arbeitsweise an der Akademie auszeichnete.²⁰² Zu Hahns Klasse und damit zu dessen stilistischem Einflussbereich gehörten zudem die ebenfalls bei Hentzen erwähnten Künstler Anton Hiller (1893-1885), Ludwig Kasper (1893-1945), Heinrich Kirchner (1902-1984) sowie Fritz Wrampe (1893-1934).

Hildebrand gewann demnach um 1930 für die gesamte deutsche Bildhauerei wieder an Aktualität, nachdem in der Folge der Mannheimer Ausstellung 1912 die französischen Vorbilder im Vordergrund gestanden hatten.²⁰³ Auch dies ist als Verweis darauf zu werten, dass das wachsende deutschnationale Klima sich auswirkte. Um 1930 war die Bildhauerei zu einer statuarischen Strenge zurückgekehrt, in der die implizierten Bewegungsmomente in ihrer räumlichen Ausweitung erheblich zurückgenommen wurden.

Die vornehmlich glatte Oberfläche, die diese Skulpturen begleitete, kontrastierte hingegen mit einer gesonderten Ausprägung der figürlichen Vorkriegs-Plastik, die Ursel Berger außerhalb Deutschlands, in Zürich verortet.²⁰⁴ Die Figuren von Hermann Haller (1880-1950) bewiesen eine skizzenhafte Modellierung. Diese verband ihn mit seinem Künstlerfreund, dem Deutsch-Italiener Ernesto de Fiori (1884-1945), dessen Gestaltung der Oberfläche im Vergleich deutlich beruhigter war. Hentzen verdeutlichte dies an de Fioris „Liegender Mann“, 1926.²⁰⁵ Bewegte Oberfläche in Verbindung mit einem gleichfalls bewegten Körper äußerte sich in den Werken der Bildhauerin Renée Sintenis (1888-1965). In ihrer Darstellung des finnischen Läufers „Paarvi Nurmi“, 1926,²⁰⁶ korrelierte der weite Schritt des Athleten mit der die Schnelligkeit des Arbeitsprozesses spiegelnden Modellierung. Die Begeisterung für den Sport in den 1920-Jahren als nationales Kräftemessen – eine weitere Zeitgeisterscheinung – sorgte dafür, dass die Sport-Plastik motivisch in die Kunst aufgenommen wurde.²⁰⁷ Weiteres Beispiel hierfür war die Figur des Boxers „Max Schmeling“, 1929, von Rudolf Belling, die Hentzen abbildete.²⁰⁸ Die Motivik des Athleten war damit im Zuge des sich steigernden Nationalismus schon vor 1933 in der Bildhauerei angelegt.

²⁰¹ Ebd., S. 81.

²⁰² Höfert 2003, S. 8.

²⁰³ Berger 1994, S. 86.

²⁰⁴ Ebd., S. 59.

²⁰⁵ Hentzen 1934, S. 55.

²⁰⁶ Berger 1994, S. 67.

²⁰⁷ Ebd.

²⁰⁸ Hentzen 1934, S. 91.

Einige wenige Bildhauer bezogen auch in narrativer Weise die Alltagswelt in ihre Arbeiten ein. Hier sieht Ursel Berger Bezüge zur gleichzeitigen verklärenden Ausprägung der „Neuen Sachlichkeit“ in der Malerei. Dies äußerte sich etwa in den Arbeiten von Wilhelm Gerstel (1879-1963), der als Lehrer in Berlin auch richtungsweisend für die Folgegeneration – unter anderem für Gustav Seitz – wirkte. Seine Motivik der „Haarflechterinnen“, 1929,²⁰⁹ die Berger dafür stellvertretend anführt, schloss sich in ihrer Beiläufigkeit an die im französischen Impressionismus gepflegten Themen des „Boudoirs“ an. Damit nahm er eine Außenseiterrolle ein.²¹⁰ Einen veristischeren Blick auf die zeitgenössische Wirklichkeit dagegen warf der Karlsruher Professor Christoph Voll. Mit der naturnahen Wiedergabe von Arbeiterfiguren und Hinterbliebenen des Krieges unterstrich er den sozialen Aspekt in der Kunst und bewegte sich damit zwischen „Neuer Sachlichkeit“ - im Sinne eines kritischen Verismus - und Naturalismus.²¹¹

Im Hinblick auf Berührungspunkte zu Hans Kindermann ist im Spektrum der figürlichen Bildhauerei um 1930 noch auf Gerhard Marcks hinzuweisen. Er war zu diesem Zeitpunkt als Lehrer an der Burg Giebichenstein in Halle tätig, wohin er 1925 vom Bauhaus gewechselt war. Dort setzte seine Suche nach einer persönlichen bildhauerischen Position ein, nachdem er während seiner Ausbildungsjahre in Berlin von der Bildhauerei Georg Kolbes und Richard Scheibes beeinflusst worden war. Nach seinem Vorbild schuf er der modernen „Ausdruckplastik“ entsprechende Akte.²¹² Daran schloss sich nach 1919 eine dem Primitivismus der Malerbildhauer der „Brücke“ entsprechende Hinwendung zur Holzplastik an, zu der Jürgen Fitschen bemerkt: „Seine Werke erreichten damals einen nicht wieder angestrebten Grad der Abstraktion“.²¹³ Ende der 1920er-Jahre gab auch er diese Formreduzierung wieder auf und beschäftigte sich mit kantig umrissenen Gewandfiguren nach Modellen, die nicht den Körper betonten, sondern eher kompakt aus dem Block herausgearbeitet waren und an der Oberfläche eine reliefartige Strukturierung erhielten.²¹⁴ Mit Abbildungen, die diesem Gestaltungswillen entsprachen – „Joseph und Maria“, 1927,²¹⁵ des „Liegenden Jungen“, 1930/31, dem Denkmal für den Kunstmäzen Karl Ernst Osthaus (1874-1921)

²⁰⁹ Berger 1994, S. 76.

²¹⁰ Ebd., S. 77.

²¹¹ Franzke 1989, S. 16. Hentzen 1934, S. 76, bildet Volls „Junger Arbeiter“, 1928 ab.

²¹² Fitschen, Jürgen: Das späte plastische Werk von Gerhard Marcks – eine Einführung in: Fitschen, Jürgen/Hartog, Arie (Hrsg.): Gerhard Marcks. Das plastische Werk. 1973-1981, Bielefeld 2004, S. 9.

²¹³ Ebd.

²¹⁴ Berger 1994, S. 81.

²¹⁵ Hentzen 1934, S. 108.

im Museum Folkwang in Essen²¹⁶ – wurde Marcks` „plastische Einfachheit“ in Hentzens Überblicksband illustriert.²¹⁷ Parallel näherte sich der Künstler ab Anfang der 1930er-Jahre wieder einer Darstellung des Menschen an, die dem Zeitstil entsprach. Das bewiesen etwa seine voluminös angelegte „Thüringer Venus“, 1930,²¹⁸ wie auch der „Große stehende Jüngling“, 1931.²¹⁹

3.2.5 Das Interesse am plastischen Porträt und die Bildnisse im George-Kreis

In der zweiten Hälfte der 1920er-Jahre steigerte sich das Interesse am plastischen Porträt. Darin festgehalten wurden häufig Personen aus dem Umfeld der Künstler, „geistig bewegliche, offene Großstadtmenschen“.²²⁰ Bemerkenswert dabei war, dass für die Kopfdarstellungen, die weniger als die Ganzfigur Möglichkeiten zu sinnverweisenden Bewegungsmomenten gaben, die Oberfläche zum bestimmenden Ausdrucksmoment wurde. Auch wenn beim Figürlichen die optische Entgrenzung der Form größtenteils vermieden wurde, in der Porträtplastik fand sie Niederschlag, etwa im modellierenden Stil, der von Haller, de Fiori und Renée Sintenis gepflegt wurde.²²¹ Welche stilistische Breite das Bildnis der Zeit dadurch erhielt, lässt sich an Porträts der Schauspielerin Tilla Durieux (1880-1971) beschreiben. Die Ehefrau des Kunsthändlers Paul Cassirer (1871-1926) zählte zu den am meisten porträtierten Personen ihrer Zeit.²²² Ernst Barlachs Porträt der Schauspielerin von 1912 (Abb. 4)²²³ ist wie die Physiognomie vieler weiblicher Gestalten des Künstlers angelegt. Das breite, glatte Gesicht ist durch die scharf herausgearbeiteten Formen von Auge, Nase, Mund und Haaransatz akzentuiert. In einer scheinbar zufälligen Momentaufnahme hielt hingegen Hermann Haller in seiner Arbeit „Impression nach Tilla Durieux“, 1917 (Abb. 5,)²²⁴ die Schauspielerin fest. In seinem Porträt ist deren Kopf leicht zurückgeworfen, wobei die Augen geschlossen sind. Er erreichte damit eine „Konzentration auf die Gefühlswelt“, bei der begleitend das „Antlitz vor Gefühl zu vibrieren schien“.

²¹⁶ Ebd., S. 109.

²¹⁷ Ebd., S. 102.

²¹⁸ Archiv für Bildende Kunst im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg (Hrsg.): Gerhard Marcks. 1889-1981. Briefe und Werke, München 1988, Abb. S. 66, WV 204.

²¹⁹ Ebd., Abb. S. 66, WV 230.

²²⁰ Berger 1994, S. 81.

²²¹ Vgl. ebd., S. 73.

²²² Ebd.

²²³ Ernst Barlach, Porträt der Schauspielerin Tilla Durieux (Otilie Godefroy), 1912, Stadtmuseum Berlin, <https://sammlung-online.stimnkadmuseum.de/Details/Index/171974>, (letzter Zugriff: 15.3.2021).

²²⁴ Hermann Haller, Impression nach Tilla Durieux, Bronze, 1917, Kolbe-Museum Berlin, Berger 1994, S. 60, Abb. 37.

Die Ausstrahlung der Schauspielerin wurde somit spürbar.²²⁵ Diese modellierende Oberflächenbearbeitung als Ausdrucksträger übernahm auch Georg Kolbe. Sie ist an seiner „Porträtbüste Paul Cassirers“, 1925, ebenso zu beobachten wie an dem Bildniskopf der Tänzerin „Gret Palucca“, 1926, oder an dem Porträt des sozialdemokratischen Reichskanzlers „Friedrich Ebert“, 1925, das ob seiner Gestaltungsweise in die öffentliche Kritik geriet.²²⁶ Den nationalistischen Kritikern fehlte das „Staatsmännisch-Tragende“.²²⁷ Für Berger stellt diese skizzenhafte Bearbeitung eine Rückwendung zu größerer Naturnähe dar.²²⁸

Doch wie in der Figurendarstellung lässt sich auch in der Porträtplastik der zweiten Hälfte der 1920er-Jahre eine vermehrte Rückkehr zur formalen Strenge feststellen. Diese bildhauerische Haltung wurde intensiv im Umfeld des Kreises um den Schriftsteller Stefan George (1868-1933) in Berlin gepflegt und unter geistig inhaltlichen Gesichtspunkten kultiviert.²²⁹ Der Diskurs um die Plastik nahm ab 1914 einen breiten Raum ein und wurde zwischen dem Schriftsteller und den ihm nahestehenden Personen und Künstlern, namentlich dem bildhauerischen Autodidakten Ludwig Thormaehlen (1889-1956), geführt.²³⁰ So verstand sich George selbst als Plastiker. Seine Schöpfungen waren „Wortgebilde“. Mit diesen kreierte er die Menschen, die ihn umgaben, neu.²³¹ Aus den Aufzeichnungen Thormaehleus entnimmt Berger, dass für George die „menschliche Gestalt Träger einer höheren Sinngebung und Wertsetzung“ war, deshalb war es für diesen wichtig, nicht in „Formlosigkeit zu verfallen“.²³² Diese Ausrichtung auf die Plastik konnte, so Michael Thimann, als eine „ästhetische Opposition gegenüber der klassischen Moderne, vor allem des Expressionismus in der Autonomisierung von Form und Farbe, verstanden werden.“²³³

²²⁵ Ebd.

²²⁶ Ebd. 1994, S. 73; Tamaschke, Elisa: Zu den Porträtbüsten Georg Kolbes, in: Wallner, Julia (Hrsg.): Georg Kolbe, Köln 2017, S. 148.

²²⁷ Tamaschke 2017, S. 148.

²²⁸ Berger 1994, S. 61.

²²⁹ Ebd., S. 79.

²³⁰ Thimann, Michael: Plastik im George-Kreis, in: Aurnhammer, Achim /Braungart, Wolfgang/Breuer, Stefan /Oelmann, Ute in Gemeinschaft mit Kai Kaufmann: Stefan George und sein Kreis. Ein Handbuch (3 Bände), Berlin 2015, Band 2, S. 571. In älteren Beiträgen haben sich bereits folgende Autoren mit den George-Bildnissen verschiedener Künstler auseinandergesetzt: Schefold, Karl: Zu Alexander Zschokkes Bildnissen des Dichters Stefan George, in: Deuchler, Flury-Lemberg/Otavsky (Hrsg.): Michael Stettler zum 70. Geburtstag. Von Angesicht zu Angesicht. Porträtstudien, Bern 1983, S. 302-309; Partsch, Karl-Josef: Zu Bildhauer-Porträts Stefan Georges, in: Deuchler/Flury-Lemberg/Otavsky, 1983, S. 293-30; Schefold, Karl: Abbild und Inbild, in: Neue Beiträge zur George-Forschung 3, Bingen 1978, S. 7-40.

²³¹ Thimann 2015, S. 571.

²³² Berger 1994, S. 79/80.

²³³ Thimann 2015, S. 571

Dies wirft die Frage auf, warum Erich Heckel im Kreis der „Jünger“ von George Aufnahme fand. Als Repräsentant der frühexpressionistischen Bewegung, war es mithin sein Ansinnen, gerade dem akademischen Klassizismus eine neue Formensprache entgegenzusetzen. Dies hatte Georges Billigung tatsächlich nicht gefunden.²³⁴ Doch ideologisch traf der „Brücke“-Künstler bei ihm offenbar auf Sympathie. Heckel zeigte George in seinem Wandbild „Lebensstufen“, 1922/24, im Angermuseum in Erfurt als „Dichter und Lehrer“. Diesen immanenten Widerspruch zwischen dem eigenen Kunstwollen bzw. der eigenen künstlerischen Haltung und der antimodernen ideologischen Ausrichtung im Kunstdiskurs des George-Kreises hatten Heckel, aber auch Thormaehlen, Zschokke und Kaesbach, jeweils für sich zu lösen.

Im Zentrum der Auseinandersetzung mit dem Skulpturalen innerhalb der Gefolgschaft des Dichters stand indes die bildhauerische Gestaltung des Porträtkopfes von Stefan George. „Allerdings mit dem aller ‚Kunst‘ enthobenen Unterschied, dass dieses Haupt nicht aus Gips, Holz oder Bronze, sondern vom Leben selbst, von des Dichters großen Leiden geformt war.“²³⁵ Dabei suchte der Schriftsteller den Bezug zur Antike herzustellen, auch unter Verlust der physiognomischen Ähnlichkeit in der Anlehnung an Darstellungen von Julius Caesar (100 v.Chr.- 44 v. Chr.) oder dem von ihm ebenfalls verehrten italienischen Dichter Dante Alighieri (1265-1321), der sich in seiner „Divina Commedia“ im Rückbezug auf die Antike auf Vergil berief. Neben Porträts von George selbst entstanden aber auch plastische Köpfe der Teilnehmer des Kreises um den Dichter, die sich zu ihren Disputationen deshalb häufig in Thormaehlen's Atelier zusammenfanden. An der immensen künstlerischen Produktion von mehreren hundert Bildnisbüsten beteiligten sich auch Frank Mehnert (1909-1943) und schließlich Alexander Zschokke.²³⁶

Kindermanns späterer Lehrer kam Ende 1919 nach Berlin und wurde durch Thormaehlen in den George-Kreis eingeführt. Er lebte etwa ab 1922 in einer Ateliergemeinschaft mit Thormaehlen, der ihm zum Lehrer wurde, ihm half seine Begabungen als Bildhauer zu entwickeln, ihn aber auch in künstlerisch-philosophischen Diskurse mit einbezog.²³⁷

²³⁴ Ebd., S. 580. Thiemann vermerkte, dass Thormaehlen in Anwesenheit Georges dessen Gemälde im Atelier verhüllen musste.

²³⁵ Ebd.

²³⁶ Ebd., S. 574.

²³⁷ Näfolt, Lutz: Die Plastik des George-Kreises. Entstehung und Überlieferung. Ein Forschungsbericht, in: Deutsches Literaturarchiv Marbach/ Deutsche Schillergesellschaft (Hrsg.): Das geheime Deutschland. Eine Ausgrabung. Köpfe aus dem George-Kreis, Marbacher Magazin 121, Marbach 2008, S. 81/82.

Wenngleich Zschokke nicht zum engsten Kreis der George-Anhänger gehörte, so kam er dem Dichter trotzdem nahe. In mehreren Werkgruppen arbeitete sich Zschokke als Porträtist an Stefan George ab, es entstanden in diesen Jahren von dem Bildhauer rund 30 George-Porträts, die auch die Antikenrezeption des Kreises aufnahmen. „An dem Menschen Stefan George ist Alexander Zschokke zum Bildnisplastiker herangereift“, schreibt Ulrich Christoffel. „Modellieren dieses Kopfes war nicht eine Arbeit nach der Natur, eine Angelegenheit des Metiers, sondern geschah aus innerer Zündung, die schon allein von der Gegenwart des bedeutenden Mannes ausging.“²³⁸ Thimann beobachtet, dass diese bildhauerischen Arbeiten, die in den 1920er-Jahren hinzukamen, sich an einem „zunehmend monumentalen Klassizismus“ orientierten, der sich nicht mehr im Rahmen der Gestaltungsweisen der modernen Bildhauerei bewegte, „doch erreichten die Resultate des plastischen Bemühens diese Höhe nicht, sondern bleiben glatt, statisch und seltsam ausdruckslos“.²³⁹ Diese ideologische Aufladung der Bildnisse rückte die Arbeiten in eine formalästhetische Nähe, die späterhin auch Porträts von NS-Repräsentanten auszeichneten. Die stellte für Thimann eine berechtigte Parallele dar, da vor allem Mehnert sich durch bildhauerische Werke in diesem Kontext später auszeichnete.²⁴⁰

Die Variationen der rund 30 George-Köpfe von Zschokke, die in kurzem zeitlichem Abstand entstanden, zeigten George deshalb beinahe wie in unterschiedlichen Lebensaltern. Ein 1928 entstandenes Bildnis ließ ihn jugendlich wie ein griechischer Gott erscheinen (Abb. 6),²⁴¹ das von 1925 dagegen zeigte den reifen, in sich gekehrten Denker in großer Naturnähe mit halbgeschlossenen Augen als Hinweis auf seine intellektuelle Insichgekehrtheit (Abb. 7).²⁴² Gemeinsam war den Darstellungen indes eine der Formvorstellung des Dichters nahekommende Strenge, eine ideale Glattheit des Äußeren, der alleine Alexander Zschokke zuweilen eine lebendigere Oberflächengestaltung entgensetzte, „eine sensualische Bewegung, die an die vordergründig abbildende Funktion des Porträts gebunden“ war.²⁴³ Christoffel interpretiert

²³⁸ Christoffel, Ulrich: Alexander Zschokke, München 1957, S. 14.

²³⁹ Thimann 2015, S. 574.

²⁴⁰ Ebd. S. 575. Thimann verwies auf Mehnerts Standbild eines Wehrmachtsoffiziers der Magdeburger Elbbrücke 1939, für das Claus von Stauffenberg Modell stand, und auf die Arbeit einer Kolossalstatue Hindenburgs für Magdeburg.

²⁴¹ Alexander Zschokke, Stefan George, Bronze, 1927 in: Deutsches Literaturarchiv Marbach/ Deutsche Schillergesellschaft (Hrsg.): Das geheime Deutschland. Eine Ausgrabung. Köpfe aus dem George-Kreis, Marbacher Magazin 121, Marbach 2008, S. 99.

²⁴² Alexander Zschokke, Stefan George, Gips, 1925, Deutsches Literaturarchiv Marbach, Deutsche Schillergesellschaft 2008, S. 99.

²⁴³ Thimann 2015, S. 574.

diese Gestaltungsweise als „Verpflichtung gegenüber der Kunst, das Wesen des Menschen in die Dauer der Form hinüberzuretten“.²⁴⁴

Zschokke wusste sich aber auch aus diesen klassizistischen bildnerischen Vorgaben zu lösen. Seine Porträts von Personen außerhalb des Umfelds von George waren von weitaus größerer Modernität. Hentzen bildete in seinem Buch das Kopfbildnis von „Christian Rohlf“, 1932,²⁴⁵ ab, über das dieser schrieb, dass es „die ganze Schärfe“ zeige, „mit der Zschokke jede Einzelheit durchformt, ohne jemals die Einheit zu stören“. Dabei fügte der Kunsthistoriker noch hinzu: „Er bleibt dem klassischen Ideal verbunden, das allerdings heute in Deutschland keinen so überzeugten Verfechter mehr hat.“²⁴⁶ Dass Zschokke sich abseits dieses Klassizismus, der ihm – als bildhauerischem Autodidakten – im George-Kreis und im Zusammenwirken mit Thormaehlen Lehre war, auch als moderner Bildhauer verstand, lässt sich an einer frühen Körperarchitektur ablesen, dem „Knienden Jungen“, 1924, auf dem Brunnen im Insel-schulhof in Basel.²⁴⁷ In dieser Arbeit erfüllt er alle Maßgaben, die die aktuelle Figurerdarstellung der Zeit ausmachten.

3.2.6 Die bildhauerischen Werkstoffe

Die formale und stilistische Herausbildung der modernen Bildhauerei war auch von der Erweiterung künstlerischer Techniken und der Auseinandersetzung mit bildhauerischen Materialien begleitet. Neben der Bronze – für die finale Fassung eines Werks – wurde hauptsächlich in Gips gearbeitet, der wesentlich preiswerter war. Häufig griff man auch zu Stucco, gefärbtem Gips. Rötlich getönt vermittelte dieser Werkstoff einen Eindruck von Terrakotta.²⁴⁸ Die skizzenhaften Modellierungen von Haller erfolgten mit Ton, der schneller zu verarbeiten ist. Renée Sintenis nutzte das noch weichere Wachs, das sie auf Drahtgerüsten anbrachte. Sie bildeten den Ausgangspunkt für ihre Bronzegüsse.²⁴⁹

Wachs fand auch Eingang als vorbereitender Werkstoff beim Bronzeguss, eine Verfahrensweise, die an der Münchner Kunstakademie im Umfeld der Klasse von Hermann Hahn praktiziert wurde. Heinrich Kirchner experimentierte mit dieser wohl

²⁴⁴ Christoffel 1957, S. 15.

²⁴⁵ Hentzen, 1934, S. 87.

²⁴⁶ Ebd.

²⁴⁷ Ebd., S. 86.

²⁴⁸ Vgl. Berger 1994, S. 72.

²⁴⁹ Ebd., S. 70.

ältesten Gusstechnik während seines Studiums in den 1920er-Jahren und professionalisierte das Wachsausschmelzverfahren ab 1932 als Leiter der Gusswerkstatt an der Münchner Akademie. Basis des Gusses war eine aus Wachs modellierte Hohlform, die mit Schamott, Gips und Sägespänen gefüllt war. Der Stärke des Wachses entsprach dann die Wandung der Bronzeplastik.²⁵⁰ Diese Technik wird an dieser Stelle aufgeführt, da Hans Kindermann in den 1960er-Jahren bei seiner Großplastik „Terra et mundus“, 1969 (WV ÖR016), darauf zurückgriff.

3.2.7 Die Bezüge zu Hans Kindermanns künstlerischem Beginn

Somit wäre das zeit- und stilgeschichtliche Spektrum umrissen, das die Anfänge der künstlerischen Tätigkeit von Hans Kindermann bestimmte. An der Kunstschule in Mainz bis 1929 wurden ihm die künstlerisch-technischen Grundlagen vermittelt. Deren Vertiefung und der Beginn der Entwicklung einer persönlichen künstlerischen Position fielen in die erste berufliche Selbstständigkeit bis zum Studienbeginn 1935. Der Situation der Bildhauerei um 1930 folgend bestand diese künstlerische Praxis in der Hinwendung zur figürlichen Plastik, die die Bildhauerei zu diesem Zeitpunkt bestimmte. Diese war geprägt von einer von der „Ausdrucksplastik“ abrückenden Formverfestigung sowohl auf dem Gebiet der Figurendarstellung als auch im Bereich der Bildnisplastik, zu der sich Kindermann besonders hingezogen fühlte.

Eine Sonderform der Porträtplastik bildeten die Kopfdarstellungen im George-Kreis in Berlin von 1914 bis 1933. Sie nahmen in ihrer Geschlossenheit der Form antike Vorbilder auf und positionierten sich in einer neoklassizistischen Darstellungsform, die in diesem Rahmen auch Alexander Zschokke pflegte. Erste künstlerische Orientierung fand der in Mainz lebende Kindermann möglicherweise in der Literatur. Hier konnte er sich auf Vorbilder berufen, die den genannten Künstlern in Hentzens Standardwerk entsprachen. Ob er auf dieses Buch Zugriff hatte, ist nicht zu belegen.

3.3 Die künstlerischen Anfänge

3.3.1 Die in Mainz entstandenen Arbeiten

Bildhauerische Arbeiten aus den Jahren in Mainz und den künstlerischen Anfängen danach in Düsseldorf sind im Nachlass des Künstlers – bis auf eine beschädigte

²⁵⁰ Höfert, Dorothee: Heinrich Kirchner. Das plastische Werk, Heidelberg 1991, S. 25.

Frauenbüste aus Terrakotta (WV S001) – nicht erhalten. Das gesamte Frühwerk galt bislang als verloren, erklärlich dadurch, dass die Wohnungen Kindermanns in Düsseldorf und Freiburg im Zweiten Weltkrieg zerstört worden waren.²⁵¹ Aber es existieren Fotografien und fotografische Negative im Künstlernachlass, die bildhauerische und malerische Werke in einem räumlichen Zusammenhang abbilden. Die Abzüge sind teilweise auf der Rückseite mit einem Fotografenstempel datiert. Eine ganze Reihe der auf diese Weise festgehaltenen künstlerischen Arbeiten ist so zeitlich eingrenzbar. Teilweise kann sogar ein Entstehen vor 1931 als sicher gelten, wenn die Fotografenstempel über eine exakte Datierung und Ortsangabe verfügen.

Im Zentrum des plastischen Arbeitens von Hans Kindermann standen Figuren- und Porträtbildnisse, die die Stilmerkmale der modernen Plastik um 1930 aufnahmen. Während die erwähnte Frauenbüste (WV S001) in ihrer idealisierenden Gestaltungsweise eine Studienarbeit gewesen sein mochte, die auf die Ausbildungszeit an der Kunstschule in Mainz zurückgehen könnte, beweisen die fotografischen Aufnahmen der frühen Porträts eine bereits wesentlich individuellere Vorgehensweise am Modell. Der junge Bildhauer probierte sich sowohl in einer strenger gefassten wie auch der modellierenden künstlerisch technischen Umsetzung aus und nutzte dabei den weichen Ton, aber auch Gips als bevorzugte Materialien für unterschiedliche Fassungen eines Werkes. Vereinzelt wurden die Arbeiten auch in Bronze gegossen. Mehrfach und in unterschiedlichen Versionen festgehalten ist das Porträt des Kindermann-Freundes Hans (genannt Hannes) Gaab (WV S002, a.-c.).²⁵² Beide Künstler kannten sich bereits von der Kunstgewerbeschule und waren anschließend gemeinsam in der Ateliergemeinschaft im Handwerkerhaus untergebracht. Erkennbar sind die charakteristischen äußerlichen Merkmale von Gaab, seine ausgestellten Ohren, seine vollen Lippen und seine markante Stirnpartie. Doch die bewegt modellierte Oberfläche wird zum dominierenden Kennzeichen der künstlerischen Umsetzung im

²⁵¹ Franzke 2012, S. 13/14. Franzke erwähnt als einzige Relikte des Vorkriegswerks die „Büste der Mutter“, 1939 (WV S014). Eine nähere Bezeichnung von zwei weiteren, erwähnten männlichen Köpfen fehlt. Möglicherweise bezog er sich auf Fotografien, denn männliche Köpfe aus der Vorkriegszeit sind nicht erhalten.

²⁵² Caspar Kindermann erinnert sich an Erzählungen seines Vaters über den Mainzer Grafiker und Maler Gaab, der von 1921 bis 1928, also gleichzeitig mit Kindermann, die Kunst- und Gewerbeschule in Mainz besuchte. Der Artikel des Mainzer Anzeigers vom 7. 8. 1934 nennt Gaab neben Hans Kindermann unter den Künstlern, die im Haus der Handwerker ein Atelier erhalten haben. Aus dieser Zeit rührt die enge Verbindung der beiden Künstler. Im Nachlass Hans Kindermanns befindet sich ein Katalog zu Leben und Werk von Hannes Gaab: Landesmuseum Mainz (Hrsg.): Hannes Gaab – Gedanken zu Person und Werk, Reihe Kleine Mainzer Bücherei Bd. XVII, Mainz 1988, der begleitend zu einer Ausstellung erschien. Anhand von im Katalog abgebildeten Fotografien Gaabs lässt sich der Dargestellte als Modell des Kindermann-Kopfs verifizieren. Die Fotografie der Arbeit Kindermanns ist mit „Optische Anstalt Urmetzer Nf. Mainz, 13. April 1931“ gestempelt.

Bildnis. Eine der Aufnahmen (WV S002 b.) lässt auf eine Ton-Fassung schließen, die Ausgangspunkt einer Bronze-Version und eines möglichen Gipses für den Bronze-guss gewesen war.²⁵³ Der Gaab-Kopf, der als charakterisierendes Künstlerbildnis zu verstehen ist, tritt in der Reihe der weiteren überlieferten Bildnisse durch eine intuitiv anmutende Modellierung hervor, die bei anderen Modellen merklich zurückgenom-men wirkt und eine strengere Formensprache deutlich werden lässt. Dem eher kon-ventionellen Äußeren eines unbekanntem jungen Mannes, der die Haare auf der rechten Kopfseite gescheitelt trägt und dem eine Haarwelle über die linke Stirnhälfte fällt (WV S003), entspricht diese beruhigtere Oberflächenstruktur.²⁵⁴ Von einem wei-chen Ausgangsmaterial geht dagegen ein weiteres Männerporträt aus. Die Darstel-lung besticht durch eine wiederum ausgeprägte Stirnpartie, die über die tiefliegenden Augen herausragt (WV S005 a./b.) Diese Büste ist auch auf dem Atelierfoto (Dok. 1) – mit viereckigem Sockel – möglicherweise als Gips-Fassung wiederzuerkennen. Dass diese und weitere Arbeiten um 1931 entstanden, darauf verweist der zumeist vorhandene Mainzer Fotografenstempel auf der Rückseite der Abzüge, so auch bei dem Kopf eines älteren Mannes mit stark zurückgetretenem Haaransatz am Ober-kopf und einem Grübchen in der Kinnmitte (WV S006).²⁵⁵ Zwar fehlt vereinzelt das genaue Datum des Abzugs, doch gibt ein grau-bräunlicher Karton, auf dem die meis-ten Abbildungen der früh datierten Werke aufgebracht sind, einen weiteren Hinweis darauf, dass die Darstellungen vor 1931 entstanden.

Das aussagekräftige fotografische Dokument aus dem Atelier in dem ehemaligen Gebäude der Kunst- und Gewerbeschule zeigt noch weitere Porträts, die als Einzel-aufnahmen nicht überliefert, aber somit eindeutig der Mainzer Schaffenszeit zuzu-rechnen sind. Hier ist sicher, dass diese Arbeiten vor 1935 entstanden, also vor dem Weggang nach Düsseldorf. Am deutlichsten im vorderen Bildbereich sind der Gips eines älteren Mannes mit nach unten gerichtetem Schnauzbart und gesenktem Blick (WV S007) sowie eine mit Schulteransatz modellierte Frauenbüste (WV 008) auszu-machen. Erkennbar ist auch eine bis dato unbekannte Darstellung der Mutter des Künstlers (WV S009), die er einige Jahre später in Düsseldorf nochmals zu seiner

²⁵³ Von der speckig anmutenden Ton-Version (mit Sockel ebenfalls aus Ton) existieren mehrere Abbil-dungen, mit Fotografenstempel aus Mainz datiert auf 13. April, 6. und 12. Mai 1931. Von einer mögli-chen Bronze-Version auf viereckigem Sockel lautet der Stempel auf der Rückseite ebenfalls Mainz 13. April. 1931. Auf der Ateliernaufnahme aus Mainz, die zwischen Oktober 1933 und Frühjahr 1935 ent-standen sein muss, ist möglicherweise ein Gips für Bronze auszumachen. Da die Vergrößerung un-deutlich ist, könnte es sich aber auch um die Ton-Version handeln.

²⁵⁴ Fotografenstempel Mainz 18. Mai 1931, NL HK.

²⁵⁵ Fotografenstempel Mainz, ohne Datierung, NL HK.

künstlerischen Aufgabe machte. Diese Fassung zeigt Charlotte Kindermann in noch jüngeren Jahren. Es ist davon auszugehen, dass die Porträts auf eine naturnahe Darstellung der bürgerlichen Modelle angelegt waren, und im Gegensatz zum Gaab-Kopf eine strengere Form annahmen. Die Arbeit mit Ton, die vielfach als künstlerischer Ausgangspunkt angesehen werden kann, ermöglichte dem jungen Künstler eine detaillierte Verarbeitung und schloss sich an die Technik an, die bei Bildnisdarstellungen von Haller und auch von Kolbe ab Mitte der 1920er-Jahre bevorzugt verwendet wurde.

Neben der Bildnisplastik widmete sich Hans Kindermann aber auch schon in Mainz der Figurendarstellung. Mit einem Fotografenstempel aus Mainz vom 20. Juli 1931 ist die Abbildung der Rückansicht einer wohl lebensgroßen männlichen Figur (WV S004) versehen. Das Foto zeigt eine Ateliersituation, möglicherweise eines der Schüler-Ateliers der Mainzer Kunstschule, in dem die männliche Aktfigur zum Studienobjekt wurde. Obwohl in der Rückenansicht abgebildet, lässt die Pose verhaltene Bewegungsmomente in der Kopf-, Bein- wie auch Armhaltung erkennen, die vom akademisch klassizistischen Ideal kaum abrücken.

Wohl nicht ohne Grund im Zentrum der Ausstellungssituation auf der Atelierfotografie im Haus der Handwerker platziert war eine kleine stehende Figur (WV S010), der Typus einer Sinnenden, mit nach unten gerichtetem Blick. Der linke Arm der Ton-Figur ist leicht nach vorne gerichtet, der rechte hängt seitlich nach unten. In der Position der Beine scheint der Kontrapost nahezu aufgelöst. Eher skizzenhaft in ihrer ange deuteten Längung wirkt eine kleine stehende Figur mit breit aufgestellten Beinen auf einer Einzelfotografie (WV S011).²⁵⁶ In ihrer Flüchtigkeit befindet sie sich in gestalterischer Nähe zu der sitzenden Figur mit angewinkelten Beinen (WV S012) auf der Atelieraufnahme, an der Hans Kindermann noch arbeitet, und der undeutlich erkennbaren Schreitenden (WV S013) auf der Fensterbank der Werkstatt. Es zeigt sich das Bemühen des jungen Künstlers, in der Variation der Bewegungsmomente die Darstellungsmöglichkeiten des modernen weiblichen Aktes im kleinen Format zu erproben.

Vermutlich weist eine „Reliefskizze“ (WV R001) auch auf eine Entstehung in Mainz zurück. Sie ist wohl in Ton gearbeitet und auf einer Staffelei im Bild präsentiert.²⁵⁷ Die künstlerische Umsetzung lässt auf eine spontane Darstellungsweise schließen.

²⁵⁶ Fotografenstempel Mainz, nicht datiert, NL HK.

²⁵⁷ Die Fotografie im Nachlass ist auf Karton aufgeklebt und rückseitig mit Maßangaben beschriftet: Reliefskizze.0,30x0,40 m, NL HK.

Die kompositorische Anlage lässt trotzdem Details erkennen. Die Figurenkonstellation des Hochreliefs besteht aus einer sitzenden männlichen Figur, einem sitzenden, sich umarmenden weiblichen Paar in Frontalansicht und einer sitzenden, wohl männlichen Figur im Profil, die ein kugelförmiges Objekt in den Händen hält. Die Figuren erheben sich vor einem nicht weiter definierten Hintergrund. Sitzmöbel sind angedeutet, rechts und links am Rand sind nicht weiter zu bezeichnende Begleitobjekte oder Figuren zu erkennen.

Die Gruppe könnte ein Familienbildnis darstellen, das der Zusammensetzung der Familie Kindermann entsprach. Die Figuren tragen Alltagskleidung und zeichnen sich durch unterschiedliche Grade der plastischen Bearbeitung aus. Auffallend ist die gruppenartige Konstellation der drei Personen auf der rechten Seite, die sich in der Staffelung und Ausbreitung in den Raum durch Überschneidung zeigt. Die linke Person, der sitzende alte Mann, der deutlich erkennbar die Augen geschlossen hält, wirkt isoliert und eher flach ausgearbeitet. 1926 starb Karl Kindermann, das Familienoberhaupt. Es blieben noch Mutter Charlotte, Kindermanns Schwester, sowie der Bildhauer selbst. Diese Situation könnte hier aufgegriffen sein. Der Vater, der neben der Mutter sitzt, ist entrückt, es bleibt indes der familiäre und damit figuralen Zusammenhalt des dreiköpfigen Restes der Familie. Die Mutter wird von der Tochter umarmt und getröstet. Der Bildhauer selbst zeigt sich im Profil möglicherweise am plastischen Werk, der Totenmaske. Dieser narrativen Schilderung der familiären Verhältnisse entspräche die naturalistische Auffassung des Motivs, das – malerisch angelegt – die Szenerie in eine zunehmend dreidimensionale Umsetzung überführt.

In den Anfängen seiner künstlerischen Tätigkeit, das ließ sich bereits aus dem Bericht des Mainzer Anzeigers von 1934 (Dok. 3) herauslesen, hatte sich Kindermann noch nicht endgültig zwischen Malerei und Bildhauerei entschieden. Nicht nur auf der Atelieraufnahme, sondern auch auf weiteren Fotografien hält er dies fest. Obwohl auf den fotografischen Schwarz-Weiß-Darstellungen keine gültige Aussage über die Farbigkeit der Gemälde gemacht werden kann, lässt der Duktus auf einen freizügigen Umgang mit dem Malmittel schließen. Wichtig schien Kindermann das Porträt eines Mannes mit Schnauzbart (Abb. 8), das als Einzelfoto vorliegt, aber auch im Zentrum der Präsentation auf der Atelieraufnahme wiederzufinden ist. Das Bildnis ist vor einem neutralen, aber durchaus malerisch gestalteten Hintergrund platziert. Es lässt sich eine Ähnlichkeit mit dem plastischen Kopf des älteren Mannes auf der

Atelieransicht feststellen.²⁵⁸ Die Halbfigur einer schräg ins Bild gerückten Frau (Abb. 9) bestimmt ein weiteres Gemälde und unterstreicht auch in der Malerei das stetige Interesse an der Bildnisdarstellung. In dieser Arbeit zeigt sich die Figur eingebunden in eine abstrahierte Landschaft mit einem zeichenhaft verkürzt eingefügten Baum. Damit entfernte sich der Künstler von einer naturalistischen – hin zu einer eher expressiv angelegten Darstellungsweise, was auch durch die enge Verschränkung der beiden Bildebenen deutlich wird.

Die Fotografien im Nachlass erlauben ein Urteil über das vorakademische Schaffen von Hans Kindermann. Malerei wie Bildhauerei beweisen seine Vorliebe fürs Figürliche. Die Gemälde zeichnen sich durch eine expressionistisch anmutende gestalterische Freiheit aus. Die plastischen Figuren und Porträts machen eine Auseinandersetzung mit einem modernen figürlichen Gestaltungswillen deutlich.

Eine größere Reife als in der Malerei ist in der Hinwendung zur Bildhauerei spürbar. Das Bildnis des Freundes Hannes Gaab zeugte bereits von einer angestrebten persönlichen Ausdrucksweise durch eine grob modellierende Gestaltung des Konterfeis. Das Künstlerbildnis veranlasste ihn, die damals angestrebte strenge Form zu verlassen und die Oberfläche zum Träger des Ausdrucks zu machen, wie es Kolbe und Haller gepflegt haben.

Eine Beschäftigung mit zeitgemäßen, modernen figürlichen Darstellungsformen im Bereich des Porträts wie in der Figurendarstellung darf in dieser vorakademischen Phase also vorausgesetzt werden. Inwieweit die Ausbildung an der Mainzer Kunstschule hierfür richtungsweisend war, muss dagegen offenbleiben. Fest steht: Die Lehre an der Kunstschule in Mainz legte die technisch-künstlerische Basis für die weitere Entwicklung Kindermanns. Wohl anfänglich eher mit dem Blick auf eine handwerkliche Berufsausbildung im Bereich Innenarchitektur wurde durch den Besuch der Einrichtung in seiner Heimatstadt sein malerisches, vor allem aber sein bildhauerisches Talent sichtbar und gefördert. Offenbar im Bewusstsein, seine künstlerischen Möglichkeiten noch nicht gänzlich ausgeschöpft zu haben, strebte Kindermann 1935 ein Studium an der Kunstakademie in Düsseldorf an.

Auch in der Lebenswirklichkeit von Hans Kindermann zeigten sich bis 1935 entscheidende Veränderungen. Die erste Ehe mit Familiengründung erwies sich als nicht von Bestand. Die Scheidung Kindermanns von Elsa Flaig erfolgte am 20. Januar 1936

²⁵⁸ Es liegt die Vermutung nahe, dass es sich bei dem Abgebildeten in beiden Fällen um Hans Kindermanns Onkel Karl Meder handelt.

vor dem Landgericht Mainz.²⁵⁹ Dem ging ab 1935 schon eine räumliche Trennung voraus, denn der Künstler nahm zu diesem Zeitpunkt sein Bildhauerstudium im Rheinland auf.

Für die Bewerbung an der Kunsthochschule in Düsseldorf war das Einreichen von künstlerischen Arbeitsproben notwendig. Da das Versenden von plastischen Originalen die Gefahr der Zerstörung barg, bediente sich Kindermann wohl seiner fotografischen Dokumentationen. Möglicherweise waren die Aufnahmen hierfür auf den Karton aufgeklebt. Auf dem Gebiet der Bildnisplastik überzeugte er offenbar durch eine profunde Vorbildung. An der Düsseldorfer Akademie empfahl er sich dadurch für die Klasse des ausgewiesenen Porträtkünstlers unter den Professoren für Bildhauerei, Alexander Zschokke.

3.4 Die akademische künstlerische Ausbildung in Düsseldorf und die zweite Phase einer freien Tätigkeit

3.4.1 Beginn des Studiums der Bildhauerei an der Kunstakademie Düsseldorf

Es existieren unterschiedliche Angaben darüber, wann Hans Kindermann sein Studium der Bildhauerei an der Kunstakademie in Düsseldorf aufnahm. In den meisten Lebensläufen wird das Jahr 1933 genannt. Auch Johannes Brümmer ging in seiner ausführlichen Biografie von diesem Eintrittsdatum aus.²⁶⁰ Der Künstler Günter Grote (1911-1985), lebenslanger Freund des Bildhauers aus Düsseldorfer Studienzeiten, nannte sogar konkret das Wintersemester 1933 als Studienbeginn.²⁶¹ Diese Angaben ließen sich im Archiv der Düsseldorfer Akademie nicht belegen.²⁶² Im Nachlass des Künstlers jedoch findet sich ein Briefwechsel aus den 1970er-Jahren zwischen Hans Kindermann und dem Künstler Rudolf Kaster (1914-2003).²⁶³ In Ermangelung von Studiennachweisen bat dieser Kindermann um eine schriftliche, eidesstattliche Bescheinigung seiner Ausbildungszeit an der Düsseldorfer Akademie. Wenige Tage später antwortete Kindermann: „Als Schüler der Staatlichen Akademie der Bildenden

²⁵⁹ Stadtarchiv Mainz: Diese Angaben finden sich handschriftlich vermerkt auf der Hochzeitsurkunde aus dem Heiratsregister Bretzenheim (1933/8). Auch die Stadt Düsseldorf hat die Scheidung in der Meldedatei vermerkt. (MF 7-4-3-150), Stadtarchiv Düsseldorf.

²⁶⁰ Brümmer in: EnBW 2012, S. 9.

²⁶¹ Grote, Günter: Chronometer, Düsseldorf 1987. Die Erinnerungen des Künstlers Günter Grote an den Künstlerstammtisch im Düsseldorfer „Chronometer“ erschienen posthum.

²⁶² Schreiben von 16.3.2017 vom Archiv der Düsseldorfer Kunstakademie an die Verfasserin: Für den Zeitraum von 1896 bis einschließlich Wintersemester 1936/37 existieren durch Kriegsverluste keine Schülerverzeichnisse.

²⁶³ Brief vom 22.1.1972 von Rudolf Kaster, Bad Ems, an Hans Kindermann, NL HK.

Künste Düsseldorf während der Zeit vom Sommersemester 1935 bis zum Wintersemester 1939, Bildhauerklasse Prof. Zschocke (sic), bestätige ich hiermit eidesstattlich [...].²⁶⁴ Damit ist belegt, dass Hans Kindermann erst 1935 nach Düsseldorf wechselte, was sich auch mit den Dokumenten im Düsseldorfer Stadtarchiv deckt.²⁶⁵ Kindermann kam nicht in Begleitung seiner Familie an seinen Studienort. Er meldete sich am 8. Mai 1935 in Düsseldorf – von Mainz kommend – alleine an und bezog zuerst eine Unterkunft in der Germaniastraße, meldete sich jedoch bereits am 1. August 1935 in die Menzelstraße 16 um.²⁶⁶ Dabei handelte es sich um ein Atelierhaus der Düsseldorfer Akademie, in welchem auch Studenten wohnten.

3.4.2 Die Voraussetzungen für Hans Kindermann: Die Kunstakademie Düsseldorf vor 1933

3.4.2.1 Die Ära Walter Kaesbach

Hans Kindermanns Studienbeginn fiel in die Anfänge der Nazi-Diktatur in Deutschland. Die Machtergreifung der Nationalsozialisten am 30. Januar 1933 hatte Auswirkungen auch auf die Düsseldorfer Akademie, namentlich auf ihre Leitung und die Professorenschaft. Bereits am 29. März 1933 erfolgte die „Beurlaubung“ des zuvor schon vom rechten Lager in Düsseldorf heftig angefeindeten Kunsthistorikers Walter Kaesbach aus seinem Amt als Akademiedirektor. Hans Kindermann, der erst 1935 nach Düsseldorf kam, begegnete Walter Kaesbach, der für sein Leben und Werk noch von Bedeutung werden sollte, also in Düsseldorf nicht persönlich.²⁶⁷ Dessen Persönlichkeit, seine künstlerischen Vorlieben und seine Freundschaften vor allem zu Künstlern, die dem Expressionismus mit dessen regionaler Anbindung im Rheinland zugehörig waren, beeinflussten jedoch die künstlerische Entwicklung und die Vita von Hans Kindermann maßgeblich. Deshalb ist es angebracht, das Wirken Walter Kaesbachs bis 1933 im Hinblick auf dessen Berufungen an die Düsseldorfer Akademie und seine Förderung expressionistisch arbeitender Künstler näher zu betrachten.

²⁶⁴ Bestätigung vom 26.1.1972 von Hans Kindermann für Rudolf Kaster, NL HK.

²⁶⁵ Dies deckt sich auch mit dem Ausstellungsdatum des polizeilichen Führungszeugnisses am 29.5.1935, das für die Einschreibung in Düsseldorf benötigt worden war, NL HK.

²⁶⁶ Auszug aus dem Melderegister der Stadt Düsseldorf auf eine Anfrage vom 11.5.2017. Hans Kindermann wechselte zwischen 1936 und 1940 mehrfach seine Adresse in Düsseldorf. (MF 7-4-3-150).

²⁶⁷ Mit dem unzutreffenden Studienbeginn Kindermanns 1933 wird geschlussfolgert, dass Kindermann und Kaesbach bereits 1933 aufeinandertrafen, z.B. Franzke 2012, S. 14.

Die Literatur zu Walter Kaesbach besteht größtenteils aus Würdigungen als „Mentor der Moderne“.²⁶⁸ Sie setzten nach seinem Tod 1961 ein. Seine Verdienste als Direktor des Städtischen Museums Erfurt von 1920 bis 1924 sowie die Stiftung seiner privaten Sammlung an seine Heimatstadt Mönchengladbach 1922 ließen würdigende Beiträge der Institutionen folgen.²⁶⁹ Seine Bemühungen um die Modernisierung des Lehrbetriebs der Kunstakademie Düsseldorf zwischen 1924 bis 1933 wurden in einem Nachruf von Anna Klapheck (geb. Anna Helene Klara Elly von Strümpell, 1899-1986), den diese im Todesjahr Kaesbachs verfasste, ebenfalls als Teil seines Lebenswerkes in Erinnerung gebracht.²⁷⁰ Ihr Beitrag, der von enger Verbundenheit geprägt war und gleichsam die Schilderung einer Zeitzeugin darstellt, wurde bei den von unterschiedlichen Autoren nachfolgend veröffentlichten Lebensbeschreibungen Kaesbachs immer wieder zitiert.

Die kritischen wissenschaftlichen Forschungen zu Kaesbachs Düsseldorfer Zeit begannen mit den Untersuchungen von James A. van Dyke, der erstmals Kaesbachs persönliche künstlerische Vorlieben und sein strategisches Vorgehen sowohl bei der Förderung von Künstlern als auch bei seiner Berufungspolitik in Düsseldorf analysiert und kritisch hinterfragt.²⁷¹ Mit ihrer Dissertation 2015 hat Caroline Yi nicht nur das Direktorat Walter Kaesbachs und die Vorgänge, die zu seiner Entlassung aus dem Amt führten, sondern auch seine Position als Protagonist des Kunst- und Ausstellungswesens der Moderne von 1901 bis 1933 kritisch aufgearbeitet.²⁷²

²⁶⁸ Diese Bezeichnung wählten Christoph Bauer und Barbara Starck für ihre umfassende Darstellung des Lebenswerks von Walter Kaulbach, Bauer/Stark 2008.

²⁶⁹ Galerie am Fischmarkt, Angermuseum, Erfurter Kunstverein e.V.: Einsatz für die Moderne – Hommage à Kaesbach, Erfurt 1996; Kimpel 1978, S.14-20; Fehlemann, Sabine (vormals Kimpel): Dr. Walter Kaesbach, in: Junge, Henrike (Hrsg.): Avantgarde und Publikum. Zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905-1933, Köln/Weimar 1992, S. 187-197.

²⁷⁰ Klapheck, Anna, Walter Kaesbach und die zwanziger Jahre an der Düsseldorfer Kunstakademie, Ausgabe der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf, erschienen zum Tod Walter Kaesbachs am 1. Juni 1961, Düsseldorf 1961. Wiederabdruck in: Trier 1973, S. 147-160. Die Autorin war die Ehefrau von Richard Klapheck, Kunsthistoriker an der Düsseldorfer Akademie und enger Vertrauter Kaesbachs, der 1934 ebenfalls aus dem Dienst entlassen worden war.

²⁷¹ Van Dyke 2000, S. 39-53; van Dyke 2015, S. 149-165.

²⁷² Yi 2015. Das Kapitel zum Wirken von Walter Kaesbach an der Kunstakademie Düsseldorf S.149-186 ist eine Zusammenfassung der Ergebnisse ihrer unveröffentlichten Magisterarbeit von 2009. Die Vorgänge hatte zuvor schon Christoph Bauer geschildert. Bauer, Christoph: Akademiereform und innere Emigration. Walter Kaesbach in Düsseldorf und in Hemmenhofen 1924-1945, in: Bauer, Christoph/ Stark, Barbara (Hrsg.): Walter Kaesbach – Mentor der Moderne, Lengwil am Bodensee 2008, S. 27-47.

3.4.2.2 Kaesbachs Verwurzelung im Frühexpressionismus

Walter Kaesbachs Einsatz für die Kunst war von seiner persönlichen Leidenschaft geprägt. Der 1879 in Mönchengladbach geborene Sohn aus wohlhabendem Hause studierte Kunstgeschichte in Berlin sowie Heidelberg und promovierte in Straßburg 1906. Seine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Kunstgeschichte war schon früh vom Kunstsammeln begleitet. „Die Verknüpfung von Kunst und Leben, in der sich die Idee einer neuen Gesellschaftsordnung abzeichnete“ (Caroline Yi)²⁷³, wurde für ihn zum Lebensinhalt.

Diese Haltung beeinflusste seine kuratorische Praxis an den Berliner Museen unter Hugo von Tschudi (1851-1911) und Ludwig Justi von 1907 bis 1920, sein Handeln im Zweiten Weltkrieg bei Ostende, als er in dem ihm unterstellten Sanitätszug befreundeten Künstlern Schutz und Arbeitsmöglichkeiten bot, seine Tätigkeit für das Museum in Erfurt, wo er das Mäzenatentum intensiv pflegte, wie auch seinen Einsatz als Direktor der Akademie in Düsseldorf mit der Berufung der von ihm favorisierten Künstler. Bei der intensiven Pflege seiner vielfältigen Kontakte zu Künstlern, Kunstförderern und Museumsleuten gingen berufliche und private Interessen ineinander über. Seine persönliche Vorliebe für den Expressionismus und seine künstlerischen Protagonisten gerieten zum Inhalt seiner Förderung.

Diese stilistische Fokussierung und damit verbundene Bevorzugung von Künstlern dieser Stilrichtung veranlasst James A. van Dyke, Kaesbach als „eleganten Vollstrecker der autokratisch-modernen Kunstpolitik des demokratischen preußischen Staates“²⁷⁴ zu bezeichnen. Sieht van Dyke in Kaesbachs Vorgehen eine Art Vorgriff einer autoritären Form der Kunstpolitik, die unter der Nazi-Diktatur eine vernichtende Form annahm, so betrachtet Andreas Gabelmann Kaesbach als leidenschaftlichen Kunststakeur, der zur richtigen Zeit an den richtigen Orten agiert habe, um die Kulmination des Expressionismus unmittelbar mit zu verfolgen und vom inspirierenden Reizklima der aufbrechenden Moderne zu profitieren.²⁷⁵ Es handelte sich um jene zeitgeschichtliche Phase, die Jost Hermand als „Frühexpressionismus“ bezeichnete und auf die bereits eingegangen wurde.²⁷⁶ Kaesbach stand den „Brücke“-Künstlern

²⁷³ Yi 2015, S. 32.

²⁷⁴ Van Dyke 2015, S.152.

²⁷⁵ Gabelmann, Andreas: Im Brennpunkt der Moderne – Walter Kaesbach und die Expressionisten, in: Bauer, Christoph/ Stark, Barbara (Hrsg.): Walter Kaesbach – Mentor der Moderne, Lengwil am Bodensee 2008, S. 11.

²⁷⁶ Hermand 2006, S. 66 f und S. 78 f.

besonders nahe, er verkehrte aber auch zusammen mit Heckel und dessen Frau Sidi im Kreis um den Dichter Stefan George, dessen künstlerische Orientierung im Zusammenhang mit der Porträtkunst um 1930 bereits dargelegt wurde. Zu den Gefolgsleuten gehörten demgemäß auch Ludwig Thormaehlen, der Kollege Kaesbachs an der Nationalgalerie, und der Bildhauer Alexander Zschokke.

Trotz seines Engagements in den Berliner Künstlerkreisen hielt der Kunsthistoriker weiter Kontakt in seine rheinische Heimat. Er blieb Heinrich Nauen (1880-1940) verbunden, lernte August Macke (1887-1914), dessen Vetter Helmuth Macke und Heinrich Campendonk (1889-1957) kennen. Für Kaesbach war – bezüglich des künstlerischen Rangs – das Rheinland durchaus Berlin gleichgestellt. Durch die Stiftung seiner Kunstsammlung 1922 an die Stadt Mönchengladbach hatte er ihr aus seiner Sicht eine zusätzliche Bedeutung gegeben.²⁷⁷ Folglich erwies sich für Kaesbach das Angebot, die Leitung der Kunstakademie Düsseldorf 1924 zu übernehmen, als eine Gelegenheit, seinen Wirkungsschwerpunkt wieder in den rheinischen Part Preußens zu verlagern.

3.4.2.3 Der Reformier und sein künstlerisches Netzwerk

Dass Walter Kaesbachs Berufung, die sofort nach dem Tod seines Vorgängers Fritz Roeber (1851-1924) erfolgte, den Widerstand der Düsseldorfer Professorenschaft hervorrief, hatte nicht nur in dessen künstlerischer Grundhaltung seine Ursache. Es war auch das erste Mal in der Geschichte der Akademie, dass sie nicht unter einer künstlerischen Leitung stand. Van Dyke vertritt die Auffassung, dass diese Berufung in breiten künstlerischen Kreisen als „herabwürdigender Affront und Zeichen“ des wachsenden Einflusses von Kunsthistorikern bzw. „Nichtkünstlern“ über die wichtigsten Institutionen der deutschen Kunst galt.²⁷⁸ Doch ungeachtet dessen machte sich Walter Kaesbach an seine Pflicht, die er in der späteren Rückschau selbst formuliert: „Es war meine Aufgabe, diese Akademie zu reformieren. Wie aber reformiert man eine Akademie? Nur, indem man das Lehrerkollegium ganz und gar reformiert.“²⁷⁹ Gegen den Widerstand der langjährigen Mitglieder in der Professorenschaft setzte er sich durch, um jene Künstlerpersönlichkeiten zu Mitstreitern seines Anliegens zu

²⁷⁷ Yi 2015, S. 108 f.

²⁷⁸ Van Dyke 2015, S. 151/152.

²⁷⁹ Ketterer, Roman Norbert: Dialoge, 1, Bildende Kunst / Kunsthandel, Stuttgart 1988, S. 33. Zitiert auch bei Yi 2015, S. 129.

machen, die seinen Vorstellungen von einer nationalen künstlerischen Erneuerung entsprachen, dem Expressionismus.²⁸⁰ Mit Heinrich Nauen, den Kaesbachs Vorgänger bereits 1921 zum Professor ernannt hatte, fand er bereits einen ihm höchst vertrauten Künstler im Kollegium vor. Bis 1933 folgten noch sieben Neuberufungen von Professoren, für die Kaesbach verantwortlich zeichnete.²⁸¹ 1926 erhielt Heinrich Campendonk einen Lehrstuhl an der Düsseldorfer Akademie. Diese erste Berufung war für das Wirken Kaesbachs als Akademiedirektor von konzeptioneller Bedeutung. Die Akademiemitglieder Nauen und Campendonk waren eng miteinander vertraut und auch die Verbindung von Kaesbach zu Campendonk hatte schon einige Jahre Bestand.²⁸² Nach Kaesbachs Vorstellungen war auch die Einsetzung des Schweizer Alexander Zschokke als Leiter der Bildhauerklasse 1931. Ebenfalls 1931 sagte Zschokkes Landsmann Paul Klee (1879-1940) zu, vom Bauhaus an die Düsseldorfer Akademie zu wechseln. 1932 gelang es Kaesbach, Ewald Mataré für den zweiten Lehrstuhl im Bereich Bildhauerei zu gewinnen. Auch der Maler Oskar Moll (1875-1947), der als Direktor der Akademie in Breslau nach deren Schließung seine Anstellung verloren hatte, entschied sich für Düsseldorf als neuem Wirkungsort. Neben der frühen innerakademischen Kritik an Kaesbach im Zusammenhang mit seiner eigenen Berufung und der Neustrukturierung des Kollegiums bot der Kunsthistoriker sowohl den nationalistisch-konservativen Kräften als auch der rheinischen Künstlerschaft Angriffsmöglichkeiten. Caroline Yi legt diese ab 1930 intensiv einsetzende politische Hetze gegen Walter Kaesbach dar.²⁸³ Er wurde zur Zielscheibe im Kampf gegen die Moderne. Der Polemik schlossen sich auch Teile der Künstlerschaft an, so der deutsch-national gesinnte „Malkasten“ und der „Kampfbund für deutsche Kultur“.²⁸⁴ Kurz vor der Machtübernahme der NSDAP wuchs der

²⁸⁰ Van Dyke 2015, S.152. Der Autor erwähnt, dass Kaesbach bei der Neubesetzung der Lehrstühle keineswegs zimperlich vorging. - Im Rahmen ihrer unveröffentlichten Magisterarbeit 2009 nahm Caroline Yi eine Personalerhebung der Kunstakademie in der Zeit der Leitung von Walter Kasebach vor. Diese beweist für die Autorin, dass Kaesbachs Schwerpunkt bei der Erneuerung auf der Personalentwicklung lag. Außerdem belegt sie eine „allgemeine“ Einflussnahme des Kunstministeriums und ein Mitspracherecht des Kollegiums der Akademie bei Berufungen. Vgl. Yi 2015, S. 129.

²⁸¹ Die Berufungen unter Walter Kaesbach schildern ausführlich: Yi 2015, S.130-132, Bauer 2008, S. 28/29. Im Jubiläumskatalog der Düsseldorfer Akademie 2014 geht der Autor Johannes Myssok sehr summarisch auf die Berufungen ein. Myssok, Johannes: Die Geschichte der Düsseldorfer Kunstakademie bis 1933, in: Kunstakademie Düsseldorf (Hrsg.): Die Geschichte der Kunstakademie Düsseldorf seit 1945, Berlin 2014, S.17.

²⁸² Bauer 2008, S. 42, Anm. 27. Christoph Bauer erwähnt, dass Campendonk und Helmut Macke sich seit 1906, Campendonk und Heinrich Nauen sich seit 1908 kannten. Kaesbach und Campendonk trafen sich erstmals 1919 im Arbeitsrat für Kunst in Berlin.

²⁸³ Yi 2015, S. 173 -185, Van Dyke 2015, S. 151.

²⁸⁴ Van Dyke 2015, Ebd.

publizistisch gestützte, dann auch antisemitisch motivierte Widerstand gegen Kaesbach als Person nochmals deutlich an.

Es bedurfte aber nicht alleine der rechts-nationalen Gesinnung in den Künstlerkreisen, um Anlass zu haben, Kritik an Kaesbach zu üben. Neben van Dyke, der Kaesbach als „Protagonist der Durchsetzung des Expressionismus“²⁸⁵ tituliert, analysiert Christoph Bauer, dass Kaesbach überzeugt gewesen sei, „dass der Expressionismus der spezifische und repräsentative Ausdruck eines deutschen Nationalstils sei“.²⁸⁶ In seiner Verwurzelung im Frühexpressionismus ließen sich für Kaesbach spätere expressionistische Ausdrucksformen nicht integrieren, die nach 1918 – in einer Art „politisch-ästhetischen Revolution“²⁸⁷ – sich gegen die bürgerliche Werteordnung richteten. Kaesbachs Weggefährten gelangten nicht zur Abstraktion oder zu einem überzeichnenden und damit entlarvenden Verismus oder nach der politischen Stabilisierung nach 1923 zu einer nüchternen „Neuen Sachlichkeit“. Vertreter dieser Richtungen blieben von Kaesbach in jeglicher Form unberücksichtigt. Als Verfechter des bürgerlich-sezessionistischen Frühexpressionismus wandte sich Kaesbach in seinen Zeiten als Akademiedirektor vor allem jungen Künstlern an der Kunstakademie Düsseldorf zu, die – zumeist als Schüler von Campendonk oder Nauen – in dieser Tradition weiterarbeiteten. Zu nennen sind hier u.a. Curth Georg Becker, Werner Gilles (1894-1961), Ferdinand Macketanz, Jean Paul Schmitz, Ludwig Gabriel Schrieber (1907-1975) und Bruno Goller (1901-1998).

Die Künstlerschaft hatte in Kaesbachs Wirken in Düsseldorf die Hoffnung gesetzt, dass der überkommene akademische Traditionalismus ein Ende findet. Doch all diejenigen Künstler sahen sich enttäuscht, die sich nicht an dessen Expressionismus-Verständnis orientierten. Demzufolge kommt van Dyke zu dem berechtigten Schluss: „Kaesbachs Gegner waren jedoch nicht einfach ideologisch reaktionär und künstlerisch unbedeutend. Die meisten bangten und kämpften, unabhängig von ihrem künstlerischen Standpunkt, um ihr berufliches und künstlerisches Dasein, fühlten sich durch Kaesbach von einer wichtigen Quelle künstlerischer Anerkennung und Unterstützung ausgeschlossen.“²⁸⁸

Der Widerstand gegen Walter Kaesbach formierte sich demnach von vielen Seiten. War es erst künstlerische Opposition gegen seine Berufungen, Reformen und

²⁸⁵ Van Dyke 2000, S. 40.

²⁸⁶ Bauer 2008, S. 31.

²⁸⁷ Hermand 2006, S. 81.

²⁸⁸ Van Dyke 2000, S.47.

stilistischen Vorlieben und damit verbundenen Bevorzugungen, so nahm die Kritik an ihm immer mehr kulturpolitische Formen an, die in seiner Entlassung aus dem Dienst 1933 kurz nach der Machtübernahme mündete, gegen die er sich erfolglos wehrte. Am 31. Juli 1933 verließ der Kunsthistoriker mit seiner Haushälterin Paula Heß Düsseldorf und zog an den Bodensee auf die Halbinsel Höri, erst nach Wangen, dann nach Hemmenhofen. Hier hatte sich sein rheinischer Künstlerfreund Helmuth Macke mit Ehefrau Margarethe schon ab 1930 niedergelassen.²⁸⁹ Schließlich war es dann Kaesbach, der 1944 dafür sorgte, dass auch Hans Kindermann mit seiner Familie auf der Höri heimisch wurde.

Walter Kaesbach, Alexander Zschokke, Erich Heckel: Ohne bis dahin in direktem Bezug zu Hans Kindermann zu stehen, der sich bis 1935 noch in Mainz aufhielt, bildeten diese drei Persönlichkeiten ein Beziehungsgefüge, das eine wichtige Basis für die künstlerische Entwicklung des Bildhauers und seinen Lebensweg legte. Den Kunsthistoriker, den schweizerischen Bildhauer und den Brücke-Künstler verband eine sowohl vom frühen Expressionismus als auch vom Gedankengut des Kreises um Stefan George geprägte Kunstauffassung. Mit Walter Kaesbach kam Hans Kindermann zwar erst 1942 persönlich in Kontakt, doch sein Wirken bestimmte die Berufung von Alexander Zschokke. In seiner Hinwendung zum Porträtbildnis wie seinem Festhalten an der Figurendarstellung geriet der Schweizer zum Vermittler dessen künstlerischer Grundhaltung, die zum einen die gestalterischen Intentionen der modernen figürlichen Bildhauerei aufnahm, die aber auch eine ideologische Prägung im klassizistischen Ideal des George-Kreises beinhaltete.

Später auf der Höri traf Hans Kindermann auf Erich Heckel, den Freund Kaesbachs wie Zschokkes aus Berliner Zeiten, der ebenfalls von Kaesbach zum Zuzug an den Bodensee überredet worden war. Der namhafte Akteur der expressionistischen Künstlervereinigung „Die Brücke“ lebte mit Kindermann unter einem Dach. Somit kam der junge Bildhauer mit dessen künstlerischer Position in direkte Berührung und gegenseitigen Austausch. Dieses vom Frühexpressionismus wie gleichzeitig vom George-Kreis geprägte Beziehungsgefüge zeigte in unterschiedlichen Phasen von Hans Kindermanns Leben und Werk seine Auswirkungen.

²⁸⁹ Bauer 2008, S. 35. Helmuth Macke machte im Frühjahr 1933 Hemmenhofen zu seinem endgültigen Wohnsitz.

3.4.3 Die Kunstakademie Düsseldorf um 1935

3.4.3.1 Personelle und institutionelle Veränderungen

Als Hans Kindermann sein Studium an der Kunstakademie Düsseldorf aufnahm, war Adolf Hitler bereits zwei Jahre an der Macht. Zu diesem Zeitpunkt waren eine ganze Reihe institutioneller wie auch personeller Veränderungen schon vollzogen worden. Eine kritische Betrachtung der Geschichte der Hochschule während der NS-Zeit legt Kunibert Bering im Jubiläumskatalog der Düsseldorfer Akademie 2014 vor.²⁹⁰ Van Dyke analysiert ebenfalls die Vorgänge nach der Machtergreifung am Beispiel der Hochschule, auch um seine These zu stützen, dass die autokratische Führung der Akademie durch Walter Kaesbach im Auftrag der preußischen Regierung als Modell für politische Einflussnahme auf Kunst und Kultur gelten konnte.²⁹¹

Auf die Entfernung des Akademiedirektors folgte die Entlassung der dem nationalsozialistischen Machtsystem nicht genehmen Lehrkräfte. Zu diesen gehörten 16 Professoren, darunter die meisten der unter Walter Kaesbach neu berufenen künstlerischen Lehrer, so etwa Heinrich Campendonk, Paul Klee, Ewald Mataré und Oskar Moll als namhafte Vertreter. Obwohl häufig in der Literatur unter den 1933 entlassenen künstlerischen Lehrern aufgeführt, blieb Kindermanns Lehrer Alexander Zschokke bis 1937 an der Akademie, ebenso Heinrich Nauen.

Wenngleich Dawn Leach in ihrer Betrachtung der Künftlerausbildung an der Kunstakademie Düsseldorf nach 1933 feststellt, dass noch keine programmatisch nationalsozialistische Kunstpolitik existiert habe,²⁹² so ging das neue Regime tatsächlich in vergleichbarer Weise vor wie zuvor Walter Kaesbach. Man begann mit der Neubesetzung des Lehrpersonals, allerdings sofort und umfassend. Bei den Berufungen der durch die Entlassungen erwirkten vakanten Lehrstühle bedurfte es zuallererst der Ernennung einer neuen Hochschulleitung. Zum Zug kam einer der schärfsten Widersacher von Walter Kaesbach, der konservative Maler Julius Paul Junghanns (1876-1958), der allerdings nur kommissarisch ernannt wurde. Ihm folgte schon wenige Monate später als endgültiger Direktor, der Architekt Peter Grund (1892-1966).

²⁹⁰ Bering, Kunibert: Die Akademie während der Zeit des Nationalsozialismus 1933-1945, in: Kunstakademie Düsseldorf (Hrsg.): Die Geschichte der Kunstakademie Düsseldorf seit 1945, Berlin 2014, S. 20-36. Besonders ausführlich schildert er die Neubesetzungen der Lehrstühle der entlassenen Professoren.

²⁹¹ Van Dyke 2015, S. 148 und S. 154 f.

²⁹² Leach, Dawn: Ausdifferenzierung und Kontinuität in der Künftlerausbildung, in: Ruppert, Wolfgang, Fuhrmeister, Christian (Hrsg.): Zwischen Deutscher Kunst und internationaler Modernität. Formen der Künftlerausbildung 1918-1968, Weimar 2008, S. 148.

Nachfolger Grunds wurde 1937 erneut ein Architekt, Emil Gustav Fahrenkamp (1885-1965). In seiner Interpretation der von den unterschiedlichen Kräften in der Nazi-Kulturpolitik geprägten Besetzungs- und Strukturpolitik sieht Kunibert Bering die „Integration der Kunstakademie in die nationalsozialistische Propagandamaschinerie“.²⁹³ Die Besetzung des Leitungspostens mit Architekten deutet der Autor als „Ausrichtung auf die Repräsentationsarchitektur“ der Machthaber.²⁹⁴ In diesem Zusammenhang erhielt die Skulptur – als Bestandteil der Baukunst – an der Akademie Düsseldorf eine stärkere Gewichtung.²⁹⁵ Damit war sie aber auch im Begriff ihre Autonomie zu verlieren, die die Bildhauerei sich mit der „Ausdrucksplastik“ erworben hatte. Den Bildhauern wurden Staatsaufträge in Aussicht gestellt, da im Juni 1934 eine „Kunst-am-Bau“-Verordnung eingeführt wurde, die der künstlerischen Ausgestaltung von Neubauten zwei Prozent des Bauvolumens zukommen ließ. Das neue Regime zeigte damit gerade den Bildhauern wirtschaftliche Perspektiven auf.²⁹⁶ Neben dem stilistischen Rückgriff zur formalen Festigung schien also auch eine Rückkehr auf die architektonische Verschränkung der Plastik bevorzugen zu werden. James A. van Dyke untersuchte neben den personellen Veränderungen auch die Selbstdarstellung der Akademie. Anhand einer Broschüre, die zwischen 1933 und 1935 als offizielle Schrift der Akademie herausgebracht worden war und sich an potentielle Bewerber richtete, kommt er zu dem Schluss, dass ablesbar eine Rückkehr zum Traditionalismus stattfand. Rassenkunde, Wehrsport und nationalsozialistische Schulung kamen als Begleitfächer hinzu.²⁹⁷ Der politische Machtapparat hatte begonnen, in die Künstlerausbildung einzugreifen.

Zu Hans Kindermanns Studienbeginn 1935 hatten sich also die Struktur und die Inhalte der Lehre den neuen politischen Verhältnissen angepasst. Seine vorausgegangene Ausbildung an der Kunstschule Mainz ersparte ihm die Grundkurse und ermöglichte ihm den sofortigen Eintritt in die bildhauerische Fachklasse. Die erfolgte Schwerpunktsetzung der Akademie im Hinblick auf Architektur kam ihm, der als ausgebildeter Innenarchitekt mit der gestalterischen Arbeit im architektonischen Kontext vertraut war, möglicherweise entgegen.

²⁹³ Bering 2014, S. 26.

²⁹⁴ Ebd., S. 27.

²⁹⁵ Van Dyke 2015, S.157. Der Autor untersuchte auch die Jahresberichte der Akademie. In den Ausgaben nach 1937, also nach dem Ausscheiden Zschokkes, wird die Bildhauerei hierarchisch vor der Malerei aufgeführt.

²⁹⁶ Hümme, Heike: Künstlerischer Opportunismus in der Malerei und Plastik des Dritten Reiches, Braunschweig, 2005, gen. Univ. Diss. an der Technischen Universität zu Braunschweig, S. 49.

²⁹⁷ Van Dyke 2015, S.154.

3.4.3.2 Alexander Zschokke an der Kunstakademie Düsseldorf 1931-1937

Alexander Zschokke wurde zum Wintersemester 1931, als Walter Kaesbach noch die Hochschule als Direktor leitete, an die Düsseldorfer Akademie berufen.²⁹⁸ Er war nicht die erste Wahl als Nachfolger des Bildhauers Hubert Netzer (1865-1939), der zu diesem Zeitpunkt in den Ruhestand trat. Bis dato hatte es seit 1919 an der Düsseldorfer Akademie im Bereich Plastik noch keine Neubesetzung eines Lehrstuhls gegeben, der eine Modernisierung der Bildhauerei eingeleitet hätte. In einem Brief vom 31. Juli 1931 schildert Walter Kaesbach dem Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung in Berlin über den Regierungspräsidenten in Düsseldorf, der als Kurator der Akademie fungierte, bezugnehmend auf eine Lehrersitzung am 6. Juni 1931, dass das Findungsverfahren eines geeigneten Künstlers für diese Position sich als „Weg voller Enttäuschungen“ darstelle.²⁹⁹ Den Schilderungen ist zu entnehmen, dass zuvor Rudolf Belling, Ewald Mataré und der Tierbildhauer Philipp Hardt (1885-1968) im Gespräch waren. Aus dem Schriftstück geht aber nicht hervor, weshalb es nicht zu einer Berufung eines der genannten Kandidaten kam. Einer „Erlösung“ kam es für Kaesbach gleich, als sich die Möglichkeit eröffnete, Alexander Zschokke für den Lehrstuhl vorzuschlagen. Der Anstoß hierfür kam vom Direktor der Berliner Nationalgalerie Ludwig Justi, Kaesbachs ehemaligem Vorgesetzten, der in einem Brief vom 9. Mai 1931 Walter Kaesbach Alexander Zschokke als Besetzung für den vakanten Lehrstuhl vorschlägt: „[...] wie wär's mit Zschokke? Ich weiß nicht, ob er annehmen würde, aber vielleicht fragen Sie ihn.“³⁰⁰

²⁹⁸ Die Düsseldorfer Zeit von Alexander Zschokke von 1931-1937 ist bislang noch nicht wissenschaftlich untersucht. Von der Verfasserin wurden deshalb die Unterlagen im Nachlass des Bildhauers an der Universitätsbibliothek in Basel sowie die Archivalien an der Kunstakademie in Düsseldorf gesichtet und ausgewertet. Dieser Beitrag zur Zschokke-Forschung wird an dieser Stelle ausführlicher dargestellt. Die Personalunterlagen von Alexander Zschokke sind im Archiv der Kunstakademie Düsseldorf erhalten. Sie werden im Folgenden als „Personalakte Alexander Zschokke, Kunstakademie Düsseldorf“ zitiert. – Neben dem bereits zitierten Band von Christoffel 1957 liegt noch eine Monografie, herausgegeben von Michael Stettler vor. Stettler, Michael (Hrsg.): Der Bildhauer Alexander Zschokke, Aarau 1944. Ebenfalls verfügbar ist ein Werkverzeichnis der Skulpturen Alexander Zschokkes, welches seine Ehefrau herausgebracht hat. Roessiger, Claire: Skulpturen-Katalog 1921-1974, Basel 1974. Die tiefendeste Annäherung an Alexander Zschokke ergibt sich über die bereits erwähnten Forschungen zum Kreis um Stefan George, in Auernhammer u.a. 2015, Hauser, Stephan E.: Alexander Zschokke, S. 1782-1784. Der Artikel enthält, neben der Darstellung von Zschokkes Verbindung zum George-Kreis, auch eine Biografie.

²⁹⁹ Walter Kaesbach an den Herrn Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung 31.7.1931, in: Personalakte Alexander Zschokke, Kunstakademie Düsseldorf.

³⁰⁰ Ludwig Justi an Walter Kaesbach, 9.5.1931, in: Personalakte Alexander Zschokke, Kunstakademie Düsseldorf.

In dem offiziellen Schreiben an das Ministerium beruft sich Kaesbach bei der Schilderung der Vorzüge des Kandidaten auf Hubert Netzer, der ihn als „geeigneten zweiten Bildhauer an der Akademie“ erachtete. Als „besondere Begabung“ Zschokkes stellt Kaesbach dessen Porträtkunst heraus, die in der Akademie „bisher vernachlässigt“ worden sei. Kaesbach berichtet, dass das Kollegium sich einstimmig für Zschokke ausgesprochen habe und ein zweiter Bewerber deshalb nicht benötigt werde.³⁰¹

Als einziges Hindernis bei Zschokkes Ernennung als zukünftiger Professor stellte sich dessen schweizerische Staatsangehörigkeit heraus. Mit mehreren Bekundungen versucht Kaesbach – einem eventuellen Widerstand des Ministeriums zuvorkommend – diesen Umstand abzuschwächen. Er betont, dass Zschokke seit über 15 Jahren in Deutschland lebe und sich als deutscher Künstler empfinde. Er verweist auf dessen Mitgliedschaft im Deutschen Künstlerbund und schließt mit der Bemerkung, dass der Bildhauer die deutsche Staatsangehörigkeit annehmen wolle.³⁰² Zschokke wurde daraufhin für zwei Jahre zur Probe berufen.

Aus dem Brief an das Ministerium wurde allerdings nicht deutlich, dass Walter Kaesbach und Alexander Zschokke sich bereits aus Kaesbachs späten Berliner Jahren kannten. Da das Empfehlungsschreiben zur Berufung Zschokkes einen offiziellen Charakter hatte und stets der Vorwurf der Bevorzugung der von Kaesbach protegierten Künstler bestand, schien es verständlich, dass der Akademiedirektor diese Wahl versachlichte und Zschokke eher als Empfehlung Heinrich Netzers vortrug.

Alexander Zschokke strebte bereits vor dem Düsseldorfer Ruf eine Professur an einer deutschen Akademie an. Im Nachlass von Alexander Zschokke ist ein Schreiben vom 12. November 1928 des Karlsruher Akademiedirektors August Babberger (1885-1936) erhalten, der dem Bildhauer mitteilte, dass die freigewordene Lehrstelle für Bildhauerei inzwischen besetzt sei.³⁰³ Dabei handelte es sich um den Lehrstuhl von Christoph Voll, der 1928 in Karlsruhe die Klasse von Kurt Edzard (1890-1972) übernommen hatte.³⁰⁴ Alexander Zschokke, der selbst nie eine bildhauerische Ausbildung an einer Kunstakademie genossen hatte, traute sich offensichtlich ab Ende der 1920er-Jahre zu, eine Lehrtätigkeit an einer Hochschule zu übernehmen. Ewald Mataré, der im Schreiben an das Ministerium als Anwärter für Netzers Nachfolge

³⁰¹ Entwurf des Schreibens von Walter Kaesbach an den Minister für Wissenschaft und Volksbildung vom 31.7.1931, in: Personalakte Alexander Zschokke, Kunstakademie Düsseldorf.

³⁰² Ebd.

³⁰³ Nachlass Alexander Zschokke Universitätsbibliothek Basel Slg. NL 358 BIII: 23 Bl.14.

³⁰⁴ Staatliche Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe 1989, S.16.

genannt wurde, erhielt im darauffolgenden Jahr ebenfalls einen bildhauerischen Lehrstuhl in Düsseldorf.³⁰⁵

Die Welle der Entlassungen nach der Machtergreifung Adolf Hitlers 1933 sollte all jene betreffen, die unter Walter Kaesbach berufen worden waren, dies schlug Kaesbachs Nachfolger Junghanns als wirkungsvolle Maßnahme vor. Er forderte, [...] dass besonders diejenigen planmäßigen Lehrer keinen akademischen Lehrauftrag mehr begleiten können, die das System Kaesbach unterstützt und mehr oder weniger mit verschuldet haben.³⁰⁶ Für die „prominenteste, aber nicht unumstrittenste Berufung“³⁰⁷ Kaesbachs, Paul Klee, wurde als Begründung angeführt: „Wird als Jude und als Lehrer für unmöglich und entbehrlich angesehen.“³⁰⁸ Alexander Zschokke sollte seine schweizerische Staatsbürgerschaft zum Verhängnis werden, was ergänzt wurde durch die Bemerkung: „Da ein Lehrer für die Bildhauerei genügt, wird er als überflüssig betrachtet.“³⁰⁹ Auf der Liste des neuen Direktors fehlte Mataré, der aus dessen Sicht offenbar im Amt bleiben sollte. Es kam schließlich anders: Ewald Mataré wurde entlassen, Alexander Zschokke blieb im Amt.

Was dieser Entscheidung zugrunde lag, ist letztgültig nicht zu klären. Anna Klapheck kommentiert es so: „Bei Zschokke, Nauen, Heuser schleppten sich die Verhandlungen noch einige Zeit hin, dann wurden sie unter die ‚Entarteten‘ oder politisch Mißbilligten gereiht.“³¹⁰ Bering vermerkt in Klammer, dass Zschokke noch bis 1937 an der Düsseldorfer Akademie wirkte.³¹¹ Die Familie des Künstlers gibt an, dass Zschokke selbst nach der Machtergreifung der NSDAP den Wunsch nach einer Rückkehr in seine Heimat nach Basel geäußert habe. Er habe eine Kündigung an das Ministerium in Berlin gerichtet, das ihm zwar eine Ausreisegenehmigung erteilt habe, ihm aber die Ausfuhr seiner Werke nicht genehmigte.³¹² In den Unterlagen von Alexander Zschokke im Archiv des Düsseldorfer Kunstakademie ist zu diesem Sachverhalt, der

³⁰⁵ Yi 2015, S.136.

³⁰⁶ Zit. nach Frey, Stefan: Paul Klee und das Rheinland. Eine Chronologie, in: Gerlach-Laxner, Uta/Zehnder, Frank Günter (Hrsg.): Paul Klee im Rheinland, Köln 2003, S. 25. Frey beruft sich auf den Abdruck des Briefes von Junghanns an den Regierungspräsidenten als Kurator der Akademie vom 6.4.1933, in: Stadtmuseum Düsseldorf (Hrsg.): Düsseldorfer Kunstszene 1933-1945, Düsseldorf 1987, S.40/41. Vgl. auch Frey, Stefan/Hüneke, Andreas in: Paul Klee, Kunst und Politik in Deutschland 1933. Eine Chronologie, in: Kort, Pamela: Paul Klee 1933, Köln 2003, S.283/284.

³⁰⁷ Roth, Nicole: Paul Klee in Düsseldorf, Heidelberg 2015, S. 11.

³⁰⁸ Frey 2003, S. 25; Stadtmuseum Düsseldorf 1987, S. 40.

³⁰⁹ Stadtmuseum Düsseldorf 1987, S.40.

³¹⁰ Klapheck 1961 in: Tier 1973, S. 160.

³¹¹ Bering 2014, S. 24.

³¹² Nachfahren Alexander Zschokkes betreiben eine Internetseite zur Erinnerung an den Künstler. Eine Seite mit den Lebensdaten erwähnt bei 1933 diesen Sachverhalt. <https://alexanderzschokke.com/index.php/lebenstafel/> (letzter Zugriff: 26.10.2020).

von der Familie geschildert wurde, kein Hinweis zu finden. Es liegt auch kein Entlassungsschreiben aus dem Jahr 1933 vor.

Zu belegen ist hingegen: Alexander Zschokke legte am 21. Juni 1933 einen Arier-Nachweis vor.³¹³ Strittig blieb zwischen dem Berliner Ministerium und Zschokke allein die schweizerische Staatsangehörigkeit des Bildhauers, die er gemäß Ziffer 5 des Vertrages abzugeben hatte. So wurde von ministerieller Seite sogar erwogen, die verfügte Kündigung von Zschokkes Bildhauerkollegen Ewald Mataré so lange in der Schwebe zu halten, bis dieser Deutscher wäre.³¹⁴ Zschokke selbst hatte niemals vor, sich dem Willen der Regierung zu beugen. An das Schweizer Konsulat in Düsseldorf schrieb er 1932: „[...] inzwischen haben sich die politischen Verhältnisse in Deutschland so geändert, dass ich mich gezwungen sehe, Deutscher zu werden. Dabei ist es selbstverständlich, dass ich meine schweizerische Staatsangehörigkeit aus vielen Gründen nicht preisgeben will.“³¹⁵

Umso überraschender ist die plötzliche Wendung der Angelegenheit, als das preußische Ministerium im September 1933 mitteilte, dass man bis auf weiteres nicht darauf bestehe, dass Zschokke die deutsche Staatsangehörigkeit annehme.³¹⁶ Was letztlich für den Rückzug des Ministeriums ausschlaggebend war, geht aus den Unterlagen nicht hervor. Hinter den bürokratischen Kulissen musste Alexander Zschokke einen einflussreichen Fürsprecher gehabt haben, sonst wäre dieses (vorübergehende) Zugeständnis ihm sicher nicht eingeräumt worden. Zwischen September 1933 und März 1937 wurde der Wechsel der Staatsangehörigkeit nicht mehr thematisiert.

Im Februar 1937 indes reichte Alexander Zschokke selbst ein Gesuch ein, seines Lehrauftrags an der Staatlichen Akademie mit Wirkung zum 1. April des Jahres entbunden zu werden.³¹⁷ Von Seiten des amtierenden Rektors Peter Grund, der den Wunsch des Bildhauerei-Professors an das Ministerium weitergab, wurde „größtes Bedauern“³¹⁸ zum Ausdruck gebracht. Es heißt in seiner Stellungnahme: „Die

³¹³ Der Arier-Nachweis von Alexander Zschokke ist in der Personalakte Alexander Zschokke in der Kunstakademie Düsseldorf enthalten.

³¹⁴ Preußischer Minister an den Direktor der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf, 30.8.1933, in: Personalakte Alexander Zschokke, Kunstakademie Düsseldorf.

³¹⁵ Schreiben von Alexander Zschokke an das Schweizer Consulat in Düsseldorf Oktober 1932, Nachlass Alexander Zschokke, Universitätsbibliothek Basel Sig. NL 358: B: II:10 Bl.9.

³¹⁶ Schreiben des Ministers (gez. Stuckert) an den Direktor der Staatlichen Kunstakademie in Düsseldorf 22.9.1933, in: Personalakte Alexander Zschokke, Kunstakademie Düsseldorf.

³¹⁷ Brief des Direktors der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf an den Reichs- und Preußischen Minister 6.2.1933, in: Personalakte Alexander Zschokke, Kunstakademie Düsseldorf.

³¹⁸ Ebd.

Staatliche Kunstakademie verliert in ihm nicht nur einen bewährten Lehrer, der von der verantwortungsvollen und hohen sittlichen Aufgabe des Lehrberufs tief durchdrungen ist, sondern auch einen hervorragenden Künstler, der es verstand, den Geist der eigenen schöpferischen Entfaltung in der ihm anvertrauten Jugend zu wecken.“³¹⁹ Das Ministerium hatte sich zuvor bereit erklärt, den auslaufenden Fünfjahresvertrag, der im September 1932 mit der Übernahme ins Beamtenverhältnis geschlossen worden war,³²⁰ um weitere fünf Jahre zu verlängern.

Als Begründung Zschokkes für sein Ausscheiden wurde von diesem ein großer bildhauerischer Auftrag in seiner Heimatstadt Basel genannt. Das Bemühen der Hochschulleitung, ihn bis zur Berufung eines Nachfolgers an der Akademie weiter zu verpflichten – sogar zu günstigeren Bedingungen – fruchtete nicht.³²¹ Zum 1. April 1937 schied Alexander Zschokke offiziell aus dem Lehrbetrieb der Düsseldorfer Akademie aus. Mit der Betreuung der Klasse wurde Edwin Scharff beauftragt.³²² Zschokkes Abschied wurde offiziell bekanntgegeben.³²³ Er verließ die Akademie nicht aufgrund interner künstlerischer oder politischer Anfeindung. Denn das Kollegium der Professoren schlug beim Ministerium vor, den schweizerischen Bildhauer zum außerordentlichen Mitglied der Staatlichen Kunstakademie zu ernennen.³²⁴ Zudem sollte es ihm gestattet sein, den Professorentitel weiter zu führen.³²⁵ Im Oktober erhielt die Düsseldorfer Akademie die Erlaubnis zur Ausstellung der Urkunde für Alexander Zschokke zur Ernennung zum Ehrenmitglied der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf.³²⁶ Diese Auszeichnung Zschokkes fand in Form einer Pressemitteilung in der

³¹⁹ Ebd.

³²⁰ Brief des Reichs- und Preußischen Ministers an den Direktor der Staatlichen Kunstakademie 19.9.1932, in: Personalakte Alexander Zschokke, Kunstakademie Düsseldorf.

³²¹ Brief des Regierungspräsidenten als Kurator der Staatlichen Kunstakademie an Alexander Zschokke, 12.4.1937 (Durchschlag an die Kunstakademie Düsseldorf), in: Personalakte Alexander Zschokke, Kunstakademie Düsseldorf.

³²² Brief von Akademiedirektor Grund an den Regierungspräsidenten als Kurator der Staatlichen Akademie 19.3.1937, in: Personalakte Alexander Zschokke, Kunstakademie Düsseldorf.

³²³ Ausschnitt Düsseldorfer Tagblatt vom 6.4.1937, in: Personalakte Alexander Zschokke, Kunstakademie Düsseldorf. Gleichzeitig mit Zschokke schied auch der Malerei-Professor Heinrich Reifferscheid (1872-1945) aus Altersgründen aus. Er war 1933 an die Düsseldorfer Akademie berufen worden.

³²⁴ Brief des Direktors der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf an den Reichs- und Preußischen Minister 9.6.1937, in: Personalakte Alexander Zschokke, Kunstakademie Düsseldorf.

³²⁵ Schreiben des Regierungspräsidenten als Kurator der Staatlichen Kunstakademie an den Reichs- und Preußischen Minister 17.6.1937, in: Personalakte Alexander Zschokke, Kunstakademie Düsseldorf. Das Führen des Professorentitels wurde Alexander Zschokke von Seiten des Ministeriums nicht zugebilligt. „Da Zschokke jedoch auf eigenen Wunsch ausscheidet, werde ich keine Bedenken geltend machen, wenn er sich später einmal als Professor a.D. bezeichnet“, heißt es im Antwortschreiben des Ministeriums an den Regierungspräsidenten vom 12.7.1937, in: Personalakte Alexander Zschokke, Kunstakademie Düsseldorf.

³²⁶ Schreiben des Regierungspräsidenten als Kurator der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf an den Direktor der Kunstakademie (Fahrenkamp) 14.10.1937, in: Personalakte Alexander Zschokke, Kunstakademie Düsseldorf.

Öffentlichkeit Verbreitung.³²⁷ Am 29. November 1937 meldete sich Alexander Zschokke offiziell aus Düsseldorf nach Basel ab.³²⁸ Von Seiten der Familie wurde ergänzt, dass der Künstler am Tag, da ihm die Ausreise- und Ausfuhrgenehmigung der Werke erteilt wurde, aufbrach.³²⁹

Alexander Zschokkes freiwilliges Ausscheiden aus dem Dienst an der Akademie in Düsseldorf wurde mit einem plastischen Großauftrag in Basel begründet. In das Jahr 1937 fiel der Auftrag für die Gestaltung des Brunnens vor dem Basler Kunstmuseum.³³⁰ Das Werk an prominenter Stelle im Basler Stadtraum erforderte tatsächlich eine lange andauernde Planung und Ausführung, die erst 1942 abgeschlossen wurden. Für Zschokke bildete diese Arbeit einen Neuanfang in seiner Heimatstadt. Seine Werke bestimmten das Basler Stadtbild in den folgenden Jahrzehnten mit.

3.4.3.3 Hintergründe zu Alexander Zschokkes Abschied aus Düsseldorf

Doch der Museumsbrunnen war nicht der einzige Auslöser für den Abschied aus Deutschland. 1937 war das Jahr, in dem sich das politische Klima für Künstler nochmals entscheidend verschlechterte. Christoph Zuschlag stellt fest, dass sich das Deutsche Reich vier Jahre nach der Machtergreifung der NSDAP in politischer und ökonomischer Hinsicht in einer gefestigten Lage befand.³³¹ Gemäß des ausgerufenen Vierjahresplans der Regierung war also Zeit für Rechenschaftsberichte in allen Bereichen – auch der Kunst.³³² In diesem Bewusstsein hob der Machtapparat zu einer endgültigen künstlerischen Polarisierung an. Die als beispielhaft systemkonforme Kunstpräsentation geltende „Große Deutsche Kunstausstellung“ in München wurde zeitgleich und in derselben Stadt mit der Präsentation „Entartete Kunst“ gezeigt.³³³ Eine Vielzahl der aus dem Amt entlassenen Professorenkollegen von deutschen Kunsthochschulen und enge Künstlerfreunde seit Zschokkes Berliner Zeit wurden auf

³²⁷ Mitteilung des Regierungspräsidenten an die Presse 18.11.1937 in: Personalakte Alexander Zschokke, Kunstakademie Düsseldorf.

³²⁸ Mitteilung des Stadtarchivs Düsseldorf vom 10.8.2017.

³²⁹ <https://alexanderzschokke.com/index.php/lebenstafel/> (letzter Zugriff: 26.10.2020) In den persönlichen Unterlagen des Nachlasses finden sich diesbezüglich keine Schriftstücke.

³³⁰ Stettler 1944, Abb.42, Christoffel 1957, Abb. S. 102-106.

³³¹ Zuschlag, Christoph: „Entartete Kunst“. Ausstellungsstrategien in Nazi-Deutschland, Worms 1995, S. 169.

³³² Zuschlag stellt einen strategischen Zusammenhang zwischen der NS-Leistungsschau „Gebt mir vier Jahre Zeit“, die vom 30.4. bis 20.6.1937 in Berlin stattfand, und den zwei Ausstellungen in München her.

³³³ „Große Deutsche Kunstausstellung 18.7. bis 31.10.1937, Haus der Deutschen Kunst München; „Entartete Kunst“ Kunst 19.7. bis 30.11.1937 Hofgarten-Arkaden München.

unwürdige Weise öffentlich diffamiert, nachdem im Vorfeld ihre Werke in deutschen Museen beschlagnahmt worden waren. Alexander Zschokke musste auch sich und seine Kunst zu diesem Zeitpunkt in Gefahr gesehen haben, wenngleich ihm parallel mit der Ehrenmitgliedschaft an der Düsseldorfer Kunstakademie höchste Anerkennung zukam. Dessen ungeachtet erfuhr er ab 1936 persönliche Schmähungen für seine künstlerische Arbeit in Düsseldorf, die in der Zschokke-Literatur völlig unerwähnt bleibt.³³⁴

Auch die Stadt Düsseldorf trat 1937 mit der Reichsausstellung „Schaffendes Volk“ mit einer Leistungsschau hervor.³³⁵ Sie, so das Ergebnis eines Forschungsprojekts von Stefanie Schäfers, war ein seit der Machtübernahme geplantes „nationalsozialistisches Produkt“, das „die unterschiedlichsten Aspekte – Kunst, Architektur, Gartenbau, Raumplanung, Siedlungswirtschaft, Industrie – zusammenführte“. ³³⁶ Die Einbindung der Bildhauerei bestand u.a. in einer von Akademie-Direktor Peter Grund, der in verantwortlicher Position bei den Vorbereitungen der Veranstaltung tätig war, gewünschten monumentalen Darstellung von zwei „Rossehaltern“ im Eingangsbereich und zwölf Skulpturen, den zwölf „Ständischen“, die verschiedene Traditionsberufe verbildlichen und eine Wasserachse säumen sollten. In beide Vorhaben war Zschokke eingebunden. Er als auch sein Bildhauerei-Professorenkollege an der Düsseldorfer Akademie Edwin Scharff, der den entlassenen Mataré ersetzte, waren für die Umsetzung der repräsentativen „Rossehalter“ (Abb. 10)³³⁷ von Grund zu Entwurfsvorschlägen aufgefordert worden.³³⁸ Den Zuschlag erhielt letztendlich Scharff

³³⁴ Roessiger 1974, S. 84, Abb. 185, 186; S. 85, Abb. 187, 188, Entwürfe des „Matrosen“ und des „Fischers“, jedoch ohne Erwähnung des Zusammenhangs mit der Ausstellung „Schaffendes Volk“ in Düsseldorf 1937. Auch Christoffel 1957 erwähnt den Auftrag und die Arbeiten nicht.

³³⁵ Die Ausstellung „Schaffendes Volk“ fand von Mai bis Oktober 1937 statt, also im Zeitraum auch der Münchner Ausstellungen.

³³⁶ Stefanie Schäfers, Vom Werkbund zum Vierjahresplan. Die Ausstellung Schaffendes Volk. Düsseldorf 1937, Düsseldorf 2001, Quellen und Forschungen zur Geschichte des Niederrheins. Hrsg. v. Düsseldorfer Geschichtsverein, Band 4 (Beiträge der Forschungsstelle für Architekturgeschichte und Denkmalpflege der Bergischen Universität-Gesamthochschule Wuppertal, Band XI), S. 15. Die Ergebnisse des Dissertationsprojekts stehen auch digital zur Verfügung: <http://schaffendesvolk1937.de>, (letzter Zugriff: 26.10.2020).

³³⁷ Edwin Scharff, Rossehalter, 1937, Düsseldorf Nordpark, Zustand 2017. Foto: Schiller-Winkel

³³⁸ Mit den „Rossebändigern“ sorgte Scharff zur Eröffnung der Reichsausstellung für einen Skandal, da sie nicht fertig ausgearbeitet waren. Eine Auseinandersetzung über die Kosten sorgte für die Verzögerung bei der Ausgestaltung. Ein Foto des unvollendeten Werks war anschließend in der Münchner Ausstellung „Entartete Kunst“ zu sehen. Kunibert Bering schloss hier ein Versehen nicht aus. Bering 2014, S. 25. Die Teilnahme an der Ausstellung „Entartete Kunst“ machte eine Weiterbeschäftigung an der Kunstakademie Düsseldorf unmöglich. Scharff wehrte sich gegen die Entlassung, doch seine Zugehörigkeit zum Kreis der Expressionisten in München wurde schließlich als Grund für sein endgültiges Ausscheiden 1938 herangezogen. Vgl. Schäfers 2001, S.193 f. Zu den „Rossebändigern“: Maes, Hans (Hrsg.) /Houben, Alfons: Düsseldorf in Stein und Bronze, Düsseldorf 1984, S. 107/108.

„als deutscher Künstler“ gegenüber dem Schweizer Zschokke, wobei bei Zschokkes Ablehnung tatsächlich mit der Staatsbürgerschaft argumentiert wurde.³³⁹

Zschokke gehörte zudem noch zu den Düsseldorfer Bildhauern, die zur Mitwirkung an der Gestaltung der „Ständischen“ gebeten wurden.³⁴⁰ Er wurde mit dem „Fischer“ (Abb. 11)³⁴¹ und dem „Matrosen“ (Abb. 12)³⁴² beauftragt. Voraussetzung hierfür war das Wohlwollen der Düsseldorfer NSDAP-Oberen.³⁴³ Alexander Zschokkes zwei Steinskulpturen wurden jedoch – wie auch diejenigen weiterer Künstler – abgelehnt.³⁴⁴ Den Bildhauern wurde nahegelegt, die Skulpturen zu überarbeiten. Wie bei den „Rossebändigern“ befand sich Zschokke mit den zwei „Ständischen“ in einem Widerstreit von Annahme und folgender Ablehnung. Alle zwölf Skulpturen wurden zwar trotzdem zu Beginn der Reichsausstellung aufgestellt.³⁴⁵ Allerdings wurden sie noch vor Ende des Nazi-Großereignisses entfernt.³⁴⁶

Das bildhauerische Begleitprogramm zur Reichsausstellung war von Beginn an und trotz politisch gesteuerter Künstlerauswahl von Auseinandersetzungen um zweifelhafte künstlerische Fragestellungen und politische Anfeindungen begleitet. Sabine Schäfers zeigt sich überzeugt, dass das Gebaren bei der Planung der „Rossebändiger“ Zschokke veranlasst habe, den Lehrstuhl aufzugeben.³⁴⁷ Dies mag zutreffen, da erst im April 1937 die Ablehnung der Figuren zu den „Ständischen“ erfolgte. Diese weitere Zurückweisung mochte seinen Entschluss lediglich noch bestätigt haben. Viele Jahre später äußert sich Zschokke in einem privaten Schreiben an den Kunsthistoriker Friedrich Traugott Walther Greischel (1889-1970) über seine Zeit in Deutschland: „[...] Als Ausländer sollte ich als Aushängeschild dienen. Darum wurde meine erste (33) Kündigung abgelehnt und gleichzeitig versuchte man mit Versprechungen (Direktorposten in D`dorf mit 40 000 M Gehalt) und anderem mich gefügig

³³⁹ Ebd. S. 194.

³⁴⁰ Maes/Houben 1984, S.104/105.

³⁴¹ Alexander Zschokke, Fischer, Stein, 1937, Düsseldorf, Nordpark, Zustand 2017. Foto: Schiller-Winkel

³⁴² Alexander Zschokke, Matrose, Entwurf, Gips, 1937, Großplastik in Stein verschollen, Roessiger 1974, S. 84, Abb. 186.

³⁴³ Schäfers 2001, S. 200 f.

³⁴⁴ Schreiben des Oberbürgermeisters der Stadt Düsseldorf an Alexander Zschokke 28.4.1937 Nachlass Alexander Zschokke, Universitätsbibliothek Basel Sign.NL 358: B III; 25 Bl. ohne Nummer.

³⁴⁵ Schäfers 2001, S. 207.

³⁴⁶ <https://www.duesseldorf.de/stadtgruen/park/japanischer-garten/reichsausstellung.html>, (letzter Zugriff: 15.3.2021). Zschokkes „Fischer“ gelangte in Privatbesitz, wurde der Stadt Düsseldorf als Geschenk zurückgegeben und im Nordpark an der Wasserachse 2006 wieder platziert.

³⁴⁷ Schäfers 2001, S. 194.

zu machen.³⁴⁸ Mag diese Rückschau Zschokkes die Vergangenheit verklären oder der Wahrheit entsprechen, die mit den vorhandenen Quellen nicht zu belegen ist, festzuhalten gilt: Alexander Zschokke wusste sich mit dem System im Nazi-Deutschland während seiner Düsseldorfer Zeit zu arrangieren. Seine figurative Darstellungsweise schien weitgehend mit den Vorstellungen der lokalen Parteivertreter vereinbar zu sein. Als er sich aber in den ideologischen Dienst der künstlerischen Nazi-Propaganda stellen wollte, scheiterte er. Sein „Fischer“ und sein „Matrose“ genügten nicht, wohingegen die monumentalen „Rossebändiger“ von Scharff die Ansprüche der Auftraggeber erfüllten. Damit ersparte sich Zschokke – im Gegensatz zu Scharff –, eine faschistische Auftragsarbeit hinterlassen zu haben. Für Zschokke indes bedeutete diese Ablehnung eine Demütigung.

Doch trotz seines Opportunismus wurde Scharff noch 1937 aus dem Dienst an der Düsseldorfer Akademie entlassen. Nachfolger der beiden Bildhauer wurden Josef Enseling (1886-1957) und Sepp Mages (1895-1947).

3.4.3.4 Die Bildhauerei in Düsseldorf, Berlin und München während des Nazi-Regimes

Die Ausschließlichkeit des Figürlichen in der bildhauerischen Ausbildung an den deutschen Akademien und Kunsthochschulen nach 1933 entsprach im Grunde einer Fortsetzung der Ausbildungsprinzipien der Weimarer Republik. Scharff war über eine kubische Darstellungsweise in den 1920er-Jahren ebenfalls zu einer naturnaheren Form gelangt. Er zeichnete sich durch voluminöse Frauengestalten aus, die sich eine Kantigkeit bewahrt hatten, wie an der Figur „Sitzende“, 1931 (Abb. 13)³⁴⁹ deutlich wird. Ab 1935 war sogar eine verstärkte formale Auflösung durch eine bewegte Oberflächenstruktur zu beobachten, die eine „Mutter mit Kind“-Gruppe, 1935 (Abb. 14)³⁵⁰ kennzeichnet. Er erwies sich damit entfernt von einem außerhalb der modernen bildhauerischen Tradition befindlichen Klassizismus oder einer etwaigen ideologischen Überhöhung. Ähnliches galt für Alexander Zschokke. Als Schweizer war er ohnehin unabhängig von nationalpolitischen Inhalten. Er befasste sich bis 1937

³⁴⁸ Brief von Zschokke an Greischel 3.6.1966, Nachlass Alexander Zschokke, Universitätsbibliothek Basel, Sig. NL 358: BIII: 23 Bl. 14.

³⁴⁹ Edwin Scharff, Sitzende, Bronze, 1931, Bronze, in: Kunsthalle Bremen (Hrsg.): Edwin Scharff. Retrospektive, 1987, S. 133, Abb. 130.

³⁵⁰ Edwin Scharff, Mutter und Kind, 1935, Kunsthalle Bremen 1987, S. 134, Abb. 131.

weiterhin intensiv mit der Bildnisplastik, die abseits der Darstellung von Stefan George eine gefestigte, zeitgemäße Form annahm und auch seine Figurenentwürfe bewegten sich in dem modernen bildhauerischen Rahmen.

Die Nazi-Gewaltherrschaft offenbarte bis 1937 vielerlei Widersprüche, die an der Person von Edwin Scharff deutlich festzumachen sind. Dieser wurde in Folge der Machtergreifung Hitlers 1933 in Berlin entlassen und an der anderen preußischen Kunsthochschule, der Düsseldorfer Akademie, als Leiter einer Bildhauerei-Klasse eingesetzt.³⁵¹ Von ihm wurden Werke in den deutschen Museen beschlagnahmt und er schuf die – an das NS-Propagandaunternehmen „Schaffendes Volk“ geknüpften – ideologisch untermauerten monströsen „Rossebändiger“ in Düsseldorf.

Nach dem Ausscheiden von Scharff und Zschokke 1937 folgte – anders als in Berlin und München – auf deren Lehrstühlen keiner von Hitlers Lieblings-Bildhauern. Mit der Einsetzung von Arno Breker in Berlin und Josef Thorak in München als Professoren, die mit ihren Werken die sogenannte Staatskunst verkörperten, setzte ein weiterer „Radikalisierungsschub“ (Wolfgang Ruppert)³⁵² bei der Durchsetzung der nationalsozialistischen Programmatik über die Kunst ein. Berlin und München gerieten zu Vorzeigeakademien. Die in Düsseldorf fortan wirkenden Enseling und Mages waren indes nicht zum Kreis der „Hofkünstler“ (Wolfgang Ruppert)³⁵³ zu rechnen. Die Düsseldorfer Akademie schien nicht so sehr im Fokus der Machthaber zu stehen, wenn gleich Arno Breker aus der Düsseldorfer Akademie als Schüler von Netzer hervorging.

Rektor in Düsseldorf war ab 1937 der Architekt Emil Gustav Fahrenkamp, dessen Aufgabe es schien, den Schwerpunkt der Ausbildung auf die Repräsentationsarchitektur zu legen. Er selbst wurde dabei zu einem der Hauptvertreter der neoklassizistischen Monumentalarchitektur, der die Bildhauer zu diesen Zwecken einband. So stammte etwa der Entwurf des Deutschen Hauses auf der Wasserbauausstellung in Lüttich von Fahrenkamp, das Hoheitszeichen, den „Adler“ im Hakenkreuz, dafür schuf Mages.³⁵⁴

³⁵¹ Bering 20214, S. 25; ebd. S. 35, Anm. 32. Scharff war seit 1923 Professor an der Hochschule für Bildende Künste in Berlin. Er wurde im April 1933 beurlaubt und im Herbst nach Düsseldorf versetzt. Vgl. Ruppert, Wolfgang: Künstler im Nationalsozialismus. Künstlerindividuum, Kunstpolitik und die Berliner Hochschule, in: Ruppert, Wolfgang (Hrsg.): Künstler im Nationalsozialismus, 2015, S. 46.

³⁵² Ruppert, Wolfgang: Zwischen „Führerwille“ und der Vision der „deutschen Kunst“. Die 1930er-Jahre bis 1945, in: Ruppert, Wolfgang/ Fuhrmeister, Christian (Hrsg.): Zwischen Deutscher Kunst und internationaler Modernität, Formen der Künstlerausbildung 1918-1968, Weimar 2008, S. 45.

³⁵³ Ruppert 2015, S. 51.

³⁵⁴ Bering 2015, S. 27.

3.4.3.5 Zschokkes Lehre an der Kunstakademie Düsseldorf

Mit Alexander Zschokke lehrte ein bildhauerischer Autodidakt an der Düsseldorfer Kunstakademie. Den Mangel an eigener akademischer Erfahrung gab er gegenüber Anna Klapheck unumwunden zu, indem er das Wohlwollen Kaesbachs ihm gegenüber betonte. Die Kunsthistorikerin zitiert Zschokke in ihrem Beitrag zur „Ära Kaesbach“: „Ohne das großzügige Verhalten Kaesbachs hätte ich meinen unakademischen Unterricht nicht realisieren können.“³⁵⁵ Seine Schulung war durch Thormaehlen im Kreis um Stefan George zweifellos mit klassizistischer Prägung erfolgt. Dieser didaktische Ansatz spiegelt sich in einem Beitrag über den Zschokke-Schüler Werner Meurer (1911-1986), der nahezu gleichzeitig mit Hans Kindermann in der Klasse studierte.³⁵⁶

Joachim Dollwet bezeichnet Zschokke im Hinblick auf Meurer als „künstlerisches Vorbild und väterlichen Freund“.³⁵⁷ Meurer trat als ausgebildeter Holzbildhauer bereits 1931 in die Klasse des gerade neu berufenen Zschokke ein und verließ die Akademie als Meisterschüler mit Zschokkes Abschied 1937. Der Lehrer forderte von seinen Schülern genaues Beobachten und gründliches Naturstudium, umreißt der Autor die Methode des Akademielehrers, die ihm offenbar aus Meurers Erzählungen bekannt war.³⁵⁸ Anhand der wenigen erhaltenen Akademiearbeiten Meurers erkennt Dollwet in Thema und Ausarbeitung den deutlichen Einfluss des Porträtisten Zschokke, der seinerseits den Vorbildern der griechischen Antike und andererseits der Wiedergabe einer „den Ausdruck verdichtenden naturalistischen Kunstauffassung verbunden ist“.³⁵⁹ Diese Verbindung aus Neoklassizismus und „Ausdrucksplastik“ charakterisiert die klassische Form der ideologisierten George-Porträts wie auch sein modernes, autonomes bildhauerisches Werk. „Zschokke fordert“, so Dollwet weiter, „von seinen Schülern genaues Beobachten und gründliches Naturstudium und zügelt den jugendlichen ungestümen Anspruch Meurers, gleich in freier Übersetzung bildhauerisch arbeiten zu wollen.“ Er verhinderte damit, dass seine Schüler sich allzu früh eine eigenständige moderne bildhauerische Ausdrucksweise zulegen, die diese

³⁵⁵ Klapheck 1961 in: Trier 1973, S. 156.

³⁵⁶ Dollwet, Joachim: „Ich bin nicht so empfänglich für Zeitströmungen“- Über den Bildhauer Werner Meurer, in: Dollwet, Joachim/Heyen, Franz Josef/Knebel, Hajo: Werner Meurer als Gruß zum 75. Geburtstag, Mittelrheinische Hefte Bd. 12, Koblenz 1986, S. 9 f.

³⁵⁷ Ebd. S. 13.

³⁵⁸ Ebd.

³⁵⁹ Ebd.

vielleicht in expressionistischen Ausstellungen gesehen haben.³⁶⁰ Daraus wird deutlich, dass es dem Lehrer weniger darum ging, seine Schüler zu einer individuellen „Ausdrucksplastik“ zu führen, als ihnen vielmehr die Grundlagen zu vermitteln, auf der die Entwicklung einer persönlichen künstlerischen Position fußen konnte. Dies bedeutet: Der Unterricht beinhaltete in erste Linie Antiken- und Naturstudium. Das autonome Werk von Alexander Zschokke trat in seiner Lehre offenbar zurück. Mit diesem Unterrichtskonzept konnte Alexander Zschokke zweifellos die ersten Jahre der NS-Zeit im Lehrbetrieb unbeschadet überstehen.

Einen damit übereinstimmenden visuellen Eindruck von der Ateliersituation an der Kunstakademie Düsseldorf in der Klasse von Alexander Zschokke Mitte der 1930er-Jahre liefert eine Fotografie aus dem Nachlass von Hans Kindermann. Das undatierte Bild (Dok. 8)³⁶¹ zeigt im Vordergrund auf einem Schemel sitzend den jungen Hans Kindermann. Es ist davon auszugehen, dass mehrere Studenten in diesem Raum gemeinsam an Reliefs und Figurendarstellungen arbeiteten. Eine Zeichnung im Hintergrund verrät das vorausgegangene Skizzieren nach einem Modell. Die Arbeiten zeigen eine Orientierung am Naturvorbild, das sicherlich auch auf das Studium der klassischen Posen zurückging. Eine jeweils individuelle Formfindung ist kaum zu erkennen. Die Bildhauerei-Studenten arbeiteten einheitlich auf der Basis einer kompakten Körperlichkeit mit glatter Oberflächenbearbeitung. Es ging in der Aufgabenstellung des Lehrers um die Ausbildung der bildhauerischen Fähigkeiten und nicht um die Entwicklung einer subjektiven künstlerischen Haltung. Dies schien an der Düsseldorfer Akademie um 1936 Konsens gewesen zu sein, dafür sprach eine Ausstellung – überschrieben mit „Meister und Schüler“ –, die im Januar 1936 in der Hochschule stattfand. Sie griff „mittelalterliche Hierarchiestrukturen“ auf, um einer „übertriebenen Individualität“ der Studierenden entgegenzuwirken.³⁶²

Alexander Zschokke musste allerdings tatsächlich ein außergewöhnliches didaktisches und pädagogisches Talent besessen zu haben. Akademiedirektor Peter Grund betont die herausragenden Vermittlungsfähigkeiten des Bildhauers in seinem Empfehlungsschreiben an den Düsseldorfer Regierungspräsidenten im Vorfeld der Ernennung Zschokkes zum Ehrenmitglied der Kunstakademie Düsseldorf nach seinem Abschied 1937: „[...] Der Lehrberuf ist ihm ein natürliches Bedürfnis. Seine

³⁶⁰ Ebd.

³⁶¹ Fotografie, Atelier Akademie Düsseldorf (?), undatiert (Mitte 1930er-Jahre), NL HK.

³⁶² Alberg, Werner: Düsseldorf Kunstszene 1933-1945, in: Stadtmuseum Düsseldorf (Hrsg.): Düsseldorf Kunstszene 1933-1945, Düsseldorf 1987, S. 61.

angeborene Neigung, der Jugend den Weg zur schöpferischen Entfaltung zu bahnen, wird von dieser mit williger Aufnahmebereitschaft erwidert. Er weiss [sic] die Grenzen des Aufnahmevermögens klug abzuschätzen und versteht es, jeden Einzelnen in seiner besonderen Veranlagung auf einen schöpferischen Weg zu bringen.“³⁶³ Drei Monate später schreibt der Regierungspräsident, um der Angelegenheit der Ehrenmitgliedschaft Nachdruck zu verleihen, an den Berliner Minister eine weitere Beurteilung der Lehrtätigkeit, in der es heißt: „[...] es war bezeichnend, daß von den 16 Bildhauern unter den Studierenden der Staatl. Akademie 11 der Klasse des Prof. Zschokke angehörten und daß von diesen 9 nach seinem Weggang sich beurlauben ließen.“³⁶⁴ Aus diesen beiden Stellungnahmen lässt sich schließen, dass Alexander Zschokke der gefragtere der beiden Professoren war. Zum 1. April 1937 übernahm Edwin Scharff zusätzlich die Klasse von Zschokke.

3.4.3.6 Die Zschokke-Klasse

Von Seiten der Akademie ist nicht zu belegen, wer zu Hans Kindermanns Studienkollegen in der Zschokke-Klasse gehörte. Ein Schriftstück im Nachlass von Alexander Zschokke aber gibt Hinweise. Es handelt sich um ein undatiertes Blatt, auf dem acht Personen handschriftlich ihre Namen und ihre Adressen hinterlassen haben, darunter Hans Kindermann, der die Bismarckstraße 44 in Düsseldorf als Anschrift angab (Dok.7).³⁶⁵ Dort wohnte er vom 6. Dezember 1936 bis 10. Oktober 1938.³⁶⁶ Da Zschokke zum 1. April 1937 die Akademie Düsseldorf verließ, kann dieses Blatt auf Ende 1936 / Anfang 1937 datiert werden. Möglicherweise hatte Alexander Zschokke seine Studierenden zum Abschied um ihre Adressen gebeten, um mit diesen weiter Kontakt zu halten. Zu entziffern sind außerdem: Gerhart Schreiter, Norbert König, Ekkhart Dietz, Rolf Mutzmer oder Mutzner [schlecht lesbar], Werner Meurer, Jakob Querfuß und Margarete Graf.

Zwei seiner Mitstudenten, die auf dem Dokument ihre Adressen hinterlassen hatten, Gerhart Schreiter und der bereits erwähnte Werner Meurer, sind im Kunstbetrieb

³⁶³ Schreiben des Direktors der Kunstakademie Düsseldorf an den Regierungspräsidenten als Kurator der Staatlichen Kunstakademie 20.3.1937, in: Personalakte Alexander Zschokke, Kunstakademie Düsseldorf.

³⁶⁴ Schreiben des Regierungspräsidenten als Kurator der Staatlichen Kunstakademie an den Minister 17.6.1937, in: Personalakte Alexander Zschokke, Kunstakademie Düsseldorf.

³⁶⁵ Nachlass Alexander Zschokke, Universitätsbibliothek Basel. Sig. NL 358: B:III 12 Bl.104, (Dok.7).

³⁶⁶ Verzeichnet auf der Meldekarte der Stadt Düsseldorf von Hans Kindermann. Mitteilung des Stadtarchivs Düsseldorf 15.5.2017.

nach 1945 nachweisbar. Gerhart Schreiter absolvierte vor seinem Studium an der Kunstakademie Düsseldorf eine Ausbildung als Graveur, arbeitete in diesem Beruf und schloss eine technische und kunstgewerbliche Weiterbildung in Schwäbisch-Gmünd und Pforzheim an. Er schrieb sich kurz nach Hans Kindermann im Wintersemester 1935/36 in Düsseldorf ein. Mit dem Ausscheiden des Bildhauerei-Professors verließ Schreiter Düsseldorf und setzte sein Studium in Berlin fort. Er lehrte später an der Kunsthochschule in Bremen und wurde in den 1950er-Jahren mit herausragenden Preisen geehrt, dem George-Kolbe-Preis (1950), dem Berliner Kunstpreis (1952) und dem Cornelius-Preis der Stadt Düsseldorf (1953).³⁶⁷

In Gerhart Schreiters künstlerischem Nachlass ist eine Reminiszenz an die Düsseldorfer Studienzeit bei Alexander Zschokke erhalten.³⁶⁸ Er schuf 1937, im Jahr des Ausscheidens von Zschokke, eine Medaille, die den Professor für Bildhauerei im Kreis seiner Schülerinnen und Schüler zeigt (Abb. 15).³⁶⁹ Ein Gipsexemplar verfügt über teilweise eingeritzte Namen, sodass die Studierenden zu identifizieren sind. Zschokke ist in der Mitte platziert. Darunter am Rand hat sich Schreiter selbst abgebildet, dann folgen im Uhrzeigersinn die Namen: Karmann, Anni Groß-Mignon, Werner Meurer, Jacobs,³⁷⁰ Hans Kindermann, Schmal, Fr. Graf³⁷¹ und Wilhelm Pfeiffer. Werner Meurer blieb im Rheinland tätig, wo auch er öffentliche Aufträge erhielt. Er schuf 1952 „Ross und Reiter“ für das Kurfürstliche Schloss in Koblenz und u.a. den Erzengel Raphael (1967) für den Kölner Dom.³⁷² Zschokke und Meurer blieben lebenslang freundschaftlich verbunden, darauf lässt das Porträt des „jungen Bildhauers W. Meurer“ von 1932 schließen, das Zschokke angefertigt hat. Viele Jahre später, 1974 porträtierte Meurer seinen einstigen Professor.³⁷³ Weder zu Schreiter noch zu

³⁶⁷ Der Nachlass von Gerhart Schreiter befindet sich seit 2007 im Gerhard-Marcks-Haus in Bremen, dort wurde dieser auch aufgearbeitet. In diesem Zusammenhang erschienen zwei Publikationen von Veronika Wiegartz zu Schreiter: Wiegartz, Veronika: Gerhart Schreiter. Kleine Chronik zu Leben und Werk, Gerhard-Marcks-Stiftung, Bremen 2009 und Gerhard-Marcks-Stiftung Bremen 2014 (bearbeitet von Veronika Wiegartz).

³⁶⁸ Für diesen Hinweis dankt die Verfasserin Veronika Wiegartz. Schreiter zog nach Zschokkes Abschied aus der Akademie 1937 nach Berlin. Zschokke hatte ihm ein Empfehlungsschreiben an Gerhard Marcks ausgestellt, der dort selbstständig arbeitete. Er wandte sich jedoch an die Vereinigten Staatsschulen in Berlin und arbeitete dort bei Franz Blazek (1887-1941), später wird er in der Klassenliste von Arno Breker geführt. Wiegartz in: Gerhard-Marcks-Stiftung 2014, S. 17/18.

³⁶⁹ Gerhart Schreiter, Medaille Mitschüler Düsseldorf, ca. 1937, Bremen Gerhard-Marcks-Stiftung, Foto: Gerhard-Marcks-Stiftung. Inv. Nr. S0646/09, in: ebd., S. 106; drei Gipsabformungen sind nachgewiesen.

³⁷⁰ Hier handelt es sich wohl um Jakob Querfuß.

³⁷¹ Margarete Graf.

³⁷² Zu Meurer [http://deacademic.com/dic.nsf/dewiki/2628402_\(letzter_Zugriff_26.10.2020\)](http://deacademic.com/dic.nsf/dewiki/2628402_(letzter_Zugriff_26.10.2020)).

³⁷³ Roessiger 1974, S.66, Abb. 145. Es existieren von diesem Bildnis zwei Bronzefassungen, die sich im Kunstmuseum Basel und im Museum Duisburg befinden. Das „Zschokke“-Porträt von Meurer ist abgebildet in: Dollwet/Heyen/Knebel 1986, S. 31, Abb. 11.

Meurer oder den anderen Genannten aus der Zschokke-Klasse unterhielt Hans Kindermann nach seinem Studium und nach dem Zweiten Weltkrieg einen nachweisbaren Kontakt.³⁷⁴

Zukünftige Begegnungen und Parallelen gab es indes eher mit Bernhard Heiliger.³⁷⁵ Er gelangte auf ähnlichem Weg wie Kindermann zum Künstlerberuf. Parallel zu Hans Kindermann in Düsseldorf absolvierte er sein Kunststudium in Berlin. Auch er, nur vier Jahre jünger als Kindermann, stellte der akademischen Ausbildung eine Schulung an einer Handwerkerberufsschule voran. Heiliger nahm 1938 sein Studium der Bildhauerei an der Vereinigten Staatsschule für Freie und Angewandte Kunst auf.³⁷⁶ Er traf dort auf Richard Scheibe und Wilhelm Gerstel, aber auch auf Arno Breker. Wenngleich sich Heiliger in der Rückschau auf Scheibe als seinen Lehrer berief, so waren seine Kontakte und die Zusammenarbeit mit Breker bekannt, die ihm eine zeitweise Befreiung vom Kriegsdienst einbrachten.³⁷⁷ Die überlieferten Arbeiten aus den späten 1930er-Jahren machen deutlich, dass sich die Lehre in Berlin wenig von der in Düsseldorf unterschied. Werkvergleiche mit Arbeiten Kindermanns und Heiligers werden dies noch belegen.

3.4.3.7 Der expressionistisch geprägte „Chronometer“-Kreis

Doch nicht alleine das Umfeld der Akademie mit ihren Lehrenden und Studierenden hatte nachhaltigen Einfluss auf die künstlerische und persönliche Entwicklung von Hans Kindermann. In vieler Hinsicht wegweisend waren die persönlichen Begegnungen im sogenannten „Chronometer“-Kreis. Es ist den Erinnerungen des Künstlers Günter Grote zu verdanken, dass – wenn auch in anekdotischer Form – entscheidende Fakten über diese Gruppe vorliegen.³⁷⁸ Sie geben Einblicke in die Situation der Künstler in Düsseldorf ab 1935 und in ihre politische wie künstlerische Haltung. „Jahre, weniger noch, drei, zwei Jahre, um Freunde und Feinde zu wählen: einsam und sich treu geblieben in der Empörung, in der Kampfstellung, in der Arbeit, aus dem gebieterischen Bedürfnis der Wahrheit. Ein Asyl war das enge Lokal an der

³⁷⁴ Im umfangreichen schriftlichen Nachlass wurden keine Korrespondenzen mit Schreiter, Meurer oder einem anderen der Genannten gefunden.

³⁷⁵ Heiliger und Kindermann gehörten zu den repräsentativen Künstlern auf der Weltausstellung 1958 in Brüssel. Beiden ist zudem gemeinsam, dass sie sich neben der Hinwendung zur abstrakten Darstellungsweise auch mit der Porträtplastik nach 1945 beschäftigten.

³⁷⁶ Vgl. Wellmann 2005, S. 16–25.

³⁷⁷ Ebd., S. 21.

³⁷⁸ Grote 1987.

Flingerstraße 5 in Düsseldorf: der ‚Chronometer‘.³⁷⁹ So schildert Grote das Zusammensein mit seinen Künstlerfreunden während der Nazi-Diktatur in Düsseldorf. Der Kreis, der sich – laut Grote³⁸⁰ – zwischen 1935 und 1942 zusammenfand, scharte sich ursprünglich um den Bildhauer Ludwig Gabriel Schrieber, der seine künstlerische Ausbildung an der Düsseldorfer Akademie bereits von 1924 bis 1930 und zuletzt in der Klasse von Heinrich Campendonk absolvierte. Er gehörte zu den Schützlingen von Walter Kaesbach.³⁸¹ Diesen engen Kontakt zum damaligen Akademiedirektor unterhielt auch Ferdinand Macketanz, ein weiterer Schüler Campendonks, der ebenfalls zu den Stammgästen bei den Treffen im „Chronometer“ zählte. Er war Mitglied der Künstlervereinigung „Das Junge Rheinland“, der „Rheinischen Sezession“ und später der „Neuen Sezession“. Mit der Bekanntschaft zu diesen beiden Künstlern stand später Kindermanns kriegsbedingter Umzug auf die Höri und seine Zeit am Bodensee in ursächlichem Zusammenhang. Zum engsten Kreis des „Chronometers“ gehörte auch Bruno Goller, der als gelernter Kaufmann zwar nicht an der Kunstakademie Düsseldorf studierte, aber in den 1920er-Jahren dem „Jungen Rheinland“ und – wie auch Macketanz – den Künstlern um die Düsseldorfer Galeristin Johanna Ey (1864-1947) zuzurechnen ist.³⁸² Der „Chronometer“-Kreis wurde, so schildert es Grote, als ein „rebellischer Strudel im befohlenen Fahrwasser“ betrachtet, was als Hinweis auf die politische Positionierung zu verstehen ist.³⁸³

Hans Kindermann zählte eher zu den gelegentlichen Teilnehmern dieser Zusammenkünfte, deren Mitglieder sich dadurch auszeichneten, dass sie sich bereits vor 1933 in der Düsseldorfer Künstlerszene etabliert hatten und durch ihre Lehrer in ihrer künstlerischen Haltung zumeist vom frühen Expressionismus geprägt waren. Kindermann, der 1935 erst sein Studium in Düsseldorf aufnahm, war in diesem Kreis der Einzige, der noch nicht über ein künstlerisches Werk bzw. einen akademischen Abschluss verfügte. Er gesellte sich zu den Älteren, eingeführt von dem Netzer-Schüler und Bildhauer Jupp Rübsam (1896-1976), dessen Wohnung in der Hohenzollernstraße er ab Ende Mai 1940 übernahm.³⁸⁴ Hans Kindermann, von seinen rheinischen Freunden stets „Hannes“ genannt, wurde von Grote als „wortkarger Betrachter“

³⁷⁹ Ebd. S. 5.

³⁸⁰ Ebd., S. 6.

³⁸¹ Domscheit, Annette: Ludwig Gabriel Schrieber (1907-1975). Maler, Bildhauer, Zeichner, mit Werkverzeichnis, Univ. Diss. Bonn 1985, S.17; Grote 1987, S. 103.

³⁸² Grote 1987, S. 113 und S. 119.

³⁸³ Ebd., S. 13.

³⁸⁴ Ebd., S. 38.

beschrieben. Bezüglich seiner künstlerischen Auffassung äußerte er: „[...] die Dinge, die er trieb, waren still und erobernd und beruhten auf einer persönlichen, einfühlenden Intuition der Wirklichkeit [...] was besagen dürfte: den Dingen keine Fremdform aufzubürden, sie zu belassen, fast franziskanisch.“

Dieses freundschaftlich eng miteinander verbundene Umfeld von unterschiedlichen Künstlerpersönlichkeiten vertrat eine einheitliche expressionistische Kunstauffassung. Sie konnten sich in der Anfangszeit der NS-Gewaltherrschaft noch Hoffnungen machen, im System sogar Anerkennung zu finden. In nationalkonservativen Kreisen hatten die Vertreter des Frühexpressionismus bereits vor der Machtübernahme Hitlers Unterstützung bei der Entwicklung einer genuin deutschen Ästhetik in Abgrenzung etwa zum französischen Impressionismus.³⁸⁵ Doch die offiziellen Vorgaben gegenüber der Kunst blieben „diffus“ (Gabler).³⁸⁶ Namentlich Alfred Hentzen und viele seiner Museumskollegen – zu diesen durfte auch Walter Kaesbach gehört haben – setzten sich seit Langem für den Expressionismus ein. Sie argumentierten mit einer Genealogie von der Gotik über die deutsche Romantik. Im Expressionismus sahen sie die „neue deutsche Moderne“, ihr Organ war die Zeitschrift „Kunst der Nation“.³⁸⁷ Propagandaminister Joseph Goebbels (1897-1945), der zuerst eine moderne Erneuerung der Kunst anstrebte, hatte im reaktionären Chefideologen Alfred Rosenberg (1893-1946) seinen Gegenspieler, der eine völkische Blut-und-Boden-Kultur vertrat.³⁸⁸ Mit der Billigung Hitlers wurde schließlich der reaktionären Position nachgegeben, der Expressionismus wechselte von der Anerkennung zur Verfemung, was sich durch die Einbeziehung namentlich der „Brücke“-Künstler in die Schau „Entartete Kunst“ manifestierte und auch auf der gesamten künstlerischen Ebene die Machtkonsolidierung mit dem Mittel der einheitlichen Kunst demonstrierte. Verbindliche Kriterien für die Einteilung der Kunst gab es bis zur Eröffnung der Schmähschau 1937 durch fortgesetztes Kompetenzgerangel, so Aya Soika, noch nicht. Auch danach existierten noch Unklarheiten, wie mit der expressionistischen Kunst und ihren Künstlern umzugehen sei.³⁸⁹ Exemplarisch hierfür ist der Umgang mit Emil Nolde

³⁸⁵ Soika, Aya: Handlungsspielräume: Zwischen Anerkennung und Verfemung, in: Soika, Aya/Hoffmann, Maik: Flucht in die Bilder? Die Künstler der „Brücke“ im Nationalsozialismus, Berlin 2019, S. 21.

³⁸⁶ Gabler 2001, S. 44.

³⁸⁷ Soika 2019_1a, S. 23. Für den Expressionismus setzte sich auch Thormaehlen ein.

³⁸⁸ Gabler 2001, S. 44.

³⁸⁹ Soika 2019_1a, S. 32.

und seinem Werk, dessen Verstrickungen in das NS-System nun aufgearbeitet sind.³⁹⁰

Aus dieser künstlerischen Diffamierung erwuchs die gemeinsame politische Positionierung im „Chronometer“-Kreis, deren Mitglieder die Ausgrenzung des Expressionismus als Angriff auf die eigene künstlerische Haltung verstanden, von selbst. Die Künstler separierten sich von den dem System gefälligen Künstlern, die sich in anderen Gruppen und Lokalitäten in Düsseldorf trafen. „Das NS-Denken, weit vom Sinn des künstlerischen Verhaltens entfernt, deutete unseres als intellektualistisch und dekadent“, formuliert Günter Grote.³⁹¹ Die „Chronometer“-Künstler übten jedoch nicht den offenen Widerstand, sondern eher den Rückzug in Form eines internen Austauschs. „Da wir aber zumeist wesentlich verinnerlicht gegen die Zeit standen, bedeutete uns das ein geistiges und moralisches Widerstehen.“ (Grote)³⁹²

Auch im „Chronometer“-Kreis erlebten die Künstler schließlich die Gewaltbereitschaft des Systems. Die Teilnehmer erfuhren bei ihren Zusammenkünften von der Gestapo Bespitzelung.³⁹³ Im Zuge dessen wurde Grote 1938 von der Gestapo verhaftet, verlor seinen Status als Künstler, was für ihn Berufsverbot bedeutete. Jupp Rübsam erhielt bereits 1933 Berufsverbot und eine öffentliche Schmähung wegen seines Ehrenmals für die Gefallenen des Füsilier-Regiments Nr. 39 General Ludendorff, das 1928 in Düsseldorf aufgestellt und 1933 wieder entfernt worden war.³⁹⁴ In Hans Kindermanns Nachlass befindet sich eine historische Postkarte des Gefallenen-Denkmal von Jupp Rübsam. Er war sich dieses Vorgangs sicherlich bewusst und kannte die Konsequenzen solch „rigoroser Ablehnung“. ³⁹⁵ Das Verhalten der Künstlerfreunde Kindermanns schildert Grote eindrücklich: „Während andere, die sich zu arrangieren gedachten, auf welche Weise zu malen sei: der Eine mit Naivität, der Andere mit Romantik, ein Dritter mit nationalem Geschrei und ein Vierter mit vorsichtigem Ausweichen, verhielten wir uns wie gewisse Käfersorten, die sich bei der geringsten

³⁹⁰ Soika, Aya: Der lange Expressionismusstreit um Nolde, in: Fulda, Bernhard/Ring, Christian/Soika, Ava (Hrsg.) für die Nationalgalerie der Staatlichen Museen zu Berlin und die Noldestiftung Seebüll: Emil Nolde. Eine deutsche Legende. Der Künstler im Nationalsozialismus, München/London/New York 2019, S. 60 f.

³⁹¹ Grote, 1987, S.13. und S. 45 f., Caroline Yi, stellt an dem 39er Ehrenmal eine mögliche Verbindung zwischen Kaesbach und Rübsam her. Kaesbach hatte ein positives Gutachten 1928 unterschrieben. Yi 2015, S. 180/181. Das Denkmal wurde kurz nach der Machtergreifung, am 28. 3. 1933, abgetragen. Das Scheinargument der Nazis war ein rassistisches, man erkannte in den Köpfen asiatische Frühfiguren. Reste des Denkmals sind heute an der Tonhalle platziert.

³⁹² Grote 1987, S. 13.

³⁹³ Ebd., S. 29.

³⁹⁴ Maes/Houben 1984, S. 88.

³⁹⁵ Grote 1987, S. 40.

Berührung tot stellen, um der Vernichtung zu entgehen. Aber nur, um einen Augenblick zu warten und in der von uns zu verantwortenden Weise wieder lebendig zu werden.“³⁹⁶

3.4.3.8 Die Bildhauer während der NS-Zeit

Die nationalsozialistische Reichskunstkammer verzeichnete rund 3 200 Bildhauer als Mitglieder. Nur wenige, stellt Ohnesorge zurecht fest, fanden Eingang in die Kunstgeschichte. Sie arbeiteten so gut es ihnen möglich war künstlerisch weiter.³⁹⁷ Dies entspricht auch der Einschätzung von Josephine Gabler, die die Lebensumstände der Bildhauer in dieser Zeit untersuchte. Diese befanden sich unter einem deutlich ansteigenden Druck, der vom NS-System durch Ausstellungs- und Arbeitsverbote spätestens ab 1937 ausgeübt wurde: „Nicht wenige der jungen Künstler, denen das Beziehungsgeflecht aus Galeristen, Sammlern, Förderern und Kollegen fehlte, versuchten sich unauffällig zu verhalten und wichen auf einen ungefährlichen und langweiligen klassizistischen Stil aus. Etliche waren auch bereit, sich dem neuen System anzubiedern, um Aufträge von der Partei zu erhalten. Für die um einen eigenen Stil ringenden Künstler wurde es im Verlauf des Dritten Reiches ein immer mühsamerer Kampf, die eigene Kunst so weit wie möglich zu bewahren. Da die persönliche Bereitschaft zu Anpassung, Anbiederung und Dissens jedoch nicht unbedingt an der Kunst abzulesen ist, muss jeder Künstler einzeln betrachtet werden, um sein Verhalten in dieser Zeit besser einschätzen zu können.“³⁹⁸ Die Kunst- und Baupolitik des NS-Regimes bescherte gerade den Bildhauern Aufträge, vorausgesetzt sie galten als politisch unauffällig, waren nichtjüdischer Abstammung und ihre Kunst war nicht als „entartet“ eingeordnet.³⁹⁹

Hans Kindermann gehörte einem eher gemäßigten Lager von expressionistisch geprägten Künstlern an, die in ihren Arbeiten keine politischen Fragestellungen berührten, sondern eher einer subjektiven Weltsicht folgten. Grote schildert Kindermanns Haltung so: „Hannes [...] tauchte immer nur sporadisch auf, um sich mit der natürlichsten Veranlagung seines Herzens an die zu wenden, deren Sprache in gleicher Weise Wesen und Inhalt hergab, womit er den Folgerungen der Dämonie des NS

³⁹⁶ Ebd., S. 13.

³⁹⁷ Ohnesorge 2001, S. 21.

³⁹⁸ Gabler 2001, S. 49.

³⁹⁹ Ohnesorge 2001, S. 23.

das Bewußtsein verschloss. Die Dinge, die er trieb, waren still und erobernd und beruhten auf einer persönlichen, einführenden Intuition der Wirklichkeit. Ganz im Gegensatz zum psychologischen Determinismus, unterstrich er die Freiheit der moralischen Person und schaute die Dinge selbst an.⁴⁰⁰

Einige der „Chronometer“-Künstler griffen aus Angst vor Bedrohung auf ehemalige Brotberufe zurück, so etwa Ludwig Gabriel Schrieber, der eine Ziseleurlehre absolviert hatte und Schmuckaufträge annahm, oder Macketanz, der seine malerische Arbeit alleine auf Auftragsporträts konzentrierte.⁴⁰¹ Auch Kindermann hätte die Möglichkeit gehabt, seine handwerklichen Fähigkeiten als Innenarchitekt einzusetzen. Inwieweit er dies tat, ist nicht zu belegen. Er versuchte aber, das machen die fotografischen Werkaufnahmen aus der Zeit deutlich, als Künstler weiterzuarbeiten. Doch – und dies stellt Andreas Franzke heraus – dem Bildhauer blieb „wenig Zeit, sein künstlerisches Profil zu erarbeiten und sich in der Kunstszene zu etablieren“.⁴⁰²

Mit dem Blick gerade auf die Düsseldorfer Künstlerschaft urteilt Werner Alberg: „[...] fast keinem der damals hier ansässigen Künstler und Künstlerinnen ist es gelungen, sich den kulturpolitischen Forderungen der NS-Staats zu entziehen.“⁴⁰³

Kindermann mochte zugutegekommen sein, dass er zum Ende des Studiums und am Anfang der freien Tätigkeit stand. Er war noch keine gefestigte Künstlerpersönlichkeit, die im Fokus des Machtapparats stand. Trotz der prekären politischen Lage für bildende Künstler hat kaum ein Bildhauer Deutschland verlassen.⁴⁰⁴ Das barg die Konsequenz, dass die Künstler mit Beginn des Krieges eingezogen wurden und ihre künstlerische Arbeit einstellten. Für die meisten erwies sich dies als schwerwiegender Bruch im Œuvre. Dies traf auch für Hans Kindermann zu.

3.4.4 Die figürliche Bildhauerei unter dem NS-Regime: Anpassung mit Funktion und Symbol

Die „Expressionismus-Debatte“ betraf zuvorderst die Malerei. Wie bereits dargestellt, hatte die moderne figürliche Bildhauerei im konservativ-nationalistischen Klima der

⁴⁰⁰ Grote 1987, S.38.

⁴⁰¹ Ebd., S. 29 u. S.39.

⁴⁰² Franzke 2012, S. 23.

⁴⁰³ Stadtmuseum Düsseldorf 1987, S. 155; auch in: Kösters 2012, S. 26.

⁴⁰⁴ Myssok, Johannes: Spätwerk und Neubeginn, in: Körner, Hans/Reuter, Guido (Hrsg.): Reaktionär – konservativ – modern? Figürliche Plastik der frühen Nachkriegszeit in Deutschland, Theorie, Praxis und Geschichte der Kunst. Gemeinsame Forschungen der Heinrich-Heine-Universität und der Kunstakademie Düsseldorf, Band 1, Düsseldorf 2013, S. 101.

letzten Jahre der Weimarer Republik schon eine deutliche Veränderung erfahren. Das Thema war vielfach der „junge, gesunde, schöne“ Körper.⁴⁰⁵ Mit der Abkehr von abstrakt-expressionistischen und kubistischen Tendenzen hatte eine „Stilberuhigung“ (Gabler) eingesetzt.⁴⁰⁶ Dies hatte zur Folge, dass die Künstler, die diese Haltung vertraten, ob ihrer thematisch-stilistischen Positionen zunächst nicht auffielen. Doch waren ihre Werke deshalb aber NS-Kunst?

Mit dem Blick auf die moderne figürliche Bildhauerei scheint es an dieser Stelle angebracht, die Kriterien, die diese bildhauerische Tradition ausmacht, heranzuziehen und die äußeren Bedingungen des Entstehens einer Arbeit zu berücksichtigen. Auftragskünstler hatten den „Beigeschmack der Zweitklassigkeit“ (Gabler).⁴⁰⁷ Die Autonomie einer Plastik war also, wie Arie Hartog deutlich betont, ein entscheidendes Kriterium. Diese erwies sich als Grundlage für seine Überlegungen, inwieweit die „Tradition“ eine „saubere“ war, also inwieweit sich Vertreter der modernen figürlichen Bildhauerei von der Nazi-Ideologie vereinnahmen und damit einer Funktion zuführen ließen.⁴⁰⁸

„Der kleinste gemeinsame Nenner war die Darstellung der menschlichen Figur.“⁴⁰⁹ Damit erfüllte die figürliche Skulptur vordergründig die Grundvoraussetzung für Verständlichkeit und damit Massenwirksamkeit. Doch für Hartog ist „die Bildhauerei nur ein Teil einer visuellen Kultur, in der jede Form von Menschendarstellung propagandistisch eingesetzt werden kann“.⁴¹⁰ Damit ergibt sich im Bereich der figürlichen Bildhauerei – wie auch für Malerei, Fotografie oder Film – nicht per se ein funktionaler Zusammenhang. Erst im Kontext von staatlichen Aufträgen kommt der funktionale Aspekt zum Tragen, der – wie am Beispiel der Düsseldorfer Akademie bereits aufgezeigt wurde – für die Bildhauerei größtenteils über die Bindung an die Architektur erfolgte.

Die personelle Übertragung der Ziele auf die Bildhauerei fand in den Akademien ab 1937 mit der Verpflichtung von Adolf Hitlers Lieblingskünstler Josef Thorak zum Professor an der Münchner Akademie und wenig später – 1938 – mit Arno Brekers

⁴⁰⁵ Berger 1994, S. 83.

⁴⁰⁶ Gabler 2001, S. 44.

⁴⁰⁷ Gabler, Josephine: „Auftrag und Erfüllung“. Zwei Staatsbildhauer im Dritten Reich, in: Berger, Ursel (Hrsg.): Bildhauerei im 20. Jahrhundert. Ausdrucksplastik, Berlin 2002, S. 79.

⁴⁰⁸ Hartog 2009, S. 183 f.

⁴⁰⁹ Ebd., S. 184.

⁴¹⁰ Ebd., S. 185.

Berufung in das Kollegium der Berliner Kunsthochschule Eingang.⁴¹¹ Deren Werkpräsenz in der Öffentlichkeit, vor allem auch in Verbindung mit den architektonischen Großprojekten des Systems, die mit den visuellen Mitteln der Fotografie und des Films in der Zeit und auch danach dokumentiert wurden, schufen das gängige Bild der figürlichen Bildhauerei in der NS-Zeit. Diese undifferenzierte Wahrnehmung wurde damit auch auf all jene Bildhauer übertragen, die zwischen 1933 und 1945 figürlich tätig waren. „Allein die Verwendung einer ‚idealen‘ Bildsprache gilt als ausreichendes Indiz für die Unterstützung der nationalsozialistischen Ideologie von Rassenwahn, Herrenmenschentum und Antisemitismus“, schildert Gabler diese oberflächliche Sichtweise.⁴¹² Dieses „Schwarz-Weiß-Denken“ (Ursel Berger)⁴¹³ wurde mittlerweile in der Forschung durch weitaus differenziertere Betrachtungsweisen abgelöst.⁴¹⁴

Die journalistischen Berichte aus dem Handwerkerhaus in Mainz zeigten bereits exemplarisch die Bandbreite der figürlichen Bildhauerei, die sich teilweise innerhalb, aber auch außerhalb der modernen Auffassung befand. Man denke an Karl Unger, der bereits zu Beginn der Nazi-Gewaltherrschaft einen überdimensionalen Hitler-Kopf fertigte. Eine Fülle von Auftragsbildhauern gesellten sich zu jenen Künstlern, die im Sinne einer modernen Figurendarstellung autonom weiterarbeiteten. Wer eher eine neoklassizistische Darstellungsweise betrieb, so Gabler, war leichter ideologisch zu vereinnahmen als jene, die sich mit einer vereinfachteren Formensprache einem Grad der Abstraktion oder Stilisierung zugewandt hatten.⁴¹⁵ Die Problematik der Differenzierung liegt in der gemeinsamen Wurzel, in der modernen figürlichen Bildhauerei begründet, die Hartog in erster Linie im funktionalen Kontext unterscheidet. Gerade Arno Breker bildete dafür ein Beispiel, das auch Bezüge zur Düsseldorfer Akademie aufweist. Er studierte dort ab 1920 Bildhauerei bei Hubert Netzer, erlebte die institutionellen Veränderungen unter Walter Kaesbach mit. Er verbrachte eine Zeit in Paris und bewegte sich im Kreis der Avantgardisten. Auch Alfred Hentzen

⁴¹¹ Jooss, Birgit: Die Münchner Bildhauerschule. Figürliche Arbeiten im Zeichen der Tradition, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg, 2010, S. 152.

⁴¹² Gabler 2001, S. 43.

⁴¹³ Berger 2001, S. 67.

⁴¹⁴ Christoph Zuschlag hat in seinem Abriss zur Forschungslage zum Thema „Kunst und Kunstpolitik im Nationalsozialismus“ hervorgehoben, dass mit der Veröffentlichung von Curtis 2001 eine kritische, differenzierte Perspektive auf die Kunst der NS Zeit einsetzte. Zuschlag, Christoph: Kunst und Kunstpolitik im Nationalsozialismus. Eine Forschungsbilanz der letzten 20 Jahre, in: Hoffmann, Meike/Scholz, Dieter: Unbewältigt? Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus. Kunst, Kunsthandel, Ausstellungspraxis, Berlin 2020, S. 18.

⁴¹⁵ Vgl. Gabler 2001, S. 45.

verwies auf die Kunst von Breker und widmete ihm in seinem Standardwerk „Bildhauer der Gegenwart“ eine Besprechung. Er sieht ihn in der Tradition der modernen Plastik, als er schrieb: „In den schmerzlichen Gesten und nervösen Zügen mancher seiner Jünglinge erkennt man das unbestimmte Suchen der Jugend in der Nachkriegszeit“.⁴¹⁶ Er fügte die Abbildung eines „Stehenden Jünglings“, 1928 (Abb. 16),⁴¹⁷ bei, die diese Zuordnung an einer schwächtigen Männergestalt verdeutlichte. Doch er beobachtete bereits auch dessen ideologische Tendenzen. Zu Brekers Röntgen-Denkmal in Lennep, 1930 (Abb. 17),⁴¹⁸ das die Bronzefigur einer schreitenden Frauenfigur mit dem Attribut einer Flamme als Symbol für den „Genius des Lichts“ auf einem Sockel zeigt, griff Hentzen zur Wortwahl der „Blut-und-Boden“-Kunstanhänger, indem er die Frau von „gesundem bäuerlichen Typus“ beschrieb.⁴¹⁹ Die Darstellung setzte auf die Ausdruckskraft des Symbolischen und entfernte sich zudem im Werkzusammenhang mit einem Denkmal von den Vorstellungen der modernen Bildhauerei. Seine – als Absolvent eines architektonischen Begleitstudiums an der Düsseldorfer Akademie – verstärkt einsetzende Beschäftigung mit baulich gebundenen Arbeiten führte ihn unter der NS-Diktatur, zu deren ideologischen Inhalten er sich mit seinem Parteieintritt 1937 bekannte, zur Zusammenarbeit mit Albert Speer (1905-1981) und seinen mit Hitler entwickelten Architekturfantasien. Zu diesen steuerte er die gewaltigen Figurenkolosse bei, die exemplarisch für die Gigantomanie des Systems standen und dem „Vorbild der Bildwerke des antiken Griechenlands“ verbunden waren.⁴²⁰

Auch Georg Kolbe haftet teilweise der Ruch des systemkonformen Bildhauers an. Ursel Berger plädiert dafür, hier zu differenzieren. Politisch ordnet sie Kolbe als „eher linksliberal“ ein⁴²¹ und betont, dass der Künstler nie Mitglied der NSDAP war.⁴²² Der von Kolbe in den 1930er-Jahren praktizierte Neoklassizismus bot für das politische System aber durchaus formale Anknüpfungspunkte, die – so Berger – in einer Vergrößerung der Entwürfe Kolbes durch Thorak und Breker mündeten. Erst diese Rezeptionen im architektonischen Kontext von Speer, habe die Figuren nazifiziert.⁴²³

⁴¹⁶ Hentzen 1934, S. 63.

⁴¹⁷ Arno Breker, Stehender Jüngling, 1928, Gips, in: Hentzen 1934, S. 63.

⁴¹⁸ Arno Breker, Röntgen-Denkmal in Lennep, 1930, <https://www.lennep.eu/wp-content/uploads/2019/04/Abb.-9.jpg>, (letzter Zugriff: 1.8.2021), auch Hentzen 1934, S. 64.

⁴¹⁹ Hentzen 1934, S. 63.

⁴²⁰ Gabler 2002, S. 79.

⁴²¹ Berger 2011/12, S. 3.

⁴²² Ebd., S. 10.

⁴²³ Ebd., S. 13.

Das sportliche Modell Kolbes wurde durch die Entfernung vom Naturvorbild in der Überzeichnung durch Breker symbolisch aufgeladen und stand damit außerhalb der Moderne, so die Beurteilung auch Hartogs.⁴²⁴ „Im Falle von Breker wurde einem Bildhauer für Auftragsarbeiten ein Maßstab für die Arbeit ermöglicht, der diese aus der besprochenen Überlieferung [der der modernen figürlichen Bildhauerei, Anm. d. Verf.] nicht hätte bewältigen können.“⁴²⁵

An diesen Beispielen lassen sich Hartogs Merkmale der „Funktionalität“ und der „Symbolhaftigkeit“ als Ausschlusskriterien für die moderne figürliche Bildhauerei festmachen. Auf Thorak bezogen sieht Hartog das Symbolische in dessen persönlicher Wiener Tradition verankert, was ihn folgerichtig zu einem „Starkünstler“ (Hartog) der NS-Diktatur werden ließ. Der Begriff „Symbol“ wurde auch zu einem häufig angewandten Terminus für künstlerische Werkbeschreibungen im NS-Staat.⁴²⁶

Dass die moderne figürliche Bildhauerei dieser Vereinnahmung durch das politische System ausgesetzt war, erfuhren die Studierenden der Bildhauerei an der Kunstakademie Düsseldorf – und damit auch Hans Kindermann – am Beispiel ihrer beiden Professoren. Die beiden der modernen Bildhauerei verbundenen Künstler stellten sich 1937 in den Dienst der NS-Propagandaexposition „Das Schaffende Volk“. Die „Rossehalter“, 1937 (Abb. 10), Scharffs in ihrer überdimensionalen Größe sprengten ebenso den modernen bildhauerischen Rahmen wie die Figuren Brekers oder Thoraks. Zschokke wäre zu der Umsetzung dieses monumentalen Staatsauftrags als exponierte Figurengruppe am Eingang des Ausstellungsgeländes ebenfalls willig gewesen, hätte er den Zuschlag bekommen. Das zeigte seine Reaktion mit dem Abschied aus Düsseldorf. Schließlich versprach ein solcher Auftrag Anerkennung in einem System, das mit Arbeitsverbot und Amtsenthebungen drohte. Der „Fischer“ (Abb. 11) und der „Matrose“ (Abb. 12) Zschokkes dienten in der Illustrierung der Stände gleichfalls einer anachronistischen völkischen Vorstellung.

Die alleinige Betrachtung Scharffs als Schöpfer der „Rossebändiger“ offenbart die Grundvoraussetzungen, die den Arbeiten von Breker und Thorak im architektonischen Kontext der NS-Bauten von Speer gleichkommt. Sein Gesamtwerk indes macht deutlich, dass er sich an der modernen Plastik orientierte. Dies unterstreicht, wie grundlegend die Differenzierung in dieser Zeit zwischen autonomer Kunst und

⁴²⁴ Hartog 2009, S. 185.

⁴²⁵ Ebd., S. 187.

⁴²⁶ Ebd., S. 186.

Auftragskunst gemäß Hartog ist, um „ideologische Fehleinschätzungen zu vermeiden“.⁴²⁷

In der Verwurzelung der NS-Kunst in der modernen Bildhauerei, wie sie bei Breker und Scharff belegt ist, kann Hartog nur zu dem Schluss kommen, dass die Tradition nicht ausschließlich „sauber“ ist. Sie stellte sich im funktionalen und symbolischen Zusammenhang in Abhängigkeit zum Auftraggeber und überschritt damit deutlich die Grenzen der Traditionslinien. Dies trifft den Kern der Aussage von Kurt Lothar Tank, der in seinem 1942 erschienenen Buch „Deutsche Plastik in unserer Zeit“ alleine in der Monumentalplastik von Josef Thorak und Arno Breker „den tiefsten Sinn der Kunst – das Vaterland auszudrücken“ sah.⁴²⁸ Die ideologische Funktionalität dominierte damit den Ausdruckswillen.

3.4.5 Die fotografisch überlieferten bildhauerischen Arbeiten von 1935 bis 1940

3.4.5.1 Porträts

Die bildhauerischen Arbeiten der Düsseldorfer Jahre dürfen noch zu Hans Kindermanns Frühwerk zählen. Hans Kindermann knüpfte an die plastischen Werke an, die in Mainz entstanden und sich mehr oder weniger an der modernen Bildhauerei orientierten. Auch während seines Studiums und danach widmete sich der Künstler vor allem Porträts und Figurendarstellungen. Mit dem Eintritt in die Bildhauerklasse von Alexander Zschokke fiel die endgültige Entscheidung für die Bildhauerkunst. Maleien nach 1935 sind nicht belegt.

Die einzige im bildhauerischen Nachlass befindliche Arbeit, die aus dieser Zeit stammt, ist das von Hans Kindermann auf 1939 datierte „Bildnis der Mutter“ (WV S014 a.).⁴²⁹ Es handelt sich dabei um einen späteren Guss aus den 1980er-Jahren. Der Verbleib des dazugehörigen Gipses, der in den 1980er-Jahren vorhanden gewesen sein musste, ist unbekannt.⁴³⁰ Es steht zu vermuten, dass der Gips die

⁴²⁷ Ebd., S. 185.

⁴²⁸ Gabler 2002, S. 79. Gabler zitiert nach Tank, Kurt Lothar: Probleme der deutschen Plastik, in: Ders.: Deutsche Plastik unserer Zeit, S. 39.

⁴²⁹ Die Gipsfassung der Büste der Mutter mit der Datierung 1939 ist unter Nr. 5 der Portfolio-Übersicht verzeichnet. Das Blatt mit der Fotografie ist erhalten.

⁴³⁰ Das Bronzeexemplar ist signiert und hat einen Verweis auf die Gießerei Balzer in Pforzheim. Nach Auskunft von Caspar Kindermann wurde der Guss in den 1980er Jahren vorgenommen. Das Gips-exemplar muss also bis dahin noch verfügbar gewesen sein.

Kriegszeit in familiärem Besitz, vielleicht dem der Mutter, überdauerte.⁴³¹ Ein Foto des Gips-Porträts liegt vor (WV S014 b.), ebenso eine Abbildung einer Gips-Halbfigur der Mutter (WV S015), deren Verbleib ebenfalls nicht nachvollziehbar ist.

Der Porträtkopf von Charlotte Kindermann zeigt eine in sich gekehrte Frau mit halb geöffneten Augen und geschlossenem Mund. Die Haare sind streng aus dem Gesicht nach hinten zu einem Knoten zusammengebunden. In der Gips-Halbfigur legt die Dargestellte ihre Hände vor der Brust übereinander – die rechte Hand liegt oben. Die Geste unterstreicht die Insichgekehrtheit, die die nur halb geöffneten Augen und der geschlossene Mund gleichfalls implizieren. In dem Kopfporträt der Mutter gelang es Kindermann, diese inhaltliche Komponente zu verdichten. Hans Kindermann führte in diesem Werk seine modellierende Arbeitsweise im Porträt fort, die er schon in seinen Mainzer Jahren teilweise praktizierte. Franzke, der noch nicht die Fülle des Frühwerks zur Beurteilung herangezogen hatte, stellt anhand des späteren Bronze-Gusses des Bildnisses der „Mutter“, 1939, eine „besondere Lebensnähe“ fest, die er aufgrund der bewegten Oberflächengestaltung mit dem wirklichkeitsbezogenen Begriff „Haut“ umschreibt.⁴³² Durch ein Foto im Nachlass ist belegt, dass sich Hans Kindermann offenbar im Werkprozesse auch mit einer Halbfigur seiner Mutter auseinandersetzte (WV S015). Der Selbstbezug wird darin durch die zur Brust geführten Arme betont.

Wie sehr sich Hans Kindermann gerade mit seinem Mutter-Bildnis im Spektrum der modernen Bildhauerei bewegte, belegt ein Vergleich mit einer motivgleichen Porträt-darstellung von Karl Albiker, die dieser 1922 von seiner Mutter fertigte (Abb. 18). Sie befindet sich auch unter den Abbildungen der Veröffentlichung von Alfred Hentzens Buch „Deutsche Bildhauer der Gegenwart“.⁴³³ Die formale Ähnlichkeit mit dem Porträtkopf Albikers ist bemerkenswert. Beide Frauen tragen die Haare streng aus dem Gesicht, die Augenlider sind gesenkt, der Mund ist geschlossen. Die Oberfläche verrät die Spuren des Alters. Albiker wählte eine gleichartig unruhige Gestaltung, um die Alterung der Haut zu verdeutlichen, Kindermann akzentuierte stärker die Stirn und Mundpartie, um diese Wirkung zu erzielen.

⁴³¹ Möglicherweise ist der Gips in den Besitz der Familie der Schwester von Hans Kindermann übergegangen. Das ist nicht mehr nachweisbar.

⁴³² Franzke 2012, S. 14. Andreas Franzke nahm anlässlich seines Beitrags für den Katalog zur Ausstellung 2012 in Karlsruhe Einblicke in den Nachlass. Er erwähnt nämlich noch zwei weitere männliche Köpfe. Dabei kann es sich nur um Fotos derselben aus dem Nachlass handeln. Auf diese geht er jedoch nicht näher ein. Das Bronze-Bildnis der „Mutter“ wird im Katalog abgebildet (EnBW 2012, S. 22) und war auch als Exponat in der Ausstellung zu sehen.

⁴³³ Hentzen 1934, S. 51; Albiker, Carl: Karl Albiker. Werkbuch, Karlsruhe 1978, S. 144 (Abb.).

Dass es sich um eine häufig praktizierte Darstellungsweise einer alternden Frau handelt, zeigt auch eine Porträtarbeit von Alexander Zschokke, die Darstellung von „Frau B. S.-Ch.“, 1930 (Abb. 19).⁴³⁴ Auch hier kehren die Muster wieder: Der Kopf ist nach vorne geneigt, der Mund geschlossen, die Augenlider sind halb gesenkt und die Haare im Nacken zusammengesteckt. Es zeigt sich ein Typus der älteren Frau, deren zweite Lebenshälfte von einem Rückbezug auf sich selbst zeugt. Doch es bestehen auch stilistische Unterschiede: Das Gesicht bei Zschokke ist glatt ausgestaltet, die Strukturierung der Oberflächen auf die Haare begrenzt.

Von dieser formal gefassten Darstellung weicht hingegen Bernhard Heiliger in seinem Bildnis seiner „Mutter“, 1935 (Abb.20)⁴³⁵ ab. Für Marc Wellmann ist es „die würdevolle Darstellung einer von Krankheit und Schicksalsschlägen gezeichneten Person“.⁴³⁶ Der Altersgenosse Kindermanns kam noch vor seiner bildhauerischen Akademieausbildung in Berlin zu einer betont groben Ausmodellierung des Motivs. Allein in einer Nuancierung sorgt diese für eine Differenzierung zwischen dem Gesichts- und Haarbereich. Die eingefallenen Wangen bilden plastische Höhlungen, die herausstehenden Knochen deutliche Erhebungen. Trotz der motivisch gleichen Anlage – auch in der Übernahme der Motive der geschlossenen Augen und des geschlossenen Munds – äußerte sich hier die freiere Herangehensweise der jüngeren, nachfolgenden Generation am selben bildnerischen Thema.

Kindermann und Heiliger nahmen die für Porträt Darstellungen in der modernen Bildhauerei gängige Verfahrensweise der bewegten Oberfläche auf, die auch die Arbeit Albikers kennzeichnete, verliehen dieser jedoch weitaus größere Dominanz. Die moderne Plastik erlebte – das wird in den Porträts von Kindermann wie Heiliger deutlich – bereits eine Weiterentwicklung, indem die Eigenschaften des weichen Materials, die u.a. von Hermann Haller und Ernesto de Fiori für die Bildnisköpfe bereits genutzt wurden, eine Erweiterung erfuhren.

Das „Mutter“-Bildnis Kindermanns ist durch seine Datierung mit Sicherheit nach dem Studium bei Zschokke entstanden und damit ein Beispiel für seine künstlerische Sprache an einem autonomen Werk. Wie schon im Frühwerk variierte die Gestaltungsweise der Porträts auch in der Düsseldorfer Phase, in der die akademische Ausbildung und die freie künstlerische Tätigkeit ineinander übergingen. Zudem ist

⁴³⁴ Roessiger 1974, S. 58.

⁴³⁵ Bernhard Heiliger, Kopf der Mutter, Gips, 1935 (WV 1) in: Wellmann 2005, S. 15 (Abb.), S. 250 (Werkverzeichnis).

⁴³⁶ Wellmann, Marc (Hrsg.) im Auftrag der Bernhard-Heiliger-Stiftung: Bernhard Heiliger. Die Köpfe, Köln 2000. S. 40.

nicht zu klären, welche der in den Abbildungen überlieferten Porträts auf einen Auftrag zurückgingen und welche nicht. Es darf aber davon ausgegangen werden, dass die Ausführung einiger Köpfe dem Broterwerb diene.

Ebenfalls auf das Jahr 1939 vom Künstler selbst datiert ist das Porträt eines Mannes (WV S017). Es macht wiederum eine geglättete Darstellungsweise deutlich, die nicht nur mit Zschokkes Stil eng verwandt ist, sondern in den vielen auftragsgebundenen Bildnisdarstellungen der Zeit praktiziert wurde und die der Formfestigung zu Beginn der 1930-Jahre entsprach. Diese stilistische Veränderung ist bei einer zeitgleichen Arbeit von Georg Kolbe ebenfalls zu beobachten. Seinem Porträt des spanischen Diktators Francisco Franco (1892-1975) (Abb. 21)⁴³⁷ lag ein Auftrag der deutsch-spanischen Wirtschaftsorganisation zugrunde. Franco saß ihm mehrfach Modell. Der massige Kopf des Politikers war für Kolbe Anlass zu einer massigen, deutlich glatteren bildnerischen Umsetzung. Er nahm den vom ihm gerne praktizierten modellierenden Stil zurück, unterzog ihn aber nicht jener Straffung, die dem politischen Konterfei im Sinne einer heroischen Darstellung entsprochen hätte.⁴³⁸ Die Naturnähe, die Kolbe auch mit dem Auftrag verband, erfüllte dabei nicht die offiziellen Maßgaben, sie lässt eine stilistische Zwischenlösung erkennen zwischen skizzierender bildhauerischer Sprache und dem verherrlichenden Klassizismus, der in den Bildnissen der NS-Größen gepflegt wurde. Für Elisa Tamaschke stellt dieser plumpe Naturalismus des Porträts geradewegs die „Banalität des Bösen“⁴³⁹ dar.

Es bietet sich der Vergleich mit Josef Thoraks „Benito Mussolini“, 1934 (Abb. 22),⁴⁴⁰ an: Der ebenfalls markante, massige Kopf ist idealisierend gestreckt und Mund, Nase und Augen fügen sich in die neoklassizistische Komposition, die als Element des Abbildhaften die ausgeprägte Brauen- und Stirnpartie des Modells betont. Der Kopf gleicht dem eines antiken Feldherrn und trägt die deutlichen Merkmale einer Heroisierung mit propagandistischem Hintergrund. Funktion und Symbolik platzieren den Kopf ebenfalls deutlich außerhalb der Ästhetik der Moderne.

Bei Kindermanns oben erwähntem Männerkopf (WV S017) handelte es sich bei dem Dargestellten – laut des Verzeichnisses 1957 (Dok. 3, Nr. 12) – um einen nicht näher

⁴³⁷ Georg Kolbe, Franco, Gips-Entwurf, 1938, Foto: https://sammlung.georg-kolbe-museum.de/sites/default/files/styles/lido_overview/public/lido-resources/plastik/P273.jpg?itok=bVMI-waK (letzter Zugriff 1.8. 2021)

⁴³⁸ Tamaschke 2017, S. 149. Tamaschke beruft sich auf Berger in: Dies., Georg Kolbe, Leben und Werk, mit dem Katalog der Kolbe-Plastiken im Georg-Kolbe-Museum, Berlin 1990, S. 368.

⁴³⁹ Tamaschke 2017, ebd.

⁴⁴⁰ Josef Thorak, Benito Mussolini, Bronze, 1934, Foto: http://www.artnet.de/kuenstler/josef-thorak/portrait-de-mussolini-q-mZ-Mmpz_Y2sF1U14sLUw2, (letzter Zugriff: 15.2.2021).

benannten Zeichenlehrer, möglicherweise an der Düsseldorfer Akademie.⁴⁴¹ Charakteristisch sind das spitz zulaufende Kinn des Mannes, seine feine Nase, der wohlgeformte Mund und die hohe Stirn, die in deutlicher Klarheit aus dem verhalten modellierten Gesicht herausgearbeitet sind und von einer hoch aufgebauten, skizzenartig gestalteten Frisur begrenzt werden. Diese Separierung der Kopfbereiche, die mit einem Wechsel der bildhauerischen Gestaltungsweise verknüpft ist, erweist sich als deutliches Merkmal einer offenbar funktionalen Bindung der Porträts. Diese fällt vor allem bei jenen Porträts Kindermanns auf, die Personen von korrektem bürgerlichem Habitus wiedergeben. Festzustellen ist dies auch bei weiteren Männerporträts, etwa dem Männerkopf (WV S019) mit ausgeprägt geschwungenem Mund und einem Scheitel auf der linken Seite. Dass diese Arbeit wohl – wie die Abbildung vermuten lässt – in Bronze gegossen wurde, lässt auf einen Porträtauftrag schließen, bei dem nicht die intuitive künstlerische Praxis im Vordergrund stand, sondern die möglicherweise sogar idealisierende Abbildlichkeit.

Gleichzeitig entstanden aber auch skizzenhaft angelegte Männerdarstellungen, wie der Kopf eines unbekanntes Mannes (WV S020), der die deutlichen Spuren des schnellen, ungeglätteten Materialauftrags sowohl im Bereich des Gesichts als auch der Haare erkennen lässt. Mit bewegter Oberflächengestaltung, die eine große Naturnähe erzeugen sollte, näherte sich Hans Kindermann indes dem Bildnis eines Greises (WV S021), der vermutlich auf einer fotografischen Vorlage zu erkennen ist.⁴⁴² Sie zeigt einen bärtigen Alten in seiner kleinbürgerlichen häuslichen Umgebung (mit Hitler-Foto an der Wand), gekleidet mit weißer Jacke und weißer Schirmmütze, was ihn als Arbeiter oder Handwerker ausweisen mochte. Die Porträtbüste, die von allen Seiten fotografiert wurde, hebt das vom Leben gezeichnete, von Falten durchfurchte Gesicht mit nacktem Hals und Schulteransatz hervor. Keine Stelle ist ebenmäßig, die krausen Haare geben die hohe Stirn frei, der geschlossene Mund ist von dem sich wölbenden Schnauzbart nach oben begrenzt, die Tränensäcke unter den Augen unterstreichen den müden Blick des Manns. Die wohl in Ton gearbeiteten naturnahen Details spiegeln nicht die intuitive künstlerische Arbeitsweise, sondern entsprechen vielmehr den körperlichen Merkmalen des Modells.

⁴⁴¹ Auf der Rückseite des Kartons, auf dem die Fotografie aufgebracht ist, ist die Nummerierung 12 zu entziffern. Das Porträt im Verzeichnis wird mit „Zeichenlehrer“ näher erläutert, NL HK.

⁴⁴² Die Fotografie ist von einem Fotografen in Düsseldorf abgestempelt: Foto Höltgen, Barbarossaplatz 3, NL HK.

Eine ähnliche Vielfalt an stilistischen Mitteln beweisen auch die Frauenköpfe. Für Günter Grottes „Chronometer“-Buch wählten der Autor und Hans Kindermann die Porträtbüste „G.K.“, 1940 (WV S016), als Illustration zur Biografie Kindermanns aus.⁴⁴³ Es handelt sich dabei um die Darstellung von Grete Kindermann in einem Gips für Bronze, der nicht mehr vorhanden ist. Das Originalfoto befindet sich nicht im Nachlass.⁴⁴⁴ Das Porträt zeigt eine junge Frau mit halblangen, welligen Haaren und versonnenem Blick. Der Gips ist nicht glatt ausgearbeitet, es sind Gipsnähte zu erkennen. Die Gusslinien verlaufen unterhalb des Kinns waagrecht und teilen zudem das Gesicht in der Vertikalen entlang des Nasenrückens. Die Büste der damaligen Ehefrau entstand nach Kindermanns Datierung⁴⁴⁵ zum Zeitpunkt der Hochzeit und damit kurz vor der Einberufung zum Kriegsdienst. Es war damit ein autonomes Werk im privaten Kontext, das Freiheiten bei der Ausführung auch in Form von Arbeitsspuren erlaubte. Das Prozessuale der ungeglätteten Gipsnähte kontrastiert mit der ansonsten glatten Ausführung des Gesichts, von dem sich der lebendig gestaltete Haarbereich abhebt.

Den bildhauerischen Werkprozess von Hans Kindermann verdeutlicht eine Fotografie, die den Künstler bei der Arbeit mit einem weiblichen Modell an einem Frauenporträt (WV S024) zeigt. Die Ton-Fassung ist der Ausgangspunkt der künstlerischen Umsetzung seiner Portraits, die bisweilen auch auf den fotografischen Abbildungen zu erkennen ist. Obwohl Kindermann auch mit Fotografien als Vorlage arbeitete, verzichtete er wohl nicht auf die Sitzungen mit dem Modell. Inwieweit Entwurfszeichnungen von Relevanz waren, ist nicht zu klären, da aus dieser Zeit keine Zeichnungen überliefert sind. Die Dynamik, die diese Aufnahme zum Ausdruck bringt, lässt jedoch auf eine primär skizzenhafte bildhauerische Entwurfsarbeit schließen, die in der Ausarbeitung des Gipses in vielen Fällen eine deutliche Glättung erfuhr.

Ein einziges Kinderporträt (WV S025) ist aus der Düsseldorfer Zeit des Bildhauers als Negativ erhalten. Es entstand wohl im Kontext der Figurengruppe mit Hitlerjungen (WV ÖR002), auf die an späterer Stelle ausführlich eingegangen wird. Das Bildnis des Heranwachsenden zeichnet sich durch eine idealisierende Naturnähe aus. Der

⁴⁴³ Grote 1987, S. 129. Die Tochter von Günter Grote, Petra Döring (Düsseldorf) bestätigte der Verfasserin in einem Telefonat im April 2019, dass die in den letzten Jahren seines Lebens verfasste Erinnerungsschrift Grottes und die dazu ausgewählten Abbildungen in enger Abstimmung mit den noch lebenden Erwähnten stattfand. Sie bekräftigte damit die Annahme, dass es sich bei der Dargestellten um Grete Krahl, später Kindermann, handelt.

⁴⁴⁴ Möglicherweise ist es im Rahmen der Buchveröffentlichung Grottes verloren gegangen.

⁴⁴⁵ Verzeichnis 1957, Nr. 4, „Porträt G.K.“, Gips für Bronze, 1940, Foto fehlt; Grote, 1987, Abb. S. 129, Datierung 1938.

Junge, der im Entwurf der Figurengruppe zum Repräsentanten des systemtreuen militärischen Nachwuchses geriert, ist damit in die Nähe offizieller Bildnisse zu rücken. Er steht pars pro toto für die Anhängerschaft des NS-Regimes, für das Ideal eines jungen Menschen. Der Gips ist glatt ausgearbeitet, Gesichts- und Haarbereich deutlich in der Bearbeitung des Materials voneinander unterschieden. Die Frisur erhebt sich wie eine kannelierte, gescheitelte Haube über dem Kopf. Auch ohne den Werkzusammenhang mit der Figurengruppe entbehrt die Darstellung jeglicher Kindlichkeit. Es ist ein Jugendlicher, der den äußeren Normen der Erwachsenenwelt entsprach. In diesem Bildnis tut sich eine bemerkenswerte Parallele zu gleichzeitigen historischen Fotografien aus dem ehemaligen George-Kreis auf.⁴⁴⁶ Ein knabenhaftes Modell dort war Christian Knaut, den der Künstler Frank Mehnert porträtierte. Der unbekümmerte Junge, der bei der Modellsitzung, wie auf Fotografien dokumentiert ist, Späße trieb (Abb.23), wurde in der vollendeten Büste zum Vorzeigemodell eines den ästhetischen Normen des Systems entsprechenden Jugendlichen. Was Kindermann zu seiner entsprechenden Umsetzung in diese Knabenbüste bewogen hat, die in ihrer idealisierenden Form, wie sie der klassizistisch geprägte Kreis um George pflegte, solitär ist, ist nur durch den Zusammenhang mit der Figurengruppe zu erklären. Er suchte sich einen Hitlerjungen als Modell, das Porträt entsprach diesem Ideal. Hans Kindermann praktizierte in Düsseldorf alle Spielarten der Bildnisdarstellung. Die zuweilen wohl auf Aufträge zurückgehenden Porträts schlossen sich der sich um 1930 veränderten Gestaltungsweise einer deutlichen formalen Straffung und Glättung der Oberfläche im Gesichtsbereich an. Dies entsprach einer Naturnähe zum Modell ohne Überhöhung und damit auch wohl den Erwartungen des Dargestellten. Er nutzte aber auch eine lebendige Oberflächengestaltung mit dem Ziel, einen stärkeren Naturalismus zu erzeugen, namentlich in der Darstellung greiser Personen. Bei der Büste der Mutter – im autonomen künstlerischen Kontext hingegen – zeigt diese Bearbeitungsweise deutliche Merkmale der modernen bildhauerischen Porträtkunst. Das unabhängige Arbeiten im Rahmen der Bildnisplastik eröffnete abermals Hans Kindermann die weitaus größten gestalterischen Möglichkeiten. In der Darstellung seiner Ehefrau verband er die strenge Darstellung der Physiognomie mit einer intuitiven Gestaltungsweise an den Randbereichen des Porträts unter Einbeziehung des Prozesshaften, womit er für sich das Spektrum der modernen Bildhauerei um

⁴⁴⁶ Deutsches Literaturarchiv Marbach/Deutsche Schillergesellschaft 2008, S. 70, Frank Mehnert und Christian Knaut bei der Arbeit an dessen Porträt, um 1937, Privatbesitz (Abb. 23); ebd., S. 71, Christian Knaut neben seiner Büste, um 1937, Privatbesitz (Abb. 24).

einen weiteren Aspekt erweiterte. Der Bildhauer beherrschte aber auch die neoklassizistische Darstellungsweise, die er bei dem Porträt des Jungen einsetzte, indem er eine glatte, idealisierende Darstellungsweise wählte und damit ideologische Inhalte transportierte, die der Nazi-Ästhetik nahekamen. Wie bei den Auftragsarbeiten ist hier ein funktionaler Aspekt zu berücksichtigen, der sich außerhalb der Tradition der modernen Bildhauerei bewegte.

3.4.5.2 Figurendarstellungen

Vielleicht handelt es sich bei diesem Werk noch um eine Arbeit aus der Studienzeit an der Düsseldorfer Akademie bei Alexander Zschokke. Das Figurenbildnis eines jungen Mannes (WV S028) trägt die Züge einer neoklassizistisch geprägten Darstellung, die in der Klasse von Hans Kindermann sicher zur Schulung der technisch-künstlerischen Fertigkeiten erprobt wurde. Die Beine sind im Kontrapost mit ausgestellten Füßen nebeneinander platziert. Die Arme sind dicht am Körper geführt, der Blick des Jünglings ist streng nach vorne gerichtet. Es ist kein weitergehendes Bewegungsmoment zu erkennen. Von ähnlicher Grundauffassung, aber doch differenter Haltung gezeichnet scheinen Kindermanns Frauenfiguren, die in dieser Düsseldorfer Werkphase weitaus zahlreicher entstanden. Eine „Große Stehende“ (WV S026), deren lebensgroße Ausführung auf der Fotografie in Relation zur Atelierumgebung deutlich wird, weist zwar noch den angedeuteten Kontrapost auf, doch die Haltung des Oberkörpers mit der Position der Arme entfernt sich vom tradierten Vorbild. Die Arme hängen senkrecht nach unten und suchen eine säulenartige Nähe zum Körper. Der Kopf ist entfernt von jeglicher Idealisierung und weist Ähnlichkeiten mit der Porträtbüste „G.K.“, 1940 (WV S016), von Grete Kindermann auf. Die Oberfläche ist glatt gearbeitet, die Ausgewogenheit der Körperformen ist bewahrt. Der Bildhauer strebte deutlich nach einer fortschreitenden Loslösung vom klassizistischen Kanon. Die die Figurenplastik der Zeit bestimmende Geschlossenheit rezipierte er mit einer kompakten Körperhaltung. Damit suchte der Künstler den Anschluss an eine moderne Figurenauffassung.

Obwohl sich Georg Kolbe, wie Julia Wallner feststellt, vor allen Dingen mit der Bewegung der menschlichen Figur auseinandersetzte,⁴⁴⁷ erprobte auch er die klassische Haltung der Stehenden, etwa in seinem „Stehenden Mädchen“, 1915, das auch in

⁴⁴⁷ Wallner 2017, S. 22.

Hentzens Buch von 1934 abgebildet war (Abb. 25).⁴⁴⁸ Die gefasste Haltung, die Kolbe hier seiner ausladend in den Raum greifenden „Tänzerin“, 1912 (Abb. 3), entgegengesetzte, nahm den Gestaltungswillen der Bildhauer der 1930er-Jahre vorweg. Besonders ausgeprägt war die angestrebte formale Geschlossenheit bei Gerhard Marcks, aber auch bei Emy Roeder, Hermann Blumenthal (1905 – 1942) und Gustav Seitz. Deren bildhauerische Sprache orientierte sich nicht am klassischen Vorbild, sondern äußerte sich in einer „Statuarik“ und „Archaik“, wie Ursel Berger sie bezeichnet,⁴⁴⁹ die sich per se einer ideologischen Aufladung durch die neoklassizistisch geprägte Nazi-Kunstdoktrin entzog und die die frühe figürliche Nachkriegsplastik später prägen sollte. In einer Reduzierung der kubischen Kantigkeit ihres Lehrers Edwin Scharff⁴⁵⁰ gelangten die Berliner Roeder und Blumenthal zu einer verknappenden Formendarstellung, die die Geste eng mit dem Körper verband. Roeders „Stehendes Mädchen mit Tuch“, 1936 (Abb. 26),⁴⁵¹ macht die Frontalansicht im Sinne Hildebrands deutlich und die damit verbundene Konzentration der Form, die nicht nach einem Ideal strebte. Das Motiv zeigt sich vergleichbar auch mit Gerhard Marcks' „Mädchen mit Tuch“, 1941 (Abb. 27).⁴⁵² Die nahezu geschlossenen Beine der Frau erhalten durch den angelegten Arm und das hinabhängende Tuch eine zusätzliche Festigung. Der gebeugte, am Kopf angelegte linke Arm setzt die Linie der linken Körperhälfte vom Fuß aus fort.

Hans Kindermann war von solch einer verdichtenden Komposition mit seiner „Großen Stehenden“ (WV S026) zwar noch entfernt, zu sehr war sie noch dem ausgewogenen klassischen Figurenbild verbunden. Doch an einer Frauenfigur (WV S029) zeigt sich, dass er durchaus solch eine statuarische Strenge anstrebte. Ein ausgearbeiteter Bildniskopf schließt einen unfertig wirkenden kompakten Korpus ab. Der Künstler summierte –vergleichbar einer Gewandfigur, die die Körperteile umhüllt – den Umriss, auch indem er die Arme beugte und vor dem Oberkörper zusammenführte. Diese Arbeit griff bereits der Aktualisierung in seinem Nachkriegswerks um 1950 vor.

⁴⁴⁸ Hentzen 1934, S. 36, Abb. 25 Georg Kolbe, Stehendes Mädchen, 1915, Bronze, Kunsthalle Hamburg. <https://online-sammlung.hamburger-kunsthalle.de/resources/superImageResolution/200497.jpg>, (Letzter Zugriff 1.8.2021).

⁴⁴⁹ Berger 1994, S. 79.

⁴⁵⁰ Vgl. Abb. 13 Edwin Scharff, Sitzende, Bronze, 1931, Bronze, in: Kunsthalle Bremen 1987, S. 133, Abb. 130.

⁴⁵¹ Emy Roeder, Stehendes Mädchen mit Tuch („Pariserin“), Bronze, 1934, Nachlass Emy Roeder, Museum im Kulturspeicher Würzburg, in: Holsnig/Lauter 2019, S. 131, Kat. 46.

⁴⁵² Gerhard Marcks, Mädchen mit Tuch, Bronze, 1941, Georg-Kolbe-Museum Berlin, in: Berger 1994, S. 91, Abb. 58.

Von dieser Figur abgesehen, hielt Hans Kindermann bis 1940 weitgehend am klassischen Figurenbild fest. Ein weiteres Exempel dafür ist ein „Torso“, 1940 (WV S030). Es ist die einzige überlieferte Auseinandersetzung mit der bruchstückhaften Körperdarstellung, die aus dieser Werkphase tradiert ist. Durch die formale Reduzierung erzeugte der Künstler eine angestrebte Statuarik, die durch den angedeuteten klassischen Kontrapost indes wieder gebrochen wird. Zu einer bildhauerischen Lösung der geschlossenen formalen Anlage fand er eher in der „Stehenden Figur“ (WV S031), indem er die Arme der Frau wiederum vor dem Oberkörper zusammenführte.

Hans Kindermann befand sich noch in der Erprobungsphase seiner Figurendarstellung, die weit weniger Diversität im künstlerisch-technischen Spektrum aufwies als im Porträtbildnis sichtbar war. Die Figuren nahmen Elemente der modernen Bildhauerei auf, zeigten Geschlossenheit, doch die immanenten Bewegungsmomente, die die „Einführung“ auslösen und die „Ausdrucksplastik“ kennzeichneten, fehlten weitgehend. Körperarchitektonische Ansätze, die vom Motiv des Stehens abrückten, gab es – soweit die überlieferten Fotografien der Arbeiten eine Einschätzung erlauben – ebenfalls noch nicht. Der Gips schien größtenteils glatt bearbeitet. Die Proportionen waren ausgeglichen. Die Gesichtszüge dagegen erfuhren eine Verdichtung, was eine Entindividualisierung der Figuren bewirkte. Trotzdem ist davon auszugehen, dass Grete Kindermann dem Bildhauer Modell stand, ihre Physiognomie ist teilweise wiederzuerkennen.

Kindermanns Altersgenosse Bernhard Heiliger schuf ebenso in dieser Zeit eine „Große Stehende“, 1939/43 (Abb. 28).⁴⁵³ Die massigere Figur folgte gleichfalls dem klassizistischen Muster. Wellmann vermutet in dieser Arbeit Heiligers prämierten Beitrag zum Wettbewerb eines NS-Aufmarschplatzes in Pasewalk 1939, also eine Auftragsarbeit mit ideologischem Hintergrund (Abb. 28).⁴⁵⁴

3.4.5.3 Reliefs

Wohl aus der Düsseldorfer Zeit stammt eine Reliefarbeit mit einer Figurengruppe, die in ihrem Entstehungsprozess fotografisch festgehalten ist. Grundlage ist ein wesentlich größerer Tonentwurf, der die Figurenkonstellation (WV R002 a.) zu klären

⁴⁵³ Bernhard Heiliger, Stehende, um 1939/43, Gips-Original, Maße unbekannt, Verbleib unbekannt, in: Wellmann 2005, S. 22, S. 252 (WV 23).

⁴⁵⁴ Ebd., S.21.

schien, die in einem kleineren Gips (WV R002 b.) ihre Ausführung erhielt.⁴⁵⁵ Die sieben dargestellten Personen, alle frontal gezeigt, überschneiden sich und zeichnen sich durch unterschiedliches plastisches Volumen und Ausarbeitung aus. Von links nach rechts sind auf der großformatig angelegten Entwurfsarbeit eine nackte Frau mit Kind zu erkennen, daneben eine bekleidete Frau, vor dieser eine sitzende unbekleidete Frau, dann ein bekleideter Mann neben dem ein Pferdekopf herausragt. Es schließen sich ein nackter Junge und darauffolgend zwei wohl jugendliche, männliche, ebenfalls unbekleidete Figuren an. Der eher flachen Reihung im Tonentwurf folgte eine stärker räumlich betonte Ausbildung des Motivs im kleineren Gips. Die nackte Frau mit Kind ist aus dem Grund hervorgehoben, die bekleidete Frau bleibt flach dahinter. Der sitzende Akt ist ebenso exponiert dargestellt wie einer der männlichen Jugendlichen. Im mittleren Bereich gestaffelt sind der Mann mit Pferd, das kleine Kind, möglicherweise noch eine weitere Person und der äußere Jugendliche. Der Rand erscheint bewusst fragmentiert. Der inhaltliche und funktionale Zusammenhang bleibt ungeklärt.

Das Relief mit autonomem Charakter ist in der modernen Bildhauerei eher selten. Es findet weder in Hentzens zeitgenössischem Kompendium noch bei Ursel Bergers Betrachtungen eine ausführliche Beachtung. Edwin Scharff etwa wandte sich dieser Gattung etwas intensiver zu. Er übertrug zuerst Figurenkompositionen abstrahierend verunklart in flache Reliefs, wie das „Liebespaar“, 1922 (Abb. 29).⁴⁵⁶ und griff um 1930, als seine plastischen Akte kompaktere Formen annahmen, zu Marmor, aus dem er ein „Badendes Mädchen“, 1930 (Abb. 30),⁴⁵⁷ als Hochrelief herausschlug. Kindermann bewegte sich mit seiner Umsetzung in den verschiedenen Ausführungsbereichen des Reliefs, um deren räumliche Wirkung auszuloten. Dies entspricht einem eher künstlerisch-technischen Interesse, das er in späteren Arbeiten sowohl im Zusammenhang mit Relieifarbeiten bei der Ausstattung von St. Kilian, 1972-1973, mit der Tabernakeltür (WV ÖR025) und dem Deckel des Taufbeckens (WV ÖR027) wie auch bei der Skulptur mit „Tänzer“ (WV S154) und „Tänzerin“ (WV S155) aufgriff.

⁴⁵⁵ Die Gipsausführung ist als Foto unter dem Ton-Entwurf auf einem Karton aufgeklebt. Er hat, so der handschriftliche Kommentar von Hans Kindermann, die Maße 0,30 x 0,40 m.

⁴⁵⁶ Edwin Scharff, Liebespaar, Bronze, 1922, Erbgemeinschaft Edwin Scharff, in: Kunsthalle Bremen 1987, S.117, Kat.-Nr. 31.

⁴⁵⁷ Edwin Scharff, Badende, Marmor, 1930, Museum Folkwang Essen, in: Kunsthalle Bremen 1987, S.131, Kat. -Nr. 53. Hentzen bildet die Arbeit ebenfalls ab, Hentzen 1934, S. 58.

3.4.5.4 Auftragsarbeiten und Denkmal-Entwürfe in der NS-Zeit – Forderung nach „Monumentalität“

Im Konvolut der fotografischen Negative im Nachlass von Hans Kindermann ist auffällig, dass sich darunter Motive befinden, von denen keine Abzüge vorliegen. Sie geben Hinweise auf weitere, bislang unbekannte Arbeiten des Bildhauers, die auf Auftragswerke während der NS-Zeit schließen lassen, mit denen der Künstler möglicherweise später nicht mehr in Zusammenhang gebracht werden wollte.

Die Abbildungen dreier Reliefrosetten unter den Negativen verweisen auf eine bildhauerische Umsetzung im architektonischen Zusammenhang. Es darf davon ausgegangen werden, dass die Aufnahmen ein eigenständiges Werk von Hans Kindermann darstellen, da sie aufwendig dokumentiert wurden. Die Tondi sind über drei Eingangsportalen positioniert. Sie schmücken drei verschiedene Eingangstüren gleicher Bauart, die räumlich voneinander getrennt sind, denn auf keinem der Negative sind die Ansichten nebeneinander platziert. Angelegt wie Medaillons sind die Reliefs jeweils direkt über dem Sturz angebracht. Die Motivik der Werke lässt auf einen inhaltlichen Zusammenhang schließen.

Die Darstellungen auf den Hochreliefs aus hellem Stein sind aufgrund der schlechten Qualität der Fotografien schwierig zu entschlüsseln. Ein Hundemotiv lässt aber auf eine narrative Verknüpfung schließen. Es handelt sich bei den Reliefs im Einzelnen um eine Frauendarstellung und zwei Männerdarstellungen, die das Rund in der Vertikalen einnehmen. Die Frau trägt ein kurzes Kleid und zeigt sich im Profil kniend (WV ÖR001 a.). Mit der linken Hand hält sie den Rock in die Höhe, als wollte sie darin etwas sammeln, die rechte Hand greift nach etwas, das eine Pflanze sein könnte. Der flachere Hintergrund ist durch die Figur umgebendes Blattwerk bestimmt, das den Tondo bis zum Rand ausfüllt.

Eine stehende, eher kindlich anmutende Figur teilt das Rund einer weiteren Rosette (ÖRA001 b.). Die Person hält wohl einen Hund auf den Arm, den sie umklammert. Aus dem Hintergrund treten zu beiden Seiten flachere Tierdarstellungen hervor, deren Köpfe deutlich auf die Figur im Zentrum gerichtet sind. Eine nackte männliche Figur bildet den Mittelpunkt des dritten Runds (WV ÖR001, c.). Das Gesicht frontal nach vorne gerichtet, befindet sie sich in einer fluchtartigen Bewegung. Auf der linken Bildhälfte tauchen wieder Hunde auf, in der linken Hand hält der Mann ein längliches Objekt, von rechts ragt eine weitere Figur in den Reliefgrund.

Das geschilderte Bildprogramm ließe sich mit der Kenntnis des Auftraggebers des Bauwerkes möglicherweise entschlüsseln. Doch trotz vielfacher Bemühungen ist der Verfasserin die Identifizierung des architektonischen Zusammenhangs nicht gelungen.⁴⁵⁸ Es handelt sich am ehesten um die Verzierung einer Wohnanlage, wie sie mit bescheidenem skulpturalem Schmuck in den 1930er-Jahren in Großstädten vorgenommen wurde, um die gleichförmige Bebauung zu durchbrechen. Es sind sogenannte Hauszeichen.⁴⁵⁹ Möglicherweise krönten die Tondi die Eingänge einer Mehrfamilienwohnanlage in Düsseldorf, die durch die Kriegsschäden nicht mehr erhalten ist.

Eine ganze Reihe von fotografischen Negativen zeigt eine vollplastische Figurengruppe. Sie wurde in einer Ton-Entwurfsskizze (WV ÖR002 a.) festgehalten wie auch in verschiedenen Ansichten einer ausgearbeiteten Gipsversion (WV ÖR002 b.). Dargestellt sind drei männliche Jugendliche in der Uniform der Hitlerjugend. Ein Junge trägt eine Fahne. Er wird von zwei Trommlern flankiert. Als dritte Abbildungsvariante dieser Arbeit liegt noch eine Modellaufnahme vor, die die Arbeit vor einer Häuserfront zeigt, eine Platzsituation.⁴⁶⁰ Dies lässt den Schluss zu, dass es sich um einen Entwurf für eine Arbeit im öffentlichen Raum handelte.

Das Motiv des HJ-Trommlers war als Darstellung der kämpferischen Jugend beliebt und während der NS-Zeit weit verbreitet. Es lässt sich auf der Deutschen Kunstausstellung 1938 u.a. mit einer Arbeit von Anni Spetzler-Proschwitz nachweisen (Abb. 31).⁴⁶¹ Mit ausladender Bewegung schlägt der Junge sich breitbeinig präsentierend sein Instrument, als wollte er neben dem Ton durch seine Geste noch den Hitlergruß ausführen. Ein Denkmal für die systemtreue Jugend ist aus Leipzig bekannt, ebenfalls eine Dreiergruppe. Sie stammt von dem Leipziger Bildhauer Walter Zschorsch

⁴⁵⁸ Von der Verfasserin wurden umfangreiche Recherchen zur Identifizierung der Tondi vorgenommen, die zu keinem Ergebnis führten. Zu danken ist an dieser Stelle dem Stadtarchiv Düsseldorf, Bernd Kreuter M.A., dem Leiter des Stadtmuseums, sowie Prof. Dr. Jürgen Wiener vom Kunsthistorischen Institut der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, die die Bemühungen engagiert unterstützten. Bernd Kreuter wies darauf hin, dass das dreibändige Lexikon: Funken, Wolfgang: Ars Publica Düsseldorf, Essen, 2012 sie auch nicht verzeichnet. Er geht deshalb davon aus, dass die Tondi im Krieg zerstört wurden oder sich nicht in Düsseldorf befinden.

⁴⁵⁹ Funken 2012, S. 524. Erhalten blieben Hauszeichen in der Feldstraße und der Gartenstraße. Sie stammen alle von Ferdinand Heseding (1893-1961). Bei den Arbeiten in der Feldstraße handelt es sich um quadratische, figürliche Reliefs aus Muschelkalk, die durch eine puttenartige Figur inhaltlich verknüpft sind und verschiedene Eingänge schmücken. Die Hauszeichen sollten Bewohnern wie Besuchern des Anwesens Glück bescheren.

⁴⁶⁰ Das Foto ist ins Werkverzeichnis eingefügt, WV ÖR002a.

⁴⁶¹ <http://www.gdk-research.de/de/obj19401860.html>, (letzter Zugriff: 22.8.2020), Anni Spetzler-Proschwitz, HJ-Trommler, 1938 (?), Bronze, GDK1938-Saal-07, GDK1938-0968, Geburts- und Sterbeort von Anni Spetzler-Proschwitz sind nicht bekannt.

(1888–1965) und wurde 1938 errichtet (Abb. 32).⁴⁶² Auch hier wurde musiziert, aber ebenfalls gleichzeitig der Hitler-Gruß vorgeführt. Die beiden angriffsfreudig nach vorne strebenden Jungs in Uniform werden von einem BDM-Mädchen, das ihnen naheilt, begleitet. Dieses spielt Gitarre. Der HJ-Trommler fand zudem in kitschig verniedlichender Form als Motiv auch Eingang in die triviale Gebrauchskunst der Zeit, etwa als Porzellanfiguren, die in Massenproduktion hergestellt wurden (Abb. 33) und gesinnungsbildend in der Breite wirken sollten.⁴⁶³

Der Entwurf Kindermanns folgte mit der dreifigurigen Anlage grob dem Leipziger Darstellungsprinzip. Doch der Ausdruck ist ein völlig anderer. Die Gruppe ist nicht in einem nach vorne strebenden Bewegungsmoment festgehalten, sie scheint vielmehr in ihrer Haltung erstarrt. Der Fahnenträger ist nicht in Aktion, der Stoff der Fahne hängt nach unten. Die Trommler legen ihre Stöcke tatenlos auf dem Instrument ab. Jeder der HJ-Jungen schaut versonnen in eine andere Richtung. Es wird weder zum Angriff geblasen noch der Arm zum Hitlergruß erhoben. Hans Kindermann bediente sich in einer betont naturalistischen Weise der NS-Ikonografie, doch ohne den offensiven Impetus, der den militärischen Nachwuchs auf den zukünftigen Einsatz vorbereiten sollte und der die vergleichbaren Darstellungen prägte. Er konterkariert geradezu das weit verbreitete Motiv. Damit entsprach die Figurengruppe mitnichten den Vorstellungen von systemtreuen Auftraggebern. Modell für dieses Projekt stand Hans Kindermann offenbar der Junge, den das erwähnte Kinderbildnis der Zeit zeigt (WV S025). Für welches Denkmal der Entwurf Kindermanns entstanden war, lässt sich nicht mehr endgültig klären. Es gab aber 1937 in Düsseldorf gleich zwei Projekte, die diese Thematik berührten. 1937 wurde ein Hitlerjungen-Denkmal in Düsseldorf errichtet, doch die architektonischen Verhältnisse, die in Kindermanns Entwurf geschildert wurden, gleichen nicht der Platzsituation in Kaiserwerth. Der Brunnen mit nur einer Figur wurde am 7. Juli 1937 eingeweiht. Das Stadtmuseum in Düsseldorf verfügt über ein Fotodokument (Abb. 34).⁴⁶⁴ Die Einzelfigur eines sogenannten „Pimpfs“ mit einer Landsknecht-Trommel stammte von dem Bildhauer Bernhard Lohf (1887-

⁴⁶² Walter Zschorsch, Denkmal der Jugend, 1938-1942, Leipzig, Reitzenhainer Ecke Naunhofer Straße, zerstört, Stadtgeschichtliches Museum Leipzig, Inv Nr. F/5914/2005/2005; Uhlrich, Claus: Verschwunden – Schicksale Leipziger Denkmale, Gedenksteine und Plastiken. Leipzig 1994, S. 25/26.

⁴⁶³ R. Förster, Hitlerjunge, 1933-45, Porzellanmanufaktur Allach, Historisches Museum Bielefeld; Beschreibung des Exponats im Historischen Museum Bielefeld, https://asset.museum-digital.org/owl/images/201010/500w_28123339540.jpg, (letzter Zugriff: 1.8.2021).

⁴⁶⁴ Alberg 1987_2, S.147; S.151, Abb. 155., (Abb. 17).

1970).⁴⁶⁵ Soweit auf der historischen Fotografie der Denkmaleinweihung zu erkennen ist, schlägt der Junge seine Trommel mit Vehemenz und wendet den Blick zielgerichtet nach vorne. Dass die Einsatzbereitschaft eines Mitglieds der NS-Nachwuchsorganisation vermittelt wurde, beweist ein Zitat aus einem Bericht der „Rheinischen Landeszeitung“, der anlässlich der Einweihung des Brunnens erschien: „Auf dem Clemensplatz wird sich in Zukunft die Gestalt eines jungen Deutschen aus der Gefolgschaft des Führers erheben, das ehernen Standbild eines Pimpfes aus dem Deutschen Jungvolk.“⁴⁶⁶ Dass Kindermanns Entwurf für dieses Denkmalprojekt entstand, scheint unwahrscheinlich, da die historische Fotografie im Hintergrund keine Bebauung zeigt, wie sie auf dem Foto des Modells von Kindermann wahrzunehmen ist.⁴⁶⁷

In einem architektonischen Kontext entstand ein Auftragswerk, das zu der bereits im Zusammenhang mit Alexander Zschokkes Arbeiten erwähnten NS-Leistungsschau „Schaffendes Volk“ 1937 in Düsseldorf gehörte. Als Figurenschmuck vor dem HJ-Heim auf dem Ausstellungsgelände schuf Josef Daniel Sommer (1886-1979) eine „BDM-Gruppe“, die nach dem Krieg vernichtet wurde. Von dieser Arbeit sind weder Beschreibungen noch Fotografien enthalten. Stattdessen existiert eine Fotografie einer HJ-Gruppe (Abb. 35).⁴⁶⁸ Diese könnte als Pendant zu der „BDM“-Gruppe gedacht gewesen sein.⁴⁶⁹ Auch vor dem NSV-Kinderheim (Nationalsozialistische Volkswohlfahrt) war auf der Ausstellung „Schaffendes Volk“ 1937 eine Skulptur geplant. Diese hatte der Bildhauer Wilhelm Martini (1880-1965) entworfen. Das Gartenamt befürwortete die Aufstellung, doch sowohl die NSV selbst als auch Stadtrat Ebel lehnten diese ab. Ebel hatte offensichtlich Bedenken ob der politischen Integrität Martinis, der ein Mitglied der SPD gewesen war.⁴⁷⁰ Es wäre möglich, dass es sich bei

⁴⁶⁵ Lebensdaten lt. einer Mitteilung der Stadtarchivs Düsseldorf vom 27.1.2021. Dort ist auch vermerkt, dass Lohf Meisterschüler von Karl Janssen (1855-1927) an der Kunstakademie Düsseldorf war.

⁴⁶⁶ Zitiert nach: Alberg 1987_2, S. 148. Das Denkmal besteht heute nicht mehr. Die Bronze wurde während des Kriegs eingeschmolzen.

⁴⁶⁷ Maes/Houbon 1984, S. 121. Der von Bernhard Lohf gefertigte „Trommlerjunge“ (so der Volksmund) kostete 15 000 Mark, war 130 kg schwer und u.a. aus Geldern der Stadt und der Rheinbahn finanziert. Er wurde im Krieg abgebaut und 1948 als zerschlagenes Symbol nationalsozialistischer Jugend gegen Kupfer eingetauscht. Dieses wurde für die Elektroinstallation des Aquariums im Zoobunker dringend gebraucht. An der Stelle, an der der „Trommlerjunge“ stand, wurde am 31.7.1955 eine Brunnenfigur enthüllt, die Bronzeplastik eines „Wassertrinkenden Jungen“, die wiederum Bernhard Lohf geschaffen hatte. (Hinweis des Stadtarchivs Düsseldorf vom 27.1.2021).

⁴⁶⁸ Wilhelm Martini (?), Figurengruppe „HJ -Jungs“ Pendant zu Josef Daniel Sommers Gruppe „BDM-Mädel“. <https://le-cdn.website-editor.net/58c3237c4e2740ea98d8d166ae41dd4e/dms3rep/multi/opt/ar-spimpf-1920w.jpg>, (letzter Zugriff: 1.8.2021).

⁴⁶⁹ Schaefers 2001, S. 212.

⁴⁷⁰ Ebd.

der HJ-Gruppe auf dem Foto um die Arbeit Martinis handelte. Der Entwurf von Hans Kindermann könnte also auch auf die Figurenaufträge rund um die Ausstellung „Schaffendes Volk“ 1937 zurückgehen, an denen auch der Rektor der Kunstakademie, Grund, verantwortlich beteiligt war.

An einen Großentwurf lässt auch das Negativ einer Fotografie einer Mutter-Kind-Gruppe denken. Sie liegt in zwei Ton-Variationen vor, die jeweils einen gemauerten Sockel andeuten (WV ÖR003 a.; WV ÖR003 b.). Die Fassung mit den vier Kindern (WV ÖR003 b.) war offenbar die präferierte Fassung, denn sie wurde von allen Seiten durch fotografische Aufnahmen dokumentiert. Eine Frau in bürgerlicher Kleidung hält – im Typus einer Madonnenfigur – ein nacktes Kleinkind auf dem rechten Arm. Drei weitere Kinder in verschiedenen Entwicklungsstufen des Kleinkindes umgeben ihre Beine. Die linke Wade umgreift ein unbekleidetes stehendes Kind, am hinteren rechten Bein schaut ein größeres Mädchen, das einen kurzen Rock trägt, um die Ecke. Ein weiteres wendet sich ab und schaut nach hinten. Der Entwurf der sehr kompakten, durchkomponierten Gruppe war von einer Studie begleitet (WV ÖR003 a.), die nur in einer Ansicht überliefert ist. Der Mutter mit Kleinkind auf dem Arm sind zwei nahezu gleich große bekleidete Kinder zur Seite gestellt.

Der „Mütterkult“ berührte mehrere Aspekte der NS-Ideologie – die Rassen- wie auch die Kriegspolitik. Er legte Frauen auf die Rolle der Mutter fest, der das System desto größere Anerkennung versprach, je gebärfreudiger sie war. Belege für die Verherrlichung der Frau als Mutter auf dem Gebiet der Bildhauerei ließen sich in den Ausstellungen im Haus der Kunst in München finden. Sie setzten propagandistische Maßstäbe für das NS-Bildprogramm. So war der Bildhauer Anton Grauel (1897-1971) 1939 in der Schau mit einer überlebensgroßen dreifigurigen „Mutter und Kinder“-Statue in Bronze vertreten (Abb. 36).⁴⁷¹ Auch hier hält die Mutter ihr unbekleidetes Jüngstes auf dem Arm, während sich das ältere Kind breitbeinig – heldenhaft – vor ihr postiert. Die Kinder blicken in dieselbe Richtung nach rechts, während die Mutter als Mittelpunkt der Darstellung frontal dem Betrachter entgeschaut. Sie zeigt die entblößte Brust, Kopf und Unterleib hingegen sind von einem Umhang bedeckt. Dadurch erfährt die Mutter eine deutliche Überhöhung gegenüber dem weiblichen Alltagsmenschen, den Kindermann visualisierte. Auch Kindermanns Kinder-Figuren geben sich verspielt natürlich, während der ältere Junge von Grauel bereits die

⁴⁷¹ <http://www.hausderdeutschenkunst.de/kuenstler/plastik-im-nationalsozialismus.html>, (Letzter Zugriff 22.8.2020), <http://www.gdk-research.de/de/obj19402633.html>, (Letzter Zugriff. 22.8.2020).

Kämpfernatur gibt, muskulär ausgebildet wie ein Erwachsener. Während sich Hans Kindermann bei der Umsetzung des ideologisch besetzten Motivs eines fast naiv wirkenden Naturalismus bediente, setzte der Künstler, der sein Werk in der „Deutschen Kunstausstellung“ präsentieren durfte, auf Verherrlichung nicht nur in der überdimensionalen Größe, sondern in der Überzeitlichkeit, in der die Darstellung von „Mutter und Kindern“ angelegt war.

Hans Kindermann transportierte weder bei den „Hitlerjungen“ noch bei seiner „Mutter“-Statue die gewünschten Inhalte. Er zitierte die Ikonografie des Systems, doch ohne Übersteigerung. Er ließ das kraftstrotzende kindliche „Heldentum“ beiseite, seine Figuren zeigen keine Kampfbereitschaft. Die Arbeiten verweigerten sich in ihrer höchstens lebensgroßen, unaufgeladenen Naturnähe der propagandistischen Verwertung.

Es war der „Wunsch nach einer monumentalen Kunst“⁴⁷², der von den Künstlern eingefordert wurde und den die zwei „Staatskünstler“ Thorak und Breker bereitwillig bedienten. Daneben öffnete sich ein weites Spektrum zwischen Anpassung und Ablehnung, in das sich die zeitgenössischen Künstler – nicht nur die Bildhauer – fügten. Wenn Georg Kolbe mit seinen athletischen Figuren, die er in den 1930-Jahren schuf, in den Zusammenhang mit Systemnähe gebracht wurde, so näherte er sich stilistisch dem Rand der Tradition hin zum Klassizismus. Die Berücksichtigung der Kriterien von „Form“ und „Einfühlung“, „Funktion“ und „Symbolik“ erweisen sich nun als äußerst hilfreich, um die Arbeiten zu differenzieren. Diese Maßstäbe lassen sich bei Werken aller Künstler im Zweifelsfall anlegen. So lässt sich dem Irrtum ausweichen, dem die Rezeption der figürlichen Bildhauerei nach 1945 verfallen war und die Hartog so beschreibt: „Die deutsche figürliche Bildhauerei, die einen Ausgleich zwischen Form und Natur suchte, hat das Dritte Reich nicht überlebt. Die propagandistisch höchst wirksame Gleichsetzung von einer allgemeinen Menschendarstellung mit einer rassistischen Fantasie hatte sich in den Köpfen festgesetzt, und dagegen hatte die Bildhauerei nichts mehr zu bieten.“⁴⁷³

⁴⁷² Hartog 2009, S.188.

⁴⁷³ Ebd.

3.5 Die Zäsur in Leben und Werk

3.5.1 Kriegseinsatz und Verwundung

In die späten 1930er-Jahre fielen bei Hans Kindermann auch wieder private Veränderungen. An der Düsseldorfer Akademie lernte der junge Bildhauer die Studentin Grete Krahl kennen, die sich in der Klasse von Heinrich Nauen zur Malerin ausbilden ließ, nachdem sie zuvor die Folkwang-Schule in Essen besucht hatte.⁴⁷⁴ Sie war – wie die Werkbetrachtung zeigte – häufig sein bildhauerisches Modell. Das Paar heiratete am 9. Mai 1940 in Düsseldorf und bezog in Erwartung des ersten gemeinsamen Kindes Ende Mai die gemeinsame Wohnung in der Hohenzollernstraße. Am 20. September 1940 wurde Sohn Hans Joachim (genannt „Stropp“) in Düsseldorf geboren.⁴⁷⁵

Hans Kindermann war nicht der erste unter den „Chronometer“-Freunden, der die Einberufung zum Kriegsdienst erhielt. Aus Grotes Erinnerungen geht hervor, dass – nach der Musterung Anfang 1940 – ab Mai die Stellungsbefehle eintrafen.⁴⁷⁶ Allein Ferdinand Macketanz wurde aufgrund eines angeborenen Herzfehlers eine Untauglichkeit bescheinigt. 1942 folgte er bereits Walter Kaesbachs Aufforderung, Düsseldorf den Rücken zu kehren, um am Bodensee auf der Höri unbehelligter leben und arbeiten zu können.⁴⁷⁷ Günter Grote wurde im Juni 1940 eingezogen, später folgten Bruno Goller und Ludwig Gabriel Schrieber.⁴⁷⁸ Im Nachlass von Günter Grote ist eine am 27. Juli 1940 in Düsseldorf abgestempelte Postkarte erhalten, gerichtet an den „Schützen“ Günter Grote, der in Neustrelitz stationiert war. Neben anderen Freunden hat auch Hans Kindermann unterschrieben.⁴⁷⁹

Hans Kindermanns Wehrstammbuch wurde am 11. November 1939 angelegt.⁴⁸⁰ Zu diesem Zeitpunkt war der Bildhauer noch nicht mit Grete Krahl verheiratet, deshalb

⁴⁷⁴ Zu Grete Krahl existieren im Archiv der Kunstakademie Düsseldorf keinerlei Unterlagen. Die wenigen biografischen Angaben sind bei Andrea Hofmann 1989, S. 160, zusammengefasst. Die Information, dass Grete Krahl zuerst an der Folkwang-Schule studierte, ist dort zu entnehmen.

⁴⁷⁵ Auskunft Archiv der Stadt Düsseldorf Mai 2017. Grete Krahl stammte aus Bochum und wurde dort am 29. März 1914 geboren.

⁴⁷⁶ Grote 1987, S. 61.

⁴⁷⁷ Ebd. S. 62/63.

⁴⁷⁸ Ebd. S. 61.

⁴⁷⁹ Nachlass Günter Grote, Rheinisches Archiv für Künstlernachlässe Bonn. Dessen Leiter Daniel Schütz sei für seine Hilfsbereitschaft bei der Recherche zu den Künstlerfreunden Kindermanns, Grote, Schrieber und Schmitz an dieser Stelle ausdrücklich gedankt. Zu entziffern sind auf der Postkarte auch Erna Böllert (1916-1965), die Fotografin stand dem „Chronometer“-Kreis nahe, Hildegard Schrieber, die Ehefrau des Künstlers, und evtl. Jean Paul Schmitz.

⁴⁸⁰ Die Angaben zu Hans Kindermanns Kriegseinsatz und den anschließenden Lazarettaufenthalten wurden der Verfasserin mit Einverständnis von Caspar Kindermann zum Zwecke der Forschung von der Deutschen Dienststelle in Berlin übermittelt.

war die Mutter als nächste Angehörige vermerkt. Ab 26. November 1940 bis zum 6. April 1941 war er als Mitglied des Pionier-Bataillons 254 der 2. Kompanie zur Truppenunterstützung an der französischen Kanalküste eingesetzt. Ab 22. Juni 1941 gehörte Hans Kindermann zu den am Ostfeldzug beteiligten Wehrmachts-Soldaten. In einem kleinen Kalenderbüchlein⁴⁸¹ führte er mit kurzen Eintragungen Tagebuch. An diesem Dokument lässt sich der Feldzug über das Baltikum nach Russland bis in die unmittelbare Nähe von Stalingrad nachverfolgen.

Am 10. Oktober 1941 explodierte in Turyschkino eine Granate. Hans Kindermann wurde durch einen Bombensplitter am linken Oberschenkel verletzt. Die schwere Verwundung führte am Ende zur Amputation seines linken Beines. Auf die Bombardierung folgend wurde Kindermann ins Feldlazarett 254 nach Sologubovka gebracht und mit dem Lazarettzug 748 in die Heimat zurückgeführt. Am 4. November 1941 traf er im Reservelazarett Bad Imnau, einem Teillazarett von Sulz a. N., ein. Am 30. Januar 1942 erfolgte eine Verlegung ins Reservelazarett nach Singen. Danach kam es zur ersten Begegnung zwischen Hans Kindermann und dem Kunsthistoriker und ehemaligen Düsseldorfer Akademie-Direktor Walter Kaesbach.

Ludwig Gabriel Schrieber kam die Vermittlerfunktion zu. Grote erwähnt in der Biografie Kindermanns, dass der Bildhauer durch „Lud“ Schrieber mit Kaesbach zusammengetroffen sei.⁴⁸² Paula Hess, die Haushälterin von Walter Kaesbach, erinnert sich an das erste Zusammentreffen in einem Interview. „Der Bildhauer Kindermann, der lag in Singen in der Lazarettsschule. Kaesbach sollte ihn besuchen, aber ich ließ ihn ja so gut wie möglich nicht weg in der Nazi-Zeit. Wir kannten den Kindermann nicht; er hatte sein Bein im Osten verloren. Da habe ich ihm geschrieben, sobald er kann, soll er uns besuchen. Und dann kam er mit so selbstgemachten Holzkrücken.“⁴⁸³

Der Besuch Kindermanns bei Walter Kaesbach und Paula Hess musste im Frühjahr 1942 stattgefunden haben, denn am 23. Mai 1942 wurde Kindermann von Singen ins Freiburger Lazarett verlegt. Dort amputierte man ihm das linke Bein auf Höhe des Oberschenkels. Die Heeres-Entlassungsstelle in Ulm entließ Hans Kindermann schließlich am 21. Oktober 1943 aus der Deutschen Wehrmacht.

⁴⁸¹ NL HK.

⁴⁸² Grote 1987, S. 128.

⁴⁸³ Hofmann 1989, S. 102. Das Interview hatte die Autorin am 22.7.1988 geführt.

3.5.2 Verlust des Frühwerks und die Zuflucht auf die Höri

Der Entlassungsschein von Hans Kindermann vermerkt den Ort, an welchen der Kriegsverletzte zurückkehrte. Es ist die Freiburger Adresse Mozartstraße 50 verzeichnet.⁴⁸⁴ Am 1. November 1943 meldete sich Kindermann an seinem neuen Wohnort an. Grete Kindermann war bereits von Düsseldorf nach Süddeutschland gezogen, sie meldete sich am 4. Dezember 1942 mit ihrem Sohn Joachim in Düsseldorf ab. Ihr Ziel war Willaringen.⁴⁸⁵

Die gemeinsame Wohnung in der Hohenzollernstraße 25 a wurde am 12. Juni 1943 bei einem Fliegerangriff zerstört. Zuvor war am 1. August 1942 bereits das Haus Düsseldorfer Straße 30, in dem Hans Kindermann ein Atelier unterhalten hatte, durch einen Bombenschlag beschädigt worden.⁴⁸⁶ Dies bedeutete für die junge Familie nicht nur den Verlust des Zuhauses, sondern auch die Zerstörung der bisher entstandenen bildhauerischen Werke des Künstlers, die wohl größtenteils im Atelier untergebracht waren. Dem Umzug nach Freiburg ging für Grete und Stropp Kindermann ein längerer Aufenthalt in Friedborn im Hotzenwald voraus, dahinter verbirgt sich das Ziel Willaringen, das Grete Kindermann bei ihrer Abmeldung aus Düsseldorf angab.⁴⁸⁷

Dieser Aufenthalt ist genau zu rekonstruieren, da Jean Paul Schmitz sowie seine Ehefrau Ilse Notizkalender geführt haben, in denen Hans und Grete Kindermann 1942/43 häufig erwähnt sind. Außerdem sind Briefe von Jean Paul Schmitz, der am 5. November 1942 eingezogen wurde, an seine Frau erhalten, in denen die Kindermanns stets begrüßt werden.⁴⁸⁸ Diese zehn Monate, die vornehmlich Ilse Schmitz

⁴⁸⁴ Das Original des Entlassungsscheins vom 21.10.1943 ist im schriftlichen Nachlass von Hans Kindermann erhalten. NL HK.

⁴⁸⁵ In Willaringen im südbadischen Hotzenwald, also in der Nähe von Freiburg, wohnte der Maler Jean Paul Schmitz mit seiner Familie.

⁴⁸⁶ Im schriftlichen Nachlass von Hans Kindermann ist ein Ausweis für Fliegergeschädigte vom Wirtschaftsamt der Stadt Düsseldorf erhalten. Er ist am 30.7.1943 datiert, dort wird für den Verbleib der Familie ein Notquartier in Freiburg angegeben. Ergänzend dazu finden sich im Nachlass noch zwei Bescheinigungen der Düsseldorfer Polizei, eine datiert am 8.8.1944 für die Beschädigung des Ateliers in der Düsseldorfer Straße 30, die andere für die Wohnung in der Hohenzollernstraße 25 a, vom 3.8.1944. NL HK.

⁴⁸⁷ Willaringen ist der Ort, wo sich Zugezogene anmelden müssen, die sich in Friedborn niederließen. Friedborn war ein abgelegenes Anwesen, das zu Wieladingen gehörte, welches unweit von Willaringen liegt. Auskunft von Beate Schaeffer, Tochter von Jean Paul Schmitz, in ihrem Schreiben vom 23.3.2019.

⁴⁸⁸ Schreiben von Beate Schaeffer vom 18.3.2019. Die Notizbücher ab 1950 sind in ihrem Besitz. Die Notizbücher aus den Jahren zuvor befinden sich im Rheinischen Archiv für Künstlernachlässe in Bonn. Beate Schaeffer verfügt über Scans. Sie hat die Auszüge mit Bezügen zu Hans Kindermann herausgesucht. Beate Schaeffer gilt ein besonderer Dank, da mit ihrer Unterstützung die Zeit der Familie Kindermann bei der Familie Schmitz belegt und ein zeitlicher Lückenschluss zum Umzug nach Freiburg vorgenommen werden konnte.

und Grete Kindermann gemeinsam mit den Kindern im Hotzenwald verbrachten, werden dargestellt, da die Aufschriften einen lebendigen Einblick in das Schicksal von zwei Künstlerpaaren geben, deren Werk durch den Krieg völlig ins Hintertreffen geriet. Es ging ums Überleben zweier wachsender Familien, die durch Kriegseinsatz oder lange Lazarettaufenthalte auseinandergerissen wurden. Die Ereignisse zeugen aber auch von einem funktionierenden Künstlernetzwerk, das in enger Anbindung an die Düsseldorfer Kunstakademie entstand.

Aus den Notizen des Ehepaares geht hervor, dass Walter Kaesbach brieflich anfragte, ob die Familie bereit wäre, Grete Kindermann und ihren Sohn Joachim aufzunehmen. Kaesbach, der erst wenige Monate zuvor Hans Kindermann kennengelernt hatte, agierte als Vermittler. Hans Kindermann und Jean Paul Schmitz, der an der Düsseldorfer Akademie Meisterschüler von Heinrich Nauen war, kannten sich bis dahin nicht.⁴⁸⁹ Dies ist erklärlich, da Jean Paul Schmitz nach seiner Heirat 1934 mit der Malerin Ilse Pieper (1904-1979) nach Berlin zog, zu einem Zeitpunkt, als Hans Kindermann sein Studium in Düsseldorf noch gar nicht begonnen hatte.⁴⁹⁰ Jean Paul Schmitz erklärte sich auf einer Karte an Kindermann bereits am Tag nach der Anfrage, am 8. Oktober 1942, bereit, dessen Frau und den Sohn bei sich unterzubringen. Hans Kindermann kam in der Folgezeit mehrmals von Freiburg aus zu Besuch. So verbrachte er den Jahreswechsel 1942/43 bei seiner Familie und Ilse Schmitz. Aber auch Ilse Schmitz besuchte ihren im Elsass stationierten Ehemann und traf sich auf der Rückfahrt in Freiburg mit Hans Kindermann.⁴⁹¹

Sowohl das Ehepaar Kindermann als auch die Familie Schmitz erwarteten im Frühjahr 1943 Nachwuchs. Am 4. Mai kam Georg Michael Kindermann zur Welt. Auch Ilse Schmitz gebar kurz darauf ihre Tochter Beate. Die beiden Frauen lagen im Säckinger Krankenhaus in einem Zimmer. Gemeinsam kehrten sie am 18. Mai nach Friedborn zurück. Währenddessen kümmerte sich Jean Paul Schmitz, wegen der

⁴⁸⁹ Auskunft von Beate Schaeffer in ihrem Schreiben vom 20.3.2019.

⁴⁹⁰ Jean Paul Schmitz war ab 1936 durch Stipendien in Rom (Villa Massimo) und in Olevano Romano. Bis 1940 hielten er und Ilse Schmitz sich im Ausland auf, vor allem in Italien und Griechenland. Danach ließen sie sich – in Folge erster Bombardierungen von Berlin – im Hotzenwald in Friedborn nieder. Nach Ende des Krieges zogen Jean Paul Schmitz und seine Familie auf Anraten Kaesbachs auf die Höri, sie wohnten in Wangen. <http://www.jean-paul-schmitz.de/schmitz.php> (letzter Zugriff: 3.10.2019); Hofmann 1989, S. 120, S. 164. Bauer, Christoph: Jean Paul Schmitz (1899-1970). Ein rheinischer Expressionist am Bodensee, Singen 2017, S. 5/6, 42 (Biografische Notizen, zusammengestellt von Wieland Schmitz, Sohn von Jean Paul Schmitz). Jean Paul Schmitz studierte von 1923-1925 bei Heinrich Nauen an der Kunstakademie Düsseldorf, er gehörte der Künstlervereinigung „Das Junge Rheinland“ und ab 1930 der „Rheingruppe“ an, hier lernte er Curth Georg Becker und Ferdinand Macketzan kennen. Er verkehrte im Kreis um Johanna Ey.

⁴⁹¹ Eintragungen in den Tagebüchern von Jean Paul und Ilse Schmitz, Nachlass Jean Paul Schmitz.

Niederkunft auf Heimaturlaub, um eine größere Nahrungsmittelzuweisung für die evakuierte Familie Kindermann.⁴⁹²

Die Nachricht von der zerstörten Wohnung in Düsseldorf erreichte in dieser Phase Grete Kindermann, die eigentlich – so ein Eintrag von Ilse Schmitz – im September mit ihren nunmehr zwei Söhnen abreisen wollte. Einen Monat später erhielten die zwei Frauen, zwischen denen es als junge Mütter nicht nur Einvernehmen, sondern mitunter auch Spannungen gab, eine gute Nachricht: Den Kindermanns wurde eine Unterkunft in Freiburg, wohl die Wohnung in der Mozartstraße 50, zugeteilt. Grete Kindermann verließ Friedborn am 7. September 1943.⁴⁹³ Auch Paul Schmitz und seine Frau zogen von dort weg. Ab Mitte September lebten sie in Schwörstadt. Die Lebenswege von Jean Paul Schmitz und Hans Kindermann trennten sich. Doch am Bodensee trafen sie wenige Jahre später wieder zusammen. Von Mitte September 1943 an, Hans Kindermann wurde zu diesem Zeitpunkt aus dem Lazarett entlassen, lebte die Familie Kindermann gemeinsam in Freiburg.⁴⁹⁴

Trotz des Krieges verloren sich die Düsseldorfer Künstlerfreunde nicht aus den Augen. Günter Grote berichtete von einem Besuch mit der Düsseldorfer Fotografin Erna Böllert (1916-1965) in Hans Kindermanns kleiner Freiburger Wohnung im Herbst 1943. „Die Enge der Wohnung in Freiburg veranlasste uns zu einer gemeinsamen Reise hinüber in das Elsaß. Das bombardierte Rheinland war leergekauft, daher gedachten wir in Straßburg das Nötigste finden zu können, feierten das Ganze so, daß die von uns vorbestellten Betten am Ende leer geblieben waren. Der ‚Chronometer‘-Geist aber war nicht mehr zu ergänzen, andere Situationen gaben das Klima für Phantasie und Verstand, die ehemals mit den Wollüsten des Geistes und Einbildungskraft zu spielen bereit waren.“ Auch Ilse Schmitz stattete zusammen mit Ihrer kleinen Tochter Beate den Kindermanns 1944 einen Besuch ab. Das war am 12. Mai, danach liegt kein Beleg mehr für den Aufenthalt der Familie Kindermann in Freiburg vor.⁴⁹⁵

⁴⁹² Ebd.

⁴⁹³ Ebd.

⁴⁹⁴ Recherchen im Stadtarchiv Freiburg ergaben, dass die Mitglieder der Familie Kindermann dort nicht als Einwohner verzeichnet waren. So kann nicht nachgewiesen werden, ob die Familie Kindermann in Freiburg nochmals die Wohnung wechselte.

⁴⁹⁵ Eintragungen in den Tagebüchern Jean Paul und Ilse Schmitz, Nachlass Jean Paul Schmitz; Schreiben von Beate Schaeffer vom 23.3.2018.

Am 27. November 1944 wurde die Innenstadt Freiburgs durch einen Fliegerangriff massiv zerstört.⁴⁹⁶ Die Mozartstraße 50 war betroffen. Damit verlor die Familie Kindermann zum zweiten Mal während des Zweiten Weltkrieges ihre Wohnung. Doch Hans Kindermann mit seiner Frau und den zwei Kindern hielten sich glücklicherweise bereits auf der Höri am Bodensee auf. Zwischen Sommer und Herbst musste der Umzug erfolgt sein. Es ist davon auszugehen, dass die Familie das Wichtigste ihres Hab und Guts aus Freiburg mitgenommen hatte. Es ist aber nicht auszuschließen, dass bei diesem erneuten Verlust nochmals künstlerische Arbeiten von Hans Kindermann, die Grete Kindermann vielleicht von Düsseldorf nach Friedborn und von dort nach Freiburg mitgebracht hatte, Opfer dieses Kriegsschadens wurden. Mag man den Erinnerungen von Günter Grote glauben, dann war es Ferdinand Macketz, der Hans Kindermann dazu überredete, 1944 Freiburg zu verlassen und sich für den Rest des Krieges auf der Halbinsel Höri am Bodensee niederzulassen.⁴⁹⁷ Er schreibt, dass der Bildhauer auf „Mäckies Lockungen hin auf die Höri kam“. Doch auch bei diesem Ortswechsel ist die Mitwirkung von Walter Kaesbach nicht auszuschließen. Nach ihrer ersten Begegnung im Frühjahr 1942, als Kindermann noch im Singener Lazarett versorgt wurde, hielten Hans Kindermann und Walter Kaesbach Kontakt.⁴⁹⁸ Paula Hess jedenfalls, die Lebensgefährtin Kaesbachs, sorgte für die Unterbringung der jungen, vierköpfigen Familie am Bodensee. Zuvor, im Frühjahr 1944, schilderte die Haushälterin ihre Erinnerungen, hatte sie Erich und Siddi Heckel eine Bleibe vermittelt.⁴⁹⁹

3.5.2.1 Mit Erich und Siddi Heckel unter einem Dach

Bis zur Zerstörung ihrer Wohnung und des Ateliers blieben Siddi und Erich Heckel in Berlin.⁵⁰⁰ Erst dann gaben sie Walter Kaesbachs Drängen nach, sich in eine

⁴⁹⁶ Stadt Freiburg: Freiburg 1944-1996 Zerstörung und Wiederaufbau, Freiburg, 1994, S.14 – 21. Bei einem Luftangriff auf Freiburg am 27. November 1944 wurde nahezu die gesamte Freiburger Innenstadt zerstört.

⁴⁹⁷ Grote 1987, S. 63.

⁴⁹⁸ Dies bestätigt eine Notiz vom 16. Juni 1943 im Kalender von Jean Paul Schmitz. An diesem Tag erhielt der Maler eine Karte von Kaesbach, der er entnommen hatte, dass Kindermann diesen in Hemmenhofen gerade besuchte, Nachlass Jean Paul Schmitz.

⁴⁹⁹ Paula Hess im Interview vom 22.7.1988 mit Hofmann 1989, S.102.

⁵⁰⁰ Wohnung und Atelier Heckels wurde am 30.1.1944 zerstört. Städtische Galerie Karlsruhe im Prinz-Max-Palais (Hrsg.): Erich Heckel und sein Kreis. Dokumente, Fotos, Briefe. Schriften, Stuttgart, Zürich 1983, S. 246, Brief von Erich Heckel an Klaus Gebhard vom 4.2.1944. Das Sommerhaus der Heckels in Osterholz war zuvor schon beschlagnahmt worden. Andrea Hofmann in: Landratsamt

wesentlich sicherere, ländliche Gegend zu begeben. Der späte Umzug des 61-jährigen Heckel war weniger eine selbst getroffene Entscheidung als die Folge geschichtlicher Einschnitte und persönlicher Bedingungen. Verfemung und Beschlagnahmungen seiner Werke waren den durch den Krieg verursachten Verlusten vorausgegangen.⁵⁰¹ Es war letztendlich Heckels endgültiger Abschied aus Berlin.⁵⁰² In Wangen vermittelte Paula Hess den Heckels ein kleines Haus.⁵⁰³ Doch Uneinigkeiten mit der Vermieterin sorgten schon bald dafür, dass sich Paula Hess erneut auf diese Suche nach Wohnmöglichkeiten für den Maler und seine Frau machen musste. „Und dann hat der damalige Bürgermeister mir erzählt, daß die Wurms, eine Architektenfamilie in Ravensburg, ihr Haus dem Militär als Erholungsheim zur Verfügung stellen wollten. Da sagte ich, ich wüsste Leute, die Miete dafür zahlen würden. Dieses Holzhaus lag zwischen Gaienhofen und Hemmenhofen“, erinnert sich Paula Hess.⁵⁰⁴ Es ist davon auszugehen, dass Erich Heckel und seine Frau in der zweiten Jahreshälfte 1944 in das Sommerhaus des Ravensburger Architekten Heinrich Wurm (1895-1984) – wohl nahezu zeitgleich mit der Familie Kindermann – einzogen.⁵⁰⁵

Das Haus am See war sowohl für Heckel als auch für Kindermann mehr als nur ein kurzfristiges Provisorium. Bis 1953, als sich Erich Heckel in Gaienhofen ein eigenes Haus baute, lebten Erich Heckel und Hans Kindermann unter einem Dach. Der Bildhauer und seine Familie hatten bis kurz vor der Berufung Kindermanns an die Kunstakademie Karlsruhe 1957 ihr Zuhause dort, wenngleich Kindermann sich mehr und mehr zwischen dem Bodensee und seiner künstlerischen Heimat Düsseldorf bewegte.

Bodenseekreis/Stadt Friedrichshafen: Erich Heckel. Die Jahre am Bodensee. 1944-1970, Friedrichshafen 1994 (wird zitiert mit Hofmann 1994), S. 9.

⁵⁰¹ Vogel, Annette: Erich Heckel in Süddeutschland, in: Moeller, Magdalena M.: Erich Heckel – Der große Expressionist, Werke aus dem Brücke-Museum Berlin, München 2013, S. 250.

⁵⁰² Soika, Aya: Die letzten Kriegsjahre, in: Soika, Aya/Hoffmann, Maïke: Flucht in die Bilder? Die Künstler der „Brücke“ im Nationalsozialismus, Berlin 2019, S. 175.

⁵⁰³ Paula Hess datiert im Interview mit Andrea Hofmann vom 22.7.1988 den Umzug von Heckel im Frühjahr 1944. Hofmann 1989, S.102.

⁵⁰⁴ Ebd.

⁵⁰⁵ Anna Soika geht davon aus, dass Heckel im August 1944 das Haus bezog. Soika 2019_1b, S. 175. Das Haus von Heinrich Wurm befindet sich noch immer im Besitz der Ravensburger Architektenfamilie. Es ist in dem Zustand, in dem es Heckel und Kindermann bewohnten, größtenteils erhalten geblieben und dient der Großfamilie noch immer als Sommerhaus. Die Verfasserin hatte die Gelegenheit, im Sommer 2017 das Haus zu besuchen. Dafür sei der Familie Wurm, Ravensburg, an dieser Stelle herzlich gedankt. Das Haus befindet sich direkt am Ufer in idyllischer Umgebung mit dem Blick auf die Schweizer Seite des Untersees. Erich und Siddi Heckel sowie die Familie Kindermann teilten sich mehrere Räume, u.a. die Küche. An Kindermanns erinnern noch die von Grete Kindermann bemalten Lampen, aber auch eine Bronze-Figur von Stropp, dessen Schicksal mit dem Haus am See eng verbunden ist.

Das Haus, das Heinrich Wurm 1939 für seine Familie auf einem Ufergrundstück am Untersee gebaut hatte, hatte für ihn selbst eine große Bedeutung. Dies leitet sich aus der Tatsache ab, dass er es in der architektonischen Fachliteratur vorstellte und in einem Essay dessen Nutzen und Form darlegte.⁵⁰⁶ Das Ferienhaus des Städters, war Wurm überzeugt, müsse seinen eigenständigen Stil haben, der sowohl den Ansprüchen des Bewohners als auch der landschaftlichen Umgebung gerecht werde „[...] dann kann ein solches Haus wahrhaft bodenständig sein, auch wenn es ein ganz anderes Gesicht zeigt als das nachbarliche Bauernhaus.“⁵⁰⁷ Demgemäß fügt sich das einstöckige Gebäude in das abfallende Gelände und ist zum See hin ausgerichtet. Die Anlage des Wurmschen Seehauses besteht aus drei Wohnflügeln, die sich um eine breite Terrasse fügen. Der – vom See aus betrachtet – rechte Flügel mit Giebelfront nimmt ein Wohnzimmer und die Küche in sich auf. Daran schließen sich im Mittelbau insgesamt fünf Schlafzimmer an. Der linke Flügel ist durch eine Garage und einen Abstellraum bestimmt. Das Raumprogramm ist auf die Nutzung als Ferienhaus zugeschnitten, mit Ausnahme des großangelegten Wohnraums sind alle Räume so klein und funktional wie möglich gehalten.⁵⁰⁸

Das Zusammenleben der wachsenden Familie Kindermann, zu der im August 1949 noch Tochter Christine hinzukam⁵⁰⁹, mit Erich und Siddi Heckel gestaltete sich keineswegs unkompliziert. Nicht nur die Räume mussten zwischen den beiden Parteien aufgeteilt werden, auch die Lebensbedingungen im Haus am See waren schwierig. Das als Sommerhaus konzipierte Anwesen verfügte kaum über Heizmöglichkeiten. In der Heckel-Literatur ist von den Wohnverhältnissen im Haus am See häufig die Rede, die auch Auswirkungen auf Heckels Werk hatten. So wird berichtet, dass spätestens ab Ende Oktober die Wohn- und Arbeitsräume nicht mehr zu benutzen waren.⁵¹⁰ Dies bedingte, dass sich alle Bewohner gemeinsam im Wohnraum und der Küche aufhielten. Das Malen war demnach in den Wintermonaten kaum möglich. Deshalb beschäftigte sich Erich Heckel anfangs vor allem mit Arbeiten auf Papier, Zeichnungen und Aquarellen. Für erste Lithografien soll er Wegplatten benutzt

⁵⁰⁶ Wurth, Andrea: Heinrich Wurm – Architekt, Unternehmen, Erfinder, in: Werkbericht Architektenbüro Wurm, Ravensburg 1990, S. 20/21.

⁵⁰⁷ Zit. nach Wurth 1990, S. 21.

⁵⁰⁸ Ebd.

⁵⁰⁹ Anette Christine wurde am 27.8.1947 in Singen geboren.

⁵¹⁰ Hofmann 1989, S. 96. Die Autorin zitiert Lovis Gremilza, der Heckel nach dem Krieg mehrfach besuchte; vgl. S. 69, Anm. 9. Der Arzt Lovis Gremilza (1912-2002) verlegte ab 1947 bis 1949 in Schweningen Künstlermappen u.a. von Otto Dix, Curt Georg Becker und Erich Heckel.

haben.⁵¹¹ Gleiches galt für Hans Kindermann. An bildhauerische Arbeit war für ihn kurz vor und kurz nach Kriegsende lediglich in den Sommermonaten zu denken. „Die Zeitumstände waren alles andere als für Kunst vielversprechend“, bemerkt dazu Franzke.⁵¹² Zur materiellen Not kam namentlich für Bildhauer auch der Mangel an Arbeitsmaterial. Es war nicht nur für Kindermann schwer, größere Mengen etwa von Gips, Wachs oder Ton zu besorgen. Am leichtesten war der Zugriff auf Steine oder Holz, die die Trümmer nach dem Krieg hinterließen. Doch das geeignete Werkzeug zur Bearbeitung fehlte mitunter.⁵¹³ So widmete sich auch Hans Kindermann in der letzten Kriegs- und ersten Nachkriegszeit ebenfalls verstärkt der Zeichnung. Heckel und Kindermann dürften sich als Künstler gegenseitig geschätzt haben. Denn Heckel schuf 1953 eine Grafik, die Hans Kindermann vor einer Auswahl seiner Arbeiten im Hintergrund zeigt (Abb. 37).⁵¹⁴ Die Porträts seiner Söhne Stropp und Georg bestimmen die Gestaltung seines Gemäldes, „Knaben“, 1949 (Abb. 38).⁵¹⁵ Es handelt sich um eine Dorfszene mit drei Jugendlichen am Brunnen von Gaienhofen. Er hat die beiden Kindermann-Söhne – nur zu zweit – auch auf dem das Brunnenmotiv wiederholenden Holzschnitt von 1950 wiedergegeben (Abb. 39).⁵¹⁶ Außerdem sind sie auf einer Tuschezeichnung „Zwei Brüder“, 1949 (Abb. 40)⁵¹⁷ wiederzuerkennen. Vor allem Anfang der 1950er-Jahre, als Kindermann nach dem Tod seiner Frau Grete mit seinen verbliebenen zwei Kindern alleine im Haus am See lebte, muss der künstlerische Austausch intensiv gewesen sein. Dies zeigt Hans Kindermanns Hinwendung zu archaisierenden Holzskulpturen im Stil der frühen „Brücke“-Plastik, die noch thematisiert wird.

Das Verhältnis zwischen den beiden Frauen Siddi Heckel und Grete Kindermann dürfte in der Gemeinschaft von einem älteren Ehepaar und einer Familie mit Kleinkindern auf dem – vor allem im Winter – begrenzten Raum angespannter gewesen sein.

⁵¹¹ Hofmann 1994, S.15.

⁵¹² Franzke 2012, S. 13.

⁵¹³ Vgl. Ohnesorge 2001, S. 28. Der Autor stellt die materielle Lage der Bildhauer in Deutschland nach dem Krieg in seinem Rückblick auf die Ausgangssituation 1945 dar.

⁵¹⁴ Erich Heckel, H.K. (Hans Kindermann), 1953, Lithografie (Dube, 1974, Bd. 2, L 358), in: EnBW 2012, Abb. S.15; Dube, Annemarie und Wolf-Dieter: Erich Heckel. Das grafische Werk, Band 2, Radierungen Lithografien, New York 1974, Nr. 358.

⁵¹⁵ Erich Heckel, Knaben, 1949, Tempera auf Leinwand, Nachlass Erich Heckel; auch in: Hünecke, Andreas, herausg. für die Heckel-Stiftung: Erich Heckel. Werkverzeichnis der Gemälde, Wandbilder und Skulpturen, München 2017 (zwei Bände), Band 2, S. 313.

⁵¹⁶ Erich Heckel, Jahresblatt Knaben am Brunnen, 1950, Holzschnitt, in: Dube 1974, Bd. 1 395 II.

⁵¹⁷ Erich Heckel, Zwei Brüder, 1949, Tusche und Rohrfeder in: Hofmann 1994, S. 46.

Siddi Heckel, so wurde der Verfasserin von vielen Zeitzeugen berichtet⁵¹⁸, schirmte den „Meister“, wie sie Heckel nannte, vom Alltag ab. Grete Kindermann dagegen oblag nicht nur die Erziehung der Kinder, sondern sie sorgte zusätzlich noch als Arbeiterin in der schweizerischen Nähmaschinenfabrik „Bernina“ in Steckborn für ein regelmäßiges Familieneinkommen.⁵¹⁹ Ihr Schicksal eröffnet den Blick auf die Künstler-Frauen auf der Höri, die nicht selten selbst Künstlerinnen waren.

3.5.2.2 Künstler-Frauen auf der Höri und das Schicksal von Grete Kindermann

Es ist Andrea Dietz zu verdanken, dass auch die Künstlerinnen auf der Höri der Kriegs- und Nachkriegszeit nicht gänzlich unbeachtet blieben.⁵²⁰ Sie bezog sie erstmals ausführlicher bei der Betrachtung der künstlerisch relevanten Zeit am Bodensee in einer Veröffentlichung ein.⁵²¹ Für Gertraud Herzger (1908-1989) und Grete Kindermann galt das traditionelle Rollenverständnis. Obwohl ausgebildete Malerinnen, zogen sie sich mit der Familiengründung aus der künstlerischen Tätigkeit größtenteils zurück. „Aber jetzt brauchst Du doch nicht mehr malen!“, sagte ihr Mann, der Künstler Walter Herzger, nach der Geburt der Tochter Sabine zu Gertraud Herzger. „Ich habe es zwar nicht akzeptiert, aber auch nicht offen revoltiert dagegen, ich habe mich bloß geärgert. Dann habe ich heimlich gemalt, das ging gar nicht anders.“⁵²² Ähnlich mochte es Grete Kindermann empfunden haben, deren Mann als Kriegsversehrter nur bedingt arbeitsfähig war. So waren beide Frauen aus wirtschaftlichen Gründen gezwungen, einer Tätigkeit nachzugehen. Gertraud Herzger pendelte von 1950 bis 1957 und Grete Kindermann ab 1948 zur Akkordarbeit in die Schweiz, um

⁵¹⁸ Hier gilt ein herzlicher Dank an Rose-Marie Schnorrenberg-Stuckert, die trotz ihres hohen Alters lebendige Erinnerungen an die Zeit nach dem Krieg auf der Höri vermittelte. Ebenso gedankt sei Angela Becker-Fuhr und Franz-Hellmut Schürholz, die der Verfasserin ihre Zeit schenkten, um Fragen zur Bodensee-Zeit Kindermanns zu beantworten.

⁵¹⁹ Hofmann 1989, S. 141.

⁵²⁰ Auch bei der Ausstellung „KünstlerInnen der Höri“, 2011 im Hermann-Hesse-Höri-Museum in Hemmenhofen wurden die Künstler-Frauen mit einbezogen. Es erschien eine kleine Katalogbroschüre: Hermann-Hesse-Höri-Museum: KünstlerInnen der Höri, Hemmenhofen 2011 (Text: Andrea Dietz), S. 32/33 (Grete Kindermann) und S. 38-40 (Gertraud Herzger-von Harlessem).

⁵²¹ Andrea Hofmann führte am 8.11.1988 mit Gertraud Herzger-von Harlessem ein Interview über ihr Leben als Künstlerin. Gertraud Herzger (1908–1989) hatte u.a. an der Johannes Itten-Schule in Berlin und an der Kunstschule Burg Giebichenstein in Halle studiert. 1942 übersiedelte das Ehepaar mit seiner Tochter Sabine nach Öhningen, 1946 ließ sich die Familie in Hemmenhofen nieder. Die Künstlerin teilte ihr Frauenschicksal mit Grete Kindermann, beide arbeiteten in der Nähmaschinenfabrik in Steckborn.

⁵²² Hofmann 1989, S. 152/153.

einen beträchtlichen Teil zum Familieneinkommen beizusteuern.⁵²³ „Ich arbeitete an einem Schleifband. Man mußte furchtbar aufpassen, daß man sich die Hände nicht abschliff. Bis ich das konnte, das hat erst einmal eine Zeitlang gedauert. Das hat mich doch etwas mitgenommen“, berichtete die Künstlerin von diesen schwierigen Lebensumständen.⁵²⁴ An künstlerische Arbeit war für Grete Kindermann zwischen Arbeit und Familie nicht zu denken. Im Gegensatz zu Gertraud Herzger, die in späteren Jahren ihr künstlerisches Werk wieder aufnahm, ist von Grete Kindermann wohl nur eine einzige Arbeit geblieben.⁵²⁵

Nicht zuletzt diese „überfordernde Situation“⁵²⁶ dürfte der Grund dafür gewesen sein, dass Grete Kindermann 1951 den Freitod im Bodensee wählte, in den sie ihren Sohn Stropp mitnahm. Während ihre Leiche bei Steckborn am 8. Juni 1951 gefunden wurde,⁵²⁷ blieb Stropp vermisst.⁵²⁸ Das tragische Ereignis fand auch in den Notizen von Jean Paul Schmitz Erwähnung.⁵²⁹ In der Folgezeit blieb Jean Paul Schmitz in engem Kontakt mit Kindermann. Auch die kunstinteressierte Unternehmerfamilie Schürholz aus Wangen kümmerte sich um den Witwer und seine Familie.⁵³⁰ Am 11. Juni 1951 wurde Grete Kindermann auf dem Friedhof von Hemmenhofen beige-
setzt.⁵³¹ Hans Kindermann gestaltete später den Grabstein (WV ÖR005) für seine Frau, der nach der Auflösung der Ruhestätte nun vor dem Hesse-Höri-Museum Auf-
stellung fand.

⁵²³ Auch in der Kurzbeschreibung der Vita von Hans Kindermann in Hofmann 1995, S. 264, die die Teilnehmer der Ausstellung von 1945 in Überlingen zusammenführte, wird erwähnt, dass Grete Kindermann von 1948 an in der Nähmaschinenfabrik „Bernina“ in Steckborn gearbeitet hat; Hesse-Höri-Museum 2011, S. 32 und S. 38.

⁵²⁴ Hofmann 1989, S. 152.

⁵²⁵ Ihre Tochter Christine Sielaff ist im Besitz einer künstlerischen Arbeit Ihrer Mutter.

⁵²⁶ Andrea Dietz in: Hesse-Höri-Museum 2011, S. 33.

⁵²⁷ Dies geht aus Angaben des Stadtarchivs Düsseldorf aus dem Melderegister hervor. Schreiben vom 11. Mai 2017.

⁵²⁸ Hans Joachim, genannt Stropp, Kindermann wurde im Juli 1971 offiziell für tot erklärt. Im Nachlass von Hans Kindermann ist die Rechnung der Gerichtskasse Konstanz vom 29.7.1971 mit dem Vermerk Todeserklärung Hans Joachim Kindermann erhalten, NL HK.

⁵²⁹ Notiz vom 8. Juni 1951, Nachlass Jean Paul Schmitz. Beate Schaeffer berichtet, dass damals nicht von einem Freitod die Rede war, sondern dass erzählt wurde, dass Grete Kindermann und Stropp ertrunken seien. Das Wort ertrunken ist in Jean Paul Schmitz` Aufzeichnungen auch unterstrichen.

⁵³⁰ Notizen im Nachlass Jean Paul Schmitz bei Beate Schaeffer, Eintragungen vom 26.6. und 29.6. 1951.

⁵³¹ Notizen im Nachlass Jean Paul Schmitz bei Beate Schaeffer, Eintragungen vom 11.6.1951.

3.5.2.3 Die Rheinländer am Untersee

Das Jahr 1933 mit der Machtergreifung Hitlers und dem damit verbundenen Beginn der Verfernung vieler Kunstschaffender markierte den Beginn des Zuzugs von Künstlern aus dem Rheinland, vornehmlich aus Düsseldorf, die im abgelegenen Süden auf der Höri Zuflucht suchten. Christoph Bauer weist darauf hin, dass die Bodensee-Region keineswegs von der Gewaltherrschaft des NS-Systems und dem Krieg verschont blieb. Er erwähnt, dass es auch hier Denunziationen und Hausdurchsuchungen gab, jüdische Bürger deportiert und ermordet wurden und der Krieg ab 1943 auch den Bodensee mit der Bombardierung von Friedrichshafen erreichte.⁵³²

Als erster verließ Helmuth Macke im Frühjahr 1933 seine Heimat.⁵³³ Er spürte frühzeitig den politischen Stimmungswandel in Deutschland und versuchte das Land weitgehend durch Auslandsaufenthalte zu meiden. Zur Rückkehr gezwungen beschloss er auf die Höri in unmittelbarer Nähe zur neutralen Schweiz umzusiedeln. Mit seiner Ehefrau Margarethe Barth fand er in der „Alten Mühle“ im Ortskern von Hemmenhofen eine Bleibe.⁵³⁴ Helmuth Macke, der Vetter des Malers August Macke, gehörte zum rheinischen Netzwerk von Walter Kaesbach. Der Künstler wiederum war derjenige, der den entlassenen Düsseldorfer Akademiedirektor dazu überredete ihm zu folgen, um den Anfeindungen in seinem langjährigen Wirkungsort endgültig zu entgehen.⁵³⁵ Als Walter Kaesbach mit Paula Hess am 31. Juli 1933 nach Hemmenhofen zog, nahmen Helmuth und Margarethe Macke sie bei sich auf. Im Herbst 1934 ließ sich der Kunsthistoriker mit seiner Haushälterin und seinem unehelichen Sohn Walter in einem neu errichteten Holzhaus auf dem Hemmenhofener Guggenbühl nieder.⁵³⁶ Von hier aus agierte der umtriebige Kunsthistoriker weiter, bat seine ihm nahestehenden Künstler zu Besuchen an den Bodensee und baute auch dort ein neues Beziehungsnetzwerk auf.

⁵³² Bauer 2008, S. 39.

⁵³³ Hofmann 1989, S. 44f.

⁵³⁴ Ebd., Anm. 2: Andrea Hofmann beruft sich auf die Daten und Dokumente zur Biografie Mackes von Burkhard Leismann in: Helmuth Macke, Ausstellungskatalog Münster/Bonn 1984.

⁵³⁵ Christoph Bauer erwähnt, dass Macke Kaesbach eigens in Düsseldorf aufgesucht habe, um ihn zum Wegzug zu überreden. Bauer 2008, S. 35. Hofmann 1989, S. 49: Auch Helmuth Macke suchte am 8.9.1936 den Tod im See. Eine Gedächtnisausstellung für ihn, die seine Freunde planten, war aus politischen Gründen nicht mehr möglich. Seine Arbeiten wurden 1937 im Kaiser-Wilhelm-Museum in Krefeld beschlagnahmt. Mackes Witwe Margarethe blieb in Wangen Teil der Künstlergemeinschaft. Rosemarie Schnorrenberg-Stuckert erinnerte sich, dass sie Hans Kindermann das Schwimmen mit einem Bein beigebracht habe. (Gespräch 27.10.2017).

⁵³⁶ Berner datiert den Umzug 1935, Berner 1987, S. 179.

Als die Lage sich in den Städten durch Bombardierungen immer mehr verschärfte, forderte Kaesbach weitere Freunde aus seiner alten Heimat Düsseldorf auf, es ihm gleichzutun und auf die Höri zu ziehen.⁵³⁷ Die ersten, die seinem Ruf folgten, waren Marianne und Ferdinand Macketanz im Frühjahr 1942. Dessen Atelier war Ende 1941 zerstört worden. 1943 kam Curth Georg Becker, der in Singen geboren war, mit seiner Familie nach. Becker studierte ebenfalls in den 1920er-Jahren in Düsseldorf, in der Klasse von Heinrich Nauen. Auf diese Zeit ging die Bekanntschaft mit Kaesbach zurück, Macketanz war zudem Beckers Studienfreund.⁵³⁸ Erst nach dem Krieg verlegten Jean Paul Schmitz und seine Familie ihren Wohnort auf die Höri, nach Wangen.

Walter Kaesbach war nicht nur derjenige, der die Künstler aus seiner rheinischen Heimat an den Bodensee holte, er wurde auch zum Dreh- und Angelpunkt eines lebendigen Kunstlebens, das hier in den folgenden Jahren entstand. „Sein Haus wird zum Treffpunkt von Künstlern und Kunstfreunden. Außer den Künstlern kamen auch andere Leute in das Haus, vor allem Verleger, Kunstsammler, Galeristen und führende Kunsthändler [...]“, so schildert Berner die Umtriebigkeit Kaesbachs abseits der Kunstmetropolen.⁵³⁹ Dies förderte nicht nur das Zusammengehörigkeitsgefühl der Künstler untereinander, sondern sorgte auch dafür, dass die Höri-Künstler,⁵⁴⁰ die als Gruppe wahrgenommen wurden, auch ihre Arbeiten gelegentlich veräußern konnten. „Der Kontakt zur Bevölkerung war sehr gut“, behauptete zwar Paula Hess – auf sich und Kaesbach bezogen.⁵⁴¹ Die Künstler indes wurden von der Landbevölkerung eher skeptisch betrachtet.⁵⁴²

⁵³⁷ Bauer 2008, S. 38, Berner 1987, S. 180.

⁵³⁸ Bauer 2008, S. 38, Hofmann 1989, S. 104; Berner 1978, S. 31.

⁵³⁹ Berner 1987, S. 180.

⁵⁴⁰ Zu den Höri-Künstlern gehörte selbstverständlich auch Otto Dix, der sich ebenfalls in Gaienhofen niedergelassen hatte. Er war jedoch nicht auf Vermittlung von Walter Kaesbach gekommen, sondern zog sich von 1933 bis 1936 auf Schloss Randegg zurück, das im Besitz seines Schwagers und ersten Ehemanns seiner Frau Martha, Hans Koch, war. Vgl. Bauer S.37/38. Hans Kindermann gestaltete 1954 das Grabmal von Hans Koch (WV ÖR007). Das Verhältnis zwischen Kaesbach und Dix schien nicht von allzu großer Sympathie geprägt gewesen zu sein. Paul Weber schreibt: „Seinen Nachbar Otto Dix mochte Kaesbach nicht leiden. Sie mussten früher mal persönliche Auseinandersetzungen gehabt haben.“ Weber 1966, S. 39. Die Höri-Künstler indes, vor allem Curth Georg Becker und Jean Paul Schmitz, die Dix aus den 1920er-Jahren in Düsseldorf kannten, pflegten einen freundschaftlichen Kontakt zu ihm. Auch Hans Kindermann war mitunter bei diesen Treffen dabei. Dies geht u.a. aus den Berichten von Angela Becker-Fuhr und Rose-Marie Schnorrenberg-Stuckert hervor (Gespräche 27.10.2017).

⁵⁴¹ Hofmann 1989, S.55. Gespräch mit Paula Hess 22.7.1988.

⁵⁴² Dies geht auch aus den Schilderungen von Rose-Marie Schnorrenberg-Stuckert hervor. (Gespräch 27.10.2017).

Dieser enge Kreis der Höri-Künstler mit rheinischer Herkunft wurde in der Rückschau nicht selten als „Künstlerkolonie“ bezeichnet und auch in diesem Kontext rezipiert. Es handelt sich um einen Begriff, der keine klare Definition aufweist und doch Assoziationen hervorruft: ländliche, begrenzte Landschaft, freundschaftliche Verbundenheit, entscheidende Gemeinsamkeiten in der künstlerischen Gestaltungsweise.⁵⁴³ Diese Kennzeichen trafen für die im rheinischen Expressionismus verwurzelten Künstler als verbindende Merkmale zu. Andreas Zoller sieht mit dem Blick auf die Maler auch Gemeinsamkeiten in der bevorzugten Wahl der Landschaft und des Stillebens als Motiv, aber auch im Gebrauch von expressionistischen künstlerischen Mitteln.⁵⁴⁴ Das menschliche Miteinander wie auch die Bindung an die Bodenseehalbinsel bildeten den äußeren Rahmen für diese Kategorisierung, von der Berner überzeugt ist, dass sie von den Malern abgelehnt wurde. Entscheidend ist für ihn die fehlende Freiwilligkeit bei der Wahl des Künstlerorts.⁵⁴⁵ Nicht die Suche nach einer inspirierenden Naturschönheit hatte die Künstler verbunden, sondern die politischen Umstände und die Kriegsverhältnisse hatten sie zusammengebracht. Die gemeinsame Orientierung am Expressionismus schien dabei ohne Relevanz, sie entsprach vielmehr der gemeinsamen Bindung an den Rheinischen Expressionismus. Diese auf eine identische künstlerische Zielsetzung ausgerichtete Zusammengehörigkeit hatten die Maler abgelehnt. Zu sehr vernachlässigte diese Zuordnung die jeweilige Individualität der Künstlerpersönlichkeiten.⁵⁴⁶ Als einzigem Bildhauer kam in diesem Kreis Hans Kindermann eine Sonderstellung zu. Aber auch eine Bindung an den Expressionismus ist ohne Zweifel.

Doch nicht nur die Künstler aus dem direkten Umfeld Kaesbachs wählten den Bodensee-Raum zumindest vorübergehend im und nach dem Krieg als Rückzugsort. Der in Stuttgart lebende Max Ackermann (1887-1975) ließ sich in Horn nieder und arbeitete in Hemmenhofen. Zu ihm flüchtet sich auch Willi Baumeister (1889-1955). Sie wiesen eine andere künstlerische Orientierung mit stärkerer Tendenz zur Vereinfachung und zunehmender Abstraktion auf. Auch weitere Bildhauer zog es an den Bodensee, so kam auch Hein Minkenberg (1889-1968) von Neuss nach Hemmenhofen. Der Bildhauer Berthold Müller-Oerlinghausen (1893-1997) verlagerte sein Atelier

⁵⁴³ Vgl. Wietek 1976, S. 6 f.

⁵⁴⁴ Zoller, Andreas: Künstlerkolonien im deutschen Südwesten. Gutach, Grötzingen, Dachau, Höri, Hausen ob Verena 1994, S. 32.

⁵⁴⁵ Berner 1976, S. 168.

⁵⁴⁶ Ebd.

von Berlin nach Kressbronn, wo seine Frau ein Sommerhaus besaß.⁵⁴⁷ An diesen Übersiedlungen war Walter Kaesbach ebenfalls teilweise beteiligt. Otto Dix hingegen, obwohl zum Kreis der Rheinländer, aber nicht zum direkten Umfeld Kaesbachs zählend, führte der Weg über den ersten Mann seiner Frau und seinen späteren Schwager Hans Koch (1881-1952) an den Bodensee. Auf Schloss Randegg, wohin sich der Arzt zurückgezogen hatte, lebte er ab 1933, bevor er und seine Frau Martha sich 1936 ein Haus in Gaienhofen errichteten.⁵⁴⁸

Die Künstler am See blieben in der Nachkriegszeit von der Öffentlichkeit nicht unbeachtet. „Die Schwäbische Illustrierte“ veröffentlichte am 18. Dezember 1948 eine Unterhaltungsausgabe zu Weihnachten, auf der sie auf einer Doppelseite in Text und Bild eine Reihe der Künstlerpersönlichkeiten vorstellte. „Begegnungen am Bodensee“ war der Beitrag, der keine Autorennennung aufweist, überschrieben. „In jedem Ort am Seerand wohnt ein Maler oder ein Bildhauer oder ein Schriftsteller oder ein Erfinder, eben ein Mann von Bedeutung“, heißt es in dem einleitenden Text, der unter den bildenden Künstlern Erich Heckel, Otto Dix, Ferdinand Macketanz und Hans Kindermann hervorhebt. Der Artikel liest sich wie eine Reportage eines unverhofften Atelierbesuchs bei dem Bildhauer. Das den Artikel illustrierende Bild zeigt Kindermann bei der Arbeit an der in jenem Jahr entstandenen Büste „Walter Kaesbach“ (VV S045), (Dok. 7).⁵⁴⁹ Inhaltlich fokussiert sich der unbekannte Autor bei allen Künstlerbeiträgen auf das Kriegsschicksal, das sich nun, über drei Jahre nach Kriegsende, offenbar zum Positiven gewendet hat. Der kreative Prozess ist also erneut und erfolgreich angelaufen. „Eine Garage hat Hans Kindermann, Jahrgang 1911, Bildhauer mit Zukunft, sich als Atelier eingerichtet. [...] Er empfängt, offenbar in seiner Arbeit überrascht, im weißen Kittel, der mit Gips über und über beschmiert ist. Kindermann hat in Düsseldorf durch den Luftkrieg alle seine Arbeiten aus nahezu fünfzehn Jahren eingebüßt, für einen Bildhauer ein unersetzlicher Verlust. Durch den Krieg verlor er Zeit, wie alle Männer seines Jahrgangs. Ruhe, Stille, Schaffensfreude und Wachsamkeit ließ er sich nicht nehmen.“⁵⁵⁰ Die etwas romantisierende Darstellungsweise des journalistischen Beitrags mag der Festtagsausgabe des Journals

⁵⁴⁷ Moser, Eva: Die Überlinger Ausstellung „Deutsche Kunst unserer Zeit“, 1945, Eine Bilanz nach 50 Jahren, in: Stadt Überlingen (Hrsg.): Rückkehr der Moderne, Überlingen 1995, S. 38-40. Eva Moser stellt die ganze Fülle der Künstler vor, die am Bodensee im und nach dem Krieg lebte.

⁵⁴⁸ Titus Koch, Enkel von Hans Koch und Martha Dix, erzählte der Verfasserin bei einem Gespräch am 16. 8.2020, dass sich Dix eigentlich in Randegg niederlassen wollte, der Bürgermeister ihm jedoch einen Bauplatz verweigerte. Daraufhin wählte er Hemmenhofen als Wohnort.

⁵⁴⁹ Schwäbische Illustrierte, 3. Jahrgang, Stuttgart, 18. Dezember 1948, S. 9, NL HK.

⁵⁵⁰ Ebd.

geschuldet sein. Bei Hans Kindermann dauerte die Konsolidierung seiner wirtschaftlichen Situation als Künstler tatsächlich bis weit in die 1950er-Jahre an.

Diese über die Höri hinausgehende Künstlerschaft am Bodensee bildete in den ersten Nachkriegsjahren eine Notgemeinschaft. Die Akteure gehörten zu den teilnehmenden Künstlern der ersten Nachkriegsausstellungen, die auch durch Walter Kaesbachs Zutun nicht ohne Grund im Bodensee-Raum stattfanden. Darauf ist noch einzugehen.

3.5.2.4 Die Förderer der Kunst auf der Höri

In der Kriegs- und Nachkriegszeit waren die Künstlerfamilien auf Naturalien angewiesen, um zu überleben. Es war vor allem der Obstbauer Paul Weber aus Bodman, der in diesem Handel, den wiederum Kasebach vermittelte, für sich eine stattliche Kunstsammlung erwarb.⁵⁵¹ Er notierte seine Erinnerungen auf, die nicht veröffentlicht sind.⁵⁵²

1935 lernte Weber Walter Kaesbach kennen, über deren erste Begegnung er schrieb: „Der Mann war mir zunächst durchaus nicht sympathisch. [...] Ich glaube, ich darf sagen, dass es ein guter beiderseitiger Kontakt wurde.“⁵⁵³ Etwas später bezeichnet er Kaesbach als die „große Drehscheibe meiner Sammlung“.⁵⁵⁴ Zuerst war es Macketanz, den der Kunsthistoriker für einen Porträtauftrag an Weber vermittelte und der in den Genuss seiner Fürsorge für die Künstler kam. „Er wurde von uns mit allem Möglichen versorgt und unterstützt, nicht nur mit Lebensmitteln, es fehlte ja an allem.“ (Paul Weber)⁵⁵⁵ Diese Förderung weitete Weber schließlich auch auf die anderen Höri-Künstler aus. Er schildert, wie Kaesbach ihn auch mit Erich Heckel, Curth Georg Becker wie auch mit „dessen Schützlingen Herzger und Kindermann“⁵⁵⁶ bekannt machte und betont dabei: „Dazu muss ich sagen, daß er oft aber auch lediglich die Absicht hatte, einem Künstler materiell behilflich zu sein, für den er vielleicht eine gute Zukunft voraussah, auch wenn er die Werke dieses Künstlers nicht unbedingt

⁵⁵¹ Paul Weber war auch ein engagierter Lokal- und Landespolitiker. Als Vertreter der Zentrumspartei stellte er sich im örtlichen Rat gegen die Nationalsozialisten. Nach 1947 war er Abgeordneter des badi-schen Landtags für die FDP. Er hatte neben seiner Neigung zur Kunst auch Interesse an der Prä-historie.

⁵⁵² Die Verfasserin verfügt über eine Kopie des Manuskripts von 1966.

⁵⁵³ Weber 1966, S. 5.

⁵⁵⁴ Ebd., S. 10.

⁵⁵⁵ Ebd., S. 11.

⁵⁵⁶ Ebd., S. 21.

als in meine Sammlung passend fand.“⁵⁵⁷ Paul Weber vertraute trotzdem auf das Qualitätsbewusstsein Kaesbachs und schloss sich damit auch dessen stilistischen Vorlieben an. Durch den Kunsthistoriker entdeckt der Obstbauer den Expressionismus für sich.

In seinen Erinnerungen führt er buchhalterisch auf, wieviel Werke er von welcher Gattung und von welchem Künstler erworben hatte, aber ohne genaue Beschreibungen zu geben.⁵⁵⁸ Er rechnet sogar gegen, wieviel Weizen, Äpfel oder Honig er erzeugen müsste, um etwa ein Bild von Schmidt-Rottluff zu erstehen, dessen Werke er über Heckel besonders schätzen gelernt hatte.⁵⁵⁹ Doch trotz manch spekulativer Gedanken betrachtet Weber seine Kunstkäufe auch unter dem Aspekt der Wohltätigkeit, die ebenso Hans Kindermann und seiner Familie zu Gute kam. „Kindermanns waren in den Nachkriegsjahren richtig arme Teufel, besonders tat mir seine Frau immer leid, ich konnte aber nicht sagen, weshalb. Sie war immer traurig und deprimiert und ging dann – ich glaube es war 1950 – mit dem ältesten Sohn in den Tod, ins Wasser“.⁵⁶⁰ Weber wie Kaesbach erkannten die besondere Not des Bildhauers. „Anders als Heckels, die schon viele Äpfel-Birnen zu hamstern verstanden, werden wir als Weber-Kunden ausgesprochenmaßen schlecht behandelt. Ja, ich sähe es lieber, Sie könnten und wollten an uns für den armen Kindermann mit den 2 Buben etwas übrighaben als für die reiche Frau Heckel.“⁵⁶¹ Dies formulierte der Kunsthistoriker in einem Brief an den Landwirt aus Bodman.

In seiner Sammlung, so zählt Weber auf, befand sich von Hans Kindermann die Büste Kaesbachs,⁵⁶² ein kleines Holzfigürchen, das – wie eine Zeichnung – nicht näher bezeichnet wird. Dabei merkt der Obstbauer an, dass Kindermann ihm noch über 700 Mark schuldig sei, was „wohl wert gewesen wäre, daß wenigsten noch ein kleines Figürchen mehr in meiner Sammlung wäre.“ Doch er schließt versöhnlich: „Nun, diese Sache ist niedergeschlagen und es ist Gras drüber gewachsen und was da ist von Kindermann ist mir so viel wert.“⁵⁶³

⁵⁵⁷ Ebd., S. 22.

⁵⁵⁸ Die Sammlung Paul Weber ist nicht mehr geschlossen erhalten. Nach seinem Tod wurde sie von den Erben teilweise veräußert.

⁵⁵⁹ Weber 1966, S. 25.

⁵⁶⁰ Ebd., S. 40.

⁵⁶¹ Moser 1995, S. 41/42, S. 58, Anm. 25. Eva Moser zitiert aus einem Brief von Walter Kaesbach an Paul Weber aus dem Nachlass ohne genaue Angaben. Er müsste aber aus der Zeit vor 1949 stammen, da Kindermann von da an seine Tochter Christine hatte.

⁵⁶² Die Bronze des „Kaesbach-Kopfes“ befindet sich heute im Besitz des Kunstmuseums Singen (WV S045 b.) Ankauf 1988, Prov. Slg. Paul Weber von Pia Goll, Tochter von Paul Weber.

⁵⁶³ Weber 1966, S. 40.

Doch es war nicht nur Paul Weber, der sich den Künstlern auf der Höri gegenüber zugetan zeigte. Durch Interesse an Kunst zeichneten sich auch ein von Berlin kommender Unternehmer und seine aus dem Rheinland stammende zweite Ehefrau aus.⁵⁶⁴ Der promovierte Volkswirt Franz Schürholz (1894-1987) zog sich nach Wangen in ein Anwesen zurück, dessen Garten vormals zu einem Obstbaubetrieb gehörte.⁵⁶⁵ „Die Not der Zeit, die Suche nach Lebensmitteln, räumliche Nähe, rheinische Kommunikationsbedürfnisse und der Kunstsinn meiner Frau und ihrer Schwester waren die Antriebe fast täglichen Zusammenseins“, notiert Schürholz in seinen Lebenserinnerungen. „Es waren die Jahre der Naturalwirtschaft, des Austausches von Sachen gegen Sachen, des Kennenlernens von Ellenbogennutzung und Anstandserweisen, von List und Tüchtigkeit. Nie vorher fanden sich so viele Bilder, Aquarelle und Grafiken der Höri-Maler in den Wohnungen der Geschäftsinhaber, der Metzgereien, Gasthöfe und Handwerker.“⁵⁶⁶ Der Unternehmer umreißt gleichfalls die Lebens- und Arbeitsbedingungen der Künstler um Walter Kaesbach und geht auch auf persönliche Animositäten der einzelnen Akteure ein. „Bei aller Solidarität im Allgemeinen konnten Neidgefühle auch unter Künstlern nicht verheimlicht werden. [...] Menschliche und künstlerische Unterscheidungen etwa zwischen dem zaghaft sensiblen Macketanz und den naturnahen lebenskräftigen Jean Paul Schmitz waren deutlich.“⁵⁶⁷ Erich Heckel, obwohl von Franz Schürholz und seiner Frau Bernhardine (1907-1991) als Künstler sehr geschätzt,⁵⁶⁸ war niemals Gast in der geselligen Runde, vermerkt Schürholz. Doch Hans Kindermann findet Erwähnung: „Am trinkfestesten waren Dix, Becker und Macketanz, hin und wieder auch der von schweren Schicksalsschlägen getroffene, die Fröhlichkeit des Herzens behaltende Bildhauer Hans Kindermann.“⁵⁶⁹

Es war aber nicht nur Anteilnahme an dessen privater wie künstlerischer Situation, die dazu führte, dass Kindermann in der Sammlung Schürholz mit mehreren Arbeiten

⁵⁶⁴ Moser 1995, S. 41. Moser erwähnt, dass Franz Schürholz 1933 vom Posten beim „Reichsverband der deutschen Industrie“ entlassen worden war.

⁵⁶⁵ An dieser Stelle dankt die Verfasserin ausdrücklich Franz-Hellmut Schürholz und seiner Frau, die sich am 6.4.2019 zu einem Gespräch zur Verfügung stellten. Franz-Hellmut Schürholz überließ der Verfasserin die Erinnerungen seines Vaters Franz Schürholz, die dieser für seine Familie verfasst hatte. Schürholz, Franz: Klarer sieht, wer von fern sieht. Erinnerungen aus acht Jahrzehnten, o.O., o.J. Der unveröffentlichte Band enthält ein Kapitel zu den Höri-Künstlern, S. 142-145.

⁵⁶⁶ Schürholz o.J., S. 143.

⁵⁶⁷ Ebd.

⁵⁶⁸ In der Sammlung Schürholz ist Heckel sehr stark vertreten.

⁵⁶⁹ Schürholz o.J., S. 143.

vertreten ist.⁵⁷⁰ Ehefrau Bernhardine Schürholz schätzte die Werke des Bildhauers in hohem Maße. Ihr Stiefsohn Wolfram machte ihr in den 1950er-Jahren ein besonderes Geschenk, an dem Kindermann beteiligt war. Er gestaltete einen Lampenschirm, für den der Bildhauer einen Holzfuß schnitzte (WV GA002). Auch Walter Kaesbach gehörte zum Bekanntenkreis der Familie Schürholz, doch wird er nur kurz von Franz Schürholz als Vermittler der aus dem Rheinland stammenden Künstler erwähnt. Die Rolle Walter Kaesbachs als abermaliger Mentor der ihm nahestehenden Künstler ist nicht hoch genug zu bewerten. Er erwies sich während des Krieges und kurz danach als Bindeglied zur Bevölkerung auf der Bodenseehalbinsel, zu Kunstfreunden und kunstsinnigen Bewohnern, denen die Malerei und Bildhauerei es wert war, Naturalien abzugeben. Der Mentor des Expressionismus wurde der Mentor der Höril-Künstler. Walter Kaesbachs Fürsorge, die sicherlich auch von freundschaftlicher Treue geprägt war, eröffnete ihm erneut einen Spielraum, sich seiner Leidenschaft der Kunstvermittlung nach seinen Prämissen und Vorstellungen zu widmen. Die Wertschätzung und Verbundenheit der Künstler wie der Kunstfreunde wurden ihm gleichermaßen zuteil. Er genoss im Bodensee-Raum hohes Ansehen. Er verfügte über die Fähigkeit, Kontakte zu Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens wie auch der Kunstwelt, die teilweise in die Vorkriegszeit zurückreichten, aufzubauen und zu pflegen. Damit verhalf er seinen Schützlingen zu einem künstlerischen Neubeginn durch erste Ausstellungsaktivitäten nach Kriegsende. Davon profitierte auch Hans Kindermann.

3.5.3 Die Kunst in der frühen Nachkriegszeit

3.5.3.1 Rehabilitierung der Vorkriegskünstler und der kulturelle Wettstreit der Besatzungsmächte

Der Neuanfang nach dem verlorenen Krieg fand nach 1945 unter völlig anderen Prämissen statt als nach 1918. Es folgte keine Revolution, sondern ein Wiederaufbau. Das Land lag in Trümmern, die sozioökonomische Situation war verheerend.⁵⁷¹ Dies wurde am geschilderten Einzelschicksal von Hans Kindermann deutlich. Es stand eine deutsche Zukunft unter vier Besatzungsmächten bevor.

⁵⁷⁰ Durch die Aufzeichnungen von Jean Paul Schmitz ist bekannt, dass sich die Familie Schürholz nach dem Tod von Grete und Stropp Kindermann der Familie Kindermann annahm, Einträge 26. und 29.6.1951.

⁵⁷¹ Hermand 2006, S. 163.

Einigkeit bewahrten die Amerikaner, Engländer, Franzosen und Sowjets in dem Bestreben, das von den Nationalsozialisten aufgebaute System zunichte zu machen.⁵⁷² Es galt den „Rassenhochmut“ und die „Aggressionslehre“ zu tilgen.⁵⁷³ Doch zum Aufbau einer gemeinsamen, neuen kulturellen Basis kam es dabei nicht, vielmehr entstand ein „kultureller Wettstreit der Alliierten“ (Gillen)⁵⁷⁴. Ausgesprochen schnell preschte die Sowjetunion vor, indem sie sich bemühte, gerade die Künstler und die Intellektuellen mit einer vom „Kulturbund“ propagierten Volksfrontpolitik für ihr System zu gewinnen. Anfänglich handelte es sich bei diesem Zusammenschluss um eine überparteiliche, nur auf die Sowjetzone beschränkte Einrichtung, doch diese war nach der Gründung der DDR für die SED die Keimzelle ihres sozialistischen „Kulturkonzepts“.⁵⁷⁵ Damit machten die Sowjets schon vor der Teilung Deutschlands ihre Zone zum „Schauplatz des Kalten Krieges der Kultur“.⁵⁷⁶

Während die amerikanischen Besatzer eher auf eine moralische Erneuerung Deutschlands setzten, wollte sich vor allem Frankreich als „vorbildhafte Kunstnation“ verstanden wissen. Damit kompensierten die Franzosen ihr „geringeres politisch-militärisches und ökonomisches Gewicht mit großen Ausstellungen und einer intensiven Kulturarbeit“ (Gillen).⁵⁷⁷ Das Bodenseegebiet und der Südwesten gehörten zum französischen Besatzungsbereich. Dies führte dazu, dass das Kulturleben hier mit Ausstellungen früh begann. Bereits Ende 1945 kam es in Überlingen zu einer der ersten Nachkriegsausstellungen, auf der die Höri-Künstler mit Hans Kindermann einbezogen waren.

Auch andernorts folgten unter der Lizenz der Besatzungsmächte Präsentationen, so 1946 in der sowjetischen Zone die groß angelegte „Allgemeine Deutsche Kunstausstellung“ in Dresden.⁵⁷⁸ Diese und andere Ausstellungen der frühen Nachkriegszeit verband die Rehabilitierung der Vorkriegsmoderne. Es handelte sich – unter der Maßgabe der Verfügbarkeit der Werke – häufig um „höchst bruchstückhafte Aufwertung derjenigen Künstler und Künstlerinnen, deren Werke im Dritten Reich als

⁵⁷² Gillen 2009, S. 15.

⁵⁷³ Hermand 2006, 164.

⁵⁷⁴ Gillen 2009, S. 15.

⁵⁷⁵ Zuschlag, Christoph: Die theoretischen Diskurse über moderne Kunst in der Nachkriegszeit, in: Friedrich, Julia / Prinzing, Andreas (Hrsg.) für das Museum Ludwig: „So fing man einfach an, ohne viele Worte“. Ausstellungswesen und Sammlungspolitik in den ersten Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg, Köln 2013., S. 19.

⁵⁷⁶ Ebd.

⁵⁷⁷ Gillen 2009, S. 17.

⁵⁷⁸ Ohnesorge 2001, S. 33 f.; Berger 2013, S. 13.

‚undeutsch‘ oder gar ‚entartet‘ gegolten hatten“.⁵⁷⁹ Dies führte vor allem zu einer Würdigung des Expressionismus und deren Vertreter. Damit kam dieser Kunstrichtung, die noch nach 1933 als Ausdruck einer explizit deutschen Kunst im Gespräch war, die Funktion zu, die Grundlage eines künstlerischen Neuanfangs nach der Nazi-Zeit zu werden. Das Exemplarische des Expressionismus wurde dem Publikum als künstlerisch weg- und zukunftsweisend vorgestellt, was Ziel eines ästhetischen Bildungsanspruchs war. Einem solchen Anliegen folgte auch eine Schenkung, die die Stadt Köln 1946 erhielt, die Expressionisten-Sammlung des Juristen Josef Haubrich. Die Ausstellung dieser Werke mit quasi didaktischem Programm reiste von Köln aus von 1947 bis 1955 durch Westdeutschland und das benachbarte Ausland.⁵⁸⁰

Dieser herausgehobenen Position des deutschen Expressionismus entsprach der Kunstauffassung von Walter Kaesbach, es schien so, als würde sie erneut weitertragen. Der Kunsthistoriker kuratierte die Überlinger Ausstellung 1945. Erich Heckel, der nicht nur das Holzschnitt-Deckblatt des Katalogheftes gestaltete, sondern auch mit zehn Arbeiten repräsentativ vertreten war, kam damit für den französisch besetzten Südwesten schon gleich eine exponierte Position zu. Doch nicht nur in diesem regionalen Rahmen erhielt er Beachtung. Ihm und seinen expressionistischen Weggefährten unter den Malern, wie Emil Nolde (1867-1956), oder Max Pechstein (1881-1955), wurden besondere nachträgliche Wertschätzung und Würdigung zuteil. Unter den Bildhauern fanden vor allem Käthe Kollwitz und Wilhelm Lehmbruck herausragende Anerkennung. Ihr „appellartiger und klagender Charakter“, so Gillen, wurde unter den Kunstinteressierten nach dem Krieg als wahrhaft zeitgemäß wahrgenommen. In Ausstellungen breite Aufnahme fanden auch Willi Baumeister mit seiner abstrakten Position sowie die Vorkriegs-Avantgardisten Wassili Kandinsky (1866-1944) und auch Paul Klee.⁵⁸¹ Damit kehrte – wenngleich noch auf verhaltene Weise – eine Stilpluralität zurück, die auch in den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts bestand. Die politischen Fronten zwischen den Westalliierten und den Sowjets verhärteten sich spätestens ab 1948 mit der Währungsreform im Westen, dies hatte direkte Auswirkungen auf die Kulturpolitik. Die ostdeutsche Formalismus-Debatte setzte ein, im Westen entstand ein Klima des Antikommunismus, in dessen Folge sich mehr und mehr auch die Engländer und Amerikaner um Einflussnahme auf die westdeutsche

⁵⁷⁹ Hermand 2006, S. 165.

⁵⁸⁰ Gillen 2009, S. 22.

⁵⁸¹ Ebd., S. 166.

Kunst bemühten.⁵⁸² Sie lieferten u.a. mit dem amerikanischen abstrakten Expressionismus in der Malerei oder frühen Präsentationen von plastischen Werken der abstrahierend arbeitenden britischen Künstler Henry Moore und der Bildhauerin Barbara Hepworth Vorbilder, die die Dominanz der Abstraktion beschleunigten und die Bindung derselben als Ausdruck von „Freiheit“ ideologisch vorantrieben und verankerten. Im Westen wurde die Abstraktion für die demokratische Staatsform in Anspruch genommen. Im Osten galt diese als Sinnbild kapitalistischer Dekadenz.⁵⁸³

3.5.3.2 Die figürliche Nachkriegs-Bildhauerei

Die vorrangige Nachkriegs-Bildhauerei im Osten wie im Westen Deutschlands war jedoch zuerst eine Figürliche, dies belegen die primären Ausstellungsereignisse in Deutschland, aber auch der Umgang in der Öffentlichkeit mit Werken moderner figürlicher Bildhauer. Manch entfernte Figuren kehrten wieder an ihren alten Platz zurück. Berger greift prominente Beispiele heraus: Richard Scheibes „Jünglingsstatue“, 1926 an der Frankfurter Paulskirche, Georg Kolbes Figur „Die Nacht“, 1926-1930, die 1933 aus dem Berliner Funkhaus entfernt worden war, wurden durch einen neuen Guss ersetzt, und Ernst Barlachs Figuren für die Lübecker Katharinenkirche erhielten ihren Platz in den vorgesehenen Fassadennischen.⁵⁸⁴

Die herausragenden Persönlichkeiten unter den figürlichen Bildhauern kehrten als Zeichen der Wiedergutmachung nach der Wiedereröffnung der Kunsthochschulen und Akademien auf ihre Lehrstühle zurück, die sie größtenteils bereits 1933 verlassen mussten. In Düsseldorf war dies Ewald Mataré, dem sogar die Leitung der Akademie übertragen wurde, die er allerdings sehr schnell wieder aufgab.⁵⁸⁵ Gerhard Marcks und Edwin Scharff lehrten fortan beide in Hamburg, in Dresden wirkte Albi-ker. In München wurde mit den Hahn-Schülern Toni Stadler und Anton Hiller, aber auch später noch mit Heinrich Kirchner die figürliche Tradition in der Nachfolge von Hildebrand fortgesetzt. In Berlin wurden Richard Scheibe, Paul Dierkes (1907-1968) und Gustav Seitz, aber auch Renée Sintenis berufen. Otto Baum, der eine abstrakte

⁵⁸² Ebd., S. 23/24; Hermand 2006, S. 175 f.

⁵⁸³ Berger 2013, S. 20.

⁵⁸⁴ Ebd., S. 11/12.

⁵⁸⁵ Ohnesorge 2001, S. 32. Ohnesorge erwähnt, dass seine Umstrukturierungen am Konservatismus des Kollegiums scheiterten und diese auch gegen das Interesse der britischen Besatzungsmächte gewesen seien.

Position vertrat, hatte in Stuttgart eine Bildhauerklasse.⁵⁸⁶ Damit wird deutlich, dass auch an den künstlerischen Hochschulen die Figuration nach 1945 größtenteils ihre Fortsetzung fand.

Viele auch der prominenten Bildhauer hatten während des Krieges durch die Bombardierungen einen Großteil ihrer Werke und ihre Ateliers verloren, auch für sie galt, sich wieder im Kunstbetrieb zu etablieren. Betroffen waren u.a. Karl Albiker, Wilhelm Gerstel, Ludwig Gies (1887-1966), Karl Hartung, Georg Kolbe, Gerhard Marcks, Gustav Seitz, aber auch Renée Sintenis und Edwin Scharff.⁵⁸⁷ Ihre Bekanntheit bereits vor 1933 half ihnen jedoch, schnell im beginnenden Ausstellungsbetrieb wieder Fuß zu fassen. In den meisten der ersten Ausstellungen waren neben den expressionistischen Bildhauern Barlach, Kollwitz und Lehmbruck die Genannten zumeist vertreten. Hinzu kam der bereits verstorbene Hermann Blumenthal. Schwieriger war es für die jüngeren Künstler, Eingang in die Künstlerauswahl zu finden. Die im engen Sinne zeitgenössische Kunst war damit vielfach gar nicht berücksichtigt. Die Bildhauerei erlebte bis Ende der 1940er-Jahre eine retrospektive Konsolidierungsphase. Somit hatten die weniger bekannten und jüngeren Bildhauer, die ab 1933 figurativ zurückgezogen arbeiteten, weil sie möglicherweise mit Arbeits- oder Ausstellungsverbot belegt waren, die Möglichkeit, an ihr vorheriges Schaffen anzuknüpfen. Sie traten dadurch zuerst wesentlich stärker an die Öffentlichkeit als jene Künstler, die erstaunlichen Mut aufbrachten, um – möglicherweise im Geheimen – abstrahierend weiterzuarbeiten. Die stärker abstrahierenden bildhauerischen Ausdrucksformen drangen erst nach und nach in den Ausstellungsbetrieb ein, doch sie wurden zunehmend gefördert.⁵⁸⁸ In den 1950er-Jahren war die Bildhauerei in den bundesdeutschen Ausstellungen von einer stilistischen Pluralität bestimmt.⁵⁸⁹

Hans Kindermann befand sich als figürlicher Bildhauer somit in einer privilegierten Position: Obwohl er durch die Kriegsschäden kein Werk vorweisen konnte, war er durch die Einbindung in das expressionistisch geprägte Netzwerk um Walter Kaesbach und Erich Heckel, wie später noch im Detail zu betrachten ist, schon bei den

⁵⁸⁶ Ebd., S. 31/32.

⁵⁸⁷ Ebd., S. 24.

⁵⁸⁸ Reuter, Guido: Die figürliche Plastik von 1945 bis heute. Grundzüge der allgemeinen Entwicklung mit einem Blick auf die Situation an der Düsseldorfer Kunstakademie, in: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen/ Kunstakademie Düsseldorf (Hrsg.): Die Bildhauer. Kunstakademie Düsseldorf 1945 bis heute, Bielefeld 2013, S. 42.

⁵⁸⁹ Ebd.; Diesen Nachweis führte Ohnesorge 2001 in seiner Untersuchung der Nachkriegsausstellungen, u.a. der Allgemeinen Deutschen Kunstausstellung, Dresden 1946, S. 33 f. und der documenta 2 in Kassel, S. 129 f.

ersten Ausstellungen im Südwesten Deutschlands beteiligt. Er knüpfte mit seiner künstlerischen Arbeit an die von ihm bis 1940 praktizierte figürliche bildhauerische Arbeitsweise an und fügte sich damit in das Spektrum der größtenteils älteren Künstlerkollegen, die die ersten Präsentationen bestimmten.

3.5.4 Wiederaufnahme der künstlerischen Tätigkeit

3.5.4.1 Zeichnen in der Not

Das künstlerische Arbeiten war für die Bewohner des Wurtschen Hauses am See ab 1944 mit vielfältigen Schwierigkeiten verbunden. Hans Kindermann hatte seit seiner Einberufung in den Kriegsdienst seine bildhauerische Tätigkeit gänzlich unterbrochen. Der letzte Kriegswinter 1944/45 zwang die Familien Heckel und Kindermann, sich erstmals auf engstem Raum zusammenzufinden. Weder die Ausübung von Malerei noch die Betätigung als Bildhauer waren möglich. Das bestens dokumentierte Werk von Heckel macht bezüglich der Gemälde hier auch eine Lücke deutlich.⁵⁹⁰ Erich Heckel verlegte sich auf das Zeichnen, Aquarellieren und die Lithografie. Hans Kindermann wählt die Zeichnung als künstlerisches Ausdrucksmittel. Vorkriegs-Zeichnungen von Hans Kindermann sind weder im Nachlass noch durch die Rekonstruktion des Frühwerks anhand von Fotoaufnahmen belegt. Es ist demnach keine Aussage darüber zu treffen, welche Rolle diese grafische Disziplin in Kindermanns Werk bis 1940 gespielt hatte.

Es darf davon ausgegangen werden, dass die Zeichnung Bestandteil von Kindermanns Ausbildung an der Kunst- und Gewerbeschule in Mainz sowie an der Kunstakademie Düsseldorf bei Alexander Zschokke war. Sie diente in der Lehre gemeinsam als Instrument, um körperliche und räumliche Zusammenhänge zu erfassen und zu klären. Ulrich Christoffel stellt seinen Werkbetrachtungen Zschokkes eine Auswahl von Zeichnungen voran, die er mitunter in Beziehung zu plastischen Arbeiten bringt.⁵⁹¹ Die Selektion belegt eine Bandbreite zeichnerischer Möglichkeiten, Gesichter und Figuren zu erfassen. Diese reicht von der zarten, vielfach abgesetzten Umrisslinie einer männlichen Person,⁵⁹² deren Gesichtszüge mit leichten Schraffuren ausgestaltet sind, über ein mit sanften Verwischungen durchmodelliertes

⁵⁹⁰ Hofmann 1994, S. 15.

⁵⁹¹ Christoffel 1957, Abb. 1 bis 19.

⁵⁹² Ebd., Abb. 4, René Auberjonois, 1941.

Knabenporträt⁵⁹³ bis hin zu einer bildnerisch durchkonstruierten Darstellung eines Lautenspielers, der mit dicken Kohleschraffuren in einen Raumzusammenhang gebracht ist.⁵⁹⁴

Die ersten Kriegs- und Nachkriegszeichnungen von Hans Kindermann sind – sicher nicht vollständig – doch in einem ansehnlichen Umfang im künstlerischen Nachlass erhalten. Die wenigsten sind datiert. Die Signierung erfolgt größtenteils zu einem späteren Zeitpunkt.⁵⁹⁵ Die frühesten belegbaren zeichnerischen Äußerungen von Hans Kindermann gehen somit auf die Kriegszeit zurück. Ein Blatt, die Federzeichnung eines Baumes, ist im Mai 1942 datiert (Abb. 41).⁵⁹⁶ Dies lässt darauf schließen, dass die Arbeit während des Lazarettaufenthaltes in Singen, kurz vor der Verlegung nach Freiburg, entstand. Das Papier weist an der Längsseite eine Abrisskante auf, die noch anderen Blättern eigen ist. Deren Entstehung könnte also auch in diesen Zeitraum fallen. Darunter befinden sich auch Männerporträts (Abb. 42)⁵⁹⁷, die deutlich machen, dass Kindermanns Interesse an der Bildnisdarstellung – zwar in diesem Fall im grafischen Bereich – während der Kriegszeit ungebrochen war. Der Rest des üppigen Konvoluts an Zeichnungen stammt größtenteils aus der Nachkriegszeit auf der Höri oder ist dem Spätwerk zuzurechnen.

3.5.4.2 Bildhauerzeichnungen

Der Bildhauer zeichnete. Dies führt zum Begriff der „Bildhauerzeichnung“, die eine Bindung an das plastische Werk impliziert. Doch dieser Kontext birgt Bestimmungsschwierigkeiten, die im Hinblick auf die Vielgestaltigkeit der bildhauerischen Ausdrucksmöglichkeiten, die im Lauf des 20. Jahrhunderts entwickelt wurden und hinzukamen, noch komplexer geraten. „Das Verhältnis muss stets von neuem in der Anschauung geklärt werden.“ Zu dieser Erkenntnis kommt Erika Sylvia Költzsch in ihrer Untersuchung zur „Bildhauerzeichnung nach 1945“.⁵⁹⁸ Sie hatte das gesamte

⁵⁹³ Ebd., Abb. 9, Christian, 1947.

⁵⁹⁴ Ebd., Abb. 17, Lautenspieler, 1953.

⁵⁹⁵ Yvonne Kindermann legte die Zeichnungen – so die Auskunft von Caspar Kindermann – dem Künstler zum Signieren in den 1980/90er-Jahren vor. Zeichnungen, die in älterem Besitz sind, etwa die Blätter in der Privatsammlung in Wangen, sind nicht signiert.

⁵⁹⁶ Hans Kindermann, Baum, dat. 6. Mai 1942, Federzeichnung auf Papier mit gezackter Abrisskante, NL HK.

⁵⁹⁷ Hans Kindermann, Männerporträts, um 1942, Zeichnungen untersch. Technik auf Papier mit gezackter Abrisskante, NL HK.

⁵⁹⁸ Költzsch Erika Sylvia: Deutsche Bildhauerzeichnungen nach 1945, Berlin 1991, zugl.: Saarbrücken, Univ. Diss., 1988, S. 21.

Spektrum vor Augen, das bei der traditionellen figürlichen Zeichnung einsetzt und bis zur zeichnerischen Konzeptionsformulierung reicht. Keinesfalls aber bedingt die zeichnerische Urheberschaft eines Bildhauers grundsätzlich zugleich auch die Planung einer dreidimensionalen Umsetzung.

Hans Kindermanns grafisches Œuvre von 1944 bis in die frühen 1950er-Jahre ist ein ausschließlich figürliches. Konstruktionsstudien tauchten erst im Zusammenhang mit späteren, größeren Projekten im öffentlichen Raum auf und werden in diesem Werkzusammenhang berücksichtigt. Bei den Zeichnungen der Bodensee-Zeit geht es demnach in erster Linie um die Klärung des Verhältnisses von zeichnerischem und bildhauerischem Werk.

J.A. Schmoll gen. Eisenwerth unterscheidet bei seinen Ausführungen um den Begriff „Bildhauerzeichnung“ zwischen „Studien in Hinsicht auf plastische Ausformung oder davon unabhängige ‚autonome‘ und ‚bildhafte‘ Kompositionen.“⁵⁹⁹ Er verweist dabei aber auch auf eine Fülle von „Übergängen, Abweichungen und Annäherungen sowie Mischformen zeichnerischer Darstellungen. Oft besteht auch bei diesen ein Bezug zum dreidimensionalen Vorstellungsbereich, was „dem Bildhauer wesensgemäß ist.“⁶⁰⁰ Gerhard Gerkens verfeinert in seiner Systematisierung der Bildhauerzeichnung die Darstellungsformen weiter.⁶⁰¹ Er fügt die Sachstudie hinzu, die der Modellstudie entspricht, aber alles Gegenständliche miteinschließt, außer der menschlichen Figur. Er berücksichtigt auch die Nachzeichnung, für die Bildwerke aus der Vergangenheit Mittel zur Auseinandersetzung mit dem Körperhaften werden. Die Sachstudie ist erst im Zusammenhang mit den Tierstudien zu Kindermanns „Adler“ (WV ÖR022) für das Bundesverfassungsgericht, 1969, von Relevanz wie auch im Spätwerk bei den Entwürfen zum Entenfang-Brunnen, 1978/79 (WV ÖR029). Die Nachzeichnung dagegen ist nicht nachweisbar, könnte aber in der Studienzeit des Bildhauers zum Ausbildungskanon gehört haben.

Die Aktzeichnung war ab 1944 Kindermanns bevorzugte Form des künstlerischen Ausdrucks, um seine künstlerische Arbeit wieder aufzunehmen und sein Nachkriegswerk anzustoßen. In der traditionellen Hierarchie der Gattungen ist die Zeichnung in der Bildhauerei eher eine flankierende Disziplin. In seiner Veröffentlichung

⁵⁹⁹ J.A. Schmoll gen. Eisenwert, J. A., Bildhauer der Akademie und ihre Zeichnungen, in: Bayerische Akademie der Schönen Künste (Hrsg.): Bildhauerzeichnungen. Mitglieder der Akademie, München 1995 (mit Beitrag von Schmoll gen. Eisenwerth), S. 11.

⁶⁰⁰ Ebd.

⁶⁰¹ Gerkens, Gerhard: Anmerkungen zur Bildhauerzeichnung, in: Kunsthalle Bremen: Bildhauer zeichnen, Bremen 1984, S.10/11.

„Zeichnungen deutscher Bildhauer“ von 1943, also nahezu in den Entstehungsjahren der Bodensee-Zeichnungen von Hans Kindermann, schreibt Gerhard Händler: „Bildhauerzeichnungen erheben zumeist keinen Anspruch auf Eigenwertung. Sie sind in irgendeiner Weise ‚Mittel zum Zweck‘ und stehen in mehr oder minder engem und direktem Zusammenhange mit dem bildnerischen Schaffen.“⁶⁰² Unter diesem pragmatischen Gesichtspunkt mochte Hans Kindermann primär die Zeichnung wohl auch verstehen. Die Bodensee-Zeichnungen sind ursprünglich nicht signiert. Er betrachtete sie demnach zuerst als Etüden, die unter den schweren Arbeitsbedingungen entstanden und zu Beginn die kaum umsetzbare bildhauerische Beschäftigung ersetzen.

3.5.4.3 Die Familienmitglieder als Modelle

In Ermangelung von Aktmodellen widmete sich Hans Kindermann zuvorderst der Darstellung seiner Familie. Vor allem seine Kinder, vorzugsweise sein Sohn Stropp, der an der markanten Pony-Frisur vielfach wiederzuerkennen ist, und seine Frau Grete waren ihm im häuslichen Umfeld Inspirationsquelle. Auf mittleren Formaten, oft eher Zetteln und zerteilten Bögen, umriss er – zumeist mit Bleistift, aber auch mit Feder – die Figuren, die in gleicher und ähnlicher Haltung nicht selten auf einem Blatt neben oder auch übereinander angeordnet sind. Die meisten Blätter sind auf beiden Seiten mit Motiven dicht gefüllt. Es mochte der Papiermangel gewesen sein, der den Künstler nicht nur zur beidseitigen Benutzung des Blattes veranlasste, sondern auch zur Koppelung von Ansichten führte. Bei genauer Betrachtung verdeutlicht diese Vorgehensweise aber auch das künstlerische Verfahren Kindermanns. Am Beispiel des Motivs des sitzenden Knabenakts soll dies exemplarisch dargestellt werden.

„Sitzende Knaben“ finden sich auf einer ganzen Reihe von Zeichnungen aus der Bodensee-Zeit. Darstellungsweise und Haltung des Modells unterscheiden sich. Mal ist es eher eine Hocke, die der Junge einnimmt, mal scheint er auf einem Stuhl zu sitzen, mal auf einem niedrigeren Gegenstand Platz genommen zu haben (Abb.43)⁶⁰³ und ein anderes Mal umgreift er die angezogenen Knie und kauert (Abb. 44)⁶⁰⁴. Zarte Umrisszeichnungen stehen neben durch Wischungen und Schraffuren ausmodellierten Motiven auf den Blättern. Die Darstellungen der „Sitzenden Knaben“ sind eine

⁶⁰² Händler, Gerhard: Zeichnungen deutscher Bildhauer der Gegenwart, Berlin 1943, S. 8.

⁶⁰³ Hans Kindermann, Sitzende Knaben, undatiert, Zeichnung, Bleistift, NL HK.

⁶⁰⁴ Hans Kindermann, Sitzende Knaben, undatiert, Feder, NL HK.

zeichnerische Übung, häufig vielleicht auch ein situatives Notat, werden aber nicht zur konkreten Entwurfszeichnung. Es ist die grafische Auseinandersetzung mit der Körperarchitektur des Sitzens, die bei den überlieferten Figurendarstellungen bis 1940 noch nicht auftauchte. Die Figuren, Männer wie Frauen, wurden bis dahin ausschließlich stehend wiedergegeben.

Im plastischen Oeuvre ist ein „Sitzender Knabe“, 1946 (WV S055), nachweisbar, dessen Formidee aus der grafischen Beschäftigung mit dem Motiv herzuleiten ist. Auf zwei unterschiedlichen Blättern klingt der Habitus an. Das sind zum einen eine eher flüchtige Umrisszeichnung, die die vor dem Gesicht zusammengeführten Arme des Knaben aufnimmt (Abb. 44)⁶⁰⁵ und zudem eine dreifache Variation des Themas auf einem Blatt, das einen schlichten Kubus als Sitz einführt, wobei die Arme des Jungen eher am Körper angelegt nach oben geführt sind (Abb. 45)⁶⁰⁶. Aus der Kombination der beiden Zeichnungen generierte sich demnach das Motiv der plastischen Umsetzung. Kindermann erprobte Haltungen, lotete zeichnerisch die Vielfalt der Möglichkeiten aus, um in der Skulptur schließlich zu einer völlig neuen Lösung zu gelangen. So mag man im Sinne von Scholl gen. Eisenwerth das zeichnerische Werk der Bodensee-Zeit nicht zwingend als „Studie zur plastischen Ausformung“ bezeichnen. Die Einordnung als „autonome Komposition“ dagegen ist durch die Summierung der Darstellungsvariationen ebenso schwierig. Hans Kindermann bewegte sich hier zwischen diesen „Polen“ (Scholl gen. Eisenwerth)⁶⁰⁷. Die weiteren Untersuchungen von Zeichnungen belegen dies.

Die weiblichen Aktstudien, die am Bodensee entstanden, zeigen Grete Kindermann, die bereits in den Düsseldorfer Jahren ihrem Mann Modell war. Die Darstellung der unbedeckten Frau ist sowohl knapp umrissen (Abb. 47)⁶⁰⁸ als auch deutlicher zeichnerisch ausmodelliert (Abb. 48).⁶⁰⁹ Der Künstler variierte die Haltung der Arme, die entweder hinter dem Kopf zusammengeführt werden oder nah am Oberschenkel nach unten hängen. Im bildhauerischen Nachkriegswerk von Hans Kindermann bis 1950 ist indes keine weibliche Figur nachweisbar, somit handelt es sich bei den Aktstudien mit Sicherheit nicht um konkret auf eine plastische Ausführung angelegte Arbeiten. Die Zeichnungen sind eher als Materialsammlung zu betrachten, die auf eine

⁶⁰⁵ Hans Kindermann, Sitzender Knabe, undatiert, Bleistift, NL HK.

⁶⁰⁶ Hans Kindermann, Sitzende Knaben, undatiert, Bleistift, NL HK.

⁶⁰⁷ Scholl gen. Eisenwerth 1995, S.11.

⁶⁰⁸ Kindermann, Aktstudie, undatiert, Bleistift, NL HK.

⁶⁰⁹ Kindermann, Aktstudie, undatiert, Bleistift, NL HK.

mögliche skulpturale Umsetzung gerichtet war. Den Knaben-Akten vergleichbar schildern die Zeichnungen verschiedene Haltungs- und Bewegungsmuster. Mit den zeichnerischen Porträts verhält es sich ähnlich. Die rund geschnittene Frisur und das schmale Gesicht seines ältesten Sohnes Stropp bildeten die markanten Kennzeichen seiner Physiognomie. Diese Form ist auf vielen Figurenstudien (Abb. 49)⁶¹⁰ wiederzuerkennen. In entsprechender plastischer Umsetzung kehrt sie in dem Bildniskopf „Stropp“, 1947(WV S044), wieder. Im Kontext der Aktzeichnungen von Grete Kindermann wird auch eine Beschäftigung mit den schmalen, fast ausgezehrten Gesichtszügen der Ehefrau deutlich. Von ihr entstand in der Bodenseezeit eine Porträtplastik (WV S046). Auf eine direkte skulpturale Porträtumsetzung zielen demgegenüber zwei zarte Umrisszeichnungen, die Anneliese Becker zeigen. Die hochgesteckten Haare, die am Oberkopf eine Art Knoten bilden, machten ihr Erscheinungsbild aus. Die zeichnerische Frontal- und Profilansicht des Modells (Abb. 50, Abb. 51)⁶¹¹ mochte zur Klärung der Kopfform der Gattin des Künstlerfreundes beigetragen haben und im Zusammenhang mit dem plastischen Porträt entstanden sein (WV S048).

Im Konvolut der Grafiken fällt ein Blatt auf, das sich als eine Mischung aus Atelierausschnitt sowie Porträt von Walter Kaesbach erweist.⁶¹² Ohne klare räumliche Definition zeigt die Zeichnung den Blick auf ein Regal, auf dem mehrere Plastiken Kindermanns auszumachen sind: ein Frauenkopf in der Seitenansicht,⁶¹³ ein unbestimmter Knaben- oder Männerkopf und eine kleine Knabenfigurine. Dahinter gestaffelt ist angeschnitten Kindermanns „Hirtenknabe“, 1948 (WV S057), zu erkennen. Ergänzt wird dieser Ausschnitt eines Interieurs durch eine sich nicht im räumlichen Gefüge befindliche Bildnisskizze des Mentors Walter Kaesbach, die die Kantigkeit seines feinen Äußeren herausstellt, welche in der gestalterischen Verkürzung der Büste, 1948 (WV S045), schließlich wiederkehrt.

Dieses Blatt, das um 1948 mit der Vollendung des „Hirtenjungen“ entstanden sein kann, mutet wie eine Zwischenbilanz von Kindermanns künstlerischem Programm an, das um 1950 einer stilistischen Veränderung unterzogen wurde. Deutlich erkennbar zitiert werden – neben der Bandbreite der Darstellungsformen von Bildnis und

⁶¹⁰ Hans Kindermann, Studien Sohn Stropp sitzend, undatiert, Bleistift, Kohle, NL HK.

⁶¹¹ Abb. 50/51 Hans Kindermann, Porträtstudien Anneliese Becker, undatiert (um 1948), Bleistift, NL HK.

⁶¹² Hans Kindermann, Zeichnung, undatiert (ca. 1948), Bleistift, NL HK.

⁶¹³ Es handelt sich dabei entweder um den Kopf „Frau Dr. Jonas“ (WV S049) oder um die Darstellung von Anneliese Becker (WV S050).

Figur – seine zwei herausragenden Arbeiten, der Kaesbach-Kopf (WV S045) und die Figur seines ältesten Sohnes Stropp, der „Hirtenknabe“ (WV S057). Die Zeichnung dokumentiert eine Auswahl seiner Werke und nimmt damit eine Sonderstellung ein.

3.5.4.4 Konzentration, Kombination und die Kontur

Die zeichnerischen Arbeiten Kindermanns weisen zwei ausgeprägte Eigenschaften auf. Dies ist zum einen die Fülle von unterschiedlichen Bewegungsstudien eines Modells wie auch die stilistische Bezogenheit auf die Kontur, die für die skizzenhafte Erfassung eines Bewegungsmoments nicht selten ausreichte, aber bisweilen auch durch Schraffur und wischende Modellierung eine – doch häufig nur ansatzweise – körperhafte Ausarbeitung erhält. Diese beiden Merkmale verbinden den Zeichenstil Hans Kindermanns mit dem von Gerhard Marcks, dessen zeichnerisches Œuvre umfassend untersucht ist.⁶¹⁴

Eine Verbindung zwischen Gerhard Marcks und Hans Kindermann lässt sich im Nachlass des Künstlers wie auch im Nachlass von Gerhard Marcks nachweisen. Ein handschriftlicher Brief von Gerhard Marcks vom 11. April 1950 richtete sich an Hans Kindermann (Dok. 8).⁶¹⁵ Erich Heckel, so ist dem Schreiben zu entnehmen, hatte die Anschrift des Bildhauers weitergegeben. Der Inhalt beschreibt ein großzügiges Angebot einer finanziellen Unterstützung: „Durch Zufall bin ich in den Besitz von mehr Geld gekommen, als ich eben brauchen kann. Ehe es dem Finanzamt anheimfiele, dachte ich es nützlicher z.B. bei Ihnen zur Arbeit verwandt. Ich hoffe Sie werden nichts dagegen haben, und grüße Sie herzlich als ihr Kollege – Gerhard Marcks.“ Ob diesem Kontakt eine persönliche Begegnung vorausging oder ob Heckel, die Not der Familie Kindermann vor Augen, den in dieser Zeit äußerst gefragten Bildhauer anschrrieb, ist aus den Unterlagen nicht zu rekonstruieren. Kindermann jedenfalls bedankte sich im Gegenzug bei Marcks für seine Förderung und begegnete dem älteren Künstlerkollegen mit größtem Respekt.⁶¹⁶ Als sicher kann gelten, dass Hans Kindermann mit der Kunst von Gerhard Marcks vertraut war. Er gehörte nicht nur zu den

⁶¹⁴ Gerhard-Marcks-Stiftung Bremen (Hrsg.): Der Bildhauer denkt! Zeichnungen von Gerhard Marcks, Bremen 2017.

⁶¹⁵ Brief von Gerhard Marcks vom 11.4.1950, NL HK.

⁶¹⁶ Für den Hinweis sei Arie Hartog herzlich gedankt. Brief von Hans Kindermann an Gerhard Marcks vom 16.4.1950, Kunstarchiv Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Nachlass Gerhard Marcks.

namhaftesten Bildhauern nach dem Zweiten Weltkrieg, sondern repräsentierte als 22 Jahre älterer Künstler auch die für ihn beispielhafte Vorgängergeneration.

Das verbindende Element zwischen beiden Künstlern könnte der Basler Bildhauer Carl Burckhardt (1878-1923) darstellen und dessen Veröffentlichung „Rodin und das plastische Problem“. Für Marcks, der die Arbeitsweise Rodins in Paris studiert hatte, ist das Studium der Schrift belegt.⁶¹⁷ Hans Kindermann könnte über den Basler Alexander Zschokke damit in Berührung gekommen sein.⁶¹⁸ Burckhardt betonte, dass es die Aufgabe des Bildhauers sei, in jeder Figur ein Gleichgewicht zwischen der kubischen Form und dem Naturvorbild finden zu müssen.⁶¹⁹ Diese Auffassung berührt im Kern das Anliegen der modernen figürlichen Bildhauerei in der Entwicklung einer Körperarchitektur. Die Zeichnung wurde zum Mittler zwischen Natur und Form. Auch Gerhard Marcks zeichnete viel nach sich bewegenden Modellen. Er umriss gleichfalls die unterschiedlichsten Körperhaltungen, ohne dabei auf dem Naturstudium entsprechende plastische Umsetzung zu zielen. Die zeichnerischen Notate führte er vielmehr zusammen, indem er ein Konvolut von Zeichnungen zur bildhauerischen Konstruktion zusammenfügte. Die Blätter wurden als Fundus für die skulpturale Formfindung genutzt.⁶²⁰ Ein ähnliches Vorgehen wurde bei Hans Kindermann beobachtet. Die Fülle von Studien, die Hans Kindermann von dem sitzenden Stropp – wie dargestellt – fertigte, fanden erst in einer Konzentration und Kombination der Motive zur bildhauerischen Ausführung. Damit war die Zeichnung bei Marcks wie bei Kindermann kein Entwurf und doch hatte sie eine für die Bildhauerei dienende, vorbereitende Funktion.

Zu dieser Gemeinsamkeit in der Entwicklung der plastischen Bildidee durch die Zeichnung kommt noch eine stilistische Nähe. Die Kontur ist bei Marcks wie auch bei Kindermann das markante Kennzeichen ihres zeichnerischen Stils. Hartog entdeckt darin eine primäre Hinwendung zur Weitsicht, der die räumliche Nahsicht im Detail folgt. Damit knüpfte Marcks gleichsam an die Theorie Hildebrands an. In der filmartigen Abfolge von verschiedenen Umrissen einer Bewegung entstand die plastische Umsetzung.⁶²¹ Dies könnte durchaus das Anliegen beider Bildhauer gewesen sein. Schließlich galt es für Hans Kindermann in der Nachkriegszeit, die qualitativen

⁶¹⁷Hartog, Arie: Der Bildhauer denkt! Umriss wird Volumen, in: Gerhard-Marcks-Stiftung, 2017, S. 23.

⁶¹⁸ Caspar Kindermann erinnert sich, dass sein Vater Carl Burckhardt immer wieder als beispielhaft erwähnte.

⁶¹⁹ Hartog 2017, S. 23.

⁶²⁰ Ebd., S.25/26.

⁶²¹ Ebd., S. 16.

Merkmale der modernen Bildhauerei deutlicher zu entwickeln. Dies konnte nur mit der Überwindung des klassizistischen Formenrepertoires geschehen, dem er in der Figurendarstellung vor 1940 noch stark verbunden war. So stellten Marcks wie Kindermann sich im Detail häufig nur gering unterscheidende Bewegungsmomente auf einem Blatt nebeneinander oder auch übereinander dar: Der Umriss evozierte das plastische Volumen.⁶²²

Die Linienführung dagegen erweist sich als durchaus unterschiedlich. Während Marcks` Arbeiten, dies wird an dem Blatt „Sitzender mit aufgestütztem Kinn (4x)“, 1937-1939 (Abb. 53),⁶²³ deutlich, sich durch zumeist gleichmäßige, straffe Konturenstriche auszeichnen, schien Kindermann sich die Kontur stärker zu ertasten, indem er den Stift mehrfach an- und absetzt und die zuvor gesetzte Linie korrigierend überzog oder erweiterte. Diese bewegter aufs Blatt gebrachte Vorgehensweise impliziert weit stärker räumlich-körperliche Assoziationen, auch ohne Binnenstrukturen. Der Autor des Künstlerporträts von Hans Kindermann in der Schwäbischen Illustrierte vom 18. Dezember 1948 (Dok. 7) hielt diese stilistische Eigenheit in den Zeichnungen des Bildhauers fest: „Seine Zeichnungen haben den nervösen, konzentrierten Strich Rodins. Sie sind Kommentar des Versuchs, den Körper nicht aus seiner Anatomie, sondern aus seinen Bewegungen zu erkennen.“⁶²⁴ Diese unterbrochene Strichführung ist in den wenigen veröffentlichten Bildhauerzeichnungen von Kindermanns Lehrer Zschokke, etwa auf dem Bildnis „René Auberjonois“ (Abb. 54),⁶²⁵ ebenso festzustellen.

Die Konzentration auf die menschliche Kontur korrespondierte mit der zeichnerischen Technik, die Kindermann wie auch Marcks bevorzugt anwandten. Während Aquarelle durch das Lavieren der Farbe per se dreidimensionale Effekte erreichen, ist die von den beiden Künstlern bevorzugte Bleistift-, Feder- oder Kohlezeichnung primär auf die Erfassung des Umrisses und erst in einem zweiten Schritt auf die Ausbildung körperhafter Qualitäten gerichtet. Die umrissbetonte Bildhauerzeichnung klärt die Situation der Figur im Raum, die Körperarchitektur.

⁶²² Hartog 2017, S.16.

⁶²³ Gerhard Marcks, Sitzender mit aufgestütztem Kinn (4x), 1937-1939, Bleistift, Nachlass Gerhard Marcks in: Gerhard-Marcks-Stiftung 2017, S. 71.

⁶²⁴ Schwäbische Illustrierte 1948, S. 9, (Dok. 7).

⁶²⁵ Alexander Zschokke, René Auberjonois, Zeichnung, 1941, in: Christoffel 1957, Abb. 4, o. S.

3.5.5 Rückkehr zur Bildhauerei

3.5.5.1 Köpfe der Familienmitglieder

Trotz des Mangels an Arbeitsmitteln nahm Hans Kindermann doch recht schnell nach Kriegsende auch seine bildhauerische Arbeit wieder auf. Bis Ende 1945 – wohl in den Sommermonaten – entstanden bereits mehrere plastische Arbeiten, Porträtköpfe wie auch Figurenbildnisse.⁶²⁶ Besonders häufig ist auch in den plastischen Bildnissen im künstlerischen Nachlass Sohn Stropp wiederzuerkennen. Der nach dem Krieg Fünfjährige war als Modell auch für die plastische Ausarbeitung am besten verfügbar. Georg war zu diesem Zeitpunkt noch ein Kleinkind und Grete Kindermann ging tagsüber ihrer Arbeit in der Nähmaschinenfabrik nach.

Das Kopf-Brust-Fragment einer Knabenbüste, 1948 (WV S043), die nach Stropp entstand, entspricht einer Konzentration auf die oberen Körperteile der ganzfigurigen Komposition „Hirtenknabe“ (WV S057), die gleichfalls auf das Jahr 1948 zurückgeht.⁶²⁷ Es handelt sich – durch die unregelmäßige Bruchkante verdeutlicht – um eine von zwei Fragmentierungen, die der Künstler an diesem Werk vorgenommen hatte. Die ursprüngliche Plastik, die bei den Figurendarstellungen ausführlich erläutert wird, verfügte über Ausführungen mit Armen, wurde aber auch als Torso ohne Arme, 1948 (WV S058,) in unterschiedlichen Materialien umgesetzt.

Eine noch weitere Reduzierung als durch die Fragmentierung und die Torsierung erhielt das Motiv in dem Bildniskopf (WV S042) von Stropp, welcher der Darstellungsweise der Ganzfigur gleichermaßen folgt. Dabei ist nicht endgültig zu klären, ob das Porträt eine eigenständige Formfindung war oder der Kopf auf eine Abformung der Ganzfigur zurückgeht. Die Darstellung umfasst den Kopf und den Halsansatz. Der signifikante runde Haaransatz ist – wie die gesamte Physiognomie – summarisch linear, ohne Detaillierung und mit glatter Oberfläche herausgearbeitet. Die Augen sind geöffnet und durch die scharf gekennzeichneten Lider begrenzt, der Mund mit den prägnant ausgebildeten Lippen ist geschlossen. Die Volumina sind zu Gunsten einer formalen Reduzierung nur ansatzweise erfasst. Das Werk liegt in drei Materialvarianten vor – in hellem, gebranntem Ton, in einer dunkel gefassten Zementgussfassung und als Terrakotta (WV S042 a.-c.).

⁶²⁶ Hans Kindermann zeigte auf der Ausstellung „Deutsche Kunst unserer Zeit“ in Überlingen 1945 drei skulpturale Arbeiten, jeweils getönte Gipse, Nr. 75-77, (Dok. 9).

⁶²⁷ Die Datierungen erfolgen nach der Liste von 1957, Nr. 8 „Hirtenknabe“, 1948 und Nr. 10, auf den erhaltenen historischen Fotografien sind auf der Rückseite die entsprechenden Nummern vermerkt.

Diese fortschreitende bildnerische Kompaktheit, die sich auch in der Fragmentierung zeigt, erweist sich als Kennzeichen von Hans Kindermanns individuellem Porträtstil der Nachkriegszeit. Hatte sich der Bildhauer vor allem in den Auftragsbildnissen zuvor noch um eine naturnahe Darstellungsweise bemüht, so wick dieses Anliegen einem stärker bildhauerischen Interesse in einer Formsuche. Er hielt zwar an der glatten Oberflächenbearbeitung fest, die Details ohnehin nicht berücksichtigte, doch er vereinfachte die Formensprache deutlich: Nase, Mund und Augen suchen nicht nach Naturnähe, sondern sind fast zeichenhaft reduziert. Der Kopf, für den Stropp als Modell diente, erweist sich damit als entindividualisiert. Dies verschaffte Kindermann die Möglichkeit zur Verwirklichung einer Formidee abseits des Porträtbildnisses.

Angekündigt hatte sich diese Loslösung vom Abbild bereits in einer nahezu zeitgleich entstandenen Porträtbüste „Stropp“, 1947 (WV S044), die bereits im Titel, der auf Kindermann zurückgeht, auf die Darstellung des ältesten Sohnes verweist. Auch hier strebte der Künstler eine formale Unabhängigkeit vom Motiv bereits an. Die natürliche Kindlichkeit des Künstlersohnes wurde jedoch noch deutlich betont.⁶²⁸ Die Oberfläche des Kopfes ist glatt, doch das Volumen drängt hervor. Die Augen sind weit geöffnet in einem hellwachen Blick, die Stupsnase und der leicht lächelnde Mund verleihen dem Bildnis jugendhafte Verschmitztheit und emotionale Unbefangenheit. Im Gegensatz zu dem beschriebenen Brustfragment des „Hirtenknaben“ erhalten die Haare eine Ausgestaltung. In der Summe verleiht diese Darstellungsweise dem Bildnis eine kindliche Niedlichkeit, die den zuvor beschriebenen Stropp-Darstellungen, die aus dem „Hirtenjungen“ hervorgingen, in keiner Weise eigen ist.

Auch das Porträt von Grete Kindermann (WV S046) weist die in Kindermanns Werk neue, formale Straffung auf. Die Darstellung ist auf die schmale, längliche Gesichtsform konzentriert, die sich von dem Bildnis der Ehefrau aus der Düsseldorfer Zeit (WV S016) in seiner Grundauffassung unterscheidet. Die vorausgegangene Bildnisplastik war durch die Offenlegung der Gussnähte zwar bereits Anlass für künstlerisch technische Experimente, doch das Naturvorbild dominierte die Darstellungsweise. Nunmehr ging es um die formale Gesamtheit und die Ausarbeitung weniger charakteristischer Merkmale, etwa das spitz zulaufende Kinn oder die eine Haarsträhne, die in die Stirn reicht.

⁶²⁸ Die Büste „Stropp“ ist ebenfalls auf der Liste von 1957, unter Nr. 6, datiert 1947. Die historische Abbildung trägt auf der Rückseite dieselbe Nummer. Die Bronze ohne Sockel befand sich im Nachlass des Künstlers, die Bronze mit Sockel wurde von Caspar Kindermann über ein Auktionsangebot 2016 dem Nachlass zugeführt (WV S044 b.).

Hans Kindermann gelang es bereits kurz nach Kriegsende, künstlerisch zur modernen Bildhauerei in der Bildnisdarstellung aufzuschließen. In den Kopfdarstellungen seiner Familienmitglieder suchte er nicht mehr die deutliche Naturnähe, sondern in einer Art Abstraktionsprozess nach deren formalem Kern, der jene, für die moderne figürliche Bildhauerei entscheidende sinnlich-inhaltliche Ebene öffnete: die „Einführung“. Vor dem Hintergrund des späteren Schicksals von Grete Kindermann spiegelt der Kopf jenen Eindruck, den sie auch auf ihre Mitmenschen machte. Paul Weber hatte es „traurig und deprimiert“ genannt.⁶²⁹

3.5.5.2 Köpfe von Bodensee-Bewohnern

Losgelöst von der Erwartung des Abbildhaften gelang es Hans Kindermann, die zeitgemäße, moderne Sichtweise des Porträts auch bei ihm nahestehenden Persönlichkeiten umzusetzen. Gleichmaßen auf das Essentielle reduziert ist der Kopf von „Dr. Jonas“, 1948 (WV S047), die als Zahnärztin auf der Höri tätig war. Markant ist die Ausdehnung des Kopfes nach hinten. Die Haare scheinen am Hinterkopf zusammengefasst und sorgen damit für eine außergewöhnliche Tiefe der Plastik. Der Künstler nutzte eine bewegte Oberflächengestaltung, aber nicht um Gesichtszüge oder Mimikspuren zu kennzeichnen, sondern um die Strenge der Form zu brechen, aus der die Gesichtsmarkmale undetailliert hervortreten.

Dass diese Arbeit vom Künstler als qualitativ außergewöhnlich erachtet wurde, bestätigt die Tatsache, dass er eine Bronzefassung für sich anfertigen ließ. Auch die Familie Jonas war im Besitz dieser Büste. Bereits 1948 lebte sie nicht mehr am Bodensee, denn in Duisburg ist ein Schreiben abgeschickt, das den Erhalt des Bildnis Kopfes bestätigt. Die Zahnärztin zeigte sich zufrieden mit dem Werk, dem ihr Konterfei zu Grunde lag, denn sie schrieb: „Ihre Plastik drückt das Sinnliche mit den reinen Formen der gesetzmäßigen Herkunft aus Maß, Zahl und Anordnung aus, so wie sie überall in der Natur an alle den Gestalten zu strukturieren sind und die unser Empfinden für Harmonie ohne weiteres reflektiert“.⁶³⁰

Es war das malerische Porträt seiner Frau Anneliese (Abb. 55), das Curth Georg Becker 1946 fertige, welches die Verfasserin zur Identifizierung von zwei

⁶²⁹ Weber 1966, S. 40.

⁶³⁰ Brief von Dr. Jonas an Hans Kindermann vom 31.12.1948, NL HK.

gleichgestalteten weiblichen Köpfen im Nachlass führte (WV S048).⁶³¹ Die hochgesteckten Haare mit dem Knoten auf dem Oberkopf waren das unverwechselbare Merkmal von Beckers Gattin, das nicht nur der Ehemann, sondern auch Hans Kindermann als Kennzeichen ihres Äußeren betonte. Die Haarpracht scheint locker nach hinten geführt und nimmt damit der Darstellung die Strenge, die etwa das Bildnis der Zahnärztin Jonas auszeichnet. In ihrer Kompaktheit ist die Arbeit jedoch durchaus der „Dr. Jonas“-Büste nahe. Die Oberfläche der Gipse ist ebenfalls ungeglättet und überzieht Gesicht wie Haare in gleicher Weise.⁶³²

Zu den für Kindermann herausragenden Persönlichkeiten der Höri-Zeit gehörte auch Heinrich Wurm, der Vermieter des Hauses am See. Weitaus länger als ursprünglich angenommen verzichtete die Familie des Ravensburger Architekten auf die Nutzung der Sommerbleibe. Inwieweit der Mietzins – vor allem in den Anfangsjahren nach dem Krieg – floss, bleibt ungeklärt. Aus einer Übersicht der beruflichen Unkosten, die Hans Kindermann im Januar 1954 anfertigte, geht lediglich hervor, dass er Heinrich Wurm im Jahr 1952 insgesamt 300 DM für seine „Arbeitsräume“, wie er formuliert, bezahlte.⁶³³ Dieser Betrag dürfte sich auf die Garage beziehen, die Kindermann als Atelier und Werkstatt diente. Der Mietzins lässt darauf schließen, dass der Vermieter sich als durchaus großzügig gegenüber den Künstlern erwies. Das Verhältnis schien bis zum Schluss ungetrübt gewesen zu sein, denn aus dem Jahr 1968 stammt ein Schreiben von Heinrich Wurm an Hans Kindermann, das von enger Verbundenheit geprägt ist. In diesem Brief kommt Wurm auf seine Büste zu sprechen, die er bisher in einer Gipsfassung besaß, die Kindermann aber mitgenommen habe.⁶³⁴ Er wünschte sich eine „endgültige Fassung“ derselben wie auch eine solche der Figur von Stropp, die ebenfalls sein Eigentum war. Er stellte sich – so ist dem Brief zu entnehmen – einen Eisenguss vor: „Diese Dinge gehören für uns so sehr zur Höri, und auch überhaupt zur Erinnerung an die Familie Kindermann.“⁶³⁵ Ob es zu einem Metallguss wirklich gekommen ist, bleibt fraglich. Nach Aussagen der Familie Wurm

⁶³¹ Curth Georg Becker, Bildnis Anneliese Becker, 1946, in: Berner, Herbert/Schuhmacher, Klaus: Georg Becker 1904-1972, Konstanz 1978, S. 46., Abb. 6.

⁶³² Die Tochter von Anneliese und Curth Georg Becker, Angela Becker-Fuhr, zeigte sich im Gespräch mit der Verfasserin am 27.10.2017 überzeugt davon, dass eine Bronzefassung existiert habe. Sie vermutete sie im Nachlass von Hans Kindermann. Dort ist sie aber nicht vorhanden.

⁶³³ Die Aufstellung bezieht sich auf das Jahr 1952, wurde aber am 19.1.1954 datiert. Möglicherweise ist es eine Ausgaben-Aufstellung für seine künstlerische Arbeit als Beilage zu einer Steuererklärung. Es werden diverse Werkzeuge, Rohmaterialien, Brennholz sowie Fahrten abgerechnet, NL HK.

⁶³⁴ Schreiben von Heinrich Wurm an Hans Kindermann 18.10.1968, NL HK.

⁶³⁵ Ebd. Wurm meint damit auch den Torso der Ganzfigur, auch „Hirtenjunge“ genannt (WV S058 c.). Sie steht noch heute in einer Steinguss-Fassung im Haus am See.

befindet sich kein Werk, das Heinrich Wurm (WV S049) darstellt, im Familienbesitz.⁶³⁶ Im Kindermann-Nachlass sind zwei Gips-Versionen des Wurm-Kopfes, eine gelb durchgefärbt und eine gräulich gefasst, vorhanden, möglicherweise stammt eine aus dem ursprünglichen Besitz von Wurm.

Die Darstellungsweise des Architekten ist erneut verdichtend angelegt. Die Oberfläche ist glatt gearbeitet, keine Details greifen in die Schilderung eines feinen Äußeren ein. Distanz und Respekt bestimmten die Charakterisierung des Ravensburgers, der eine bemerkenswerte Persönlichkeit darstellte. Er war mehr als der großzügige Hausbesitzer, er erwies sich als ideenreich und vielfach interessiert. Der Diplomingenieur verlegte sich nicht alleine auf den Hausbau, sondern betätigte sich auch als Gestalter von Inneneinrichtungen wie auch als gewiefter Erfinder von bautechnischen Geräten.⁶³⁷ Dieser auch der Kunst nahen Persönlichkeit versuchte Kindermann in diesem kompakten Porträt gerecht zu werden.

3.5.5.3 Der Mentor im Porträt

Neben Erich Heckel stand auch Walter Kaesbach Hans Kindermann sehr nah. Er nahm ihn auch in künstlerischen Angelegenheiten in seine Obhut und war ihm ebenso ein Mentor wie den anderen rheinischen Künstlern auf der Höri. Seinem Rang und Einfluss im Kunstbetrieb auch nach dem Zweiten Weltkrieg verdankt der Bildhauer seine Aufnahme in die Sammlungen in deutsche Museen, die im engen Kontext mit dem Porträtkopf (WV S045) steht, den Kindermann von dem Kunsthistoriker schuf. Dieser wurde vom Bildhauer selbst auf 1948 datiert und auch der Briefwechsel zwischen Kaesbach und Kindermann im Dezember 1948 lässt dies schlüssig erscheinen.⁶³⁸ Kaesbach hielt sich in Bayrischzell auf, von wo aus dieser mit dem Bildhauer Kontakt hielt. Die Büste erfuhr mehrfach Erwähnung.⁶³⁹

In der Annahme, dass der „Kaesbach“-Kopf bereits im Jahr 1945 entstand, schreibt Franzke zu dieser Arbeit: „Dass der Bildhauer bei seinen ersten künstlerischen Schritten nach dem Krieg seinen Mentor als Modell wählte, ist nicht nur unter seinem persönlichen Blickwinkel aufschlussreich, sondern der Plastik kommt der Stellenwert

⁶³⁶ Korrespondenz mit Familie Wurm, Oktober 2017.

⁶³⁷ Wurth 1990, S. 25-29.

⁶³⁸ Verzeichnis 1957 (Dok. 1), Nr. 2, „Porträt Dr. Kaesbach“, Bronze, 1948.

⁶³⁹ In diesem Monat des Aufenthalts Kaesbachs in Bayrischzell gibt es einen intensiven Austausch zwischen Kindermann und dem Kunsthistoriker, NL HK. Immer geht es um die Vermittlung der Büste nach Mönchengladbach.

eines künstlerischen Manifests zu“.⁶⁴⁰ Trotzdem ist diese Wertung durchaus zutreffend: Im „Kaesbach“-Porträt erweist sich die Verbindung aus formaler Dichte und sich daraus herleitendem Ausdrucksgehalt im Sinne der modernen figürlichen Bildhauerei als beispielhaft für Kindermanns ausgereifte Porträtkunst Ende der 1940er-Jahre. Die Arbeit steht in einer stilistischen Reihe mit den Köpfen „Dr. Jonas“ (WV S047), „Anneliese Becker“ (WV S048) und „Heinrich Wurm“ (WV S049) und macht deutlich, wie der Künstler sich vom abbildhaften Stil seines Lehrers Alexander Zschokke entfernt und zu seiner persönlichen Darstellungsweise gefunden hatte. Walter Kaesbach wurde vielfach von den mit ihm freundschaftlich verbundenen Künstlern porträtiert. In das Jahr 1932, das letzte seiner Amtszeit als Direktor der Kunstakademie Düsseldorf, fällt sowohl das malerische Bildnis von Heinrich Nauen (Abb. 56)⁶⁴¹ als auch die Büste des Bildhauers Zschokke (Abb. 57)⁶⁴². Auf Nauens Gemälde präsentiert sich der Kunsthistoriker in leicht seitlicher Ansicht im dunklen Anzug mit weißem Hemd und Krawatte. Das ausgeprägt schmale Gesicht, das ein fliehender Haaransatz vergrößert, lässt die knöcherne Schädelform erkennbar werden. Stirn- und Wangenknochen stehen deutlich hervor. Die Augen wirken hellwach, der Mund ist geschlossen und ebenmäßig geschwungen. Die Darstellung lässt Kaesbach als Vertreter einer intellektuellen großbürgerlichen Schicht erkennen, dessen Kunstsinnigkeit und künstlerische Sensibilität sich in seinem feingliedrigen Äußeren widerspiegelte.

Die Büste von Alexander Zschokke hat einen repräsentativen Charakter. So griff er zu den entsprechenden Mitteln. Die feine Physiognomie des Akademiedirektors mit ihrer kantigen Knochigkeit, die Nauen festgehalten hat, weicht einer weichen, idealisierten Fülle. Der Schweizer knüpfte an seine formal gefassten klassizistisch geprägten Bildnisse an, die vom George-Kreis geprägt waren. Die glatte Physiognomie wird durch Details wie etwa die Denkerfalte unterbrochen, doch ist diese weniger naturalistisch denn symbolisch zu verstehen, als Attribut eines Intellektuellen, dessen gesteigerte Wachheit auf das Visuelle gerichtet ist. Es ist das Bildnis, das eine geistige Autorität würdigte und sie als solche in Erinnerung halten wollte.

Die Perspektive Kindermanns auf Walter Kaesbach indes war eine ganz andere. Er lernte ihn nicht als einflussreichen Lenker der Kunstinstitution in Düsseldorf kennen,

⁶⁴⁰ Franzke 2012, S. 14.

⁶⁴¹ Heinrich Nauen, Bildnis Walter Kaesbach vor rötlichbraunem Grund, o. J. (um 1932), ehemals Slg. Walter Kaesbach, Kunstmuseum Bonn, Foto: David Ertl. Die Verfasserin dankt dem Kunstmuseum Bonn für die Abbildung.

⁶⁴² Alexander Zschokke, Dr. Kaesbach, 1932, Bronze in: Roessiger 1974, S. 67, Abb. 147.

der trotz heftiger Widerstände seine persönliche Kunstauffassung mit Einsatz und Konsequenz vertrat, sondern als ihm und seiner Familie zugeneigter Förderer in krisenhaften Zeiten. Entsprechend subjektiv aufgeladen erfolgte Kindermanns bildnerische Umsetzung. Er straffte die schmale Physiognomie des Kunstwissenschaftlers unter einer reduziert modellierenden Oberfläche. Kein körperliches Detail ist ausführlich geschildert. Der Haaransatz gerät zur flachen Erhebung, weder Wangen- noch Stirnkochen treten hervor, sondern sie markieren einen kantigen Umriss. Für Hans Kindermann strahlte Kaesbach nicht mehr Amt und Würde aus. Er stieß in seinem Porträt vielmehr zur Essenz der Person vor. „Das Bildnis beweist eindrucksvoll das Vermögen des Künstlers, eine Persönlichkeit widerzuspiegeln und mit einer formalen Dichte zu kombinieren, die diesem Werk einen besonderen Platz im Œuvre des Bildhauers verleiht“. ⁶⁴³ So hebt auch Franzke die Bedeutung der „Kaesbach“-Büste für Hans Kindermann hervor.

Die Darstellung traf auch auf das Wohlgefallen von Walter Kaesbach. Nicht nur, dass sie sich in einer Gipsfassung in seinem Besitz befand,⁶⁴⁴ er bemühte sich auch tatkräftig, sie an jene Orte zu vermitteln, an denen er und sein Wirken in der Vorkriegszeit Spuren hinterlassen hatten. So wurde diese Arbeit nicht nur zur auflagenstärksten Skulptur von Hans Kindermann – keine seiner Arbeiten wurde so häufig in Bronze gegossen –, sondern auch zum Werk, das in deutsche Museen schon kurz nach seiner Entstehung Eingang fand. Alle Ankäufe gingen auf die Vermittlung des Dargestellten zurück, der zu den entsprechenden Institutionen Kontakt aufnahm und den Erwerb des Porträts von Hans Kindermann zu einer dringend notwendigen Sache erklärte. Von einem Aufenthalt in Bayerischzell im Dezember 1948 schrieb Kaesbach eine Postkarte an Hans Kindermann, auf der er ihm die freudige Nachricht übermittelte, dass Mönchengladbachs Museum die Büste ankaufen würde. „Ich freue mich, daß die Arbeit an meinem Kopf nicht nur künstlerischen Sinn gemacht hat!“ ⁶⁴⁵ formuliert Kaesbach. Er nutzte die Verbindung zum Museum seiner Heimatstadt, für das es zu diesem Zeitpunkt naheliegend war, dem Stifter der umfassenden Sammlung, die dieser der Einrichtung 1922 überlassen hatte und die durch die NS-Beschlagnahmungsaktionen großen Schaden genommen hatte, durch eine Büste im Bestand eine Würdigung zuteilwerden zu lassen. Durch das Wohlwollen des

⁶⁴³ Franzke 2012, S. 14.

⁶⁴⁴ Diese Fassung gelangte über eine Kunstauktion aus dem Nachlass von Paula Hess 1992, Kunstsammlung Bibliothek Walter Kaesbach, in den Bestand des Hesse-Höri-Museums (WV S045 g.)

⁶⁴⁵ Postkarte von Walter Kaesbach an Hans Kindermann aus Bayerischzell vom 2X (nicht lesbar). 12.1948.

Mönchengladbacher Museumsleiters Heinrich Dattenberg (1902-1986) wurde der Ankauf einer Bronze (WV S045 c.) ermöglicht. Am 24. März 1949 ging eine Ankündigung der Zahlung des Honorars für die Büste bei Kindermann ein.⁶⁴⁶ Der Guss wurde in Düsseldorf gefertigt, dafür gibt es nicht nur im Schreiben von Dattenberg einen Hinweis, sondern auch in einer Korrespondenz zwischen Zoltan Székessy (1899-1968) und Hans Kindermann, die in diesen Zeitraum fällt.⁶⁴⁷ Der in Düsseldorf ansässige Bildhauer und spätere Bildhauerei-Professor an der Akademie, den Kindermann entweder aus seiner Düsseldorfer Zeit kannte oder der ihm wegen der räumlichen Nähe zu Mönchengladbach von Ferdinand Macketanz für diese Aufgabe empfohlen worden war, betreute den Guss, denn er teilte Kindermann mit: „Den ersten Guss habe ich bereits angesehen und ich fand sogar, dass die Nähte anständig verarbeitet sind. Der Guss selbst ist gut. Auch die Patina scheint mir zu passen.“⁶⁴⁸ Aus dieser Äußerung kann gedeutet werden, dass mehrere Güsse angefertigt wurden. Möglicherweise stammte aus diesem Auftrag auch der Guss für Paul Weber (WV S045 b.), der sich heute im Kunstmuseum Singen befindet.⁶⁴⁹ Von der „Kaesbach“-Büste entstand noch ein weiteres Exemplar, das – sicher auch auf Anraten Walter Kaesbachs – an die Düsseldorfer Kunstsammlungen ging. Aus den Unterlagen des Kunstpalastes geht hervor, dass deren Exemplar für die Sammlung bereits 1948 von Kindermann erworben wurde (WV S045 d.).⁶⁵⁰ Ende 1949 setzt zudem ein Schriftwechsel zwischen der Kunstakademie Düsseldorf und Hans Kindermann ein.⁶⁵¹ Der Direktor seiner einstigen Ausbildungsstätte, Heinrich Kamps (1896-1954), bat Kindermann um die Überlassung eines Bronzegusses der „Kaesbach“-Büste (WV S045 e.), da er erfahren hatte, dass die Städtischen

⁶⁴⁶ Brief von Heinrich Dattenberg an Hans Kindermann vom 24.3.1949, NL HK. Aus dem Schreiben geht hervor, dass der Mönchengladbacher Museumsleiter Hans Kindermann in Gaienhofen zuvor besucht hatte. Der Guss wurde in Düsseldorf gefertigt, dies erwähnt Dattenberg, indem er anfügt, dass er den Guss am folgenden Tag in Düsseldorf in Augenschein nehmen werde.

⁶⁴⁷ Schreiben von Zoltan Székessy an Hans Kindermann vom 13.3.1949 und vom 23.3.1949, NL HK. Székessy korrespondierte bezüglich des Gusses auch mit Ferdinand Macketanz am 28.1.1949, NL HK. Wo der Guss vorgenommen wurde, geht aus den Dokumenten nicht hervor.

⁶⁴⁸ Schreiben von Zoltan Székessy an Hans Kindermann vom 23.3.1949, NL HK.

⁶⁴⁹ Die Bronze-Büste „Kaesbach“ mit Provenienz Sammlung Paul Weber wurde vom Kunstmuseum Singen 1988 erworben.

⁶⁵⁰ Brief von Kay Haymer vom 3.1.2018. In den Werkakten fand sich eine Fotografie der Gips-Fassung, die wohl zur Anschauung diente. Möglicherweise ist der Ankauf auf 1948 datiert und der Guss in Düsseldorf wurde mit den anderen Fassungen auch im Frühjahr 1949 vorgenommen. Werkbezeichnung in den Unterlagen des Museums: Hans Kindermann Bildnisbüste Akademiedirektor Kaesbach, o. J., Bronze auf Marmor, H. 26 cm ohne Sockel, Sockel: 10 x 14,5 x 15,5 cm, Erworben 1948 vom Künstler, Inv.-Nr. 0.1952.79.

⁶⁵¹ Brief von Heinrich Kamps an Hans Kindermann vom 13.10.1949. NL HK. Kamps' Schreiben klingt sehr persönlich. Denn er drückt seine Freude darüber aus, wieder etwas von Hans Kindermann zu hören.

Kunstsammlungen Düsseldorf bereits einen solchen angekauft hatten. Der Kopf war für die Aufstellung in der Akademie vorgesehen. Der Guss, so ist auf einer weiteren Postkarte von Kamps zu entnehmen, sollte speziell – möglicherweise in der Werkstatt der Akademie – gegossen werden.⁶⁵² Er stammte also nicht aus dem von Zoltan Székessy betreuten Auftrag.⁶⁵³

Im Nachlass des Bildhauers sind noch weitere Variationen des Kaesbach-Porträts erhalten. Zum einen eine Bronzefassung, die erst in den 1980er-Jahren gegossen wurde. Diese ist im Gegensatz zu den frühen Güssen signiert und mit einem Gießstempel der Firma Balzer in Pforzheim gekennzeichnet (WV S045 a.). Zusätzlich existieren – neben dem Gips aus dem Kaesbach-Besitz (WV S045 g.), der heute im Bestand des Museums in Gaienhofen ist, noch weitere unterschiedlich farbige Gipsvarianten (WV S045 f, WV S045 h.-j.) der Arbeit.

Die Vehemenz, mit der sich Walter Kaesbach für diese Arbeit Kindermanns einsetzte und für ihre Verbreitung sorgte, weist möglicherweise über das Motiv-Interesse hinaus. Den Entstehungsprozess der Arbeit verfolgte er sicherlich mit. Möglicherweise kam von seiner Seite ein Hinweis auf ein früheres Porträt von ihm, das der Erfurter Bildhauer Hans Walther 1922 von ihm fertigte (Abb. 58).⁶⁵⁴ In kubistischer Manier akzentuierte dieser in seiner Arbeit die Kantigkeit der Gesichtszüge des Kunsthistorikers zu herausragenden Kuben. Die Skulptur aus Granit war im Besitz des Angermuseums und dort 1937 beschlagnahmt worden. Sie ist seitdem verschollen.⁶⁵⁵ Vielleicht wies Kaesbach Kindermann auf diese bildhauerische Lösung hin, die dieser seiner weniger abstrahierenden Stilistik anpasste und dadurch zu einer persönlichen Umsetzung fand.

3.5.5.4 Weitere Bildnisse aus der Bodenseezeit

Wie in Düsseldorf war Hans Kindermann in der Nachkriegszeit sicherlich auch daran gelegen, Porträtaufträge anzunehmen. Diesen lagen wiederum andere

⁶⁵² Postkarte von Heinrich Kamps an Hans Kindermann vom 31.12.1949, NL HK.

⁶⁵³ Schreiben des Archivs der Kunstakademie Düsseldorf vom 18.1.2018. Dort heißt es: Im Jahr 1955 ist tatsächlich eine Bronze Kaesbachs von Kindermann verzeichnet worden (ohne Angabe eines Kaufpreises). Danach wurde die Büste allerdings in keinem Verzeichnis/in keiner Datenbank mehr aufgeführt. Ihr Verbleib ist unbekannt.

⁶⁵⁴ Hans Walther, Bildnis Dr. Walter Kaesbach, 1922, Granit, Höhe: 75 cm, in: Erfurt 1996, S. 31.

⁶⁵⁵ Ebd.

Voraussetzungen zugrunde, die mit der geschilderten freien Entfaltung der künstlerischen Mittel nicht in allen Fällen vereinbar waren.

Der Literat Dr. Ernst Bacmeister (1874-1971) ließ sich bereits 1907 in Wangen nieder und lebte schließlich als Schriftsteller auf dem zu Schloss Marbach in Wangen gehörenden „Ziegelhof“.⁶⁵⁶ Es musste eines der ersten Bildnisse (WV S032) gewesen sein, das Hans Kindermann am Bodensee fertigte, denn er zeigte es bereits 1945 auf der Nachkriegsausstellung in Überlingen.⁶⁵⁷ Es ist als Foto im Nachlass erhalten und anhand fotografischer Darstellungen des Dichters zu identifizieren.⁶⁵⁸ Der Kopf von Ernst Bacmeister ist betont naturnah dargestellt und zeigt sich noch eng dem Porträtstil der Vorkriegsarbeiten von Kindermann verbunden, was als ein Hinweis auf eine Auftragsarbeit zu sehen ist. Die künstlerische Umsetzung des Porträts des Schriftstellers, der es ab den 1920er-Jahren zu einer gewissen Bekanntheit gebracht hatte und der unter der NS-Diktatur gut gelitten war, weist nicht jene Dichte auf, die die bislang geschilderten Nachkriegsarbeiten auszeichnet. Dies mochte als ein künstlerischer Kommentar Kindermanns zu verstehen sein: Dem Literaten, der dem faschistischen System nahestand, begegnete Kindermann mit einem formalen Klassizismus. Bei dem Bildnis des Bauern Sebastian Dietze (WV S034) ist dessen von den Wangen bis zur Brust reichender Bart das Merkmal, das die Darstellung bestimmt. Es war offenbar das prägende Kennzeichen dieses Höri-Bewohners, denn sein Sohn Konrad Dietze erinnert sich, dass Bartträger in dieser Zeit am Untersee äußerst selten gewesen seien. Deshalb diente Dietze auch Otto Dix als Modell für Bärtige.⁶⁵⁹ Hans Kindermann griff die üppige Gesichtsbehaarung auf und ließ unter ihr die Hälfte der Physiognomie völlig verschwinden. Aus dem grob strukturierten Kubus ragt der Oberkopf hervor, der naturnahe Züge aufweist. Die buschigen Brauen erheben sich über den tiefliegenden, ein wenig zusammengekniffenen Augen und die Stirn legt sich in Falten. Hier verbinden sich Naturalismus und bildnerische Verknappung, was wohl dem Charakter des der Kunst zugeneigten bodenständigen Bauern entsprach.

Auch bei den Frauenporträts der Bodensee-Zeit – die teilweise im Nachlass erhalten sind, sich aber auch auf Fotografien finden – wandte der Bildhauer mal mehr oder mal weniger seine neue Formensprache an. Die modernen stilistischen Merkmale tragen auch ein weiblicher Kopf aus gebranntem Ton und eine Variation in bemaltem

⁶⁵⁶ Hofmann 1989, S. 17.

⁶⁵⁷ Überlingen (Hrsg.): Deutsche Kunst unserer Zeit, Überlingen 1945, o. S., Nr. 76. (Dok.9)

⁶⁵⁸ Gemälde von Oscar Moll, Ernst Bacmeister 1935, Abb. In: Hofmann, 1989, S. 17, Umschlagfoto von Ernst Bacmeister: Wuchs und Werk, Rudolfstadt 1939.

⁶⁵⁹ Hofmann 1989, S. 70.

Gips aus dem Nachlass (WV S051 b.). Man begegnet einer straffen Physiognomie, streng nach hinten geführten Haaren, die wiederum fast eins mit der Kopfform sind. Diese Arbeiten sind identisch mit einem „Kopf Frau B.“, der auf einer Fotografie in einer Gipsfassung abgebildet ist. Bemerkenswert scheint die Beschriftung des Abzugs. Sie stammt von einem Pressefotografen.⁶⁶⁰ Hans Kindermann hat darauf handschriftlich ergänzt: „Porträt Frau B. unvollendet, 1948“. Möglicherweise war diese Aufnahme zur Veröffentlichung gedacht. Leider bleibt ungeklärt, um wen es sich bei der Abgebildeten handelte.

3.5.5.5 Kinderporträts

Auffallend für die frühe Nachkriegszeit ist zudem die Fülle an Kinderporträts. Bereits 1945 schuf Hans Kindermann ein von ihm selbst datiertes Bildnis (WV S033).⁶⁶¹ Es ist aus „Stucco“, getöntem Gips, wie vom Bildhauer auf der Rückseite des Fotodokuments vermerkt wurde. Das Porträt zeigt das lächelnde Gesicht eines Kleinkindes mit runden Backen, kleiner Nase und verschmitzten Augen. Die Haare fallen in einer scharf abgegrenzten Dreiecksform ins Gesicht. Von vergleichbarer naturnaher Erscheinung sind die meisten Kinderbildnisse, die im Interesse der elterlichen Auftraggeber sicher eine abbildende Funktion aufweisen sollten. Dabei kehrte der Künstler zu einer glatten, klassizistisch beeinflussten Darstellungsweise zurück, die beim Publikum sicher beliebt war. Die wirtschaftliche Not der Nachkriegsjahre erforderte von Hans Kindermann sicherlich auch ein marktorientiertes Arbeiten, das sich in der Bildnisdarstellung gerade von Kindern umsetzen ließ. Da keine weiteren Versionen dieser Kinderköpfe erhalten sind, liegt der Schluss nahe, dass Hans Kindermann diese veräußerte und zur Werkdokumentation fotografisch festhielt.

Von dieser naturnahen Darstellungsweise der meisten Kinderbildnisse setzt sich ein Kinderkopf (WV S041) deutlich ab. Bemerkenswert sind die sichtbaren Gussnähte und eine schrundige Oberfläche, die die physiognomischen Details überlagert. Die materialbezogenen Eigenschaften des grünlich getönten Gipses sowie die ungeschönte Offenlegung des künstlerischen Prozesses im Umgang mit dem Knabenkopf lassen die Vermutung zu, dass es sich um die Darstellung eines der eigenen Kinder handelt. Möglich wäre, dass der Kopf den jüngeren Sohn Georg zeigt. Von ihm muss

⁶⁶⁰ Der Fotograf war Herbert Römer aus Braubach am Rhein, der für die Neue Illustrierte Köln tätig war. Er hatte die Urheberrechte auf die Fotografie.

⁶⁶¹ Verzeichnis 1957, (Dok. 1), Nr. 3 „Kinderporträt“, 1945.

ein Porträt entstanden sein, das auf der Werkliste von 1957 (Dok. 1)⁶⁶² als gefärbter Gips mit dem Entstehungsjahr 1946 verzeichnet ist. Die Arbeit unterstreicht weniger die physiognomischen Merkmale. Sie verweist vielmehr auf die materialbezogenen Eigenschaften des Gusses und steht damit im Kontrast zur kindlichen Ebenmäßigkeit. Es ist eine auf den Werkstoff zurückgehender, eher experimenteller Umgang mit dem Porträt eines Kleinkindes. Neben den fotografischen Aufnahmen ist dieses Werk mit grünlicher Tönung auch im Nachlass erhalten.

3.5.6 Figuren und Statuetten

3.5.6.1 Die „unbelasteten“ Kinder-Figuren

Auch in der Figurendarstellung trat bei Hans Kindermann das Kinder-Motiv in den Vordergrund, das im Vorkriegswerk – sieht man von der HJ-Gruppe ab – gar nicht berücksichtigt wurde. Es spürt – neben der persönlichen familiären Situation des Künstlers – auch dem Zeitgeist der Nachkriegsgesellschaft nach, indem der „Neuanfang“ eine zentrale Rolle spielte. Die „unbelastete“ Jugend verkörperte den Neubeginn nach Krieg und Zerstörung, die Zukunft. Kinderdarstellungen – auch ohne Porträtcharakter – kamen beim Publikum gut an und führten auch bei Hans Kindermann sicher zu gelegentlichen Verkäufen. Sie wurden häufig im kleinen Format gefertigt und ermöglichten dem Bildhauer zudem figürliche Formexperimente ohne großen Verbrauch von Material, das in dieser Zeit knapp war. Die Kleinplastik bediente den Kunstmarkt, der sich zu etablieren begann.⁶⁶³

Anhand zweier datierter Kinder-Figuren soll dargelegt werden, wie Hans Kindermann die Darstellungen nutzte, um sich mit kindlich natürlichen Bewegungsmotiven und Haltungen die Merkmale der modernen figürlichen Bildhauerei anzueignen und ihren Ausdruck zu erproben.⁶⁶⁴ Der „Stehende Knabe“, 1946 aus Holz (WV S054) führt versonnen die Arme über dem Kopf zusammen. Der linke Arm reicht bis oberhalb des rechten Ohres. Der Ellenbogen ist etwas weiter als im rechten Winkel gebeugt. Die rechte Hand trifft an der Schläfe die linke, der Ellenbogen ist leicht im spitzen Winkel vor den Körper geführt. Der schwächliche Heranwachsende hat den Blick

⁶⁶² Auf dem Verzeichnis 1957 (Dok. 1) ist unter Nr. 7 ein Porträt „Georg“ erwähnt, da jedoch die dazugehörige Abbildung in der Mappe fehlt, ist diese Identifizierung nicht zu verifizieren.

⁶⁶³ Interesse an Kindermanns Kleinplastik meldet auch die Galeristin Hella Nebelung in einem Schreiben an Kindermann vom 9.10.1949 an, NL HK.

⁶⁶⁴ Beide Datierungen beziehen sich auf das Verzeichnis 1957, (Dok. 1): Nr.13 „Sitzender Knabe“, Gips, lebensgroß, 1946; Nr. 14 „Stehender Knabe“, Holz, 40 cm, 1949.

nach vorne gerichtet, die Beine sind in einem verhaltenen Kontrapost mit einem gebeugten linken Bein positioniert. Die 40 Zentimeter hohe Skulptur folgt zwar in großen Teilen der klassischen Figurendarstellung, doch diese wird durch die kindliche Armhaltung gebrochen. Dieses spielerische Moment macht die Wirkung der Arbeit aus. Das Kind verharrt nicht in einer klassischen Geste, sondern scheint seine Haltung selbst zu suchen, die in den am Kopf zusammengeführten oberen Extremitäten ihren eigenen Ausdruck findet und nicht etwa vorgegebenen Regeln folgt.

Eine deutlich stärker körperarchitektonische Klärung verrät der „Sitzende Knabe“ (WV S055) aus Gips, der aus der geschilderten Zusammenführung von zwei Zeichnungen hervorging. Das Werk auf einer flachen Plinthe ist bewusst in der Seitenansicht fotografisch festgehalten. Der Knabe hat auf einem Quader Platz genommen, dessen Form sich in der Haltung des Modells mit der Arm- wie Beinposition wiederholt. Erneut ist die Armhaltung das tragende Moment des Werks. Die Arme sind gebeugt vor dem Gesicht des Kinds zusammengeführt. Sie bilden nahezu einen rechten Winkel und nehmen damit die Haltung der Beine auf, die sich – ebenfalls angewinkelt – dem Körper nähern. Die Linien von Armen und Beinen bilden Parallelen, die die Körperkonstruktion deutlich machen.

Wie auf den zeichnerischen Blättern variierte der Künstler den Kanon der Positionen des kindlichen Modells: Der „Sitzende Knabe“ aus Holz (WV S056), dessen aufrechte Pose durch die verschränkten Füße gebrochen wurde, wird flankiert von einem „Liegenden Jungen“ (WV S053), der die Beine und Arme verschränkt. Die über dem Kopf zusammengeführten Arme, die neben dem spielerischen Moment auch als eine kindliche Schutzhaltung interpretiert werden können, tauchen in mehreren kleineren Arbeiten des Künstlers auf. Hans Kindermanns Auseinandersetzung mit der figuralen Tektonik ließ ihn zur modernen figürlichen Plastik auch in der Figurendarstellung aufschließen.

Begleitet wurde das Bemühen um eine zeitgemäße, persönliche figurative Darstellungsweise von einer kurz darauf einsetzenden radikalen Vereinfachung in der bildnerischen Formulierung von Details. Damit verbunden war eine Entpersonalisierung der Figuren, für die Stropp als Vorbild diente. Beim „Stehenden Knaben“, 1949, (WV S059) sind aus einer Kugelform heraus Augen, Nase und Mund eher zeichnerisch denn modellierend formuliert. Gleichzeitig werden die komplizierten Körperarchitekturen zurückgenommen. Die Figur zeigt lediglich ein winziges Bewegungsmoment, die angewinkelte rechte Hand, die das starre Erscheinungsbild an einer unauffälligen

Stelle konterkariert. Das Statuarische gewann für Kindermann zunehmend an Bedeutung: Der „Stehende Knabe“, 1948, (WV S060), der die Arme über dem Kopf übereinanderlegt, schließt den Umriss. In der Bronze-Version bilden der Kopf und die ihn umschlingenden Arme sogar ohne Durchbruch eine formale Einheit.

Eine Gewandfigur steigert dieses figürlich verdichtende Anliegen noch weiter in einer nahezu abstrahierenden Formverschmelzung. Bei der „Gewandfigur mit erhobenen Armen“ (WV S061) sind die Körperformen durch einen sich ausbreitenden Mantel verunklart und bilden eine Kegelform, die sich in den leicht abgerundet zusammengeführten Händen über dem Kopf wiederholt. Von den Oberschenkeln an, die die weit auseinander postierten Beine abschließen, bildet diese Figur eine bildnerisch kompakte Einheit, aus der der kugelige, unausgearbeitete Kopf nach vorne herausragt. Eine Zeichnung verdeutlicht diese Gestaltfindung (Abb. 59)⁶⁶⁵ in einer kegelförmigen Grundform. Mit dieser Figurine und dem Mittel der Gewandung praktizierte Kindermann eine noch stärker abstrahierende Formensprache. Sie kündigt die Distanzierung von der traditionellen Figurendarstellung der Vor- und frühen Nachkriegszeit an, von der er sich um 1950 löste.

Anhand der Kinder-Darstellungen in der unmittelbaren Nachkriegszeit lassen sich bei Hans Kindermann und seinem einstigen Studienkollegen Gerhart Schreiter deutliche Parallelen in der Stilentwicklung nach dem Krieg feststellen. Auch Schreiter dienten u.a. seine Tochter Katrin sowie seine Söhne Konny und Korin als Modelle. Ebenfalls an die traditionelle Formensprache anknüpfend, schuf er „Katrin“, 1944 (Abb.60),⁶⁶⁶ als stehende Gewandfigur mit kindlicher Attitüde, „Konny“ sitzend mit angezogenen Beinen als Kleinkind, um 1945 (Abb. 61)⁶⁶⁷ und den stehenden Knaben „Korin“, 1947 (Abb. 62),⁶⁶⁸ mit angewinkelten Armen und im ausgeprägten Kontrapost sowie einen „Stehenden Knaben mit Umhang“, vor 1948 (Abb.63).⁶⁶⁹ Mit der letztgenannten Arbeit suchte er – wie Kindermann mit dem „Kind mit erhobenen Armen“ (WV S061) – nach einer formalen Dichte, die Schreiter ebenfalls um 1950 in einer fortschreitenden

⁶⁶⁵ Hans Kindermann, Studien Gewandfigur, Bleistift, zweite Hälfte 1940er-Jahre, NL HK.

⁶⁶⁶ Gerhart Schreiter, Katrin, 1944, (S055), Gips für Bronze, Fotografie, Verbleib unbekannt, in: Gerhard-Marcks-Stiftung Bremen 2014, S. 64.

⁶⁶⁷ Gerhart Schreiter, Konny, um 1945, (S065), Bronze, Gerhard-Marcks-Stiftung Bremen, Inv. Nr. S0186/09 in: Gerhard-Marcks-Stiftung Bremen 2014, S. 65.

⁶⁶⁸ Gerhart Schreiter, Korin, 1947, (S072), Bronze, Privatbesitz, in: Gerhard-Marcks-Stiftung Bremen 2014, S. 65.

⁶⁶⁹ Gerhart Schreiter, Stehender Knabe mit Umhang, vor 1948, Gips mit Schellack (für Bronze), (S074), Gerhard-Marcks-Stiftung Bremen, Inv. Nr. S0312/09 in: Gerhard-Marcks-Stiftung Bremen 2014, S. 65.

Abstrahierung und einer kantigen Darstellungsweise vorzugsweise bei Gewandfiguren fand.

Gerhart Schreiter und Hans Kindermann gingen als Bildhauer in derselben figürlichen Tradition bei ihrer künstlerischen Weiterentwicklung auch in ähnlicher Weise vor. Die Motive stammten aus dem familiären Umfeld der jungen Familienväter. Sie boten Anlass, die traditionell geschulte Bildhauerei wieder aufzunehmen und Neuerungen zu erproben. Sie strebten beide eine formalere Straffung der Figurendarstellung an, die figürliche Bildhauer wie etwa Gerhard Marcks, Hermann Blumenthal oder Edwin Scharff in den 1920er-/1930er-Jahren bereits vorbereitet oder erreicht hatten.

Es galt für jene Generation von Bildhauern, die in der NS-Zeit ihre Ausbildung absolvierte und in ihrer freien Entwicklung gehemmt oder eingeschränkt war, in kurzer Zeit eine vom weitgehend naturnahen Abbild abweichende Darstellungsweise zu entwickeln. Das Motiv des Kindes folgte dabei einer populären Ästhetik mit der Anmutung des Privaten.

3.5.6.2 „Der Hirtenknabe“ und die zarten Jünglinge

Kein anderes Werk von Hans Kindermann wurde auf solch repräsentative Weise festgehalten. Die Figur „Hirtenknabe“, 1948 (WV S057)⁶⁷⁰ ließ Hans Kindermann auf der Terrasse des Hauses am See von Hugo Erfurth (1874-1948), dem namhaften Porträtfotografen der Vorkriegszeit, der sich ebenfalls auf der Höri niedergelassen hatte, aufnehmen. In der fotografischen Bildkomposition nimmt die von Vegetation gerahmte Figur im Profil das Bild der Länge nach ein, im Hintergrund öffnet sich das Panorama des Untersees. Das „arkadisch“ anmutende Ambiente unterstreicht die Wahl des Titels des Knaben-Motivs als „Hirtenknabe“, der jedoch auch eine explizite Abwendung vom Abbildhaften implizierte. Die Bezüge zum Klassizismus indes wurden in der statuarischen Anlage der Arbeit gebrochen. Modell stand dem Bildhauer der damals etwa achtjährige Stropp.

Das Werk zeigt den Jungen etwa in Lebensgröße, es ist damit das einzige großformatige Knabenbildnis dieser Zeit. Der zarte Körper ist in einer betont aufrechten Haltung dargestellt, die Beine stehen geschlossen nebeneinander und konterkarieren damit den klassischen Kontrapost. Kopf und Blick sind gerade nach vorne gerichtet.

⁶⁷⁰ Verzeichnis 1957 (Dok. 1), Nr. 8 „Hirtenknabe“, Gips für Bronze, 1948, etwa 1,20 m.

Der linke Arm hängt, nahe am Körper, ausgestreckt nach unten. Einzig der gebeugte rechte Arm, der in gekrümmten Fingern endet, löst die von der Senkrechten dominierte Körperauffassung auf. Der Unterarm ragt nahezu rechtwinklig in den Raum, die Geste lässt sich als das Halten eines nicht vorhandenen Stabes deuten. Das Werk nahm die stilistischen Neuerungen auf, die Hans Kindermann an den Figurinen erprobte, und wurde auf einer Zeichnung mit Studien zu dem Motiv (Abb. 64)⁶⁷¹ vorbereitet: Die Figur weist ein Höchstmaß an Statuarik auf und reduziert die Gestik alleine auf die Armhaltung. Die glatte Oberfläche minimiert die anatomischen Details und schafft Distanz zum Naturvorbild.

Eine säulenartige Konzentration erhielt das Werk durch seine Torsierung, die Kindermann mit „Hirtenknabe (Detail)“, (WV S058)⁶⁷², benannte. Beide Arme sind etwa in der Mitte des Oberarmes beschnitten, an jener Stelle, an der auch die Arme des Büsten-Fragments enden. Somit ragt die Figur nicht mehr nach vorne in den Raum und betont noch stärker die Senkrechte.⁶⁷³ „Die Fragmentierung entsprach wohl nicht unbedingt dem Kalkül des Bildhauers, sondern hatte eher gusstechnische Gründe“, meint Andreas Franzke.⁶⁷⁴ An dieser These sind Zweifel angebracht. Zum einen spricht die doppelte Fragmentierung ein und desselben Werkes für eine gezielte gestalterische Auseinandersetzung mit der ursprünglichen Komposition. Zum anderen unterstreicht der Torso den inhaltlichen Aspekt der Zerbrechlichkeit des Dargestellten, die Verletzlichkeit einer Nachkriegsexistenz, die gleichsam mit Kindermanns eigenen Versehrtheit korrespondiert. Das sicher primäre Anliegen der weiteren formalen Reduzierung, die auf eine zunehmende Statuarik gerichtet war, eröffnet demnach Deutungsmöglichkeiten.

Der zarte Jüngling hat in der Plastik als Verkörperung von Unschuld und einer anti-kriegerischen Haltung zahlreiche Vorbilder. Der asketische Knabe findet sich in der modernen deutschen Bildhauerei seit Adolf von Hildebrandts „Trinkendem Knaben“, 1870-72, (Abb. 65).⁶⁷⁵ Ausgehend von George Minnes (1846-1941) motivischer

⁶⁷¹ Hans Kindermann, Studien zum „Hirtenjungen“, um 1947/48, Zeichnung, NL HK.

⁶⁷² Verzeichnis 1957 (Dok. 1), Nr. 9 „Hirtenknabe“ (Detail“), Stucco, 1948, 1,20 m.

⁶⁷³ Der Torso des „Hirtenjungen“ liegt im Nachlass in einer Terrakotta-Version (WV S058 a.), einer hellen Gips-Fassung (WV S058 b.) und in späteren Bronzegüssen vor. Die Bronze-Ausführung (WV S058 d.), befindet sich als Leihgabe in der Sammlung des Kunstmuseums in Singen. Eine weitere Bronze wurde vom Außenministerium der Bundesrepublik Deutschland 1988 erworben. Die Figur befindet sich in der Deutschen Botschaft in Moskau (WV S058 f.). Hinzu kommt noch die bereits erwähnte grünliche Gips-Fassung im Besitz der Familie Wurm. (WV S058 c.).

⁶⁷⁴ Franzke 2012, S. 17.

⁶⁷⁵ Adolf von Hildebrand, Trinkender Knabe, 1870-73, Bronze, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie in: Wallner, Julia (Hrsg.): Zarte Männer in der Skulptur der Moderne, Berlin 2018, Abb. S. 14.

Vervierfachung seines „Knienden Knaben“, um 1889 (Abb. 66)⁶⁷⁶ im „Knabenbrunnen“, 1898, erfuhr der Topos in der figürlichen Skulptur seit der Jahrhundertwende verstärkte Aufnahme, stellt Julia Wallner fest.⁶⁷⁷ Begleitet von der aufkommenden Freikörperkultur und den Reformbewegungen, die auf Freizügigkeit setzten, sowie literarisch untermauert u.a. von Stefan George entstand das Ideal der „Hommes Fragiles“, ein Männerbild, „das sich mit der Rohheit der äußeren Welt gar nicht abfinden muss, weil es allein aus der Innerlichkeit heraus existiert“ (Julia Wallner).⁶⁷⁸

Dieser Haltung entsprangen Figurenideen von Vertretern der modernen Bildhauertradition, beispielhaft in den Darstellungen des Tänzers „Nijinski“, den Georg Kolbe, 1913/19 (Abb. 67),⁶⁷⁹ wie auch Ernesto de Fiori, 1914, als Anlass nahmen, dessen artifizielle tänzerische Körperarchitektur in eine skulpturale Umsetzung zu überführen.⁶⁸⁰

In den überlängten Figuren Wilhelm Lehmbrucks erfuhren die zarten Männer nach dem Ersten Weltkrieg eine pazifistische Deutung. Dessen „Gestürzter“, 1915/16 wurde dafür zur Inkunabel.⁶⁸¹ Dieser politischen Konnotation schlossen sich nicht alle Bildhauer in der Weimarer Republik an. Viele blieben der fragilen Verkörperung im Sinne einer reinen Vergeistigung verhaftet. Diese Auffassung findet sich u.a. auch bei Karl Albiker, beispielhaft in seiner Arbeit „Knabe mit Hut“, 1919 (Abb. 68).⁶⁸² In einer weniger naturnahen, eher stilisierten Form wurde diese Figurenauffassung auch in den 1930er-Jahren bei Gerhard Marcks' „Johannes“, 1936 (Abb. 69)⁶⁸³ und Hermann Blumenthals „Schreitender mit Tuch“, 1934 (Abb. 70),⁶⁸⁴ angewandt.

Die doppelte Fragmentierung – Kopf und Arme – sowie die Entstehung in der frühen Nachkriegszeit, in der die Vorkriegsplastik rezipiert wurde, bringt den „Hirtenknaben“ in die Nähe der Figuren von Wilhelm Lehmbruck. Es ist Kindermanns einzige Figur, die einer mehrfachen Fragmentierung unterzogen wurde. Er löste aus dem figuralen Zusammenhang den groß dimensionierten Kopf der Figur heraus, wie es Lehmbruck

⁶⁷⁶ Georg Minne, Kniender Knabe, 1898, Bronze, Sammlung Karl H. Knauf, Berlin in: Wallner 2018, Abb. S. 45.

⁶⁷⁷ Ebd., S. 12f.

⁶⁷⁸ Ebd., S. 18.

⁶⁷⁹ Georg Kolbe, Tänzer Nijinski, 1913/19, Bronze, 65 cm, Georg Kolbe Museum in: Wallner, 2018, Abb. S. 32.

⁶⁸⁰ Ebd., S. 19.

⁶⁸¹ Ebd., S. 20.

⁶⁸² Karl Albiker, Knabe mit Hut, 1919 in: Albiker 1978, S. 135.

⁶⁸³ Gerhard Marcks, Johannes, 1936, Gerhard-Marcks-Haus Bremen, in: Wallner 2018, S. 67.

⁶⁸⁴ Hermann Blumenthal, Schreitender mit Tuch 1934 in: Galerie Vömel: Hermann Blumenthal 1905-1942. Zeichnung und Skulptur, Düsseldorf 2006, Abb. 55, S. 35.

bei der „Büste des Emporsteigenden“, 1914 (Abb. 71),⁶⁸⁵ aus seiner ganzfigurigen Komposition (Abb. 72)⁶⁸⁶ ebenfalls vollzog. Er isolierte zudem weiter eine reine Kopfdarstellung nach dem Vorbild des expressionistischen Künstlers (Abb. 73).⁶⁸⁷ Die Fragmente – Kopf und Büste – waren bewusst als Teilstücke konzipiert und unterscheiden sich damit grundlegend von einer primär als Büste oder Kopf angelegten Komposition.

Hans Kindermann dokumentierte in seinem Verfahren der Torsion eine Formsuche hin zum maximalen Ausdruck des Statuarischen, was den Prozess der sinnlich-inhaltlichen Deutung auslöst. Somit basiert die Bruchstückhaftigkeit einer expressionistischen Formsuche.⁶⁸⁸ Dietrich Schubert erkannte in Lehnbrucks Verfahren von der Ganzfigur zur Büste des „Emporsteigenden“ einen entscheidenden Weg weg vom körperlich Tektonischen hin zur „Verinnerlichung“, die im Torso des Kopfes des so genannten „Denkers“, 1918, gipfelte.⁶⁸⁹ Diese Aspekte weist der „Hirtenknabe“ durchaus ebenfalls auf. Der in der Kriegszeit herangewachsene Sohn des Bildhauers wurde in all seiner Unbeteiligtheit und Unschuld zu einem Opfer der vom Krieg ausgelösten persönlichen Lebensverhältnisse des Künstlers. Sein Schicksal stand gleichsam für das der Nachkriegsjugend. Die Fragmentierung implizierte eine Konzentration des Ausdrucks. In der Isolierung des Kopfes verdichtet sich die Gesamtheit auf dessen intellektuelle Fähigkeit. Wie kein anderes Werk des Künstlers verband diese Figur das künstlerische Anliegen Kindermanns mit der Lebenswirklichkeit der Familie in der Nachkriegszeit.

Doch der „Hirtenknabe“ weist noch eine weitere Parallele auf. Sie führt zu Gerhard Marcks und seiner Figur „Der Gefesselte, Prometheus II“, 1948 (Abb. 74),⁶⁹⁰ die gleichfalls einen Rückbezug auf Lehnbruck und wiederum dessen „Sitzenden

⁶⁸⁵ Wilhelm Lehbruck, Büste des Emporsteigenden Jünglings, 1914 / 1916 (?), Terrakotta, in: Lange, Christiane/von Lüttichau, Mario-Andreas/Frensch, Nathalie (Hrsg.): Wilhelm Lehbruck. Staatsgalerie Stuttgart, Dresden 2018, S. 97; Kat. 26.

⁶⁸⁶ Wilhelm Lehbruck, Emporsteigender Jüngling, 1914, Steinguss, zerstört, in: Lange/von Lüttichau/Frensch 2018, S. 96, Kat. 25.

⁶⁸⁷ Wilhelm Lehbruck, Kopf des Emporsteigenden Jünglings, 1914 / 1916 (?), Terrakotta, in: Lange/von Lüttichau/Frensch 2018, S. 97; Kat. 27.

⁶⁸⁸ Vgl. Ziesche, Angela: Der neue Mensch, Köpfe und Büsten deutscher Expressionisten, Frankfurt a. M., 1993, Europäische Hochschulschriften: Reihe 28, Kunstgeschichte Bd. 157, zugl. Hildesheim, Univ. Diss., 1992., S. 149.

⁶⁸⁹ Schubert, Dietrich: Die Kunst Lehnbrucks, 2. überarbeitete und erweiterte Auflage, Worms 1990, S. 188.

⁶⁹⁰ Gerhard Marcks, Der Gefesselte, Prometheus II, 1948, Bronze, VG Bild-Kunst, Bonn 2018, https://www.museeninbremen.de/wordpress/wp-content/uploads/Gefesselter_Prometheus_II.jpg, (Letzter Zugriff 1.8.2021).

Jüngling“, 1916 (Abb. 75),⁶⁹¹ zulässt, den Siegfried Salzmann aufgrund einer typologisch-ikonografischen Untersuchung hervorhob und dabei Lehmsbrucks „Gestürzten“ miteinbezog. „Ein verbindendes Element zwischen beiden Bildhauern stellt die Rückbezogenheit auf Kriegserlebnisse des Ersten und Zweiten Weltkriegs dar. So konnte Lehmsbrucks ‚Gestürzter‘ zum Symbolzeichen für die auf den Schlachtfeldern geopferte Jugend Europas werden, während Gerhard Marcks gültige Gestaltzeichen für die grauenhafte Entmenschlichung im letzten Weltkrieg fand.“⁶⁹² Diese politische Interpretation lehnt Arie Hartog zwar ab, da der Figur als Zeichen von „Sühne und Antikenrezeption“ die im Werk angelegte „prinzipielle Offenheit“ verloren ginge.⁶⁹³ Doch bemerkenswert in Bezug auf Kindermann ist, dass für die ursprüngliche Skulptur 1943, die in „Prometheus II“ im Zusammenhang mit einem „Denkmalprojekt für die Jugend“ von Marcks wieder aufgegriffen wurde, der im Krieg gefallene Sohn Modell saß.⁶⁹⁴ Nach Kriegsende „wiederholte“ der Künstler diese Skulptur des „Sitzenden Jünglings“, indem er die Vorzeichnungen des ersten „Sitzenden Jünglings“ aufgriff.⁶⁹⁵ Beide Künstler gingen offenbar von persönlichen Kriegs- und Nachkriegserfahrungen⁶⁹⁶ aus und verbanden sie mit Bildnissen der eigenen Söhne. Beachtlich ist auch, dass beide Künstler mit „Hirtenknabe“ und „Prometheus“ antikisierende bzw. mythologische Titel wählten, die über die persönliche Betroffenheit hinaus auf eine überzeitliche Deutungsebene verweisen.

⁶⁹¹ Wilhelm Lehmsbruck, Sitzender Jüngling, 1916, in: Salzmann, 1981, S. 87, Abb. 75.

⁶⁹² Vgl. Salzmann, Siegfried: „Prometheus“ bei Wilhelm Lehmsbruck und Gerhard Marcks, in: Rudloff, Martina, herausgegeben im Auftrag der Gerhard-Marcks-Stiftung Bremen, Gerhard Marcks 1889-1981. Retrospektive, Bremen/München 1989, S. 257.

⁶⁹³ Hartog, Arie: „Unendliche Genugtuung und aktive Schuld. Die Lesbarkeit von Gerhard Marcks ‚Gefesseltem Prometheus‘“, in: Hartog, 2009, S. 181/182; Der Aufsatz erschien ursprünglich in: Gerhard-Marcks-Stiftung Bremen (Hrsg.): Prometheus. Schuld und Sühne in der Bildhauerkunst der Nachkriegszeit, Bremen 2005, S. 18-27.

⁶⁹⁴ Hartog, 2009, S. 175.

⁶⁹⁵ Mit dem Begriff „wiederholen“ zitiert Hartog den Künstler. Ebd. S. 176. Er bezieht sich auf einen Tagebucheintrag von Marcks, Nachlass Gerhard Marcks, Bremen.

⁶⁹⁶ Gerhard Marcks verlor seinen ältesten Sohn 1943 in Russland. Fitschen, Jürgen: Schuld und Sühne in figürlichen Mahnmalen für die Opfer des Nationalsozialismus der fünfziger und sechziger Jahre, in: Gerhard-Marcks-Stiftung (Hrsg.): Prometheus. Schuld und Sühne in der Bildhauerkunst der Nachkriegszeit, Bremen 2005, S. 35.

3.6 Die figürliche Bildhauerei als Ausdruck der Gegenwartskunst

3.6.1 Die frühen Ausstellungen mit Hans Kindermann

3.6.1.1 „Deutsche Kunst unserer Zeit“ in Überlingen 1945

Die frühe Nachkriegszeit bedeutete nicht nur für die durch den Krieg an der künstlerischen Arbeit gehinderten Künstler einen Neuanfang, sondern auch das Ausstellungswesen in Deutschland musste sich unter den Besatzungsmächten neuformieren. Die geschilderte Künstlerkonzentration in der Region Bodensee bot die besten Voraussetzungen dafür, dass die erste Nachkriegsausstellung mit zuvor größtenteils verfemter Kunst in der französisch besetzten Zone im kaum zerstörten Überlingen auf den Weg gebracht wurde.⁶⁹⁷

Als verantwortlicher Kurator für die Schau „Deutsche Kunst unserer Zeit“ vom 20. Oktober bis 11. November 1945⁶⁹⁸ wurde Walter Kaesbach ernannt, der als von den Nazis entlassener Direktor der Kunstakademie Düsseldorf für die französischen Besatzer zu den Opfern der Gewaltherrschaft gehörte und für diese Aufgabe unbedenklich schien.⁶⁹⁹ Die Künstler, die für die Ausstellung ausgewählt worden waren, wurden in Bezug auf eine eventuelle Nazi-Vergangenheit von einem Komitee überprüft.⁷⁰⁰ Begleitet wurde Kaesbach bei der Auswahl der Werke der in der Umgebung angesiedelten Künstler von dem Maler Werner Gotheim (1890-1968), der im Katalog zur Ausstellung auch als zweiter Ausstellungsleiter genannt wurde.⁷⁰¹ Ihm kamen wohl organisatorische Aufgaben zu.⁷⁰² Als Vermittler zwischen der Militärregierung und den beiden Organisatoren tat sich der Bildhauer Berthold Müller-Oerlinghausen

⁶⁹⁷ Moser stellt fest, dass die Tatsache, dass die erste Nachkriegsausstellung in Überlingen stattfand, in der kunsthistorischen Literatur kaum Beachtung findet. Bei vielen teilnehmenden Künstlern fehle auch in den Monografien der Verweis auf diese Ausstellung. Stadt Überlingen 1995, S. 34; Kitschen, Friederike: Von der Prestige- zur Versöhnungspolitik. Ausstellungen und Sammlungen in der französischen Besatzungszone nach 1945, in: Friedrich/Prinzing (Hrsg.): „So fing man an, ohne viele Worte“. Ausstellungswesen und Sammlungspolitik in den ersten Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg, Köln 2013, S. 114.

⁶⁹⁸ In einer Wanderausstellung, initiiert von der Stadt Überlingen sowie gefördert vom Land Baden-Württemberg, 1995 – 50 Jahre nach der wegweisenden Ausstellung – wurde die Präsentation wissenschaftlich untersucht und in einer freien – nicht unbedingt im Rückgriff auf die damals gezeigten Werke angelegten – Rekonstruktion gewürdigt. Dazu erschien ein Katalog. Vgl. Moser, Eva: Gruppenbild mit Landschaft. Die Sezession Oberschwaben-Bodensee 1947-1985, in: Kuhn, Elmar L./Moser, Eva/ Schattin, Ingrid (Hrsg.): Gruppenbild vor Landschaft. Die Sezession Oberschwaben-Bodensee 1947-1985, Friedrichshafen 1997, S. 8.

⁶⁹⁹ Vgl. Gillen 2009, S. 17.

⁷⁰⁰ Moser 1995, S. 36. Die Überprüfung bewirkte, dass z.B. Otto Dix ausgeschlossen wurde. Ihm war vorgeworfen worden, mit Porträts von den Nazis nahen Persönlichkeiten viel Geld verdient zu haben.

⁷⁰¹ Überlingen 1945, o. S.

⁷⁰² Werner Gotheim wohnte seit 1945 in Unteruhldingen, er führte offenbar den Schriftwechsel. Moser 1995, S. 37.

hervor.⁷⁰³ Die konzeptuelle Basis des Unternehmens „Deutsche Kunst unserer Zeit“ war – wie bei allen Ausstellungen dieser Zeit – die „Wiedergutmachung“, indem man die in der NS-Zeit als „entartet“ diffamierten Künstler der Vorkriegsmoderne in der öffentlichen Schau rehabilitierte. So waren 23 – also fast die Hälfte der insgesamt 50 berücksichtigten Künstler – 1937 in der Ausstellung „Entartete Kunst“ in München von den NS-Machthabern vorgeführt und dadurch aus dem Kunstbetrieb gewaltsam ausgeschlossen worden.⁷⁰⁴

Walter Kaesbach besuchte im Vorfeld der Präsentation die Ateliers der Künstler im Bodensee-Raum und suchte Arbeiten aus.⁷⁰⁵ So bestimmte sein subjektives Urteil, das seinen bekannten Vorlieben folgte, entscheidend die Auswahl der Arbeiten für die Überlinger Ausstellung. Er trug durch seine bestehenden Verbindungen Werke aus Privatbesitz von während der Nazi-Gewaltherrschaft missachteten, lebenden oder bereits verstorbenen Malern und Bildhauern zusammen. Der Kunsthistoriker berücksichtigte aber auch Künstler, die in der Bodensee-Region lebten und arbeiteten, was die Kunsttransporte erleichterte.⁷⁰⁶ Wie in einer Art „Auferstehung“ (Eva Moser)⁷⁰⁷ wurde die deutsche Moderne gefeiert, der das Hitler-Regime den Garaus gemacht hatte. Den frühen Expressionismus setzte Kaesbach als Ursprung der zeitgemäßen Kunst in Deutschland an. Er bekam nun die Aufgabe übertragen, als Ausgangspunkt der Nachkriegskunst zu fungieren. Dieser rückwärtsgewandten Konzeption Kaesbachs folgte die Kritik schon damals nicht uneingeschränkt.⁷⁰⁸

Hans Kindermann war in der Überlinger Ausstellung 1945 vertreten. Es war seine erste große Ausstellung überhaupt.⁷⁰⁹ Dass er zur Teilnahme aufgefordert wurde, ist zweifellos auf die Auswahl durch Walter Kaesbach zurückzuführen. Es stellte für Kaesbach einen Akt der Verbundenheit und Wertschätzung zu allen ihm „anvertrauten“ Höri-Künstlern dar, diesen die Möglichkeit zu verschaffen, bei der viel beachteten Werkschau ihre Arbeiten wieder einer großen Öffentlichkeit präsentieren zu können.

⁷⁰³ Ebd.

⁷⁰⁴ Ebd., S. 44. Die Autorin weist darauf hin, dass auch das Motiv der „Wiedergutmachung“ im „Vorspruch“ des Kataloges benannt wird.

⁷⁰⁵ Ebd., S. 37. Offenbar wurde das von Kaesbach am Bodensee geknüpfte Beziehungsgefüge für dieses Ausstellungsvorhaben aktiviert. Sogar Paul Weber wurde eingebunden. Der Obstbauer stellte einen Lastwagen zum Transport zur Verfügung.

⁷⁰⁶ Kitschen 2013, S. 114.

⁷⁰⁷ Moser 1995, S. 44.

⁷⁰⁸ Ebd., S. 45. Moser zitiert den Rezensenten des Südkuriers vom 19.10.1945. Der Autor Ernst Brasch war der Auffassung, dass „Im Schatten der Großen“ die zeitgenössischen Aspekte kaum wahrgenommen worden seien.

⁷⁰⁹ Hans Kindermann erwähnt in keiner von ihm verfassten biografischen Darstellung, die im schriftlichen Nachlass vorliegt, eine Vorkriegsausstellung oder Präsentation bis 1940.

Hans Kindermann zählte mit seinen 34 Jahren zu den jungen Künstlern. Eine Ausstellungsteilnahme in diesem Rahmen war wohl den wenigsten seiner Altersgenossen zu diesem Zeitpunkt vergönnt.

Der Katalog zur Ausstellung verzeichnete drei Werke von Kindermann (Dok. 9),⁷¹⁰ von welchen zwei zu identifizieren sind. Namentlich aufgeführt sind: „Liegender Junge“, „Porträt Dr. Bacmeister“ und ein „Knabenporträt“, allesamt in getöntem Gips ausgeführt.⁷¹¹ Es muss sich bei allen drei Arbeiten um Werke handeln, die in der ersten Zeit von Kindermanns Aufenthalt am Bodensee entstanden waren, zwischen Sommer 1944 und Herbst 1945. Auf das „Porträt Bacmeister“ (WV S032) wurde bereits eingegangen. Es dürfte sich um eine Auftragsarbeit gehandelt haben, die in den Besitz der Familie des Schriftstellers übergegangen ist. Sie ist nicht mehr nachweisbar. Ein einziger „Liegender Junge“ (WV S053) in einer Gips-Version befindet sich im Nachlass und ist ob seiner ausgeprägten Körperarchitektur, deren Realisierung der Bildhauer in der ersten Zeit am Bodensee in seinem Werk nachzuholen suchte, als so früh entstandenes Werk einzuordnen. Hinter „Knabenporträt“ ist eines der verschiedenen Kinderbildnisse zu vermuten. Eines darunter, jenes des Jungen mit der dreieckigen Strähne im Gesicht (WV S033), wurde vom Künstler auf 1945 datiert, somit wäre es möglich, dass es sich um diese Arbeit handelte.⁷¹²

Der Autor der Künstlerdokumentation des 1995 erschienenen Erinnerungsbandes zu der Ausstellung, Hans-Dieter Mück, vermutet bei dem Knabenporträt eine Darstellung des Sohnes des Künstlers, den er fälschlicherweise mit dem Namen „Christoph“ bezeichnet. Er identifiziert das unter der Katalognummer 77 im Katalog von 1945 aufgeführte Werk als die kleine Gewandfigur „Kind mit erhobenen Armen“ (WV S061), welches in einer Bronze-Version im Katalog der Ausstellung von 1995 abgebildet ist und auch Teil der Präsentation wurde.⁷¹³ Diese Zuweisung scheint irrig. Zum einen ist hinter der Bezeichnung „Knabenporträt“ eher eine Bildnisbüste eines Knaben zu vermuten, die Kindermann in dieser Zeit zahlreich schuf. Zum anderen scheint die Datierung dieser kompakt angelegten, abstrahierenden Kinderfigur mit dem Jahr

⁷¹⁰ Katalogeintrag Hans Kindermann, Überlingen 1945, o. S.

⁷¹¹ Die Arbeiten sind unter den laufenden Nummern 75, 76, 77 im Katalog verzeichnet. Es gibt keinerlei Angaben zu Größe und Entstehungsjahr, Überlingen 1945, o. S.

⁷¹² Verzeichnis 1957, (Dok. 1), Nr. 3, „Kinderporträt“, Stucco, 1945.

⁷¹³ Mück, Hans Dieter, Künstlerdokumentation in: Stadt Überlingen (Hrsg.): Rückkehr der Moderne. Die erste Nachkriegsausstellung verfemter deutscher Kunst Überlingen, 1945 – Überlingen – 1995, Überlingen 1995, S. 152 und S. 265. Die Verfasserin versuchte den Autor zu kontaktieren, um zu erfahren, wie er zu diesem Rückschluss kam. Dieser jedoch erinnerte sich nicht mehr an die über 20 Jahre zurückliegende Recherche. Bei dem Exponat von 1995 handelte es sich um die Bronze-Version der Figur im Nachlass, die für die Ausstellung zur Verfügung gestellt wurde. Ebd., S. 265.

1945 zu früh angesetzt.⁷¹⁴ Die Erinnerungsausstellung 1995 griff – wohl weil sie nicht verfügbar war – nicht auf das „Bacmeister“-Bildnis zurück, sondern zeigte die Büste „Walter Kaesbach“ (WV S045), die nicht, wie dort aufgeführt, 1944/45, sondern erst 1948 entstand und – wie analysiert – deutliche Merkmale einer formalen Reduzierung trägt, die Kindermanns persönliche Porträtdarstellungsweise in den späten 1940er-Jahren kennzeichnet.⁷¹⁵

Eva Moser unternahm in ihrem Beitrag zur Jubiläumsausstellung den Versuch, einen Gang durch die historische Ausstellung nachzuzeichnen und ließ diesen mit der Betrachtung der Skulpturen beginnen. „Bereits auf dem Treppenabsatz des Reichlin Meldegg-Hauses begegnete der Besucher einer 1941 entstandenen Bronze Berthold Müller-Oerlinghausens, ‚Orpheus Klage‘, die in beruhigter klassischer Strenge eine Tradition weiterentwickelte, die in expressiver Form in Barlachs wenige Schritte weiter gezeigtem ‚Singenden Mann‘ von 1928 angelegt war. Von dort ging man an einer bewegten Eselsskulptur von Renée Sintenis mit fast impressionistischen Oberflächenreizen vorbei zu dem klassisch-schönen, introvertierten Frauentorso von 1910/11 des bereits 1919 durch Freitod verstorbenen Wilhelm Lehmbruck. Aus den Jahren 1930 und 1941 stammten Arbeiten von Gerhard Marcks ‚Brigitte im Hemd‘ und ‚Rosselenkerin‘, straffe, verhalten bewegte Gestalten mit nach Innen gerichtetem Blick. Aus dem Jahre 1933 datierte Emy Roeders stilisierter Frauenakt. Es folgten die stark abstrahierten, fast zu Urformen reduzierten Plastiken Otto Baums, die stilistisch dem Werk Hans Arps nahestehen, aus der Zeit um 1940. Jüngste Arbeiten waren wohl die anmutigen Bildnisköpfe Almut Rislars, die Porträts von Hans Kindermann und von Hilde Hoppe und die abstrahierend gearbeiteten Plaketten von Hilde Broër.“⁷¹⁶

Tatsächlich also befanden sich unter den insgesamt zwölf Bildhauerinnen und Bildhauern die bekanntesten Repräsentanten der modernen Vorkriegsplastik, die für die Erneuerung der Gattung, verbunden mit der Wahrung der Darstellung der menschlichen Figur, im kunsthistorischen Kontext standen. Wilhelm Lehmbruck, Ernst Barlach, Emy Roeder, Renée Sintenis, Gerhard Marcks gehörten bereits vor 1933 zu

⁷¹⁴ An keiner Stelle im Nachlass gibt es einen Hinweis auf das genannte Entstehungsdatum der Gewandfigur, doch aufgrund der deutlich abstrahierenden Körperformen ist sie Ende der 1940er-Jahre anzusetzen.

⁷¹⁵ Es handelte sich bei dem Exponat um eine Leihgabe des Bronze-Exemplars der „Kaesbach-Büste“, die das Kunstmuseum Singen mit Provenienz aus dem Nachlass von Paul Weber erworben hatte (WV S045 b.).

⁷¹⁶ Moser 1995, S.45.

den namhaftesten Bildhauern in Deutschland, die einen erheblichen Anteil an der Entwicklung der Bildhauerkunst hatten. Diesen überaus prominenten Namen waren regionale Künstler zur Seite gestellt. Müller-Oerlinghausen gehörte eher der Vorgängergeneration mit enger Bindung an die Tradition an. Otto Baum hingegen zeichnete sich durch eine schon sehr weitgehende Abstrahierung aus. Kindermann fügte sich mit seinen zum Kriegsende entstandenen Arbeiten hier als traditionsgebundener Bildhauer ein, der im Begriff war, den Anschluss an die moderne Bildhauerei zu finden, vor allem bei seinem „Liegenden Knaben“ wurde dies deutlich. Almut Riesler (1917-1956), die sich 1944 bei Lindau niederließ, arbeitete in ähnlicher Weise figürlich wie Hans Kindermann.⁷¹⁷ Auch sie präsentierte Kinderporträts in traditioneller Formensprache, was wiederum belegt, wie gefragt Darstellungen von Kindern beim Publikum in dieser Zeit waren. Eine ausgesprochene Porträtistin im klassischen Sinne war Hilde Hoppe (1891-1979), die ab 1935 in Überlingen lebte, sie war mit zwei Bildnissen vertreten.⁷¹⁸ Hilde Broër (1904-1987), die Müller-Oerlinghausen 1943 nach Kressbronn gefolgt war, erhielt ihre Ausbildung bei Ludwig Gies in Berlin und verlegte sich auf linear angelegte Medaillons und kleine Figurenplastiken.⁷¹⁹ Hein Minkenberg blieb von Eva Moser bei ihrer Ausstellungsrekonstruktion unerwähnt, war aber gemäß Katalog unter den beteiligten Künstlern. Er schuf Werke mit religiösen wie profanen Motiven und war mit der Darstellung eines „Heiligen Konrad“ und einem Kruzifix aus Holz in Überlingen vertreten.

Das Spektrum der Plastik, das in dieser frühen Nachkriegsausstellung präsentiert wurde, berücksichtigte namhafte Vertreterinnen und Vertreter der modernen Bildhauerei. Es waren jene Künstler, auf deren Darstellungsweise die zeitgemäße figürliche Bildhauerei in Deutschland basierte und deren Werke Hans Kindermann und seiner Generation Vorbilder waren. Die Arbeiten der regionalen Künstlerschaft erwiesen sich sicher von unterschiedlicher Qualität und bewegten sich im größeren Rahmen der Tradition. Otto Baum tat sich mit seiner bereits stärker abstrahierenden Formensprache sicherlich hervor, doch die Titel der Arbeiten verweisen auf eine noch figürliche Thematik.⁷²⁰ Hans Kindermann, für den die Ausstellung mit den bekannten Vorkriegskünstlern ein hohes Maß an künstlerischer Wertschätzung bedeutete, zeigte

⁷¹⁷ Stadt Überlingen 1995, S. 327.

⁷¹⁸ Ebd., S. 253.

⁷¹⁹ Ebd., S. 232.

⁷²⁰ Überlingen 1945, o. S.; als Baums Werke verzeichnet sind im Katalog: Ente, Holz (8), Katze, Holz (9), Liegende, Stein (10).

sich in der Tradition der modernen Bildhauerei, was ihn als zeitgemäß charakterisierte.

Die gleiche Anerkennung erfuhren auch die Maler unter den Höri-Künstlern, Curth Georg Becker wie auch Ferdinand Macketanz. Sie zeigten ebenso ihre vom Expressionismus ausgehenden Arbeiten wie selbstverständlich Erich Heckel. Sie gesellten sich zu Künstlerpersönlichkeiten wie u.a. Max Beckmann (1884-1950), Lyonel Feininger (1871-1956), Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), Paul Klee, Oskar Kokoschka (1886-1980), August Macke, Franz Marc (1880-1916), Heinrich Nauen, Emil Nolde, Hans Purrmann (1880-1966), Christian Rohlf (1849-1938) oder auch Oskar Schlemmer (1888-1943) und Karl Schmidt-Rottluff.

Kaesbach gelang es also zu einem so frühen Zeitpunkt, allein aus Privatsammlungen eine große Anzahl von Gemälden herausragender Vertreter des Expressionismus zusammenzutragen. Damit schloss er an seine kuratorischen Anliegen und seine persönlichen Vorlieben, die er bis 1933 als Museumsmann wie als Direktor der Kunstakademie deutlich vertrat, nahtlos an. Für ihn war nun der Zeitpunkt gekommen, den Expressionismus nach seinem Verständnis zum Maßstab der zeitgemäßen deutschen Kunst zu erheben. Diese Kunstauffassung allerdings vertrat nicht nur er alleine. Wie bereits dargelegt, verfolgten dieses Ziel der Wiedergutmachung und der Verdeutlichung der Bedeutung des Expressionismus und seiner verfeimten Künstler für die deutsche Kunst alle frühen Präsentationen nach dem Krieg. Walter Kaesbach konnte dort anknüpfen, wo er bei seiner Entlassung aus dem Dienst in Düsseldorf aufgehört hatte und was er – wenn auch in einem kleineren Rahmen am Bodensee – während der Nazi-Zeit fortgesetzt hatte: Er blieb der Mentor des figürlichen Expressionismus. Die Höri-Maler fügten sich als Vertreter der nachfolgenden Generation in diese Kunstauffassung ein.

Für die Höri-Künstler schloss sich mit der Überlinger Ausstellung 1945 die Lücke, die der Krieg für die Kunst und die Künstler gerissen hatte. Die Präsentation verschaffte ihnen im regionalen Umfeld den Anschluss an ihre Tradition und eine Rückkehr in den Kunstbetrieb. Die Veranstaltung erfüllte aber auch die Anforderungen der kulturellen Vorstellungen der französischen Besatzer.

3.6.1.2 „Neue deutsche Kunst“ – die Konstanzer Kunstwochen 1946

Die Überlinger Ausstellung war als Versuchs-Ausstellung für die wesentlich umfangreicher angelegten Konstanzer Kunstwochen 1946 zu betrachten, die erneut von der französischen Besatzungsmacht als kulturelles Großereignis für die deutsche Bevölkerung geplant waren und neben der bildenden Kunst auch Musik und Literatur umfassten.⁷²¹ Der Anspruch der Schau war jedoch – im Gegensatz zu Überlingen – ein eingeschränkt internationaler. Werke aus Frankreich – beispielhaft für die Kulturnation – und aus der Schweiz sollten deutsche Exponate ergänzend für eine europäische Ausrichtung sorgen, die weit über die regionale Anbindung der Überlinger Ausstellung hinausweisen sollte.⁷²² Im Austausch mit Museen und Galerien in ganz Deutschland – außer der sowjetisch besetzten Zone – bemühte man sich um Ausstellungsstücke, was sich als noch äußerst schwierig erwies. In diese Vorbereitungen eingebunden wurde abermals Walter Kaesbach, der sich jedoch zu einem recht späten Zeitpunkt aus dem Unternehmen zurückzog und die Durchführung dadurch beinahe gefährdete. In dieser angespannten Situation griffen die verbliebenen Organisatoren der Konstanzer Ausstellung aus der Not heraus doch auf das regionale Überlinger Konzept zurück und luden auch heimische Künstler ein. Aufgefordert wurden u.a. Max Ackermann, Erich Heckel, Hans Kindermann, Ferdinand Macketanz und Curth Georg Becker. Diese sagten die kurzfristige Teilnahme zu, bestanden aber darauf, andere Werke als in Überlingen zu zeigen.⁷²³ Zusätzliche nutzte man Kontakte zu Museumsleuten u.a. in Mannheim, Karlsruhe, Stuttgart, Marburg und München, die ihrerseits wiederum mit Künstlern aus ihrem Umfeld in Kontakt traten, die mit ihren Werken die Schau ergänzten.⁷²⁴ Der Karlsruher Kunsthallenleiter Kurt Martin (1899-1975) und der Direktor der Mannheimer Kunsthalle, Walter Passarge (1898-1958), waren in das Projekt eingebunden.⁷²⁵ Eine Fachjury wählte schließlich die gezeigten Werke aus, die am Ende doch eine überregionale Breite aufwiesen.⁷²⁶

⁷²¹ Langenkamp, Anne: Konturen neuer Kunst – Die Kunstaussstellungen der Konstanzer Kunstwoche, in: Städtische Wessenberg-Galerie Konstanz (Hrsg.): Konturen neuer Kunst. Konstanzer Kunstwochen 1946, Konstanz 1996, S. 47/48.

⁷²² Kitschen 2013, S. 114.

⁷²³ Langenkamp 1996, S. 51.

⁷²⁴ Ebd.

⁷²⁵ Zu dieser Gelegenheit trafen möglicherweise Kurt Martin und Walter Passarge erstmals mit Kindermann zusammen. Kurt Martin sollte sich 1957 für Kindermanns Berufung nach Karlsruhe und für seinen Entwurfsvorschlag für die Weltausstellung in Brüssel 1958 (WV ÖR014) einsetzen. Walter Passarge empfahl Kindermann für die Ausführung des Reliefindensembles für das Mannheimer Postgebäude (WV ÖR013), 1956-1964.

⁷²⁶ Langenkamp 1996., S. 50/51

Allein die kurzfristige Konzeptänderung sorgte dafür, dass die Höri-Künstler auch bei der Konstanzer Kunstausstellung einbezogen wurden. Aus dem Katalog geht hervor, dass Hans Kindermann eine nicht näher beschriebene männliche Bildnisbüste aus Gips präsentierte.⁷²⁷ Um welches Werk es sich dabei handelte, darüber lässt sich nur spekulieren. Das Porträt von Ernst Bacmeister war es nicht, denn dieses war bereits auf der Überlinger Schau zu sehen.

Kindermann befand sich bei diesem Kulturereignis mit seiner Arbeit, ähnlich wie schon ein Jahr zuvor, im Kreis angesehener Bildhauer größtenteils der Vorkriegskunst. Es handelte sich um eine Auswahl, die schließlich konzeptuell nicht entscheidend von der Überlinger Ausstellung abwich: Ernst Barlach und Käthe Kollwitz waren als die bekanntesten Künstlerpersönlichkeiten der expressionistischen Plastik der Präsentation vorangestellt. Ein Werk von Wilhelm Lehmbruck fehlte hingegen. Herman Blumenthal kam als figürlicher Bildhauer dazu, ebenso Anton Hiller und Karl Lehmann (1905-2000). Unter den Teilnehmern war wieder Otto Baum, der als einziger Bildhauer deutlich abstrahierende Tendenzen vertrat. Gerhard Marcks und Berthold Müller-Oerlinghausen erfuhren ebenfalls Berücksichtigung. Von Letzterem sind insgesamt acht Exponate im Katalog aufgeführt. Somit war er als Bildhauer mit seinem Werk am breitesten vertreten. Der Mannheimer Carl Trummer (1906-1957), dem Hans Kindermann 1957 als Professor für Bildhauerei an der Karlsruher Akademie nachfolgte, war ebenfalls aufgefordert worden, sich an der Überblicksschau zu beteiligen. Weiter sind noch Künstlerinnen und Künstler aus der Region mit ihren Wohnorten unter der Gattung Plastik im Katalog verzeichnet, deren Teilnahme deutlich der geschilderten Konzeptänderung geschuldet schien und deren Werke vermutlich von ganz unterschiedlicher Qualität waren.

Die Skulpturen wurden nicht gesondert präsentiert, sondern auf die Ausstellungsräume und auch Gänge verteilt, was bewirkte, dass diese in den Presseberichten kaum Erwähnung fanden und damit auch keiner Beurteilung unterzogen wurden.⁷²⁸

Die Skulpturen-Auswahl, so lässt es sich zusammenfassen, zeigte – wie die Überlinger Schau – ein ziemlich einheitliches, auf das Figürliche konzentrierte Bild.

⁷²⁷ Abdruck in: Städtische Wessenberg-Galerie Konstanz (Hrsg.) Konturen neuer Kunst. Konstanzer Kunstwochen 1946, Konstanz 1996, S. 101.

⁷²⁸ Lagenkamp 1996, S. 53.

3.6.1.3 1947 – Freiburg und Baden-Baden

Ausstellungsteilnahmen im französischen Besatzungsgebiet setzten sich für Hans Kindermann fort. Anlässlich der Ausstellung der Badischen Sezession im Folgejahr in Freiburg, bei welcher Kindermann zwei Zeichnungen verkaufte,⁷²⁹ traf dieser mit Gustav Seitz zusammen. Dies belegt ein im freundschaftlichen Ton verfasster Brief (Dok.11)⁷³⁰ des in Mannheim geborenen und damals in Berlin lebenden Bildhauers an Kindermann. Er schreibt im Anschluss an die Begegnung: „So eine nette Zusammenkunft könnte sich jährlich (müsste) wiederholen und ist glaube ich sehr wesentlich. Für mich war es beglückend Dich kennen zu lernen. Vor allem war ich froh so viele eigene Gedanken (das heißt allgemeine Selbstverständlichkeiten die leider von Kunstschreibern als Besonderheiten hingestellt werden) auch bei Dir zu finden. Die heutigen Probleme liegen vor uns, sind bei uns, und wer bemüht ist sie zu lösen, wird immer Gleichgesinnte finden.“⁷³¹

Dieser Briefausschnitt macht deutlich, dass die beiden Bildhauer nicht nur eine gegenseitige persönliche Sympathie empfanden, sondern dass Seitz auch eine Ähnlichkeit in der künstlerischen Auffassung feststellte. Dies lag wohl in beider Verbundenheit in derselben bildhauerischen Tradition begründet. Seitz studierte zuerst in Karlsruhe bei Georg Schreyögg (1870-1934) und war später in Berlin Meisterschüler von Wilhelm Gerstel. Zum Zeitpunkt des Zusammentreffens mit Kindermann hatte Seitz bereits den Lehrstuhl für plastisches Gestalten an der Technischen Hochschule in Berlin-Charlottenburg. Er erwies sich im Kunstbetrieb von einigem Einfluss und setzte sich bereits wenige Monate später für den von ihm geschätzten Hans Kindermann ein. Der damalige Direktor des Städtischen Museums für Kunst und Kunstgewerbe in der Moritzburg in Halle, Gerhard Händler (1906-1982), kündigte sich für einen Atelierbesuch auf der Höri an und berief sich dabei auf eine Empfehlung von Gustav Seitz.⁷³² Neben der Förderung durch Kaesbach kam Kindermann nun auch die Fürsprache von Seitz zugute, er war damit einmal mehr im Begriff, Teil des sich neuformierenden künstlerischen Netzwerks in Deutschland zu werden.

⁷²⁹ Zwei Schreiben der Badischen Sezession vom 20.10.1947: Bestätigung des Verkaufs von „Frau mit Kind“, Kat. Nr. 207, Zeichnung und „Kindergruppe“, Kat. Nr. 204, NL HK.

⁷³⁰ Schreiben von Gustav Seitz an Hans Kindermann vom 29.10.1947, NL HK.

⁷³¹ Ebd.

⁷³² Schreiben von Gerhard Händler an Hans Kindermann vom 17.2.1948, NL HK.

Dazu gehörte auch die Präsenz von Hans Kindermann bei der Baden-Badener Ausstellung „Deutsche Kunst der Gegenwart“ im selben Jahr.⁷³³ Diese Schau hatte den Anspruch, das aktuelle Kunstgeschehen in Deutschland abzubilden und ist als Pendant zur Ausstellung „Moderne französische Malerei“, die 1946 in Baden-Baden stattfand, zu betrachten.⁷³⁴ Mit der Verbindung dieser beiden Ausstellungsunternehmen setzten die französischen Besatzer abermals ihr „Kulturkonzept“ als Kunsthation in großem Rahmen fort. Die Schau war zugleich die erste Ausstellung in der französisch besetzten Zone, die Künstler aus allen vier Besatzungszonen vereinte. Sie vertrat damit dieselben Ansprüche wie die „Allgemeine Deutsche Kunstausstellung Dresden“ 1946.⁷³⁵ Diese galt als das größte Ausstellungsprojekt der Besatzungszeit, das die kulturelle Einheit Deutschlands beschwor, obwohl die Arbeiten aus der britischen Besatzungszone gar nicht angeliefert worden waren. Das wurde allerdings verschwiegen.⁷³⁶ Dieser gesamtdeutsche Aspekt wurde durch den weiteren Verlauf der Geschichte ins Gegenteil gekehrt: Es war die letzte gesamtdeutsche Kunstausstellung nach dem Zweiten Weltkrieg.⁷³⁷ Federführend war der unter sowjetischer Ägide gegründete „Kulturbund“, der bereits stark unter dem Einfluss der sowjetischen Kunst-Doktrin stand. Hier bereits wurde die Basis der Formalismus-Debatte in der DDR gelegt.

Die Künstlerauswahl in Baden-Baden traf ein Gremium, das u. a. mit den Kunstwissenschaftlern Will Grohmann (1907-1968) und wiederum Kurt Martin besetzt war. Auch der Kressbronner Bildhauer Berthold Müller-Oerlinghausen gehörte der Auswahlkommission an, dem es möglicherweise zu verdanken war, dass die Höri-Künstler und damit auch Hans Kindermann für die Teilnahme ausgewählt wurden und im Vergleich zu Künstlern anderer Regionen eine starke Gruppe in der Ausstellung bildeten. Das Konzept der Baden-Badener Schau entsprach erneut dem Anliegen, die Kontinuität zur Vorkriegskunst herzustellen. Dies formuliert Kurt Martin in seiner Katalogeinleitung. „Jede Ausstellung zeitgenössischer Kunst dient der Klärung unserer

⁷³³ Die Ausstellung fand im Oktober und November 1949 im Kurhaus, Gartensaal und Wintergarten unter dem Protektorat des Oberbürgermeisters statt und wurde von der französischen Militärregierung unterstützt. Es erschien ein zweisprachiger Katalog mit Künstlerverzeichnis und Abbildungen. Baden-Baden (Hrsg.): Deutsche Kunst der Gegenwart (L'Art Allemand Modern), Baden-Baden 1947.

⁷³⁴ Kitschen 2013, S. 116.

⁷³⁵ Ebd.

⁷³⁶ Schröter, Kathleen: Kunst zwischen den Systemen. Die Allgemeine Deutsche Kunstausstellung 1946 in Dresden, in: Doll, Nikola/Heftrig, Ruth/Peters, Olaf/Rehm, Ulrich (Hrsg.): Kunstgeschichte nach 1945. Kontinuität und Neubeginn in Deutschland, Bonner Beiträge zur Kunstgeschichte 3, Köln/Weimar/Wien 2006, S. 217-219.

⁷³⁷ Zuschlag 2013_1, S. 19.

kulturellen und geistigen Situation“.⁷³⁸ So schlug auch diese Ausstellung erneut den Bogen von der Vorkriegskunst bis zu den Werken der zumeist im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts geborenen Künstler. Hans Kindermann zeigte, wieder als einer der Jüngsten, zwei Skulpturen und vier Zeichnungen, somit war er erstmals auch mit seinem grafischen Werk in einer großen Ausstellung vertreten. Im Katalog (Dok. 12)⁷³⁹ verzeichnet ist die Büste des „Hirtenknaben“, Gips, das Brustfragment (WV S043 a.), womit die Datierung der Arbeit auf 1948, die Kindermann selbst vorgenommen hat, auf 1947 anzupassen wäre.⁷⁴⁰ Ein weiterer, getönter Gips mit dem Titel „Knabekopf“ muss dagegen unbestimmt bleiben. Bei den Zeichnungen, die Datierungen von 1944 bis 1946 aufweisen, handelte es sich um drei Knabendarstellungen und einen „Sitzenden weiblichen Akt“.⁷⁴¹ Diese zwei Motive sind in Kindermanns zeichnerischem Werk in dieser Zeit zahlreich vertreten. Die Auswahl von Grafiken macht jedoch deutlich, dass er den zeichnerischen Werken an dieser Stelle durchaus autonome Qualitäten zugestand. Die Baden-Badener Ausstellung erweckte aufgrund ihres Anspruchs überregionales Interesse und wird in der Literatur häufig neben der 1946 im Berliner Zeughaus veranstalteten „Ersten deutschen Kunstausstellung“ und der erwähnten „Allgemeine Deutsche Kunstausstellung Dresden“ als eine der ersten bedeutenden großen Kunstausstellungen nach dem Zweiten Weltkrieg genannt.⁷⁴² Diesen frühen Kunstereignissen – dies schließt auch die Überlinger und Konstanzer Ausstellungen ein – ist, wie die Analysen zeigten, gemeinsam: Obwohl der Blick ausdrücklich auf die Gegenwart gerichtet war, waren größtenteils Künstlerinnen und Künstler mit Werken vertreten, die vor 1933 entstanden. Auch waren Künstler berücksichtigt, die zum Zeitpunkt der Ausstellung gar nicht mehr lebten. Es wurde kaum eine stilistische Pluralität deutlich und im Bereich der Plastik dominierte die figurative Bildhauerei deutlich.⁷⁴³ Diese retrospektive Haltung, die auch Walter Kaesbach in seiner Ausstellungskonzeption 1945 in Überlingen vertrat, lag in der Rehabilitierung der deutschen Moderne begründet. Diese wurde von den französischen und amerikanischen Besatzungsmächten unterstützt und als notwendig erachtet, da den

⁷³⁸ Baden-Baden 1947, S. 5.

⁷³⁹ Katalogeintrag Hans Kindermann, Ebd., Entstehungsdaten der plastischen Arbeiten fehlen.

⁷⁴⁰ Ebd., (Dok. 12).

⁷⁴¹ Ebd., (Dok.12):144. „Stehender Knabe“, 1946, 146 und 147, jeweils „Hockender Knabe“, 1946, 145, Sitzender weiblicher Akt, 1944; Ebd., S. 15.

⁷⁴² Berger 2013, S. 13. Ohnesorge untersuchte als erste große deutsche Nachkriegsausstellung die Dresdner Schau, für ihn war diese nicht nur die größte, sondern auch „die letzte gesamtdeutsche Kunstausstellung“ im durch Zonen getrennten Deutschland, Ohnesorge 2001, S. 33 f.

⁷⁴³ Vgl. Berger 2013, S. 13/14.

Jüngeren die Kunst, die vor 1933 in Deutschland entstand, völlig unbekannt war und diese von der NS-Kunstpoltik in ihrem ästhetischen Empfinden geprägt waren. Diese Situation galt es schnellstmöglich zu überwinden.⁷⁴⁴ Dass Kindermann als vergleichsweise junger Künstler in Konstanz 1946 und in Baden-Baden 1947 teilnehmen konnte, darf als Privileg verstanden werden. Im Verbund mit den Höri-Künstlern und durch die Nähe zu Walter Kaesbach und Erich Heckel wurden ihm diese Möglichkeiten eröffnet. Stilistisch fügte er sich in das von Figur bestimmte Spektrum der Bildhauerei ein. In Baden-Baden 1947, wo er bereits die Büste des „Hirtenknaben“ präsentierte, hatte er zu seiner persönlichen Ausdrucksform der modernen plastischen Figuration gefunden.

3.6.1.4 Ausstellungen und Präsenz im Kunstbetrieb bis 1955

Auch die Künstlervereinigungen, die in der Zeit der Nazi-Gewaltherrschaft aufgelöst worden waren, wurden überall wiederbelebt. Erste Werkpräsentationen der Künstler fanden häufig in provisorisch wiedererrichteten Räumlichkeiten statt. Hans Kindermann wurde 1948 zur Teilnahme an der Ausstellung der Pfälzischen Sezession eingeladen. Zuerst war die Schau im Museum der Pfalz in Speyer, das im Krieg nicht zerstört wurde, zu sehen, anschließend im Badischen Kunstverein Karlsruhe. Im Nachlass findet die Ausstellung ihren Niederschlag, da beim Transport der Arbeiten nach Speyer eine Arbeit – ein nicht zu identifizierendes „Kinderköpfchen“ – beschädigt wurde.⁷⁴⁵

Insgesamt sechs Arbeiten hatte der Bildhauer eingereicht. Diese finden in einem Brief von Ulrich Gertz, zu dieser Zeit Geschäftsführer des Badischen Kunstvereins in Karlsruhe, Erwähnung.⁷⁴⁶ Dieser erfragte beim Künstler die Verkaufspreise und teilte ihm zugleich mit, dass noch weitere Beschädigungen an seinen Werken aufgetreten waren und deshalb nur ein Teil seiner Kunstwerke in der Ausstellung in Karlsruhe zu sehen war.⁷⁴⁷ Unter den Arbeiten für die Ausstellung der „Pfälzischen Sezession“ waren – laut des Berichts von Gertz – der „Hirtenknabe“ (WV S057) und der Kopf desselben (WV S043). Beim aufgeführten „Stehenden Knaben“ könnte es sich um die

⁷⁴⁴ Vgl. ebd.

⁷⁴⁵ Schreiben von Werner Krannich an Hans Kindermann vom 7.6.1948, NL HK.

⁷⁴⁶ Der Kunsthistoriker Ulrich Gertz kannte Kindermann also spätestens seit dieser Ausstellung. Er plante, ihn in sein Kompendium zur „Plastik der Gegenwart“, 1954 aufzunehmen.

⁷⁴⁷ Schreiben von Dr. Gertz an Hans Kindermann vom 15.7.1948, NL HK.

Holz-Skulptur von 1946 (WV S054) handeln. Beim weiter genannten „Stehenden Kind“ (Gips rötlich getönt) ist wegen der vielfachen Variationen des Motivs keine Identifizierung möglich.

Eine Besprechung von Anneliese Schröder in der Zeitung „Die Rheinpfalz“ (Dok. 13)⁷⁴⁸ bezog sich auf die Auftaktausstellung in Speyer. Sie erwähnt die „Knabenstatue“ aus Holz, grün gefasst, also möglicherweise die Skulptur (WV S054), den „Hirtenknaben“ (WV S057) und den „Kopf Frau B.“ (WV S051). Die Rezensentin hebt die „einfache Formensprache“⁷⁴⁹ der beiden letztgenannten Arbeiten hervor und hebt Kindermanns formale Verdichtung und damit verbundene Reduzierung, die im „Hirtenknaben“ wie in dem Frauen-Kopf deutlich zum Ausdruck kam, als individuelle Gestaltungsweise heraus.

Hans Kindermann war mit Arbeiten zudem bei der ersten Ausstellung der Neuen Darmstädter Sezession auf der Mathildenhöhe 1948 eingeladen, dabei handelte es sich wieder um ein Zusammentreffen namhafter Künstler Süd- und Westdeutschlands. Zu diesen gehörten u.a. Erich Heckel und Otto Dix, neben denen auch Hans Kindermann mit zwei bildhauerischen Arbeiten teilnahm.⁷⁵⁰ In einer Pressekritik der Plastik wird auf eines von Kindermanns Werken näher eingegangen: „Heinz (sic) Kindermann, Hemmenhofen, bringt mit seiner Kinderbüste eine Arbeit, die in breit vorgelegerten, suggestiv abgehenden Oberflächenbewegungen das Vorbild reizvoll vergegenwärtigt“.⁷⁵¹ Diese Schilderung könnte auf den „Kinderkopf“ (WV S041), möglicherweise das Porträt von Georg, zutreffen, der als einziger unter den überlieferten Kinderdarstellungen eine solch bewegte Oberfläche aufweist, wie die Beschreibung sie schildert.

Kindermann schloss sich der Künstlervereinigung Sezession Oberschwaben-Bodensee an, die von 1947 bis 1957 bestand.⁷⁵² Er stellte 1950 erstmals im Museum

⁷⁴⁸ Anneliese Schröder, Pfälzische Sezession. Die Plastik der Jahresausstellung, Die Rheinpfalz, undatiert, Ausschnitt NL HK. Im oben genannten Brief kündigt Gertz den Artikel über die Plastik in der Rheinpfalz von der genannten Autorin an.

⁷⁴⁹ Schröder 1947.

⁷⁵⁰ <http://www.darmstaedtersezession.de/veranstaltung/sommerausstellung-1948/> (letzter Aufruf: 28.11.2019) in: Welsch Sabine/Wolbert Klaus: Die Darmstädter Sezession 1919-1997, Darmstadt 1997, S. 278 f. Im Katalog zur Ausstellung sind zwei Arbeiten verzeichnet: Nr. 95 „Frauenbüste“, Gips, Nr. 96 „Kinderbüste“, Gips. Diese Arbeiten sind nicht gesichert zu identifizieren.

⁷⁵¹ Darmstädter Echo vom 26.8.1948, Autor: Dr. Rudolf Pérard, Faksimile in: Welsch/Wolbert 1997, S. 283.

⁷⁵² Mück 1993, S. 180. Mück führt die Ausstellungsbeteiligungen von Hans Kindermann auf und benennt die in den Katalogen genannten Werke des Künstlers, die teilweise mit Entstehungsdaten versehen sind. Moser/Schättin/Kuhn 1997, S.10; Dokumentation, Ausstellungen ebd., S. 217. Eine tabellarische Übersicht belegt die Ausstellungsteilnahmen und die Anzahl der Arbeiten von Hans Kindermann von 1950-1954.

„Fähre“ in Saulgau mit den Künstlern aus seiner Umgebung aus, als auch die Bodensee-Künstler in die ursprüngliche Sezession Oberschwaben integriert worden waren.⁷⁵³ Dort zeigte er eine Bronze des „Kaesbach“-Kopfs“ (WV S045), der auch im Katalog abgebildet war, das Entstehungsdatum indes fehlte dort.⁷⁵⁴ Hinzu kamen noch vier Zeichnungen mit Knabenmotiven und einer „Hockenden“. 1951 im Kunstverein Konstanz⁷⁵⁵ präsentierte der Bildhauer bei der Sezession Oberschwaben-Bodensee neben zwei Zeichnungen zwei seiner kleinen Buchsbaum-Figuren, „Mutter mit Kind“ (WV S068 a.) und „Sitzendes Mädchen“ (WV S067 a.), die beide im Katalog auf 1949 datiert wurden, sowie eine „Kleine Holzmaske“, 1950, die im Werk Kindermanns allein mit der Maske (WV S080) identifiziert werden kann.⁷⁵⁶

1952 im Reutlinger Spendhaus⁷⁵⁷ war der Bildhauer erneut mit der „Mutter und Kind“-Arbeit aus Holz (WV S068 a.) bei der Sezessionsausstellung vertreten, die im Katalog abgebildet wurde,⁷⁵⁸ sowie mit der Gips-Büste von „Frau Dr. Jonas“ (WV S047 a.) und dem Gips-Torso des „Hirtenknaben“ (WV S058 b.). Zudem reichte er sechs nicht näher bezeichnete Bleistiftzeichnungen ein. In den Folgejahren zählte Kindermann nicht mehr zu den Teilnehmern der Ausstellungen der Sezession Oberschwaben-Bodensee. Erst 1957, zur letzten Präsentation des Künstlerzusammenschlusses im Kunstverein Kassel im Kulturhaus, erschien sein Name wieder unter den ausstellenden Künstlern.⁷⁵⁹ Er wählte ein Relief aus, das im Zusammenhang mit dem Auftrag für das Postgebäude in Mannheim stand (WV ÖR013). Es handelte sich um das Fragment „Feuer“ (WV ÖR013 c.), das im Katalog für Friedrichshafen, wo die Ausstellung anschließend Station machte, abgebildet war. Zudem stellte Kindermann dem Franklin-Institut für Kunstwissenschaften in Lindau für eine Ausstellung im

⁷⁵³ Mück, 1993, S. 253. Der Vorstand lud u.a. Curth Georg Becker, Hans Kindermann, Ferdinand Macketzanz und Otto Dix ein, an der Ausstellung teilzunehmen und Mitglieder der nun erweiterten Sezession zu werden. Die Ausstellung wurde an Saulgau und anschließend nach 1950 noch an weiteren Stationen gezeigt: Badischer Kunstverein, Karlsruhe, Volksschule Wangen (Allgäu), ebd. S. 254.

⁷⁵⁴ Ebd., S. 180.

⁷⁵⁵ Die Ausstellung war anschließend noch im Städtischen Museum Lindau und im Alten Theater Ravensburg zu sehen, ebd., S. 258.

⁷⁵⁶ Ebd., S. 180.

⁷⁵⁷ Weitere Stationen waren das Amerika-Haus in Stuttgart und der Kunstverein Konstanz, ebd., S. 262 und S. 264.

⁷⁵⁸ Ebd., S. 180. Möglicherweise handelt es sich um dieselbe Holzskulptur wie in der Schau von 1951. Diese Angabe konnte von der Verfasserin nicht nachgeprüft werden, da sie - trotz intensiver Bemühungen - über keinen Katalog der Ausstellung verfügen konnte.

⁷⁵⁹ Anschließend war die Präsentation noch im Badischen Kunstverein Karlsruhe und im Bodenseemuseum Friedrichshafen zu sehen.

Herbst 1951 Arbeiten zur Verfügung: die Figur des „Hirtenknaben“ (WV S057)⁷⁶⁰ und einen nicht näher bezeichneten „Knabekopf“.

Die künstlerische Verbindung ins Rheinland, die der Bildhauer bald nach Kriegsende wieder suchte, machte er durch seine Mitgliedschaft in der Neuen Rheinischen Sezession deutlich.⁷⁶¹ Auch einer Anfrage aus Düsseldorf 1952 kam der Bildhauer nach. Er lieferte ein Gips-Ensemble „Männliche Figur mit Jungen“⁷⁶² für eine mit einem Kunstpreis der Düsseldorfer Stahlindustrie verbundene Ausstellung an. Zusätzlich forderte er den Leiter der Düsseldorfer Kunstsammlungen auf, die „Kaesbach“-Büste“ in Bronze im Besitz des Museums (WV S045 d.) für die Präsentation zur Verfügung zu stellen.⁷⁶³ Der Künstler schloss sich auch dem Verein Düsseldorfer Künstler an.⁷⁶⁴ Die Kontakte ins Rheinland hatten zur Folge, dass Hans Kindermann 1949 von der Galeristin Hella Nebelungen (1912-1985) kontaktiert wurde, die für einen Kunden eine Kleinplastik zu erwerben suchte.⁷⁶⁵ Oswald Petersen (1902-1992) und Ferdinand Macketanz hätten ihr von seinen „schönen Arbeiten“ erzählt, schreibt die Galeristin.⁷⁶⁶

Auch außerhalb von Ausstellungen und ohne die Vermittlung von Galeristen wurde den Künstlern nach dem Krieg zudem von öffentlicher Seite die Möglichkeit eingeräumt, Arbeiten zu verkaufen. Kindermann stand 1948 in Kontakt mit dem Juristen Rudolf Kratz, der im Auftrag des Badischen Künstlerhilfswerks Arbeiten badischer Künstler vermittelte und auch Ausstellungen in Freiburg organisierte.⁷⁶⁷ Aus einem

⁷⁶⁰ In der Empfangsbescheinigung des Franklin-Instituts vom 1.10.1951 (NL HK) als „Stehender Knabe“ bezeichnet, doch die Maßangabe von 128 cm Höhe lässt auf den „Hirtenknaben“ schließen.

⁷⁶¹ Hans Kindermann war spätestens ab 28.11.1951 Mitglied der Neuen Rheinischen Sezession. Der datierte Mitgliedsausweis ist im Nachlass erhalten, NL HK. Eine Beteiligung an Ausstellungen ist nicht nachzuweisen.

⁷⁶² Dabei könnte es sich um Abgüsse der Bozzetti der Singener Figurengruppe“ (WV ÖR004) handeln.

⁷⁶³ Ausgefüllte Anmeldung zur Ausstellung „Eisen und Stahl“, Düsseldorf 20.4.1952 (Duplikat?), NL HK. Schreiben von Hans Kindermann an Werner Doede, Leiter der Kunstsammlungen Düsseldorf, undatierter Briefentwurf, NL HK.

⁷⁶⁴ Es sind Aufforderungen zu Ausstellungen zwischen 1952 und 1956 erhalten, NL HK. Ob Kindermann diesen nachkam, ist nicht zu belegen.

⁷⁶⁵ Brief von Hella Nebelung an Hans Kindermann vom 9.10.1949, NL HK.

⁷⁶⁶ Hella Nebelung, die ursprünglich Balletttänzerin und in den 1930er-Jahren in Düsseldorf engagiert war, knüpfte schon vor dem Krieg Kontakte zu den Künstlern, die aus der Düsseldorfer Akademie hervorgingen. 1945 eröffnete Hella Nebelung die Kunsthandlung. <https://the-duesseldorfer.de/duesseldorfer-gesichter-12-hella-nebelung-die-galeristin-und-das-ratingertor/>, (letzter Aufruf: 12.3.2021). Sie zeigte in den Anfangsjahren Arbeiten der mit ihr befreundeten Künstler, die größtenteils dem „Jungen Rheinland“ angehörten. https://zadik.uni-koeln.de/homepage/bestand.aspx?b_id=239, (letzter Aufruf: 12.3.2021).

⁷⁶⁷ Im Einwohnerverzeichnis der Stadt Freiburg ist ein Dr. jur. Rudolf Kratz unter der im Kopf aufgeführten Adresse mit seiner Privatanschrift nachweisbar. <http://dl.ub.uni-freiburg.de/diglit/adr1949/0138/ocr> (digitalisierte Adressbücher der Stadt Freiburg, letzter Zugriff 27.11.2019). Im Nachlass erhalten ist eine Einladung zu einer Ausstellung „Graphik vom Untersee“

Brief des Direktors der Städtischen Sammlungen Freiburg vom 20. Juli 1950 wird deutlich, dass die Plastik „Stropp“ als Gips für Bronze im Oktober 1949 über Rudolf Kratz vom Badischen Staat erworben wurde. Hintergrund war, dass das Bundesfinanzministerium dieses Werk vom Badischen Staat ankaufen wollte und von einer Bronze-Version ausging. Kindermann stellte eine Nachforderung für den Guss, die von Seiten des Bundesministeriums abgelehnt wurde. Mit der Plastik „Stropp“ war die Porträtbüste des Sohnes (WV S044 d.) gemeint. Wie die Angelegenheit endete, bleibt aufgrund der Quellenlage offen. Jedoch ist jene Arbeit im künstlerischen Bundesbestand verzeichnet, allerdings als Verlust vermerkt und damit nicht mehr nachweisbar.⁷⁶⁸

Außerdem befindet sich im Kindermann-Nachlass ein Schreiben, in dem Kratz Hans Kindermann eine Erwerbung durch den Prinzen Max von Fürstenberg ankündigt, die durch den Altgrafen zu Salm vermittelt worden war. Er nennt dabei die Plastik „Sitzender Knabe“ und eine nicht näher erläuterte Zeichnung.⁷⁶⁹ Vermutlich handelte es sich bei dem „Sitzenden Knaben“ um die auf einer Fotografie abgebildete Arbeit (WV S055). Ob es zu einem Ankauf kam, ist nicht belegt. In der Fürstenbergschen Sammlung war darauf auch kein Hinweis zu finden.⁷⁷⁰

Hans Kindermann stand Ende der 1940er-Jahre in Kontakt mit weiteren regional relevanten künstlerischen Einrichtungen und Institutionen. In einer Ausstellung des Kunstvereins Konstanz 1949, die offenbar heimischen Künstlern gewidmet war, verkaufte er eine Zeichnung.⁷⁷¹ Der „Ring schaffender Künstler“ in Weinheim bat ihn im selben Jahr, Bilder für eine Verkaufsausstellung einzureichen.⁷⁷² Auch die Ausstellungsleitung der Südwestdeutschen Gartenbau-Ausstellung in Landau, die begleitend

von Dezember 1948 bis Januar 1949. Beteiligt waren die Höri-Künstler Curth Georg Becker, Otto Dix, Werner Gotheim, Erich Heckel, Walter Herzger, Hans Kindermann und Ferdinand Macketanz, NL HK. Der Ausstellung muss eine Präsentation auch mit Skulpturen Kindermanns vorausgegangen sein, denn Kratz erwähnt in einem Brief an Kindermann vom 7.12.1948, dass eine Arbeit Kindermanns in der grafischen Ausstellung am alten Platz geblieben sei.

⁷⁶⁸ Brief von Angelika Enderlein, Bundesverwaltungsamt Berlin vom 28.11.2019. Sie teilt der Verfasserin mit, dass Recherchen in der Kunstdatenbank des Bundes ergaben, dass dort eine Plastik mit dem Titel „Stropp“, Gips für Bronze von Hans Kindermann verzeichnet ist. Allerdings ist die Plastik (ohne Angabe von Material) mit Vermerk vom 28. Februar 2013 als Verlust gemeldet worden. Sie befand sich ursprünglich im Bestand des Bundesfinanzministeriums.

⁷⁶⁹ Schreiben von Rudolf Kratz an Hans Kindermann vom 5.11.1948, NL HK.

⁷⁷⁰ In einem Schreiben vom 30.6.2020 an die Verfasserin teilt Andreas Wilts, Fürstlich Fürstenbergisches Archiv Donaueschingen mit, dass kein Hinweis auf die Zeichnung und die Skulptur Kindermanns in der Sammlung zu finden ist.

⁷⁷¹ Brief vom Kunstverein Konstanz an Hans Kindermann vom 7.2.1949. Der Vertreter des Kunstvereins erwähnt darin, dass er ein Paket mit Arbeiten zurückschickt, dem auch die Werke von Heckel, Becker und Dix beigefügt sind, NL HK.

⁷⁷² Schreiben von Franz Beierbach, Schriftführer des Rings schaffender Künstler in Weinheim, an Hans Kindermann vom 9.3.1949, NL HK.

eine Ausstellung „Kunst im Südwesten“ plante, schrieb Hans Kindermann an, sich an dieser zu beteiligen. Mit dabei war der Bildhauer bei der Ausstellung in Singen 1953, die von einem regionalen Charakter geprägt war. Bemerkenswert hier war, dass er dort erstmals seine „Stehende Figur“ (WV S083) vorstellte, die seine Abkehr vom traditionellen Figurenbild kennzeichnete.⁷⁷³

Walter Passarge, der 1949 die Museums-Ausstellung „Das Bild des Kindes in der deutschen Kunst der Gegenwart“ vorbereitete, rechnete ebenfalls mit einer Teilnahme Kindermanns. Der Bitte des Mannheimer Museumsleiters kam Kindermann nach und überließ diesem für die Ausstellung mehrere Plastiken und Zeichnungen.⁷⁷⁴ Der Ausstellungskatalog führt zwei Plastiken und drei Zeichnungen, die als „Studien“ bezeichnet werden, von Kindermann auf. Der einleitende Text von Walter Passarge erwähnt den Künstler und erläutert seine Arbeiten.⁷⁷⁵ Daraus lässt sich schließen, dass es sich bei dem Bronze-Kopf um die Büste von „Stropp“ (WV S044) und bei dem „Stehenden Knaben“, Gips für Bronze, um den „Hirtenknaben“ als Torso (WV S058) handelte: „Verwandten Geistes erscheint die erst in letzter Zeit bekannt gewordene Kunst des jungen Hans Kindermann, der in seinem Kopf eines Buben das ein wenig ‚Lausbübische‘, Spitzig-Magere vorzüglich herausarbeitet, während seine armlose Standfigur des gleichen Jungen durch die betonte Strenge der Haltung und die Geschlossenheit des Umrisses auffällt.“⁷⁷⁶ Diese Schilderung belegt, dass die Torso-Version des „Hirtenknaben“ spätestens 1949 vorlag.

Trotz anhaltender materieller Probleme der Familie Kindermann, die schließlich Grete Kindermann zur Arbeit in der Nähmaschinenfabrik in Steckborn zwang, war der Einstieg des Bildhauers in den Kunstbetrieb zwischen 1945 und 1950 als durchaus geglückt zu betrachten. Er gehörte zu den Teilnehmern großer Ausstellungen der Zeit, konnte Museumsankäufe verzeichnen und auch private und öffentliche Kunstverkäufe wurden bei ihm getätigt. Seine Arbeiten trafen auf das Interesse einer

⁷⁷³ Zeitungsbericht Ausstellung in Singen vom 2.–23. August 1953, „Malerei im Hegau und am Untersee“, Zeitung und Erscheinungsdatum unbekannt. Autor zeichnet A.W., NL HK.

⁷⁷⁴ Schreiben von Walter Passarge an Hans Kindermann vom 17.6.1949 und 27.12.1949, NL HK. Passarge lässt im Brief vom 17.6.1949 Walter Kaesbach grüßen. Dies könnte auf eine Vermittlung des Kunsthistorikers hinweisen.

⁷⁷⁵ Kunsthalle Mannheim: Kind und Kunst, Mannheim, 1949. Die Ausstellung fand von August bis Oktober 1949 statt und teilte sich in mehrere Themenbereiche auf: Kinderzeichnungen aus aller Welt, Spielzeug und Bilderbuch sowie Plastik und Zeichnungen deutscher Künstler. Kindermanns Werke sind unter den Nummern 28 bis 32 verzeichnet. Die Plastiken tragen die Nummer 28. „Knabekopf“, Bronze, und 29. „Stehender Knabe“, Gips für Bronze.

⁷⁷⁶ Kunsthalle Mannheim 1949, S. 34.

Düsseldorfer Galeristin und auch Museumsleiter baten ihn, zu Ausstellungen Werke beizusteuern.

Der Karlsruher Kunsthallendirektor Kurt Martin erwies sich auch bei der Ausstellung der Badischen Sezession 1951 im Haus der Kunst in München als federführend. Er reihte den Bildhauer – wie auch Heckel und Becker – in den Kreis der repräsentativen Künstler ein.⁷⁷⁷ In Stuttgart – zur Landesgründung von Baden-Württemberg – präsentierte sich die baden-württembergische Künstlerschaft 1952 auf dem Killesberg. Für die Ausstellung traf Heckel die Auswahl für die badischen Vertreter. Kindermann wurde von ihm berücksichtigt.⁷⁷⁸ Über die regionalen Sezessionen hinaus fasste die Ausstellung „Baden-Württembergisches Kunstschaffen der Gegenwart“ 1953 in Baden-Baden erstmals die Künstler des gesamten Südwestens zusammen. Diese Vorläuferausstellung des Künstlerbundes Baden-Württemberg⁷⁷⁹ bewirkte eine überregionale Berichterstattung. So war in der Besprechung der Frankfurter Allgemeinen Zeitung (FAZ) Kindermann mit seiner Arbeit zwar nicht erwähnt, dafür illustriert sein „Frauenkopf“ (WV S066 a.) die Berichterstattung (Dok. 14).⁷⁸⁰ In einem weiteren Artikel zu der Ausstellung ist die Mehrfarbigkeit der Arbeit hervorgehoben (Dok. 15).⁷⁸¹

Die Gründung des Künstlerbundes Baden-Württemberg und damit die Vereinigung der badischen und schwäbischen Sezessionen erfolgte 1955 durch den sogenannten „Rat der Zehn“, dem jeweils fünf Professoren aus jedem Landesteil angehörten.⁷⁸² Erich Heckel war als Karlsruher Malerei-Professor einer von jenen, die Baden vertraten. Kindermann war seit den Anfängen und zeitlebens ein engagiertes und führendes Mitglied der landesweiten Organisation.

⁷⁷⁷ Haus der Kunst (Hrsg.): Badische Sezession, München 1951, S. 26. Kindermann zeigt in München einen Porträtkopf, Bronze, möglicherweise den „Kaesbach“-Kopf“, den Kopf „Frau Dr. Jonas“, Gips, Kopf Stropp, Bronze (457-459).

⁷⁷⁸ Schwäbische Zeitung vom 13.12.1952 „Kunstaussstellung Baden-Württemberg“ von Elfriede Ferber, NL HK.

⁷⁷⁹ Wirth, Günther: Einführung in: Künstlerbund Baden-Württemberg (Hrsg.): Rat der Zehn. Die Gründungsmitglieder des Künstlerbundes Baden-Württemberg, Ostfildern-Ruit 1992, S. 11 f.

⁷⁸⁰ Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 10.8.1953, NL HK. Der Artikel ist mit ebg. gezeichnet. Die Ausstellung war in Baden-Baden zu sehen.

⁷⁸¹ Ausschnitt Berichterstattung über die Landesausstellung 1953 anschließend im Württembergischen Kunstverein, Stuttgarter Zeitung (?), undatiert, NL HK.

⁷⁸² Wirth 1992, S. 26.

3.6.1.5 Die angestrebte Rückkehr nach Düsseldorf

Nachdem sich die politische und wirtschaftliche Lage nach dem Zweiten Weltkrieg konsolidiert hatte, stellte sich für die Höri-Künstler wie auch für Kaesbach die Frage der eventuellen Rückkehr ins Rheinland. Walter Kaesbach, der dem Druck des Nazi-Regimes nachgegeben und damit aus der Not heraus die Höri zu seinem neuen Lebensmittelpunkt gemacht hatte, lebte schließlich bis zu seinem Lebensende 1961 in seinem Haus auf dem Guggenbühl. Ein Angebot von Seiten des Oberbürgermeisters der Stadt Düsseldorf, die Akademie nach dem Krieg erneut zu leiten, scheiterte zum einen an Kaesbachs Forderungen, zum anderen an dem erneuten Wunsch der Düsseldorfer Künstlerschaft an der Akademie, der Hochschule einen Künstler voranzustellen.⁷⁸³ Dem wurde mit der Einsetzung von Ewald Mataré entsprochen.

Walter Kaesbach nahm wieder Verbindungen zu seiner Heimatstadt Mönchengladbach auf, der er 1922 seine Sammlung überlassen hatte.⁷⁸⁴ Er setzte sich für die Rückgewinnung seiner ehemaligen Stiftung ein, die durch die NS-Beschlagnahmungen zerstört worden war und ließ erneute künstlerische Geschenke folgen. Dabei bemüht er sich über den Museumsleiter Heinrich Dattenberg auch Einfluss auf das künstlerische Programm der Einrichtung zu nehmen und die Höri-Künstler für Ausstellungen zu vermitteln.⁷⁸⁵

Kaesbach freundete sich schließlich mit dem Leben auf dem Land an und pflegte zusammen mit Paula Hess den Garten seines Hauses. Der Grandseigneur, als der er sich gerne gab und als welcher er u.a. von Nauen porträtiert wurde, gab sich landwirtschaftlichen Tätigkeiten hin. Mit Paul Weber korrespondierte er über die Beschaffung von Lebensmitteln und Tabak.⁷⁸⁶ Andrea Hofmann merkt an, dass sich Kaesbach mit einem bäuerlichen Strohhut fotografieren ließ, was sein Selbstverständnis in der Nachkriegszeit verdeutlichte.⁷⁸⁷

Die Künstlergemeinschaft auf der Höri hatte nach dem Krieg weiter Bestand. Denn obwohl Ferdinand Macketanz ab 1950 an der Düsseldorfer Akademie lehrte, behielt er seinen Wohnsitz bis 1960 in Kattenhorn.⁷⁸⁸ In Düsseldorf unterhielt er ebenfalls

⁷⁸³ Stark, Barbara: Gartenbau und Kunstpflege. Walter Kaesbachs Jahre 1945 bis 1961, in: Bauer/Stark, 2008, S. 50/51.

⁷⁸⁴ Kimpel 1978, S. 23 ff.

⁷⁸⁵ Stark 2008, S. 54-56.

⁷⁸⁶ Ebd., S. 49. Anmerkung 2. S. 62. Barbara Stark erhielt Einsicht in den Nachlass von Paul Weber.

⁷⁸⁷ Moser 1995, S. 40; Abbildung ebd., S. 35, Foto: Kreisarchiv Bodenseekreis.

⁷⁸⁸ Hofmann 1989, S. 162.

eine Wohnung, die in den 1950er-Jahren Hans Kindermann zeitweise als Düsseldorfer Anschrift nutzte.⁷⁸⁹ Jean Paul Schmitz errichtete sich 1956 ein Haus in Wangen, Curt Georg Becker lebte ab 1954 in Singen. Werner Herzger, der wie Kindermann an die Kunstakademie Karlsruhe berufen wurde, behielt Gaienhofen als Lebensmittelpunkt, wo auch er sich ein Haus baute.⁷⁹⁰ Erich und Siddi Heckel wechselten ebenfalls nicht mehr den Wohnort, obwohl der Maler von 1947 bis 1955 eine Professur für Malerei an der Kunstakademie Karlsruhe annahm. Am Bodensee entstand das Spätwerk des Künstlers.

Hans Kindermann dagegen hegte schon früh den Wunsch, vom Bodensee in die Stadt seiner künstlerischen Anfänge, nach Düsseldorf, zurückzukehren. Grund dafür waren u.a. die beengten Wohnverhältnisse im Haus am See mit Erich und Siddi Heckel, die bis zu deren Auszug 1953 anhielten. Rasch nach Kriegsende bemühte sich Hans Kindermann bereits, Arbeits- und Wohnmöglichkeiten in Düsseldorf zu erhalten. Dies geht aus zahlreichen Korrespondenzen mit Düsseldorfer Einrichtungen und Persönlichkeiten im Rheinland hervor. Der Bildhauer begriff sich als Düsseldorfer Künstler, als welcher er eine sogenannte Rückführung beantragte. Er erhob 1947 Anspruch auf sein einstiges Atelier in der Düsseldorfer Straße in Oberkassel, das mittlerweile einer anderen Nutzung zugeführt worden war.⁷⁹¹

Ab 1955 erhielt Hans Kindermann insgesamt drei künstlerische Aufträge in Düsseldorf, die ihn zwangen, häufig zwischen dem Bodensee und Düsseldorf hin und her zu fahren. Er wohnte bei Freunden, vor allem bei Ferdinand Macketanz.⁷⁹² Für Hans Kindermann erwies sich dies als ein unhaltbarer Zustand, den er beenden wollte. Zudem verheiratete er sich 1955 abermals. Seine dritte Ehefrau war Ilse Szubinski, verwitwete Karsten (1918-1986), die ebenfalls in der NS-Zeit am Bodensee Zuflucht gesucht hatte.⁷⁹³ Sie brachte eine Tochter mit in die Ehe, wodurch die Familie Kindermann wieder fünfköpfig war.⁷⁹⁴

⁷⁸⁹ Korrespondenz zur Rückkehr nach Düsseldorf 1955/56, NL HK.

⁷⁹⁰ Angaben aus dem biografischen Teil des Bandes von Hofmann 1989, S. 155-166.

⁷⁹¹ Schreiben des Regierungspräsidiums Düsseldorf vom 8.1.1947, NL HK. Der Anspruch auf sein Atelier in der Düsseldorfer Straße 12 in Oberkassel wurde abgelehnt. Dort war zwischenzeitlich eine Schreinerei untergebracht worden.

⁷⁹² Die Korrespondenz mit den Ämtern in Düsseldorf zur endgültigen Rückführung nach Düsseldorf ist größtenteils mit Alt Tempelfort 6 adressiert, bei Macketanz. Schriftwechsel zum Antrag auf Rückführung 1955/56, NL HK.

⁷⁹³ Das Stadtarchiv Düsseldorf teilte im Schreiben vom 15.5.2017 mit, dass auf der Meldekarte keine Informationen darüber vorliegen, wann und wo das Ehepaar geheiratet hatte.

⁷⁹⁴ Die Ehe mit Ilse Kindermann wurde 1960 wieder geschieden.

Zwischen 1955 und 1957 kämpfte der Bildhauer mit der Unterstützung von Freunden und Bekannten um die Zuteilung einer Wohnung in Düsseldorf, was ihm schließlich auch gelang.⁷⁹⁵ In der Korrespondenz von Hans Kindermann ist belegt, dass ihm im Oktober 1956 eine Wohnung in der Uerdinger Straße 25 zugesprochen wurde. Der Umzug nach Düsseldorf konnte erfolgen.

Doch die Atelierfrage war damit noch nicht geklärt. In einem Schreiben an die Atelierhaus-Gesellschaft in Düsseldorf erläutert er ausführlich seine Lage als kriegsversehrter Bildhauer ohne geeigneten Arbeitsraum. „Bis zu meiner Rückführung aus Düsseldorf hatte ich mir vorübergehend dort einen behelfsmäßigen Arbeitsraum in einer leerstehenden Garage eingerichtet. Dieser Raum wurde mir wegen Eigenbedarf des Eigentümers (Umbau) gekündigt.“⁷⁹⁶ Er betont auch die Dringlichkeit seines Anliegen, die für ihn eine Existenzfrage darstellte. „Ich darf besonders darauf aufmerksam machen, dass ich als Schwerkriegsbeschädigter – Oberschenkel-Amputierter – bei der Eigenart meiner Tätigkeit als Bildhauer (umfangreiche und schwere Werkstoffe) ohnehin auf gewisse technische Erleichterungen angewiesen bin, wie sie nur ein ordnungsmässiger (sic) Atelierraum zu bieten vermag.“⁷⁹⁷

Mit einer schnellen Rückkehr nach Kriegsende nach Düsseldorf gedachte Kindermann, sich einen raschen Anschluss an den sich neuformierenden Kunstbetrieb in einer der wichtigsten Metropolen Deutschlands zu sichern. Neben Macketanz lebte dort auch sein Künstlerfreund Günter Grote, also zwei enge Freunde aus dem „Chronometer“-Kreis der Vorkriegszeit. Mit deren Unterstützung und Kontakten erwartete sich der Bildhauer einen erfolgreichen Neustart. Vielleicht spekulierte er auch auf eine Hochschulkarriere, wie sie ab 1960 auch Günter Grote mit einer Professur an der Kunstakademie Düsseldorf machte.⁷⁹⁸

An der Situation des bildhauerischen Lehrbetriebs hatte sich in Düsseldorf, seit Kindermann die Stadt verlassen hatte, nichts Entscheidendes geändert. Josef Enseling und „Sepp“ Mages, die 1937 nach dem Abschied von Kindermanns Lehrer Alexander Zschokke und Edwin Scharff berufen worden waren, blieben nach der Wiedereröffnung der Akademie im Amt.⁷⁹⁹ Die dritte Professur erhielt als Wiedergutmachung

⁷⁹⁵ Diese Information geht aus einem Schreiben von Hans Kindermann an die Liegenschaftsverwaltung Düsseldorf vom 22.10.1956 im Nachlass hervor, NL HK.

⁷⁹⁶ Schreiben von Hans Kindermann an die Atelierhaus-Gesellschaft Düsseldorf vom 14. 11. 1956, NL HK.

⁷⁹⁷ Ebd.

⁷⁹⁸ Günter Grote lehrte als Professor an der Kunstakademie Düsseldorf von 1960 bis 1977.

⁷⁹⁹ Reuter 2013, S. 46.

aufgrund seiner Entlassung 1933 Ewald Mataré, der mit seinem kantigen Formenrepertoire der fortschrittlichste unter den Lehrern für Bildhauerei war. Damit wurde auch an dieser Kunsthochschule die figürliche Tradition zunächst fortgeführt. 1957 wurde Ewald Mataré emeritiert. Die Berufung zu dessen Nachfolge stand an, ein Lehrstuhl, der Kindermann eine wirtschaftliche Sicherheit versprochen hätte. Die Neubesetzung zog sich jedoch bis 1961 hin. Die Kunstakademie Karlsruhe kam zuvor. Kaum hatte Hans Kindermann in Düsseldorf Fuß gefasst, erreichte ihn 1957 der Ruf nach Karlsruhe, als Leiter einer Bildhauerklasse an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste.

3.7 Das Bemühen um Aktualisierung

3.7.1 Die erste Auseinandersetzung um Figuration und Abstraktion: Darmstadt 1950

Das Jahr 1949 brachte eine einschneidende politische Veränderung, die sich auch auf die Situation der Kunst in Deutschland auswirken sollte.⁸⁰⁰ Die Gründung der Bundesrepublik Deutschland wie der Deutschen Demokratischen Republik zementierte die deutsche Teilung mit zwei unterschiedlichen politischen Systemen. Damit entstanden zwei gänzlich unterschiedliche „Kulturkonzepte“, für die bereits in der Besatzungszeit die Grundlagen geschaffen worden waren, die weitreichende Konsequenzen für die Kunstentwicklung in beiden deutschen Staaten hatten.⁸⁰¹ In der DDR wurde unter dem Einfluss der sowjetischen Kunstdoktrin die Formalismus-Debatte angestoßen, die Christoph Zuschlag folgendermaßen zusammenfasst: „Der Formalismusvorwurf traf abstrakte Strömungen ebenso wie Anknüpfungen an den Expressionismus, wie man sie etwa im Werk Karl Hofers beobachten kann. Stattdessen forderte die SED eine realistische, ‚volksnahe‘ Kunst, die den Aufbau des Sozialismus bejahte und optimistisch unterstützte“.⁸⁰² Damit war die Kunst wieder in der ideologisch dienenden Rolle, mit all ihren Widersprüchen, die sich an der Person Karl Hofers (1878-1955) offenbarten. Der dem Expressionismus verbundene Maler war der Vorsitzende des „Kulturbunds“. Das Bekenntnis zur Figuration im Osten, das wiederum ideologisch untermauert wurde, führte im Westen indes zu einer zunehmenden Bedeutung der abstrahierenden künstlerischen Mittel. Es bildeten sich bereits Ende

⁸⁰⁰ Berger 2013, S.19.

⁸⁰¹ Ebd., S. 20.

⁸⁰² Zuschlag 2013_1, S. 20.

der 1940er-Jahre Künstlergruppen, die sich ausschließlich zu dieser Kunstform bekannten.⁸⁰³ Auf dieser Grundlage formierte sich das Postulat des Kalten Krieges, das zur Spaltung der Kunst führte: Der freie, demokratische Westen positionierte sich in der Kunst durch die Abstraktion, der kommunistische Osten durch eine ausschließliche Festlegung auf die Figuration. Das Thema „Figuration versus Abstraktion“ wurde rund zehn Jahre lang zum Thema kunsttheoretischer Diskurse, die in der Verbreitung über die Medien öffentlichkeitswirksam wurden.⁸⁰⁴

Die Kunst in der jungen Bundesrepublik, die nach 1945 gerade in der Bildhauerei in der Figuration ihre Fortführung gefunden hatte, geriet unter einen besonderen Innovationsdruck, der sich um 1950 zu äußern begann. Das „Menschenbild“ in der Kunst wurde auf den Prüfstand gestellt. Mit „menschenbild in unserer zeit“ war die Sommerausstellung der „Neuen Darmstädter Sezession“ 1950 auf der Mathildenhöhe betitelt. Auch Hans Kindermann war aufgefordert worden, an der Ausstellung teilzunehmen, doch entschied er sich offenbar gegen eine Teilnahme.⁸⁰⁵ Mehr als die Präsentation selbst sorgte die von Wilhelm Loth (1920-1993) und dem Kunsthistoriker J.A. Schmolgen. Eisenwerth konzipierte Veranstaltung durch die angeschlossene öffentliche Diskussion für Beachtung. Für Ohnesorge stellt sie ein wichtiges Dokument der Kultur- und Geistesgeschichte im Nachkriegsdeutschland dar.⁸⁰⁶ Das sogenannte „Darmstädter Gespräch“, das interdisziplinär besetzt war und neben Künstlern und Kunsttheoretikern auch den Philosophen Theodor W. Adorno (1903-1969) und den Psychoanalytiker Alexander Mitscherlich (1908-1982) mit einschloss, gipfelte schließlich – unter Ausblendung der jüngsten Vergangenheit Deutschlands⁸⁰⁷ – in der Auseinandersetzung zwischen dem Kunsthistoriker Hans Sedlmayr (1896-1984) und dem abstrakten Maler Willi Baumeister. Sie gerieten zu den Antipoden des Streits um Figuration und Abstraktion: Basierend auf seiner weit verbreiteten Veröffentlichung „Verlust der Mitte“, die 1948 erschienen war, vertrat Sedlmayr einen von Ohnesorge als „katholisch-konservativ“ bezeichneten Standpunkt.⁸⁰⁸ Für Sedlmayr war „die Kunst ein Symptom des allgemeinen Werteverfalls“,⁸⁰⁹ insofern als sie sich vom

⁸⁰³ Ebd., S. 21. Zuschlag erwähnt den Bonner Künstlerzusammenschluss „Donnerstagsgesellschaft“, die bereits 1947 die erste Ausstellung abstrakter Kunst nach dem Zweiten Weltkrieg ausrichtete.

⁸⁰⁴ Ebd.

⁸⁰⁵ Nicht datierte Anmeldung vom 25.6.1950, unausgefüllt, NL HK.

⁸⁰⁶ Ohnesorge 2001, S. 86.

⁸⁰⁷ Gillen 2009, S. 73.

⁸⁰⁸ Ohnesorge 2001, S. 87.

⁸⁰⁹ Ebd.

christlich bestimmten Weltbild entfernte.⁸¹⁰ Den Argumenten trat Willi Baumeister entgegen, der ebenfalls eine Veröffentlichung vorgelegt hatte: „Das Unbekannte in der Kunst“, 1947. Für ihn war gerade die Abwendung von der religiösen Kunst der Ausgangspunkt einer Befreiung der Kunst, die in der abstrakten Kunst ihren Höhepunkt erlebte.⁸¹¹

Die kunstgeschichtliche Rezeption hat die Auseinandersetzung zwischen den beiden Antipoden zu einem historischen Streit um „Figuration versus Abstraktion“ werden lassen, in der bereits die Besetzung der Diskussionsrunde mit Verfechtern der Abstraktion ein Übergewicht aufwies. Für Ohnesorge, der in der Rückschau hier eine vielfache Vereinfachung der Sachverhalte bemängelt, entstand daraus ein „Vorstellungsmodell von der Baumeister-Sedlmayr-Kontroverse“⁸¹², die Basis einer Polemik wurde, die in der Folge die Gegensätzlichkeit erst erzeugte und die Figuration als konservativ brandmarkte und die Abstraktion als positiv fortschrittlich markierte.⁸¹³

Die Auseinandersetzung zwischen Will Grohmann und Karl Hofer 1955 wiederholte dieses Muster. Hier entstand die Separierung, die die Abstrakte sogar als Begrifflichkeit für die Kunst nach 1950 einführte und damit die Stilpluralität in der Wahrnehmung tilgte. Die ästhetische wurde von der ideologischen Problematik überlagert. Deshalb fand die Diskussion in dem geteilten Land Deutschland auch ausgeprägter statt als andernorts.⁸¹⁴

Die Darmstädter Sezessions-Ausstellung selbst markierte die zeitgemäße Vielfalt. Die Bildhauerei war noch weitgehend den traditionellen figuralen Vorstellungen verbunden, die teilweise abstrahierende Aktualisierungen aufwiesen, aber dem „Menschenbild“ verbunden blieben. Die Vertreter der Münchner Schule, wie Hans Wimmer (1907-1992), Anton Hiller und Heinrich Kirchner, aber auch Gerhard Marcks oder Gustav Seitz, so die Bilanz von Ohnesorge, vermittelten ungebrochene Figurenbilder, die unterschiedliche Merkmale von Aktualisierung trugen und eine „gewisse Verhaltenheit oder Nachdenklichkeit spüren ließen“.⁸¹⁵ Es dominierte die moderne Aktdarstellung, doch es wurde auch eine „Erkundung neuer Wege“ (Ohnesorge)⁸¹⁶ deutlich. Dafür repräsentativ war eine „Liegende“ von Bernhard Heiliger, die „auch und

⁸¹⁰ Zuschlag 2013_1, S. 22.

⁸¹¹ Ebd., Zuschlag zitiert nach Baumeister: Das Unbekannte in der Kunst, 1947, S.155.

⁸¹² Ohnesorge 2001, S. 90.

⁸¹³ Ebd.

⁸¹⁴ Ebd. S. 92.

⁸¹⁵ Ebd., S. 128.

⁸¹⁶ Ebd., S. 124.

vor allem ‚reine‘ Plastik sein will, ohne anthropomorphe Grundverfasstheit zu thematisieren“.⁸¹⁷

Hans Kindermann hätte sich in dieses Konzept der Ausstellung der Darmstädter Sessession, wo er 1948 schon vertreten war, mit seiner statuarisch reduzierten Figurenauffassung etwa des „Hirtenknaben“ als Vollfigur wie als Torso gefügt. Die endgültige konservative Konnotation der Figürlichkeit war in der Ausstellung noch nicht erfolgt.

3.7.2 Innovationsdrang in der Bildhauerei

3.7.2.1 Rückbesinnung auf die Mittel

Die figürliche Plastik hatte die Kontinuität der modernen deutschen Bildhauerei nach 1945 wiederhergestellt. Doch „zu gewichtig waren die Vorgaben“ (Christa Lichtenstern)⁸¹⁸, dass sich die Bildhauerei allein darauf festlegen könnte. Die Generation der Nachkriegskünstler folgte, für die neben Rodin, Maillol, Lehmbruck auch Henri Laurens, Marcel Duchamp (1887-1968), Umberto Boccioni, Constantin Brancusi, Pablo Picasso und vor allem Henry Moore gleichfalls an Bedeutung gewannen.⁸¹⁹ Auch Vorkriegsbildhauern wie Hartung, der sich mit der Pariser Avantgarde schon in den 1930er-Jahren auseinandersetzte, war nun die Möglichkeit geboten, mit den solchermaßen inspirierten Arbeiten an die Öffentlichkeit zu treten. Der Blick auf die stilpluralistische Vorkriegskunst wie auf die internationale westliche Kunst war nun gleichermaßen möglich und eröffnete eine für Christa Lichtenstern zentrale Fragestellung: „Was sind die Mittel der Bildhauerei? Sie ist Körperkunst – nicht weniger und doch viel mehr“.⁸²⁰ Damit erweiterte sich für die Bildhauer deutlich ihr Spektrum. Das kulturelle Bestreben der Besatzungsmächte bewirkte einen Import jeweiliger künstlerischer Vorbilder, die stilbildnerische Auswirkungen auf das Schaffen deutscher Künstler haben sollten, zugleich aber auch auf das Publikum geschmacksbildend wirken sollten. Während sich die Amerikaner auf den abstrakten Expressionismus als malerischem Ausdruck von freiheitlichem Gestaltungswillen konzentrierten und schon ab 1948 aufwendige Ausstellungstourneen durch deutsche Städte mit Werken von überwiegend abstrakt arbeitenden Künstlern wie u.a. Jackson Pollock (1912-1956), Mark Rothko (1903-1970) oder Georgia O`Keeffe (1887-1986)

⁸¹⁷ Ebd.

⁸¹⁸ Lichtenstern 2008_2, S. 23.

⁸¹⁹ Ebd.

⁸²⁰ Ebd.

veranstalteten⁸²¹ und die Franzosen den französischen Tachismus propagierten,⁸²² taten sich die Briten vornehmlich durch die Präsentation des Werkes des Bildhauers Henry Moore hervor, dessen Wirkungsgeschichte gerade in Westdeutschland „beispiellos“ wurde.⁸²³ Bereits in den 1930er-Jahren war er in Deutschland eingeführt worden, als der damalige Hamburger Direktor des Museums für Kunst und Gewerbe Max Sauerlandt (1880-1934) im Jahr 1931 eine Kopf-Skulptur Moores ankaufte, die – wie Lichtenstern nachweist –, erste Spuren im Werk von Hans Hartung hinterlassen hatte. Nun folgten zahlreiche Ausstellungen – die erste 1950 in Hamburg – mit Werken des englischen Bildhauers, die auf ein stetig steigendes Besucherinteresse stießen⁸²⁴ und von der Kunstwissenschaft gewürdigt wurden.⁸²⁵ Tatsächlich fanden Moores zentrale bildhauerische Kriterien Eingang in die bundesdeutsche Atelierarbeit und wurden über Hartung hinaus auch von u.a. Bernhard Heiliger bis hin zu Joseph Beuys (1921-1986) untersucht und angewandt.⁸²⁶

Im Mittelpunkt standen formale Fragestellungen, die aus der künstlerischen Arbeit des Engländers hervorgingen, der mit der Figur keineswegs brach. Sein Schaffen behielt den Naturbezug in vielfacher Weise und Deutung bei und umkreiste ihn in vielerlei Hinsicht. Relevante Themenstellungen waren für ihn Raumdurchbrüche, innere und äußere Form, biomorphe Abstraktion, Form- und Rhythmusprinzipien in der Natur und die Skulptur in der Landschaft.⁸²⁷ Diese beschäftigten fürderhin auch die deutschen Bildhauer, ob in figurativer oder abstrakter Darstellungsweise. Die Anlehnung an das Körperhafte verdeutlichen die Begrifflichkeiten, die bei diesen künstlerischen Verfahrensweisen zur Beschreibung häufig angewandt werden, wie organoid, biomorph oder auch anthropomorph.

Wenngleich Moore für die deutsche Bildhauerei nach 1945 von großer Bedeutung ist, die Künstler in der Bundesrepublik orientierten sich im gesamten internationalen Kunstbetrieb wie auch im Rückgriff auf die deutsche und vor allem französische Avantgarde. Womit Laurens, Picasso oder auch Arp eine ebenso wichtige Stellung zukam. Die im Grunde seit den 1910er-Jahren herausgearbeiteten spezifischen gestalterischen Mittel, wie etwa Raum, Volumen, Rhythmus, Proportion, Oberfläche,

⁸²¹ Gillen 2009, S. 104.

⁸²² Ebd., S. 107.

⁸²³ Lichtenstern 2008_1, S. 287.

⁸²⁴ Ebd. S. 288.

⁸²⁵ Ebd. S. 289 f.; Lichtenstern untersuchte die unterschiedlichen Blickwinkel auf das Werk Moores von Werner Hofmann, Will Grohmann und Eduard Trier.

⁸²⁶ Ebd., S. 291 f.

⁸²⁷ Ebd. S. 190.

Licht, Zeit oder das Material an sich,⁸²⁸ wurden erneuten künstlerischen Prüfungen unterzogen und in die künstlerische Ausführung übertragen. Sie spiegelten den Kern des modernen bildhauerischen Anliegens. Das künstlerische Ergebnis dieser Beschäftigung mit den Mitteln schlug sich in figürlichen wie abstrahierten Arbeiten nieder.

3.7.2.2 Innovation des Figurenbilds

So erlebte auch die figürliche Bildhauerei um 1950 einen Innovationsschub. Das tradierte Menschenbild erfuhr in unterschiedlichem Maße Veränderungen. Manche Bildhauer arbeiteten aber auch in ähnlicher Weise wie vor und während der Kriegszeit weiter. Dazu gehörten zweifellos die Älteren, wie etwa Richard Scheibe, wie Johannes Myssok in seinen Untersuchungen an vergleichbaren Motiven feststellt. „Die Figur ist letztendlich trotz kleinerer anatomischer Abstraktionen die gleiche geblieben.“⁸²⁹ Gerhard Marcks, Edwin Scharff oder Ewald Mataré konnten an abstrahierende Gestaltungsweisen bereits vor 1933 anknüpfen. Sie gehörten dadurch zu den gefragtesten Künstlern im Nachkriegsdeutschland. Bei den Jüngeren war in der figürlichen Bildhauerei eine Abkehr vom idealen, klassischen Körperbild zu beobachten. Dessen Proportionen wurden in Frage gestellt. „Die statuarisch vereinfachte Figurendarstellung wurde nach Kriegsende zur wichtigsten Ausdrucksform der figürlichen Plastik“, stellt Ursel Berger fest.⁸³⁰ Deren Hauptvertreter waren ihrer Ansicht nach Gerhard Marcks und Gustav Seitz. An ihnen orientierte sich Hans Kindermann, das lässt sich vor allem an seinem „Hirtenknaben“, 1948 festmachen. Doch die Dominanz der Aktdarstellung begann zusehends zu schwinden und damit nach rund fünf Jahrzehnten, da sie die Neuerungen in der Bildhauerei mit formulierte, an Bedeutung verlieren. Das kleine, solitäre Gewandfigürchen (WV S061) von Hans Kindermann, das Ausgangspunkt einer radikaleren Formvereinfachung war, mochte diese Wende im Werk des Bildhauers markieren. Er, als einer der damals Jüngeren, war auf der Suche nach Vereinfachung des Figurenbildes. Auch er nahm schrittweisen Abschied von der Aktdarstellung.

⁸²⁸ Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, Plastische Erkenntnis und Verantwortung: Studien zur Skulptur und Plastik nach 1945, Bd. 23, Marburg 1993, Vorwort S. 7.

⁸²⁹ Myssok 2013, S. 104.

⁸³⁰ Berger 1994, S. 95.

3.7.3 Aktualisierung durch Archaisierung

3.7.3.1 Rezeption der „Brücke“-Plastik Heckels

Das Ende der 1940er- und der Beginn der 1950er-Jahre markierte für Hans Kindermann eine doppelte Krise. Neben dem tragischen Verlust von Frau und Kind spürte er auch die geschilderten Veränderungen im Kunstbetrieb. Dies zeigt sich an einem deutlichen Bemühen um eine stilistische Veränderung. Der Bildhauer entfernte sich von der am Naturvorbild orientierten Figürlichkeit, die durch die beschriebene bildnerische Straffung und Verdichtung zu einer persönlicher Formensprache um 1947/48 geführt hatte.

Hans Kindermann hielt zwar an der menschlichen Figur als Motiv seiner Kunst weiter fest, griff jedoch in der angestrebten Loslösung von den klassischen skulpturalen Mustern auf einen Aspekt der frühexpressionistischen Kunstströmung zurück. Er rekurrierte auf eine die Entwicklung der Moderne mitbestimmende Gestaltungsform: die Archaisierung. Diese wurde primär in Deutschland vor allem von den expressionistischen Malern getragen und auch von diesen in die Plastik transferiert. Zu deren Repräsentanten zählten in entscheidendem Maße die „Brücke“-Künstler, darunter vor allem Ernst Ludwig Kirchner, Karl Schmidt-Rottluff, aber auch Erich Heckel. Sie studierten an Exponaten des Dresdener Völkerkundemuseums vorzugsweise die Artefakte Polynesiens und Schwarzafrikas, die vielfach in dreidimensionalen Objekten präsentiert wurden. Sie waren Inspirationsquelle ihrer künstlerischen Erneuerungsbestrebungen in allen künstlerischen Bereichen.

Regina Freyberger, die sich mit dem Material Holz in der Kunst der expressionistischen Künstlergemeinschaft „Die Brücke“ auseinandergesetzt hat, geht davon aus, dass es Erich Heckel war, der 1906 die ersten Holzskulpturen anfertigte⁸³¹. Er war also derjenige, der den entscheidenden Schritt von der von den „Brücke“-Künstlern gepflegten grafischen Technik des Holzschnitts hin zur dreidimensionalen Form vollzog. Andreas Franzke hat den speziellen Zugang der „Brücke“-Künstler zur außereuropäischen Kultur, der vor allem mit dem Werkstoff Holz verbunden war, treffend formuliert: „Dabei kommt ihnen zu Gute, daß sie auf dem Sektor der Skulptur im Gegensatz zu ihren bildhauerisch ausgebildeten Kollegen weitgehend als Autodidakten

⁸³¹ Freyberger, Regina (Hrsg.): Geheimnis der Materie. Kirchner, Heckel, Schmidt-Rottluff, Frankfurt, 2019, S. 33.

experimentieren können und dabei keine technischen oder materiellen Vorbehalte überwinden müssen.“⁸³²

Hans Kindermanns Hinwendung zur primitivistisch anmutenden Vereinfachung ging hingegen den umgekehrten Weg. Für den ausgebildeten Bildhauer hieß es, sich diese Unbefangenheit in der plastischen Umsetzung anzueignen. Diesen Akt vollzog er in der Auseinandersetzung mit Erich Heckels Jahrzehnte zurückliegenden plastischen Arbeiten, die im Haus am See von dieser Phase im Werk des Expressionisten zeugten. Regina Freyberger erwähnt auch, dass Heckel 1912 von seinem Bruder Manfred, der beruflich in Deutsch-Ostafrika tätig war, Masken und Skulpturen mitgebracht bekam. Der Künstler verfügte möglicherweise auch über originale Artefakte, die Kindermann zugänglich waren.⁸³³

Auf Stilleben dieser Zeit zitierte Erich Heckel nicht selten seine plastischen Figurenerfindungen aus den „Brücke“-Jahren, so auf dem Werk „Vor rosa Wand“, 1953 (Abb. 76), das seine Skulptur „Frau“, 1913, – allerdings seitenverkehrt – aufnahm (Abb. 77).⁸³⁴ Die Darstellung wird im Vordergrund links von der genannten Holzfigur bestimmt, ein schmaler, stehender Frauenakt, dessen besonderes Merkmal ein deutlich abgeflachter Kopf ist, eine Besonderheit, die sich bei Darstellungen von Kindermann später wiederfindet. Die Holzfiguren Heckels zeichnet zudem eine sichtbare Bindung an den ursprünglichen Stamm aus, die jegliches Bewegungsmoment vernachlässigt und stattdessen in ihrer Kompaktheit die zugrundeliegende Form betont.⁸³⁵

3.7.3.2 Ernst Ludwig Kirchners „Hieroglyphen“-Begriff

Mehr als Erich Heckel, der Kindermann die visuellen Exempel für eine vereinfachende initiale Formsuche lieferte, befasste sich indes Ernst Ludwig Kirchner in seinem Schaffen über die „Brücke“-Zeit hinaus mit der Plastik, die sein malerisches, grafisches und auch fotografisches Werk dann kontinuierlich begleitete. Niederschlag fand dies auch in seinen literarischen Schriften, die er als fiktiver französischer Literaturkritiker unter seinem Pseudonym Louis de Marsalle in der Gegenüberstellung seines eigenen Werkes formulierte. Ausgehend von seinen zeichnerischen und

⁸³² Franzke, 2000, S. 67.

⁸³³ Freyberger 2019, S. 40; ebd., Anm. 57, S. 46.

⁸³⁴ Hofmann 1994, S. 69.

⁸³⁵ Freyberger 2019, S. 173.

malerischen Arbeiten führte er den Begriff der „Hieroglyphe“ ein, den sein schreibendes Alter Ego immer wieder zur Umschreibung einfacher Formideen einsetzte. Der „Hieroglyphen“-Begriff wurde in der jüngsten Forschung einer vielseitigen Betrachtung unterzogen und vor allem in seiner semantischen Kontextualität betrachtet, als grafisches abstraktes Zeichensystem.⁸³⁶ Kirchner selbst lieferte dazu in seinen Schriften Deutungshinweise, die Joachim Jäger untersucht hat.⁸³⁷

In kritischer Weise die Kriterien der Selbstvermarktungsstrategien Kirchners berücksichtigend, die in der Selbstrezeption durch Kirchners Pseudonym erreicht wurden und schon zu einer Mythen-Bildung in der von ihm verfassten „Brücke“-Chronik 1913 einsetzte,⁸³⁸ verdichtet sich in der Begrifflichkeit der „Hieroglyphe“ vor allem eine verkürzte, gegenständlich wie figural dechiffrierbare „Neuform“,⁸³⁹ die in der Malerei wie Grafik Anwendung findet. Sie wurde aber auch auf das Skulpturale übertragen. Der Transfer im Gegenüber mit plastischen außereuropäischen Artefakten in der musealen Präsentation im Völkerkundemuseum erfolgte in skizzenhaften Notaten mit einfachen Umrissen.⁸⁴⁰ Die finale künstlerische Umsetzung schloss sich in einem weiteren, synthetisierenden Schritt an: „In der Sehnsucht des Künstlers nach unverstellter, ursprünglicher Kultur sind sie [die Motive] scheinbar ‚archaischen‘ afrikanischen Kulturen angenähert und gleichzeitig aus dem freien Aktzeichnen sowie aus europäischen Vorbildern herausdestilliert“.⁸⁴¹ Die „Brücke“-Künstler machten sich das fremde Formenrepertoire zunutze. In der Plastik erwies sich dieser Übergang vom Studium der oftmals plastischen fremdländischen Vorbilder in die künstlerische Umsetzung als wesentlich direkter. Wie Angela Ziesche analysiert, ging es Kirchner darum, eine „Antithese zum Menschenbild der Antike zu schaffen“,⁸⁴² also einen Gegenentwurf zum tradierten Figurenbild. Die exotischen Exponate wiesen den formalen Weg.

⁸³⁶ Jäger, Joachim: Ernst Ludwig Kirchner „Hieroglyphen“, Berlin 2016, S. 33. Jäger weist dabei darauf hin, dass der Begriff „Hieroglyphe“ ein um 1900 gebräuchlicher war und auch von Max Liebermann zur Übersetzung des Naturvorbilds in die malerisch-zeichnerische Ausdrucksform angewandt wurde. Die Anlehnung an altägyptische Schriftzeichen ist nicht in direktem Zusammenhang etwa mit der Rezeption der außereuropäischen Kunst der „Brücke“-Künstler anzusehen.

⁸³⁷ Ebd.

⁸³⁸ Krämer, Felix: E.L. Kirchner - Die Fabrikmarke meiner Kunst, in: Jäger, Joachim: Ernst Ludwig Kirchner „Hieroglyphen“, Berlin 2016, S.110.

⁸³⁹ Jäger 2016, S. 35 und S. 44.

⁸⁴⁰ Ebd. S.44.

⁸⁴¹ Ebd. S. 45.

⁸⁴² Ziesche 1991, S. 78 f. Die Verfasserin bezieht sich auf Kirchners unter Pseudonym 1925 in: „Der Cicerone“, Bd. 17, Nr. 14, 192, S. 692-701, erschienene Schrift „Über die plastischen Arbeiten von E.L. Kirchner“, die durch ein Faksimile im Ausstellungskatalog Barron, 1984, Anhang S. 216-218, zugänglich ist.

In Kenntnis auch der breit diskutierten Lektüre von Carl Einsteins 1915 erschiene-
nem Band „Negerplastik“, der die afrikanische Skulptur aus ihren kultursoziologi-
schen Bedingtheiten löste und eine fremde Ästhetik, die als Impuls für die europäi-
sche Kunst bereits gewirkt hatte, in den Mittelpunkt stellte,⁸⁴³ kommentierte Kirchner
als Louis de Marsalle 1925 im „Cicerone“ sein eigenes bildhauerisches Oeuvre.⁸⁴⁴
Dieses setzte in der Rückschau in zeitlicher Ausweitung schon um 1900 an, also vor
der Phase, in der die „Brücke“ zur Skulptur fand. Dies unterstreicht den innovativen
Alleinanspruch Kirchners im Zusammenwirken mit der Künstlergemeinschaft.⁸⁴⁵ Der
Autor griff in der Besprechung seiner Plastik auf den Begriff der „Hieroglyphe“ zu-
rück: „Er fand eine Hieroglyphe und bereicherte damit unsere Moderne um ein wichti-
ges Ausdrucksmittel. [...] Kirchner schafft mit einfachen Grundformen, Zylinder, Ke-
gel, Eiform und Kugel, hauptsächlich Kubus, Oblong, kommen indirekt als Kompositi-
onsform vor. Dabei entstehen diese einfachen Formen, nicht aus mathematischer
Spekulation, sondern aus dem Trieb nach Monumentalität. Kirchner will und bildet
Menschen und Wesen, keine wesenlose Kunstform.“⁸⁴⁶ Demgemäß verstand Kirchner
den Begriff „Hieroglyphe“ in Bezug auf die Skulptur als eine eingängige Form ab-
seits einer kalkulativen Geometrisierung, die in der Plastik eine noch größere Radika-
lisierung erfuhr als in der Malerei.⁸⁴⁷ Die Methode beinhaltete eine Unterordnung der
Einzelformen unter die Gesamtform und damit eine Reduktion aller Formen. Damit ist
Ursprung und Ziel dieser Gestaltungweise eine Monumentalität, jedoch nicht verbun-
den mit Sinnentleerung, sondern im Gegenteil: einem Streben nach Ernsthaf-
tigkeit.⁸⁴⁸

Die künstlerischen Maßstäbe, Reduktion der Form und Monumentalität im Sinne ei-
ner auch inhaltlichen Verdichtung, nahm Hans Kindermann wohl über die plastische
Kunst Heckels, die er im Haus am See vor Augen hatte, auf. Dass dabei auch der er-
wähnte Text über die Plastik aus der Feder Kirchners herangezogen wurde oder zu-
mindest Kirchners Begriff der „Hieroglyphe“ zur Diskussion stand, lässt ein Textbeleg
Kindermanns vermuten. Bei der Schilderung seines Relief-Vorhabens für das Ge-
sundheits- und Versorgungsamt in Radolfzell 1954 griff er zur Erklärung seiner

⁸⁴³ Holert, Tom: Befreiung zum Kubischen, in: Jäger, Joachim: Ernst Ludwig Kirchner „Hieroglyphen“, Berlin 2016, S. 77.

⁸⁴⁴ Marsalle de, Louis (Ernst Ludwig Kirchner): Über die plastischen Arbeiten von E.L. Kirchner, in: „Der Cicerone“, Bd. 17, Nr.14, 1925, S. 692-701.

⁸⁴⁵ Krämer 2016, S.110.

⁸⁴⁶ De Marsalle 1925, S.695/ 696.

⁸⁴⁷ Ziesche 1993, S. 79 f.

⁸⁴⁸ Vgl. ebd.

aktualisierten, vereinfachten figuralen Gestaltungsform exakt zu dem Begriff der „Hieroglyphe“: [...] Aus der hieroglyphenhaften Darstellung wird man aber ebenso erkennen können, mit welchem Gedanken die Tafeln bearbeitet sind.“⁸⁴⁹

3.7.3.3 Die plastische Arbeit aus dem Block heraus

Erich Heckel stand dem Bildhauer als Austauschpartner in künstlerischen Fragestellungen in den frühen 1950er-Jahren unter den Höri-Künstlern sicher aufgrund der gemeinsamen Wohnsituation am nächsten. Dass diese bildnerische Neuorientierung wohl auch im Mittelpunkt ihrer künstlerischen Diskurse stand, darauf verweist eine exponiert dargestellte, in ihrer kantigen Formensprache formulierte Figur auf Heckels Lithografie von 1953, die den Bildhauer Hans Kindermann zeigt (Abb.37).⁸⁵⁰ Die eckig ausgeprägte Schulterpartie entspricht nicht mehr dem ebenfalls in der betreffenden Grafik zitierten tradierten Formenrepertoire, sondern gleicht Heckels Plastiken und Kindermanns neuer Arbeitsweise. Die Auseinandersetzung mit den außer-europäischen Darstellungsformen erfolgte über die Rezeption im Werk Heckels und war eng mit der Hinwendung zum Holz verbunden.

Holz war in Kindermanns bildhauerischem Œuvre bis dahin nicht von überragender Bedeutung, tauchte aber im frühen Nachkriegswerk auf, etwa bei dem „Stehenden Knaben“, 1946 (WV S054) oder dem „Sitzenden Knaben“ (WV S056). Doch im Umgang mit Holz war Kindermann nicht zuletzt durch seine Ausbildung zum Innenarchitekten erprobt. Anders als Heckel und seine Künstlerfreunde konnte er auf geschulte handwerkliche Fertigkeiten zurückgreifen.

Die unmittelbare Hinwendung zum Werkstoff war, neben der Formvereinfachung, die weitere entscheidende Komponente, die die „Brücke“-Plastik ausmachte. Das stellte auch Kirchner in seiner Schrift dar: „Es ist sehr bezeichnend, daß Kirchner von allem Anfang die heute allgemein übliche Arbeitsweise der Bildhauer aus dem Tonmodell über den Gipsabguß zum eigentlichen Material als unkünstlerisch ablehnt und seine Figuren direkt aus dem Material schafft.“⁸⁵¹ Die Arbeit aus dem Block heraus war für Kirchner die authentischste Herstellung eines plastischen Originals.

Dieses Verfahren zu übernehmen, bedeutete für Hans Kindermann eine Abwendung von seiner bislang praktizierten Arbeitsweise. An natürlich gewachsenen Stücken

⁸⁴⁹ Schreiben von Hans Kindermann an das Bezirksbauamt Konstanz, 26.7.1954., NL HK.

⁸⁵⁰ Es handelt sich um das bereits erwähnte Blatt, Dube 1974, Bd.2, L358.

⁸⁵¹ De Marsalle 1925, S.695/ 696.

versuchte er sich, diesen von den traditionellen Formvorstellungen abrückende, unverstellten Umgang mit dem Material anzueignen und die Reduktion der zumeist menschlichen Form nahe an die Abstraktion reichen lassen. Er tat es seinen expressionistischen Vorbildern gleich und nutzte die natürlichen Gegebenheiten des gewachsenen Materials aus. Er unterzog das Holz einem direkten Zugriff in einem unmittelbaren Schnitzvorgang.⁸⁵² Wie Exerzitien, um sich die neue Formensprache anzueignen, wirken Figurenideen aus Holz, die zahlreich wie vielfältig vorliegen. Sie reichen von säulenartigen Zylindern, die reliefartig ein noch unklares figürliches Motiv erahnen lassen (WV S072) bis hin zu kantigen Figurenfindungen, die in ihrer vermeintlichen Unfertigkeit den Umgang mit dem Holz mit scharfen Schnittkanten unterstreichen (WV S073) und zugleich die angestrebte Formreduzierung und -vereinfachung im häufig figuralen Motiv aufweisen. Eine hölzerne Maske (WV S080) begnügt sich mit einem Rund, dessen grob bewegte Oberfläche ein dreieckiges Zeichen für eine Nase hervortreten lässt. Sie gerät zur „Hieroglyphe“ eines Gesichts in extremer Ausprägung.

Eine ausdrückliche Parallelität in der angestrebten Gestaltungsweise besteht zwischen Kindermanns „Kniender Frau“, um 1950 (WV S064 a) und der in Kirchners Abriss geschilderten „Hockenden“, 1909,⁸⁵³ die dieser nach einer primären Holzfassung auch in Stein übertrug.⁸⁵⁴ Über sie schrieb Kirchner: „Schon die frühe ‚Hockende‘ aus Holz ist als Gesamtkonzeption eine absolute Hieroglyphe des Begriffs ‚Hockens‘. Die in den Kubus zusammengedrückte Komposition des Körpers kann nicht stärker und eindeutiger gegeben werden.“⁸⁵⁵ Das kniende Kauern der Figur Kindermanns bewahrt auf dieselbe Weise, wie Kirchner seine Figur beschreibt, die Kompaktheit der Form des Holzes und reduziert die Bewegung einzig auf eine minimale körperimmanente Drehung, die das streng erfasste Äußere in der Silhouette nicht stört. Die Haltung des gestützten Kopfes nimmt eine gestische Markierung auf, wie sie in Heckels „Figur“, 1913, mit dem Bedecken des Mundes mit der Hand hervorgehoben ist. Die an den Kopf geführten Arme werden zum alleinigen Gestaltungselement einer weiteren weithin unausgearbeiteten Halbfigur (WV S075), einer „Hieroglyphe“ eines weiteren menschlichen Haltungsmusters.

⁸⁵² Von Mauer, Karin (Hrsg.): Ernst Ludwig Kirchner. Der Maler als Bildhauer, Stuttgart 2003, S. 21.

⁸⁵³ Ebd. S. 16/17.

⁸⁵⁴ Ebd.

⁸⁵⁵ De Marsalle 1925, S.695

Wie die „Brücke“-Künstler scheute sich Kindermann auch nicht, kunsthandwerkliche Objekte zu schaffen, in denen er diese archaisch anmutende, reduzierte Arbeitsweise ebenfalls anwandte. Für seine Förderer aus dem Nachbarort Wangen fertigte er einen Lampenfuß (WV GA003) an, der den hölzernen Gebrauchsgegenständen der Künstlergruppe, wie sie vor allem von Kirchner immer wieder gefertigt wurden, entsprach.⁸⁵⁶

Exponiert für diese Phase steht eine hölzerne Frauenfigur, um 1950 (WV S065 a.). Diese schildert Kindermanns einmal mehr die unmittelbare stilistische Nähe zu Heckels Figuren aus der „Brücke“-Zeit. Es stehen nicht mehr die Ausgewogenheit der menschlichen Proportionen im Fokus, sondern die dem Material Holz entsprechende formale Vorgabe und Bearbeitungsweise bestimmen die Wirkung. Das Werkzeug erzeugt – vor allem in der Ausgestaltung des abgeflachten Kopfs – eher scharfe Linien als körperhafte Übergänge. Die Schnitzspuren bestimmen die Oberfläche, der Oberkörper weist eine deutliche Überlängung und damit veränderte Proportionalität auf. Der Gesichtsausdruck bleibt durch die zeichenhafte Gestaltung maskenhaft. Die Beine sind leicht geöffnet nebeneinander platziert, der rechte Arm hängt zur Seite. Der angewinkelte linke Arm, der im spitzen Winkel gebeugt über die Brust zum rechten Oberarm geführt ist, markiert weniger ein Bewegungsmoment als die erstarrte Betonung der Kompaktheit der Formidee.

Kindermann folgte demnach den Charakteristika, die die „Brücke“-Künstler für sich vor allem in der Rezeption der skulpturalen Objekte im Dresdener Völkerkundemuseum entdeckt hatten: grob behauene Oberflächen, kantige Konturen, einfach Formelemente und eine geschlossene Gesamtform.⁸⁵⁷ Die Bezüge der beschriebenen Figur zu Erich Heckels „Frauenfigur“, 1913 (Abb. 77) belegt dies. Für Franzke verkörpert die genannte Heckel-Figur eine „Chiffre, deren Bewegung erstarrt ist“.⁸⁵⁸ Kindermann eignete sich in der Orientierung an den Plastiken der „Brücke“-Künstler, namentlich der Heckel-Plastiken und wohl den theoretischen Beiträgen Kirchners, eine primitivistisch anmutende Darstellungsweise an, die auf ähnlichen künstlerischen Anliegen basierten: Ging es den Expressionisten in ihrem individualistischen Streben darum, sich gegen die künstlerische Lehre und deren akademisches Figurenbild zu

⁸⁵⁶ Laut der Auskunft (Gespräch vom 6.4.2019) von Franz-Hellmut Schürholz war dies ein Geschenk seines Bruders. Dieser fertigte für seine Mutter einen Lampenschirm, Hans Kindermann gestaltete den Lampenfuß.

⁸⁵⁷ Freyberger 2019, S. 40.

⁸⁵⁸ Franzke 2000, S. 71.

positionieren,⁸⁵⁹ so nutzte Kindermann die Rezeption der dem klassischen Figurenbild entgegengesetzten bildnerischen Auffassung zu einer Aktualisierung seines Werks in der gesellschaftspolitisch begründeten Abwendung von diesem Ideal. Die beschriebene Frauenfigur (WV S065) von Hans Kindermann nimmt eine bedeutende Rolle in seinem Werk ein. Die Holzarbeit führte er in Gips- und in zwei späteren Bronze-Güssen in andere Materialfassungen über. Damit kehrte Hans Kindermann vom Holz zurück zu den Werkstoffen, die die spontane künstlerische Praxis mit Holz verunklarten und sich der klassischen Produktionsmethode damit wieder annäherten.

3.7.3.4 Der entindividualisierte Kopf

Das Aneignen der expressionistischen Arbeitsweise bildete einen offenbar notwendigen Übergang, der an einem im Werk Kindermanns solitären „Kopf“ („Marianne“) (WV S066 a.), 1951, deutlich wird. Es handelt sich nicht um ein Werk aus Holz, sondern um eine bemalte Arbeit aus Stucco.⁸⁶⁰ Bemerkenswert ist nicht nur die mehrfarbige Fassung der Plastik, die die bisweilen farbige Oberflächengestaltung der Holzplastiken der „Brücke“-Künstler aufnimmt. Auffällig ist die flach ausgebildete Schädelform, die bei der oben vorgestellten ursprünglich hölzernen Frauenfigur wie auch bei Heckels Arbeit zu beobachten ist. Die Kopfausbildung kehrt auf einer Porträtzeichnung (Abb. 78)⁸⁶¹ wieder, sie ist sogar mit einer deutlichen horizontalen Linie markiert. Die plastische Ausformung ist kantig reduziert und die Beschreibung von Nase, Mund und den Augen grob verkürzt. Die Darstellung – unterstrichen durch die Betitelung „Kopf“ („Marianne“) – entfernte sich offenbar von einem individuellen Bildnis, wie es in der Zeichnung belegt ist, hin zu einer entindividualisierten Kopf-Darstellung. Dies bedeutete für Hans Kindermann einen entscheidenden künstlerischen Schritt, schließlich war das Porträt ein Schwerpunkt seiner bisherigen bildhauerischen Tätigkeit, das in der Bundesrepublik jedoch zunehmend weniger gefragt war. Der flache „Frauenkopf“ ist in drei verschiedenen Guss-Variationen erhalten, in bemaltem Gips (WV S066 b.), wobei die Kolorierung nicht die Haare und den Mund akzentuiert, sondern den Kopf mit Aussparung der Augen und des Halses maskenartig

⁸⁵⁹ Freyberger 2019, S. 33; vgl. Hartog 2009, S. 15.

⁸⁶⁰ Es ist sehr wahrscheinlich, dass es sich bei diesem Werk um das Porträt „Marianne“ handelt, das Kindermann in seinem Verzeichnis 1957, (Dok. 1), als Nr. 1 aufführt, er datiert es 1951.

⁸⁶¹ Hans Kindermann, Porträt Marianne (?), um 1950, Zeichnung, NL HK. Möglicherweise geht die Skulptur auf ein Modell namens „Marianne“, zurück.

überzieht, sowie in Terrakotta (WV S S068 c.) und Bronze (WV S066 d.). Welchen Rang die Arbeit für Kindermann im Zuge einer künstlerischen Weiterentwicklung hatte, lässt sich daran ablesen, dass dieser Kopf 1953 (WV S066 a.) in der Ausstellung „Baden-Württembergische Kunst der Gegenwart“ in Baden-Baden gezeigt wurde.⁸⁶² Die Arbeit verstand er zu diesem Zeitpunkt als seinen persönlichen Beitrag zur zeitgemäßen Plastik.

Zusammenfassend lässt sich feststellen: Hans Kindermann griff zur Aktualisierung seines bildhauerischen Werkes um 1950 auf eine frühexpressionistische plastische Ausdrucksform zurück. Dies geschah in der Auseinandersetzung mit den Holzfiguren Heckels und damit der „Brücke“-Maler, die für Stephanie Barron in doppelter Hinsicht die ursprüngliche, erste Phase der expressionistischen Plastik darstellt.⁸⁶³ Sie rückte vom akademischen Muster in der Plastik ab und entwickelte sich auf der Basis der Formvereinfachung, die mit den Inhalten der expressionistischen Subjektivierung aufgeladen wurde. Damit erwies sich für Hans Kindermann, der in der Tradition der modernen Bildhauerei gereift und von frühexpressionistischen Kunstauffassungen geprägt war, abermals der Expressionismus als künstlerische Orientierung.

3.7.4 Die neue gestalterische Freiheit

3.7.4.1 Die Buchsbaum-Figurengruppe

Die auf diese Weise neu gewonnene gestalterische Freiheit setzte Hans Kindermann in einer Reihe kleiner Holzfigurinen um, die bei Erich Heckel offenbar auf so große Anerkennung trafen, dass sich eine der Holzarbeiten in dessen Nachlass befindet. Bei diesem Stück handelt es sich um ein „Sitzendes Mädchen“, 1949 (WV S067 a.), eine Skulptur von äußerster Geschlossenheit. Die überlängten Arme umschließen die Knie, die Hände sind vor den Unterschenkeln zusammengeführt. Die Formen sind flach ausgearbeitet, allein die Knie und Brüste sind bildhauerisch ausformuliert. Es zeigt sich eine noch kompakte Formfindung, doch die archaisierende Kantigkeit weicht einer an der Oberfläche geglätteten eher rundlichen Formeinheit und entfernt sich damit vom als Katalysator für den Innovationswillen genutzten Stil der „Brücke“. Der ovale Kopf richtet sich streng nach vorne, die Gesichtsmerkmale bleiben zeichenhaft. Kindermann befand sich nunmehr auf dem Weg zu einem neuen,

⁸⁶² Zeitungsartikel FAZ 10.8.1953 Abbildung „Frauenkopf“ (WV S068 a.) Hans Kindermann (*Dok. 14*), NL HK.

⁸⁶³ Barron 1984, S.11/12.

geglätteten persönlichen Stilwillen, der zwar an der Figürlichkeit festhielt, aber die Proportionalität des Figurenideals wahrnehmbar hinter sich ließ.

Von den ursprünglich wohl vier verschiedenen kleinen Buchsbaumholz-Skulpturen, die offenbar als Serie entstanden, sind noch zwei nachweisbar, die geschilderte Arbeit im Nachlass von Heckel wie auch eine weitere in Privatbesitz. Dabei handelt es sich um eine Doppelfiguren-Komposition, „Mutter mit Kind“ (WV S068 a.). Auf einer runden Plinthe bilden beide Körper eine abgerundete körperliche Einheit, die überlängten Arme umschließen das Kind, welches sich flach reliefartig vor dem Unterkörper der Mutter erhebt. Die Darstellungsweise wiederholt die Struktur des „Sitzenden Mädchens“.

Auf einer Fotografie erhalten ist die Figurine einer „Schwangeren Frau“ (WV S070). Glatt, mit einer organisch rundenden Formensprache zeichnet sich diese Arbeit durch eine noch stärker reduzierte Körperlichkeit und damit Abstrahierung aus. Das Gesicht ist nur durch die Andeutung einer Nase strukturiert, der linke Arm ist so dicht angelegt, dass er sich an die Körperform anschmiegt, der rechte Arm ist im rechten Winkel über die Erhebung des Bauchs und unter die ausgeformten Brüste gelegt. Im Motiv einer „Schreitenden“ als Torso (WV S069) erfuhr die Figurengruppe eine weitere Ergänzung. Trotz des angedeuteten Ausfallschritts ist die angestrebte Statuarik erhalten. Wieder ist der eine Arm eng angelegt, der andere gebeugt und bildet mit dem Kopf eine Einheit. Der Blick der Frauenfigur ist schräg nach oben gerichtet, das Gesicht lediglich angedeutet.

Noch in den 1990er-Jahren bekannte sich Hans Kindermann zu dem für ihn richtungsweisenden Wert der kleinen Arbeiten. Er erbat die Figur aus dem Heckel-Nachlass, um Silbergüsse von dieser anfertigen zu lassen.⁸⁶⁴ Ebenso muss er die Figur aus dem weiteren Privatbesitz, die Arbeit „Mutter mit Kind“ angefordert haben.⁸⁶⁵ Der Verbleib der „Schreitenden“ in der Holzversion ist nicht mehr nachvollziehbar, aber auch diese muss kurzfristig zu Kindermann zurückgekehrt sein, denn es existieren von ihr im Nachlass ebenfalls Silbergüsse. Der Zugriff auf die „Schwangere“ hingegen war offenbar bereits zu diesem Zeitpunkt nicht mehr möglich, sonst läge sie wohl auch in einer Silber-Version vor. Das Silber als Gussmaterial für die Holzfiguren

⁸⁶⁴ Brief von Hans Kindermann an den Nachlassverwalter von Erich Heckel, Herrn Geissler, anlässlich der Rückgabe der Buchsbaumfigürchen vom 22.2.1993, Nachlass Erich Heckel.

⁸⁶⁵ Kindermann ließ von jeder der vorliegenden kleinen Holzfiguren drei Silbergüsse und einen Bronzeguss anfertigen. Caspar Kindermann gab der Verfasserin diesen Hinweis.

führte durch den metallenen Glanz zu einer abermaligen Steigerung der Glättung der Arbeiten, die den ursprünglichen Schnitzvorgang gänzlich verdecken.

3.7.4.2 Die große „Stehende Figur“, um 1953

Diese neue Formensprache unterzog Hans Kindermann schließlich einer Monumentalisierung durch die große „Stehende Figur“, um 1953 (WV S083). Es handelt sich – neben dem „Hirtenknaben“, 1948 (WV S057), – um eine seltene großformatige Arbeit im ersten Jahrzehnt nach dem Zweiten Weltkrieg. Kindermann knüpfte mit diesem Werk an seine großformatigen stehenden Frauenfiguren aus seiner Düsseldorfer Zeit an, die sich noch in einer größtenteils dem klassischen Figurenideal verpflichteten Formensprache präsentierten. Die stilistische Erneuerung, die der Bildhauer in den Holzfigurinen erprobte, wurde nun abseits des Werkstoffes Holz zu einer säulenartigen Figur zusammengeführt, die die Statuarik des Torsos des „Hirtenknaben“ (WV S058) radikalisiert und tradierte figurale Proportionen gänzlich negiert. Er schuf keine Akt-, sondern eine Gewandfigur, die ihm die Möglichkeit bot, die Körperteile miteinander zu verschmelzen und die formale Einheit zu unterstreichen. Das Werk nimmt die Armhaltungen der ursprünglich in Holz gearbeiteten „Stehenden weiblichen Figur“, um 1950 (WV S065 a.) auf: Der eine Arm ist dicht an den Körper angelegt und mit diesem verbunden, erneut ist der andere Arm angewinkelt vor die Brust gelegt und erhebt sich lediglich reliefartig aus der Körpermitte. Ein kleiner runder Kopf sitzt auf einem breiten Hals, das Haar ist ebenso verkürzt geschildert wie die Gesichtszüge linear ausgearbeitet sind. Die Oberfläche in ihrer Bewegtheit und auch den Werkprozess darlegenden Offenheit ist von jeglicher Detailschilderung frei. „In der Statue erreicht der Künstler einen Abstraktionsgrad, der als ausdruckssteigende Komponente die Wirkung entscheidend beeinflusst und letztendlich unterstützt“, urteilt Franzke.⁸⁶⁶ In den vier kleinen Buchsbaum-Arbeiten und in der großen „Stehenden Figur“ manifestierten sich Kindermanns stilistische Innovationen.

In dieser Phase experimentierte er noch mit einem anderen Material. Er übertrug die Formvereinfachung auch auf den Stein. Zwei Köpfe (WVS081 und WV S082) sind aus dem rund bearbeiteten, geglätteten Stein herausgearbeitet. Sie zeichnen sich durch reduzierte Gesichtszüge aus und belassen es bei der kugeligen Grundform des Steins in der Ausgestaltung des Kopfs. Dieses Verfahren erzeugte nicht nur eine

⁸⁶⁶ Franzke 2012, S. 17.

weitere Abkehr von der Bildnisdarstellung bzw. der Schilderung individueller Züge, sondern reduziert auch den Kopf zum plastischen Zeichen, wie er dies in der hölzernen Maske (WV S080) ebenfalls vollzog. Die Steinarbeiten belegen zugleich eine Auseinandersetzung mit den Arbeiten Constantin Brancusis als Vertreter der Pariser Avantgarde in den 1930er-Jahren. In der Phase der einsetzenden Publizierung internationaler künstlerischer Positionen in der jungen Bundesrepublik stellte das Experimentieren auch mit dieser Ausdrucksform für den Bildhauer auf der Suche nach Optionen für die Aktualisierung seines Werks eine weitere Möglichkeit neben der Archaisierung durch die „Brücke“-Skulptur dar. Er hatte sie aber offensichtlich nicht weiterverfolgt.

3.7.4.3 Künstlerische und politische Notwendigkeiten

Hans Kindermann reagierte also zwischen Ende der 1940er-Jahre und 1953 auf den künstlerischen Bewusstseinswandel im Westen Deutschlands. Der Bildhauer setzte sich aktiv mit der Veränderung seines Figurenbilds auseinander, was viele seiner Zeitgenossen gleichfalls vollzogen oder bereits vollzogen hatten. Der Künstler passte sich dem durch die Internationalisierung und den kulturellen Einfluss der Besatzungsmächte einsetzenden gewandelten Zeitgeschmack an. Die Bildhauer befanden sich im Zugzwang eines stilistischen Wandels, um im Kunstbetrieb in Deutschland überhaupt bestehen zu können. Das Abstandnehmen vom nunmehr als überkommen geltenden klassischen Figurenideal galt mehr und mehr als entscheidend dafür, nicht mit dem künstlerischen Helferhelfern des NS-Systems in Verbindung gebracht zu werden. Diese Notwendigkeit bestimmte das Schaffen der meisten figürlichen Bildhauer, vor allem jener, die am künstlerischen Anfang standen.

Hartog strukturiert die Verfahrensweisen, indem er – bezugnehmend auf die Analyse der Merkmale der modernen Bildhauerei – erneut den Natur- und Formbezug in den Blickpunkt auch der Plastik nach 1950 rückt.⁸⁶⁷ Eine „Synthese“ von Figuration und Abstraktion, nicht die Begriffstrennung, die nach 1955 erfolgte, ist für ihn Kern der qualitätsvollen Plastik. Hier entwirft er ein breites „Feld“ zwischen Formfindung und „Mensch Zeichen“, das vielfältige Gestaltungsmöglichkeiten eröffnete. Entschieden außerhalb dieses Wirkungsbereichs sieht er dabei aber eine oberflächliche Modernisierung durch Merkmale des neuen plastischen Verständnisses, etwa das „Schleifen“

⁸⁶⁷ Hartog 2013, S. 35.

einer im Naturstudium entwickelten Gipsfigur zu einer allgemeineren Form oder durch das von Moore angeregte „Durchbohren“. Dieses Denkmodell setzt er dem propagierten progressiven Verständnis der Kunstentwicklung gegenüber, um auch die figurative Plastik zu integrieren.⁸⁶⁸

In Bezug auf Hans Kindermanns aktualisierten Stil lässt sich diese „Synthese“ zweifellos herstellen. Er brach mit der klassischen Figuration und wählte einen völlig neuen Ausgangspunkt für seine formalen Lösungen. Die Kompaktheit der Darstellung entstand in den materialbedingten Voraussetzungen des Holzes. Diese formale Struktur übertrug er in einem Abstrahierungsprozess auf seine angestammte bildhauerische Umsetzung in Gips. Das Ergebnis war eine abstrahierende Statuarik in der „Stehenden Figur“, um 1953 (WV S083).

Vor den gleichen Herausforderungen standen auch Kindermanns ehemalige Studienkollegen in der Zschokke-Klasse an der Kunstakademie Düsseldorf. Sie suchten ähnliche Wege, um sich vom klassischen Figurenideal zu entfernen. Gerhart Schreiter, Werner Meurer wie auch Wilhelm Pfeiffer hielten an der menschlichen Figur fest und suchten die Erneuerung durch formale Straffung und Verdichtung. Sie verzichteten gleichermaßen auf detaillierte Darstellungsweisen und – vor allem Schreiter und Pfeiffer – umgingen klassische Posen. Ihre Figuren sind als zeitgemäße Gewandfiguren in alltäglichen Situationen festgehalten, vermehrt als Figurengruppen, die in einer formalen Verschmelzung abstrahierende Züge aufweisen.

„Mutter und Kind“-Darstellungen beweisen diese verwandte Vorgehensweise der Künstler. Als Ausgangspunkt dient Kindermanns Buchsbaum-Figur, „Mutter und Kind“, um 1950 (WV S068). Werner Meurer unterwarf in seinem später entstandenen Relief „Mutter und Kind“, 1962 (Abb. 79),⁸⁶⁹ wie Kindermann seine Figurenkomposition den formalen Vorgaben des Holzes. Er schnitt flache, sich überschneidende Gesichter mit verkürzter, linearer Physiognomie aus, die eine nach Außen abgeschlossene, umrissene Form gemäß den Voraussetzungen des Holzes bildeten. In mehreren Arbeiten um 1950 widmete sich Schreiter dem gleichen Motiv – auch in der Variation der Vater-Kind-Darstellung. Es sind häufig sitzende Figurengruppen, die untereinander und mit dem Sitzmöbel eine kompakte formale Einheit bilden, so bei „Mutter und Kind“, 1950 (Abb. 80).⁸⁷⁰ Wie bei Kindermanns Werk gehen die Leiber

⁸⁶⁸ Ebd. S. 34-36.

⁸⁶⁹ Werner Meurer, Mutter und Kind, 1962, in: Dollwet/Heyen/Knebel 1986, S. 27.

⁸⁷⁰ Gerhart Schreiter, Mutter mit Kind, um 1950, Bronze, Bremen Gerhard-Marcks-Stiftung, Inv. Nr. S0192/09 in: Gerhard-Marcks-Stiftung Bremen 2014, S. 67.

ineinander über, sodass sich eine geschlossene Form bildet. Kindermanns Vorgehen erweist sich dabei jedoch als radikaler, indem er das formale Gefüge der Figuren der zylindrischen Form des Stammes unterwarf.

Wilhelm Pfeiffer, der sich in seinem zeichnerischen Œuvre mitunter weit von der Figur entfernte und mit Bildideen experimentierte, die die rezipierten Formerfindungen von Henry Moore deutlich aufnahmen, näherte sich dem „Mutter-Kind“-Motiv auf die traditionellste Weise. Zu beachten ist dabei, dass es sich bei dem ausgewählten Vergleichswerk „Trauernde Mutter mit Kind“, 1958/59,⁸⁷¹ um eine Auftragsarbeit im öffentlichen Raum handelte, ein Gefallenen-Denkmal für den Friedhof seiner Heimatgemeinde in Driedorf. Sie war sicher nicht Anlass für Formexperimente. Aus dem Granitblock schlug er eine mächtige Figurenkomposition, die zwar eine formale Verkürzung und Dichte aufweist, doch in ihrem Ausdrucksgehalt stark an die expressionistische Plastik von Ernst Barlach und Käthe Kollwitz erinnert. Rainer Zerbst betont den Widerspruch zwischen abstrakter Formfindung in der Grafik und figürlicher Ausführung im bildhauerischen Werk Pfeiffers so: „Pfeiffer bleibt der Körperform treu. Das macht ihn zum Bildhauer der traditionellen Schule, aber es ist stets eine Körperform, die zugleich Gesetzen der Abstraktion folgt.“⁸⁷²

Blickt man über das persönliche künstlerische Umfeld von Hans Kindermann hinaus, entwickelten namhafte Künstler das Figurenbild in der Skulptur in diesen und den folgenden Jahren unter Beibehaltung der klassischen bildhauerischen Techniken weiter. Wohl jeder dieser Künstler fand dabei seine eigene bildnerische Strategie in dem von Hartog beschriebenen „Feld“. Ohnesorge kommt diesbezüglich zu folgendem Schluss: „Auch innerhalb des überschaubaren Bereichs der figürlichen Bildhauerei hat es eine starke Ausdifferenzierung der Formensprache und künstlerischen Konzepte gegeben. Dennoch behielten und behalten der Mensch und seine existentiellen Befindlichkeiten als Inhalt oder formaler Anlass Bedeutung.“⁸⁷³ So vollzog etwa Heinrich Kirchner in seinen Arbeiten eine Archaisierung, wie sie auch Hans Kindermann um 1950 vornahm, während etwa Fritz Koenig oder Karl Hartung die Grenzen zur Abstraktion bis zum Limit ausloteten.

⁸⁷¹ Gerhard Pfeiffer, Trauernde Mutter mit Kind, 1958/59, Granit, Gefallenendenkmal Friedhof Driedorf (Westerwald) in: Universitätsstadt Tübingen, Vero Pfeiffer (Hrsg.): Wilhelm Pfeiffer, Tübingen 1998. Reihe „Tübinger Kataloge“, herausgegeben vom Kulturrat der Universitätsstadt Tübingen Nr. 51, Abb. S. 71.

⁸⁷² Zerbst ebd., S. 11.

⁸⁷³ Ohnesorge 2015, S. 7.

Bis hierhin sollte auch Hans Kindermann in den nächsten Jahren vorstoßen, jedoch nicht in seinem autonomen, sondern in seinem auftragsgebundenen Werk. Von Arbeiten im architektonischen Kontext in der Phase des Wiederaufbaus in der Bundesrepublik versprach er sich eine bessere finanzielle Absicherung als durch künstlerische Einzelverkäufe. In den Dokumenten im schriftlichen Nachlass ist diese Situation nachzuverfolgen. Ob seiner fortschreitenden Bekanntheit erhielt Hans Kindermann – neben den geschilderten Ausstellungsaktivitäten – Ausstellungsanfragen, auf die er nicht reagierte. Die zugestellten, unausgefüllten Einlieferungsformulare zeugen davon. Alfred Hentzen schrieb Kindermann 1950 und 1951 mehrfach an, sich an dessen Ausstellung „Deutsche Bildhauer der Gegenwart“ bei der Kestner-Gesellschaft in Hannover zu beteiligen, die im Zusammenspiel mit der Bundesgartenschau in der Stadt große Aufmerksamkeit versprach.⁸⁷⁴ Eine Einladung des Verbands Bildender Künstler in Württemberg sagte Kindermann ebenso ab⁸⁷⁵ wie die „3. Deutsche Kunstausstellung in Dresden 1953⁸⁷⁶“ oder die Weihnachtsausstellung des Kunstvereins Freiburg 1953.⁸⁷⁷ Er argumentierte bei den beiden letztgenannten Anfragen mit seiner aktuellen Beschäftigung mit einem Großauftrag und dem damit verbundenen Mangel an geeigneten, also autonomen Arbeiten.

3.8 Abkehr vom autonomen Werk: Bildhauerische Aufträge bis 1956

3.8.1 „Synthese“ und Naturästhetik

Die pluralistischen bildhauerischen Erweiterungen, die unter den dargelegten Einflüssen der Vorkriegsavantgarde und den internationalen Tendenzen standen, gewannen im Laufe der 1950er-Jahre deutlichere Ausprägung in der deutschen Plastik. Christa Lichtenstern entdeckt hier einen Natur-Bezug, den sie in einer Traditionslinie von Rodin über Arp, Brancusi, Calder, Gabo, Picasso und Moore gleich in doppelter Weise ableitet: „Natur als Thema und Natur als Werkprinzip“.⁸⁷⁸ Mit eindrucksvollen Werkbeispielen und Vergleichen mit Werken von deutschen und europäischen

⁸⁷⁴ Briefe von Alfred Hentzen an Hans Kindermann vom 14.7.1950, 23.9.1950 und 31.1.1951, NL HK.

⁸⁷⁵ Schreiben von Hans Kindermann an den Verband Bildender Künstler Württemberg vom 26.10.1952, NL HK.

⁸⁷⁶ Brief von Hans Kindermann an Wilhelm Brauche vom Westdeutschen Komitee zur Vorbereitung der 3. Deutschen Kunstausstellung in Dresden 1953, undatiert, NL HK.

⁸⁷⁷ Brief von Hans Kindermann an den Kunstverein Freiburg vom 3.12.1953, NL HK.

⁸⁷⁸ Lichtenstern 1993, S. 20.

Bildhauerinnen und Bildhauern, wie Rodin, Uhlmann, Hartung, Moore, Lynn Chadwick (1914-2003), belegt sie diese These, die auch für die Betrachtung der Kunst von Hans Kindermann ab 1952 überaus hilfreich ist. Der Bildhauer suchte über eine Aktualisierung der Figur hinaus Anschluss an die zeitgenössischen bildhauerischen Ausdrucksformen auch in der Rezeption der Werke namentlich von Moore wie auch der deutschen Bildhauerkollegen, die zu den gefragten Persönlichkeiten bei Auftragsvergaben im öffentlichen Raum gehörten.

Die Naturästhetik erwies sich als tragbare Position, die Widersprüchlichkeit, die die Figuration-versus-Abstraktion-Diskussionen nach 1950 haben entstehen lassen, für die Künstler aufzulösen. Die von Hartog angemahnte „Synthese“, die die Kunstgeschichtsschreibung später aus dem Blick verloren hatte, bestand damit.⁸⁷⁹ Die Verbindung aus Figur und Abstraktion erfolgte nicht in einer Auseinandersetzung mit dem Naturvorbild.⁸⁸⁰ Dies eröffnete eine vielgestaltige Ausdrucksweise und verhinderte die Separierung. Henry Moores Werk stand im Grunde für diese „Synthese“, weshalb er in Deutschland wohl auch solche Aufnahme fand. Doch gerade hier erfuhr das Werk in der Kunstliteratur auch eine Einengung: Wurde Moore in den Publikationen von Gertz oder Trier Anfang der 1950er-Jahre als figürlich abstrahierender Künstler verstanden, so subsummierte man ihn Anfang der 1960er-Jahre unter die Abstrakten.⁸⁸¹

Die Naturästhetik wurde in den Werken der Künstler indes ganz unterschiedlich umgesetzt. Lichtenstern unterscheidet fünf Ausprägungen.⁸⁸² Unter der Arbeit „nach der Natur“ versteht die Kunstwissenschaftlerin „in ihre bewegenden, formveranlassenden Energien einzutauchen“.⁸⁸³ Dies kann sich in einem Material- oder Formcharakter ebenso äußern wie in Analogien zu Naturvorgängen, etwa Wachsen oder Fließen. „Metamorphosen“ verweisen auf einen Prozess der Veränderung, indem etwa eine Naturform auf eine andere übergeht.⁸⁸⁴ „Natur-Assemblagen“ dagegen sind collageartige Verbindungen von Naturformen und Strukturen, die in ihrer neuen Zusammensetzung wieder eine neue Natur-Form aufnehmen.⁸⁸⁵ „Präsentation von Materie“⁸⁸⁶ kann ein natürliches Fundstück darstellen wie auch eine Nachahmung der Struktur

⁸⁷⁹ Hartog 2013, S. 33/34.

⁸⁸⁰ Hartog 2014, S. 51.

⁸⁸¹ Hartog 2014, S. 52.

⁸⁸² Lichtenstern 1993, S. 21.

⁸⁸³ Ebd.

⁸⁸⁴ Ebd., S.25 f.

⁸⁸⁵ Ebd., S. 32 f.

⁸⁸⁶ Ebd., S. 34 f.

eines solchen. „Analogien zur Landschaft“, darunter ist eine Durchdringung von Figur und Landschaft, aber auch Gestaltung zu verstehen, die die Landschaft in sich aufnimmt.⁸⁸⁷ Für die Untersuchung von Kindermanns Werken im öffentlichen Raum während den 1950er- und 1960er-Jahren sind nicht alle genannten naturästhetischen Aspekte relevant. Doch Bezüge sind nachweisbar und Vergleiche werden an entsprechender Stelle vorgenommen.

3.8.2 Die Kunst als Begleiter des Wiederaufbaus

Die Förderung der Kultur durch öffentliche Aufträge gehörte in der neu gegründeten Bundesrepublik – wie auch in der DDR – zum kulturellen Programm der neugegründeten Staaten. Hans Kindermann strebte mit einer stilistischen Neuorientierung danach, in den Kreis jener Bildhauer vorzustoßen, die Anteil an der künstlerischen Ausgestaltung der im Wiederaufbau befindlichen Städte hatten. Die 1950 neu eingerichtete Bundesbaubehörde sollte die Kunstförderungs politik für Neubauten – mit einem Prozent der Bausumme – in ihrem Bereich anstoßen. Auf Länderebene wurde dies in gleicher Weise vollzogen.⁸⁸⁸ In der Provinz am Bodensee erwarteten Hans Kindermann zwar gleich zwei größere Aufträge, doch sein frühes Streben nach Düsseldorf erklärt sich auch in diesem Zusammenhang. Die Behörden vor Ort zielten auf die Berücksichtigung heimischer Künstler, in der aufstrebenden Großstadt im Rheinland eröffneten sich hier mit möglichen Aufträgen von privaten und städtischen Trägern, aber auch des Bundeslands Nordrhein- Westfalen, wesentlich mehr Optionen künstlerisch tätig zu werden.

Die Verteilung der öffentlichen Aufträge erfolgte zuerst innerhalb politisch-künstlerischer Netzwerke unter Versorgungsaspekten örtlicher Künstler, aber auch im Hinblick auf einen Bildungsauftrag „Kunst für alle“.⁸⁸⁹ So finden sich hier auch die zeittypischen Realisationen beliebiger figurativer Bildhauerarbeiten, wie Claudia Büttner anmerkt.⁸⁹⁰ Bei größeren Projekten erfolgten ab 1953 Wettbewerbsverfahren unter Heranziehung eines Expertengremiums, das über die künstlerische Qualität zu entscheiden hatte, was nicht nur bei vom Bund verantworteten Neubauten zu

⁸⁸⁷ Ebd., S. 35 f.

⁸⁸⁸ Büttner, Claudia: Geschichte der Kunst am Bau in Deutschland, in: Bundesministerium für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung, BMVBS (Hrsg.): Geschichte der Kunst am Bau in Deutschland, Berlin 2011, S. 48.; von Martin, Constanze: Neue Kunst für neue Staaten, in: Bundesministerium des Innern, für Bau und Heimat (BMI) (Hrsg.): 70 Jahre Kunst am Bau in Deutschland, München 2020, S. 59.

⁸⁸⁹ Von Martin 2020, ebd.

⁸⁹⁰ Büttner 2011, S. 62.

Umplanungen und Verzögerungen führte.⁸⁹¹ Von großer Bedeutung war in der Bundesrepublik dabei – in betonter Abgrenzung vom Nazi-Gewaltsystem – die individuelle Freiheit im künstlerischen Arbeitsprozess, die es nicht anzutasten galt.⁸⁹²

In den „Kunst am Bau“-Projekten offenbarte sich so in den 1950er-Jahren die Pluralität der künstlerischen Ausdrucksformen, die jedoch auch darauf ausgerichtet war, bei den Nutzern der Gebäude kein Unverständnis auszulösen.⁸⁹³ Darin äußerte sich vielfach ein Widerspruch zwischen Kunstproduktion und Rezeption, der die Nachkriegszeit prägen sollte. „Die Identität der Bundesrepublik in ihren Aufbaujahren basiert auf wirtschaftlicher Stabilität und der doppelten Verneinung: jener der Nazi-Vergangenheit und der kommunistischen Gegenwart jenseits der Systemgrenze“, betont Gillen.⁸⁹⁴ Geprägt von den Stereotypen des faschistischen Menschenbildes und der Difamierung abweichender künstlerischer Äußerungen hieß es für diese Generation, einerseits an eine für sie ideologisch betrachtet „nicht existente“ expressionistische Vorkriegsgeneration anzuknüpfen, aber gleichzeitig sich auch einer vom Anspruch auf Demokratisierung geleiteten abstrakten künstlerischen Entwicklung, die die Akteure der Kunst schneller erfasste als das Publikum, zu öffnen.⁸⁹⁵ Diese künstlerisch-politische Korrelation, die in der Adenauer-Ära aufgebaut wurde, manifestierte das „Nachkriegsmissverständnis“ (Grasskamp)⁸⁹⁶ und führte zu einer ästhetischen Auseinandersetzung, in der die künstlerische Abstrakte zum „wichtigen Bestandteil des Selbstverständnisses der jungen Bundesrepublik“ wurde.⁸⁹⁷

Diese Deutung der Kunst setzte sich in der gesellschaftlichen Realität zwar nur langsam durch, doch Grasskamp bemerkt zurecht: „Die Duldung der modernen Kunst trotz fortbestehender Widerstände und ihre Förderung durch öffentliche Mittel wurden zum Lackmustest für Toleranz und Pluralismus. Der historisch wahre Kern des Missverständnisses lag somit darin, die ‚Möglichkeiten‘ der modernen Kunst in einer liberalen Gesellschaft als ‚politischen Modernisierungsnachweis‘ zu verstehen“.⁸⁹⁸

Die Verbindung von demokratischem Selbstverständnis und plastischer künstlerischer Umsetzung sollte sich nach 1955 noch verschärfen. Carola Giedion-Welckers

⁸⁹¹ Ebd., S. 62/63. Büttner schildert das Verfahren der Ausstattungen im Bonner Bundeshaus.

⁸⁹² Hofer, Sigrid: Kulturtransfer zwischen Ost und West in Zeiten des Kalten Krieges, in: Bundesministerium des Innern, für Bau und Heimat (BMI) (Hrsg.): 70 Jahre Kunst am Bau in Deutschland, München 2020, S. 27

⁸⁹³ Von Martin 2020, S. 67.

⁸⁹⁴ Gillen 2009, S. 84.

⁸⁹⁵ Ebd.

⁸⁹⁶ Grasskamp 1989, S. 135.

⁸⁹⁷ Ebd.

⁸⁹⁸ Ebd., S. 137.

Publikation „Plastik des 20. Jahrhunderts. Volumen und Raumgestaltung“ trug dazu bei, dass die „Entwicklungsgeschichte der modernen Plastik neu definiert“ wurde.⁸⁹⁹ Man demonstrierte die Freiheit der Kunst gegenüber der DDR⁹⁰⁰ und öffnete damit den Weg zum Durchbruch der sogenannten „Abstraktion“ gegenüber der Figuration im polarisierenden Verständnis der Zeit. 1959 endete die Besatzungszeit, die Bundesrepublik und die DDR waren damit als eigenständige Staaten in die politischen Blöcke integriert, was mit einer Verfestigung der Abgrenzung verbunden war. Die junge Bundesrepublik baute ihr Selbstbewusstsein aus, das auch in der Kunstdiskussion Niederschlag fand. Christoph Zuschlag weist in diesem Zusammenhang auf das neben dem Darmstädter Gespräch 1950 in der Forschung vernachlässigte Leverkusener Gespräch 1956 hin, das im Kontext der Ausstellung des Westdeutschen Künstlerbunds zur Ausstellung „Malerei und Plastik in Westdeutschland“ die aktuellen Tendenzen sichtbar machen wollte. Dort konstatierte man, dass die ungegenständliche Kunst Ausdruck von Internationalität sei und Deutschland nunmehr wieder den Anschluss an die internationale Avantgarde gefunden habe.⁹⁰¹ Im Umkehrschluss bedeutete dies, dass Deutschland internationale westliche Anerkennung durch die abstrakte Kunst anstrebte. Der „Kalte Krieg“ war Bestandteil kunstpolitischer und ästhetischer Diskurse und Aktivitäten.

Unter diesen Voraussetzungen galt es für Hans Kindermann, sich für bildhauerische Aufträge zu positionieren. Dies erforderte für ihn, seine künstlerische Neuorientierung voranzutreiben und sich mit aktuellen Positionen im Inland wie auch im europäischen Ausland auseinanderzusetzen. Der Zugang dazu war durch Ausstellungen wie auch durch Veröffentlichung möglich. Damit erweiterte der Künstler seinen Inspirationsradius von der expressionistisch geprägten Künstlergemeinschaft am Bodensee, die seine Werkentwicklung bis hin zur Aktualisierung des Figurenbilds bestimmte, hin zu einem pluralistisch geprägten Kunstverständnis.

⁸⁹⁹ Berger 2013, S. 23.

⁹⁰⁰ Gillen 2009, S. 85.

⁹⁰¹ Zuschlag, 2013_1, S. 23. Dazu auch: Zuschlag, Christoph: Zur Debatte um ungegenständliche Kunst in den 50er Jahren: Das „L Leverkusener Gespräch“, in: Doll, Nikola/Heftrig, Ruth/Peters, Olaf/Rehm, Ulrich (Hrsg.): Kunstgeschichte nach 1945. Kontinuität und Neubeginn in Deutschland, Bonner Beiträge zur Kunstgeschichte 3, Köln/Weimar/Wien 2006, S. 193.

3.8.3 Aufträge im Bodenseeraum

3.8.3.1 Figurengruppe Singen, 1952-1954

Durch seine regionalen Ausstellungsaktivitäten und das gut funktionierende künstlerische Netzwerk war Hans Kindermann am Bodensee bekannt, sodass er schon früh zu zwei Arbeiten von „Kunst am Bau“ aufgefordert wurde. Damit war der Bildhauer gezwungen, in wesentlich größeren Formaten zu arbeiten, als er es bislang vollzogen hatte. Seine Kunst drang nun stärker ins Blickfeld der Öffentlichkeit, was auch die Auseinandersetzung mit dieser verstärkte. Diese „ruckartige Inanspruchnahme der modernen Kunst durch die Nachkriegsdemokratie“ (Grasskamp)⁹⁰² führte zu manch absurden Reaktionen in der Bevölkerung, für die gleich der erste öffentliche Auftrag, den Hans Kindermann 1952 von der Stadt Singen erhielt, sorgte.⁹⁰³

Der Singener Oberbürgermeister Theopont Dietz (1908-1993) setzte sich persönlich für die Beauftragung von Hans Kindermann ein, um ihn angesichts seiner privaten Krise nach dem Tod seiner Frau Grete zu unterstützen.⁹⁰⁴ Ursprünglich sollte der Künstler eine skulpturale Eckgestaltung des neuen Singener Arbeitsamts schaffen.⁹⁰⁵ Statische Gründe waren ausschlaggebend dafür, dass die Planungen geändert wurden. Dietz wollte an der Beauftragung Kindermanns, der bereits Vorarbeiten geleistet hatte, festhalten und überzeugte den Gemeinderat davon, die Skulptur statt im architektonischen Zusammenhang des Arbeitsamts nun als freistehendes Kunstwerk, als „Figurengruppe“ vor der ebenfalls neu erbauten Gewerbe- und Handelsschule aufzustellen.⁹⁰⁶

Bozzetti als Dokumente eines gestalterischen Formfindungsprozesses liegen im Nachlass des Künstlers vor. Es handelt sich um eine ganze Reihe von kleinen

⁹⁰² Grasskamp, 1989, S. 138.

⁹⁰³ In seiner Dissertation hat Uwe Degreif diesen Kunstkonflikt um eine Skulptur im öffentlichen Raum als erstes Beispiel in Baden-Württemberg aufgegriffen. Degreif, Uwe: Skulpturen und Skandale: Konflikte in Baden-Württemberg; Tübingen 1997, Untersuchungen des Ludwig-Uhland-Instituts der Universität Tübingen, Bd. 87, zugl. Tübingen, Univ., Diss, 1995, S. 41-45. Bauer, Christoph in: Bauer, Christoph/Brunner, Michael/Sailer, Manfred (Hrsg.), Hier Da Und Dort, Darmstadt/Singen am Hohentwiel, 2000., S. 65/66; Gabelmann, Andreas: Hans Kindermann, Figurengruppe, 1953, in: Stadt Singen/Städtisches Museum Singen (Hrsg.): Singen Skulptour, Singen 2006, S. 61-63.

⁹⁰⁴ Schreiben von Karl Friedrich Bozenhardt an Hans Kindermann vom 18.3.1953, NL HK. Kindermann hatte das Modell für die Skulpturengruppe noch nicht geliefert, deshalb schrieb der Architekt wörtlich: „Ich weiss, dass Sie persönlich Schweres durchgemacht hatten und mich daher umso mehr gefreut, dass Ihnen Herr Oberbürgermeister Dietz durch die Beauftragung, sowohl menschlich als auch auftragsmäßig, anhand gegangen ist.“

⁹⁰⁵ Dies geht aus dem Schreiben von Hans Kindermann an Oberbürgermeister Dietz vom 23.7.1952 hervor, NL HK. Auch Degreif schildert diesen Vorgang ausführlich; Degreif 1997, S. 41-45.

⁹⁰⁶ Kindermann formuliert am 25.7.1952 eine Aufstellung seiner bislang geleisteten Einsätze für den Auftrag und erwähnt skizzenhafte und konkrete Gipsmodelle als Ideenformulierungen für die Arbeit in Stein. NL HK.

Kunststeinentwürfen, die anschließend auch in Gips und Bronze gegossen wurden (WV ÖR004 b. und WV ÖR004 c.). Dieses Experimentieren im kleinen Format mit weichem Stein bereitete die überlebensgroße Umsetzung im steinbildhauerischen Verfahren vor. Die kleinen Arbeiten machen gleichzeitig deutlich, wie weit er sich 1952 von der klassischen Figürlichkeit bereits entfernt hatte und die Bedingtheiten des natürlichen Blockes seine Formideen mitbestimmten. Manche Bozzetti greifen noch die baulichen Voraussetzungen des Fassadenschmucks auf. Gemeinsam ist diesen eine auf das Zusammenstoßen zweier Seitenflächen konzentrierte Anlage, die eine hochreliefartige Gestaltung evozierten. Es sind mal mehr, mal weniger figurative Anlehnungen zu erkennen. Statt eine bauliche Ecke zu markieren⁹⁰⁷, hatte die Figurengruppe nach der Konzeptänderung nun die Funktion einer Freiplastik, die auf der Rasenfläche vor dem Schulkomplex ihre Aufstellung erfahren sollte und zu umgehen war. Wie die Ausführung (WV ÖR004 a.) zeigt, ist der Figurengruppe ihre zweiseitige Ansicht in der Anlage der Skulptur erhalten geblieben.

In seinem Entwurfskonzept erläuterte der Künstler das abgewandelte inhaltliche Konzept, indem er an den zwei Figuren festhielt, die rechtwinklig angeordnet die Ecklösung im baulichen Kontext markiert hatten. Er betonte die klare inhaltliche Bezugnahme des Kunstwerks auf die es umgebenden Schulgebäude. Für ihn wurde die zweifigurige Komposition zum Sinnbild der „Vermittlung“, ein für ihn „allgemeingültiges menschliches Thema“.⁹⁰⁸ Ein älterer Mann gibt einem Jungen Kenntnisse und Erfahrungen weiter. Dabei geht der Bildhauer motivisch ins Detail: „Der Junge hält ein Werkstück, bzw. einen Werkstoff in Form eines Kubus oder Kristalle in der Hand.“⁹⁰⁹ Im Hinblick auf die Arbeitsamt-Planungen räumt er lediglich „geringfügige formale Änderungen“ ein. Diese beziehen sich auf die den Gebäuden zugewandten Seiten des Figurenblocks auf einem Sockel, die weit weniger ausgearbeitet sind als die Schauseiten, mit den aus dem Stein entwickelten massigen Gestalten, die in Frontalansicht und grober Reduzierung ohne gegenseitigen Bezug erscheinen.⁹¹⁰ Die zwei stehenden Figuren auf den über Eck postierten Seiten sind trotz eines verwitterten Zustandes der Arbeit noch auszumachen und auf den historischen

⁹⁰⁷ Im schriftlichen Nachlass von Hans Kindermann sind Pläne erhalten, die die Platzierung der Fassadengestaltung im architektonischen Zusammenhang klären, NL HK.

⁹⁰⁸ Hans Kindermann formuliert in einem Schreiben von 30.7.1952 sein Gestaltungskonzept und beruft sich dabei auf eine Unterredung mit dem Architekten Karl Friedrich Bozenhardt, NL HK.

⁹⁰⁹ Ebd.

⁹¹⁰ Gabelmann 2006, S. 62. Der Autor entdeckt in der nachträglich ausgeführten Rückansicht eine dritte Person.

Aufnahmen deutlich zu erkennen. Sie folgen der künstlerischen Entwicklung Kindermanns zur fortschreitenden Reduzierung in einer dem Werkstoff entsprechenden groben Formensprache und Bearbeitung. Die Körperteile sind in abgerundeten Kuben als Hochrelief herausgeschlagen. Die Gestik ist deutlich markiert und führt zur Unterscheidung. Die rechte Figur hebt den linken Arm nach oben, die linke Figur winkelt den linken Arm nach oben ab. Die Ausrichtung ist frontal, statuarisch und auf die jeweilige Figur konzentriert.

Kindermann setzte im Werkprozess auf eine motivische Verunklarung. Die Spannung der Arbeit entstand für ihn im Kontrast der monumentalen Blockhaftigkeit des Tengerer Muschelkalks und den daraus hervorgehenden geradlinigen, an der Oberfläche glatt, aber nicht ganz dreidimensional ausgearbeiteten kubischen Figuren. Diese materialgerechte Verarbeitung, die blockhafte Anlage und die draus hervorgehende Figuration findet sich ausgeprägt in einem von Henry Moores Frühwerken, in dem Lichtenstern eine Auseinandersetzung wiederum mit Jakob Epstein sieht.⁹¹¹ Diese Merkmale werden von Moore in seiner Arbeit „Two Heads“, 1924/25 (Abb.82)⁹¹² beispielhaft zusammengeführt: Die archaisch anmutenden, rundlich glatt gestalteten Köpfe und im Gegenüber die grob bearbeiteten Seitenteile des Werkes.

Diese Gestaltungsweise aufnehmend wurde die Rückseite, die in der ersten Planung an die Architektur gefügt gewesen wäre, von Kindermann weiterhin nicht in die motivische Neukonzeption eingebunden, sondern lediglich bildhauerisch bearbeitet. Der poröse Muschelkalk erfährt keine Glättung wie die Figurengestaltung, sondern betont in der künstlerischen Bearbeitung die werkstoffimmanenten Eigenschaften des Steins. Die Oberfläche wirkt spröder, den natürlichen Verwitterungsvorgang vorwegnehmend. „Wie die Natur“ benennt Lichtenstern dieses Verfahren, das in Analogie zu natürlichen Vorgängen künstlerisch evoziert wurde. In der Kontrastierung mit dem figurativen Gegenüber, das sich hochreliefartig herauslöste, entstand der Eindruck des Unfertigen, was die künstlerische Methode bewusst hervorrufen sollte, aber in der fehlenden Erfahrung der Betrachter mit der neuen, materialorientierten Arbeitsweise zu einer skurrilen Rezeptionsgeschichte der „Figurengruppe“ führte.

Die Gemüter in Singen waren erregt, nachdem der Bildhauer seine Arbeit für beendet erklärt hatte, und die Figuren offensichtlich noch immer mit dem Stein verhaftet waren, aus dem sie geschlagen werden sollten. Heftige Diskussionen in der

⁹¹¹ Lichtenstern 2008_1, S. 31.

⁹¹² Henry Moore, Two Heads, 1924/25, Stein, Sammlung Mary Moore, London, in: ebd., S. 32, Abb. 20.

Bürgerschaft wie auch in der örtlichen Presse sorgten für einen frühen Kunstskandal am Bodensee, den Uwe Degreif ausführlich darlegt.⁹¹³ Die Forderung nach „Verständlichkeit“ von Kunst im öffentlichen Raum wurde gestellt. Diese blieb vom Künstler selbst unkommentiert und wurde auch nicht mit einem Titel für die Arbeit erleichtert.⁹¹⁴ Von der Kritik persönlich und politisch herausgefordert war es Oberbürgermeister Dietz, der mit einem der figuralen bildhauerischen Tradition verhafteten und dem ikonografischen Erfahrungsschatz der Bevölkerung verbundenen Deutungsvorschlag der Auseinandersetzung schließlich ein Ende bereitete. Seine Lesart, die sich auf die Heranziehung des Christophorus-Motivs berief, sorgte für die geforderte vordergründige „Verständlichkeit“ des Kunstwerks. Er setzte die Massigkeit des Steins mit der „geistigen Last gleich, an der der Mensch schwer zu tragen habe.“⁹¹⁵

Dieser Vorfall und seine Beilegung machen deutlich, dass die künstlerische Diskussion um die Figuration in der Kunst, die seit 1950 angestoßen war, das Publikum weitgehend unberührt ließ. Die künstlerische Erörterung war dem Rezeptionsvermögen des Publikums in der jungen Bundesrepublikweit voraus. Weit entfernt von einer abstrakten Darstellungsweise griff Hans Kindermann in diesem ersten Auftrag zu einer sich aus dem Werkprozess herleitenden und vom leicht zugänglichen Naturalismus entfernten blockhaften Gestaltung. In der Kleinstadt am Bodensee zeigte sich, wie sich in den bürgerlichen Schichten die Kunstdoktrin der NS-Gewaltherrschaft verfestigt hatte, für die die „Erkennbarkeit“ ein qualitatives Kriterium für die Kunst darstellte. In diesem Sinne war das Verhalten des Singener Stadtoberhauptes zu verstehen, der mit seinem geglückten „Erklärungsversuch“ nicht nur eine persönliche und politische Niederlage zu verhindern suchte, sondern auch jeglichen Verdacht reaktionären Verhaltens, das als antidemokratisches Signal in seiner Stadt verstanden werden konnte, verhindern wollte.

3.8.3.2 Zwei Grabsteine am Bodensee

Dabei ging Hans Kindermann in seinem künstlerischen Anliegen von der breiten Öffentlichkeit unbemerkt schon wesentlich weiter. Die Kunststeinentwürfe zur Singener

⁹¹³ Degreif 1997, S. 41-45.

⁹¹⁴ In Nachlass von Hans Kindermann sind eine Fülle von Dokumenten zum Singener Kunststreit um seine Figurengruppe erhalten. Er hat Zeitungsberichte und Leserzuschriften aufgeboben und offenbar Bernhardine Schürholz darum gebeten, für seine Arbeit Position zu beziehen, NL HK.

⁹¹⁵ Zit. nach Bauer/Brunner/Sailer 2000, S. 66, vgl. auch Brümmer in: EnBW 2012, S.66 und Gabelmann 2006, S. 62.

„Figurengruppe“ (WV ÖR004 b.) reproduzieren natürliche Formerscheinungen von Steinen, Analogien zur Natur. Diese abstrahierende Darstellungsweise im Rückbezug auf natürliche Prozesse von Veränderung griff der Künstler kurz darauf beim Grabstein für seine verstorbene Frau Grete auf (WV ÖR005). Es handelt sich dabei um einen gleichfalls grob behauenen Muschelkalk von nahezu quadratischen Außenmaßen ohne motivische Gestaltung. Er trug ursprünglich eine bronzene Aufschrift. Die Bearbeitungsweise gleicht der Rückansicht der „Figurengruppe“, die etwa gleichzeitig entstand. Der Bildhauer verweigerte sich irgendeiner Motivid, indem er den Stein in die natürliche Form eines Findlings überführte. Das Grabmal befand sich ursprünglich auf dem Friedhof von Hemmenhofen, wo Grete Kindermann 1951 bestattet wurde. Einer Initiative von Bewohnern Gaienhofens, die sich der Erhaltung der Künstlergräber widmete, ist es zu verdanken, dass der Stein nach der Auflösung des Grabes erhalten wurde. Er befindet sich heute vor dem Hermann-Hesse-Höri-Museum und erinnert mit einer abstrahierenden Formfindung nach der Natur nicht nur an den Höri-Bildhauer Hans Kindermann, sondern auch an dessen Frau, die ausgebildete Malerin.

Ein Relikt dieser materialorientierten Vorgehensweise stellt möglicherweise ein massiger Marmorblock (WV S084 b.) dar. Den Stein passte der Bildhauer wohl – von seiner Grundform inspiriert – seiner zuvor in Gips (WV S084 a.) formulierten Gestaltungsidee an und versah ihn mit einer zerklüfteten Oberflächenstruktur. Furchen durchziehen dessen Oberfläche und ahmen durch Verwitterung hervorgerufene Einkerbungen im Marmorblock nach, die Kindermann im Zusammenhang mit dem Grabstein und der Rückseite der „Figurengruppe“ erprobt hatte. Die „Re-Naturierung“ des Marmors entspricht der künstlerischen Intention, natürliche Vorgänge durch Bearbeitung der Form wie der Oberfläche zu erzeugen.⁹¹⁶ Damit vollzog Hans Kindermann einen gestalterischen Prozess nach, indem Oberfläche und Form mit der Natur in Übereinstimmung gebracht werden. In Bezug auf Henry Moore stellte Lichtenstern fest: „Bei ihm müssen die Natur-Analogie mit der Wirklichkeit im gegebenen plastischen Sinn korrespondieren“.⁹¹⁷

⁹¹⁶ Eine formale Nähe besteht zwischen dem Marmorblock und den knochenartigen Einzelformen von Kindermanns Großskulptur „Terra et mundus“, 1969 (WV ÖR016 a.), sodass er auch in diesem Kontext stehen könnte. Die Elemente jedoch wurden im Wachsgussverfahren hergestellt. Die Bearbeitungsweise des Steines verweist – nach Auffassung der Verfasserin – indes stärker auf die Arbeiten der frühen 1950er-Jahre.

⁹¹⁷ Lichtenstern 1993, S. 21.

Zu einer abstrahierend motivischen Formfindung hingegen gelangte Kindermann beim Grabmal von Dr. Hans Koch, 1954 (WV ÖR007). Es war der aus Düsseldorf stammende Urologe und erste Ehemann von Martha Dix, später deren Schwager. Bei ihm, der auf Schloss Randegg lebte, suchten Dix und seine Familie ab 1933 Zuflucht.⁹¹⁸ Der Mediziner, Kunstsammler und Leiter eines grafischen Kabinetts starb 1952 in Randegg, wo er auf dem dortigen Friedhof beigesetzt wurde. Hans Kindermann wurde von der Familie gebeten, das Grabmal zu gestalten, ein Auftrag von kunstsinniger Seite, der sicherlich mit Vertrauen in Kindermanns bildhauerische Fähigkeiten verbunden war und durch die verwandtschaftliche Nähe zur Familie Dix auch Renommee brachte.⁹¹⁹

Der Bildhauer wählte wieder den Muschelkalk. Auch hier lehnte er sich an die Gestaltungweise der Singener „Figurengruppe“ an. Wie dort schlug er erneut blockhafte Formen aus dem Stein, die miteinander verklammert erscheinen. Ein schmaler, senkrechter Block bildet sich heraus, der von rundlich gebogenen Formen gefasst wird. Diese treffen am oberen Scheitel in einer Stufung zusammen. Eine waagrechte Formverbindung hinterlegt die mittlere Senkrechte. Diese Überlagerung bildet ein Kreuz, auf der eine Kugelform den Kopf des Gekreuzigten erkennen lässt. Die bildhauerische Komposition setzt sich aus abstrakten Formen zusammen, deren Überschneidungen eine motivische Deutung als Grabkreuz erlauben.

Historischen Aufnahmen, die die Arbeit an ihrem ehemaligen Standort auf dem Randegger Friedhof zeigen (Abb. 83),⁹²⁰ lassen erkennen, dass Hans Kindermann hier zwei Bestandteile des traditionellen Grabschmucks vereint: zum einen den blockhaften Stein, zum anderen das diesen oben abschließende christliche Kreuz. Bei Kochs Grabmal verschmelzen beide Elemente zu einer kompakten Formidee. Mit dieser Arbeit wandte er sich von der Naturästhetik ab, stattdessen fügte er ineinandergreifende abstrakte Formelemente zusammen, sodass diese ein gegenständliches Motiv assoziierten. In der Aktualisierung des tradierten Grabmal-Musters verwies Hans Kindermann auf das Bestreben des Kunstliebhabers, die moderne Kunst zu fördern und

⁹¹⁸ Schubert, Dietrich: Otto Dix, Reinbeck bei Hamburg, 1985, S. 110.

⁹¹⁹ Der Grabstein Dr. Koch ist auch auf der Werkliste 1957 mit mehreren fotografischen Ansichten verzeichnet: Nr. 23, 24, 25 „Grabstein Dr. Koch“, Randegg, Muschelkalk, 1954“.

⁹²⁰ Hans Kindermann, Grabmal Dr. Hans Koch auf dem Friedhof in Randegg, 1954, Muschelkalk, Fotografie, NL HK.

zu sammeln. Der Grabstein befindet sich mittlerweile auf dem Gelände des Schlosses Randegg und erinnert an dessen einstigen Besitzer.⁹²¹

3.8.3.3 Türwangenrelief, Versorgungsamt Radolfzell, 1953/54

Ungeachtet der Auseinandersetzung um Hans Kindermanns Singener „Figurengruppe“ schloss sich im November 1953 ein weiterer Auftrag im Bodenseeraum an.⁹²² Vom Bezirksbauamt Konstanz erreichte den Bildhauer eine Anfrage zur künstlerischen Gestaltung des Eingangsbereichs des neu errichteten Versorgungsamts in Radolfzell. Bei der Vergabe handelte es sich um ein Bauvorhaben des Bundes, das der Genehmigung des Bonner Finanzministeriums bedurfte, welche über das Freiburger Regierungspräsidium behördlich eingeholt werden musste. Dieses Bauprojekt profitierte von der erläuterten staatlichen Förderung im Rahmen der „Kunst-am-Bau“-Verordnung.⁹²³ Die Verantwortlichen vor Ort hatten die Aufgabe, geeignete Künstler zu benennen. Eine Ausschreibung fand nicht statt. Kindermann wurde telefonisch angefragt und seine mündliche Zustimmung zur Übernahme des Auftrags wurde ihm schriftlich bestätigt.⁹²⁴

Bei der Konzeption des Kunstwerks (WV ÖR006), welches zwei Reliefs rechts und links des Eingangs der Behörde umfasste, ging der Künstler auf die strenge Gliederung des Baus ein, die ihn zu einer rechteckigen flachen Gestaltung veranlasste. Offenbar im Vorgriff auf eine eventuelle Deutungs-Problematik, wie sie in Singen auftrat, räumte er in seiner Entwurfsbeschreibung ein, dass er die „Deutlichkeit eines sozialen Themas vermeiden möchte. Aus der hieroglyphenhaften Darstellung wird man aber ebenso erkennen können, mit welchem Gedanken die Tafeln bearbeitet sind“.⁹²⁵ Eine abstrahierende Darstellungsweise war damit von vornherein impliziert. Bei dieser Planschilderung griff, wie bereits dargestellt, Kindermann mit dem Wort „Hieroglyphe“ auf den Begriff Ernst Ludwig Kirchners von 1925 zurück, der für diesen gleichbedeutend mit einer Formvereinfachung, aber gesteigerten Sinngebung war.⁹²⁶

⁹²¹ An dieser Stelle ist Titus Koch, dem Enkel von Hans Koch, herzlich zu danken. Er hat die Verfasserin herzlich aufgenommen und ihr durch lebhaft erzählte Geschichten die eindrucksvolle Geschichte der Familien Dix und Koch zugänglich gemacht. Die Arbeit von Hans Kindermann fügt sich in einen von zeitgenössischer Kunst geprägten Schlossgarten.

⁹²² Schreiben des Bezirksbauamts Konstanz an Hans Kindermann 20.11.1953, NL HK.

⁹²³ Büttner 2011, S. 65 f.

⁹²⁴ Schreiben des Bezirksbauamts Konstanz an Hans Kindermann, 20.11.1953, NL HK.

⁹²⁵ Schreiben von Hans Kindermann an das Bezirksbauamt Konstanz, 26.7.1954., NL HK.

⁹²⁶ Vgl. Ziesche 1993, S. 79 f.; de Marsalle 1925, S.695.

Für die Umsetzung wählte der Künstler wie in Singen Muschelkalk. Er arbeitete die streng reduzierten Formen nicht aus der Fläche heraus, sondern ritzte und schlug die Motive in klaren, unterschiedlich breiten Umrisslinien und wenigen Flächen als Flachrelief in den Stein ein. Hier klingt auch das zeichnerische Verfahren Kirchners an. Um den Kontrast hervorzuheben und das Zeichnerisch-Lineare der Darstellung zu betonen, sind die Vertiefungen zusätzlich geschwärzt. Die Türwangen bestehen aus jeweils drei hochrechteckigen Platten, wobei die Darstellungen die Nähte der Steinkanten größtenteils überziehen. Aus dem motivischen Kontext Familie wählte Kindermann zwei Themenbereiche aus, die eng mit dem Begriff der Versorgung verbunden sind: Mutter und Kinder sowie ein versehrter Mann. Biografische Anlehnungen werden dabei deutlich.

Die sitzende Mutter mit einem Kleinkind auf dem Schoß nimmt den rechten Teil der Arbeit ein. Sie ist in einen angedeuteten räumlichen Zusammenhang eingebunden. Die Frau sitzt im Habitus einer Madonna auf einem durch flächige Vertiefungen angedeuteten Fliesenboden unter einem Ziegeldach. Die unterste Steinplatte ist gänzlich von einem mit einem Segelboot spielenden Kind eingenommen. Die Figuren weisen – mit Ausnahme des Säuglings – kaum Binnenstrukturen auf. Die Freiflächen zwischen den Figuren sind gefüllt mit zeichenhaft eingeritzten Vogel-Formen und Zeichen, die an die verknäppte Gestalt einer Sanduhr erinnern.

Der Mann auf der linken Türseite zeichnet sich durch einen Gehstock und ein Fernglas aus, durch das er in die Weite blickt. Das rechte Bein läuft in einem schmalen Stumpf aus. Ein Zick-Zack-Muster grenzt den unteren Bildbereich ab. Den Reliefabschluss markiert oben ein Vogel und nach unten einen Fisch sowie ein Grätengerippe. Johannes Brümmer sieht in der letztgenannten figürlichen Ergänzung einen Verweis auf Radolfzell und die Lage der Stadt am Ufer des Bodensees.⁹²⁷ Eine schmale Mondsichel und ein lineares Zeichen füllen die Fläche zwischen dem Vogel und dem Kopf des Mannes.

Die eher grafische denn plastische Darstellungsweise auf diesem Flachrelief zeigt Bezüge zu Kindermanns zeichnerischem wie auch skulpturalem Werk. Die Betonung der Außenlinien verweist auf die grafische Wiedergabe auf seinen Skizzenblättern, die Körperhaftes auf den Umriss reduzieren. Die Darstellungsform wiederum erinnert an seine formalen bildnerischen Reduzierungen mit den Mitteln der Primitivierung. „Mutter mit Kind“ nimmt die geschlossene Gestaltungsweise der Buchsbaumfigur,

⁹²⁷ Brümmer in: EnBW 2012, S. 67.

1950 (WV S068 a.) auf, nicht nur motivisch, sondern entspricht ihr auch in der formalen Geschlossenheit. Das Flachrelief ist ein Beispiel für die aktualisierte Figürlichkeit des Bildhauers – in der persönlichen Rezeption des „Brücke“-Expressionismus –, die viele Arbeiten auch anderer Künstler im öffentlichen Raum in diesen Jahren durch Reliefs und Zeichnungen an den Wänden prägten.

Nach Fertigstellung der Arbeit, die alleine schon durch ihre Positionierung im baulichen Gefüge keine solche Aufmerksamkeit erregte wie die Singener „Figurengruppe“, folgte keine öffentliche Kritik. Im Gegenteil: Franz Hitzel (1912-1994), der Leiter der Konstanzer Baubehörde, richtete an Kindermann ein Schreiben, in dem er lobend hervorhebt, dass die Arbeit wirklich gut zur Geltung komme.⁹²⁸ Und auch die „Radolfzeller Tagespost“ (Dok. 16),⁹²⁹ eine Lokalausgabe des „Südkurier“, hält sich mit einer künstlerischen Wertung unter Vorbehalt zurück. Der Autor leitet seinen Bericht mit der Bemerkung ein: „Man mag zur modernen Kunst stehen wie man will“ und verweist, beinahe entschuldigend, auf die soziale Funktion solcher Aufträge zur Förderung der bildenden Künstler in der heimischen Umgebung. Er beschreibt ausführlich das erkennbar Dargestellte auf den Türwangen und wagt auch eine Interpretation, die Hans Kindermann offenbar nicht gefällt. Bei der Erwähnung des Mannes mit dem Fernglas streicht der Künstler auf dem vorliegenden Zeitungsausschnitt im Nachlass den Halbsatz heraus, der einen deutlichen Bezug zum zurückliegenden Kriegsgeschehen hat: „Durch ein Fernglas späht er in die Weite, wohl die noch in Gefangenschaft befindlichen Kameraden suchend.“⁹³⁰

3.8.4 Aufträge in Düsseldorf und dem Rheinland

3.8.4.1 Brunnen für die Druckerei Bagel, Düsseldorf 1954/55

Hans Kindermanns Bestreben, in seine künstlerische Heimat Düsseldorf zurückzukehren, fand 1954 mit einem Auftrag im Rheinland im Werk des Bildhauers ihren ersten Niederschlag. Wer den Anstoß für die Anfrage der Architektengemeinschaft Ernst Petersen (1906-1959) und Walter Köngeter (1906-1969) bei Hans Kindermann für die Außengestaltung des Verwaltungsgebäudes der Druckerei Bagel in Düsseldorf gab, lässt sich nicht mehr nachvollziehen, doch ein Bezug zur Kunstakademie Düsseldorf wird deutlich. Walter Köngeter unterhielt neben seiner Tätigkeit als

⁹²⁸ Schreiben von Franz Hitzel an Hans Kindermann vom 27.9.1954, NL HK.

⁹²⁹ Zeitungsartikel vom 30.10.1954, gezeichnet mit dem Kürzel ra, NL HK (Dok 16.).

⁹³⁰ Ebd.

selbstständiger Architekt seit 1947 eine außerordentliche Professur für Baukunst an der Kunstakademie Düsseldorf.⁹³¹ Sein Büro firmierte zu diesem Zeitpunkt auch unter der Adresse der Kunsthochschule.⁹³² Dort war Ferdinand Macketanz Lehrstuhlinhaber, der als Vermittler tätig gewesen sein könnte. Die Verbindung könnte allerdings auch in die Düsseldorfer Jahre von Hans Kindermann zurückreichen, denn das Architektenduo war bereits an der Ausstellung „Schaffendes Volk“ 1937 als Werkgemeinschaft beteiligt.⁹³³

Kindermann gehörte zu den drei Künstlern, die zu einem Wettbewerb für Gestaltungsvorschläge auf dem Gelände des Neubaus der Firma Bagel aufgefordert wurden.⁹³⁴ Welche Form diese künstlerische Ergänzung der im Bau befindlichen Architektur haben sollte, blieb offen. Die Entscheidung, welcher Entwurf umgesetzt werden sollte, lag beim privaten Auftraggeber, dem Chef des Unternehmens, Gerd Bagel, sowie beim amtierenden Rektor der Düsseldorfer Akademie, Heinrich Kamps.⁹³⁵ Auf diese Weise bot sich für Hans Kindermann die Gelegenheit, sich im Umkreis seiner ehemaligen Hochschule vorzustellen und in der im Wiederaufbau befindlichen Großstadt durch einen potenten privaten Auftraggeber mit einer repräsentativen Arbeit präsent zu sein.

Kindermann legte einen Brunnenentwurf vor, der – so die Mitteilung Köngeters – „allgemeinen Anklang“ fand.⁹³⁶ Die Auftragserteilung erfolgte jedoch nicht ohne Einschränkung. Wieder taucht der Begriff einer gewünschten „Verständlichkeit“ auf. Der Bildhauer schlug einen Bronzerohraufbau als Wasserspeier vor, der beim Auftraggeber Bedenken hervorrief. Offenbar fürchtete dieser eine öffentliche Kritik an dem Kunstwerk, das in exponierter städtebaulicher Lage an der Ecke Grafenberger Allee und Humboldtstraße seine Aufstellung finden sollte. Köngeter forderte deshalb von Kindermann eine gestalterische Anpassung des Brunnenaufbaus, „was nicht etwa heißen soll, daß er deswegen gegenständlich oder naturalistisch sein müsse“.⁹³⁷ Da über das Aussehen des Entwurfs nichts bekannt ist, lässt sich lediglich vermuten, dass die Funktionalität des Brunnenaufbaus Hans Kindermann dazu bewog, erstmals

⁹³¹ http://www.nrw-architekturdatenbank.tu-dortmund.de/arch_detail.php?gid=58 (Letzter Aufruf 5.1.2020). 1955 wurde Köngeter zum ordentlichen Professor an der Kunstakademie ernannt.

⁹³² Briefkopf des Anschreibens an Hans Kindermann vom 5.3.1954, NL HK.

⁹³³ <http://schaffendesvolk1937.de/personenverzeichnis/architekten/> (letzter Aufruf: 5.1.2020).

⁹³⁴ Schreiben von Walter Köngeter an Hans Kindermann vom 5.3.1954, NL HK.

⁹³⁵ Wer die anderen Künstler waren, die sich an dem Wettbewerb beteiligten, ist nicht mehr zu klären. Recherchen bei der Firma Bagel waren erfolglos. (Schreiben von Ida Bagel, 14.1.2020).

⁹³⁶ Schreiben von Walter Köngeter an Hans Kindermann vom 14.5.1954, NL HK.

⁹³⁷ Ebd.

einen abstrakten Gestaltungsentwurf vorzulegen, der eben diese Deutungsproblematik hervorrief. In einem Antwortschreiben, in dem der Künstler sich mit der Überarbeitung seines Entwurfs einverstanden erklärte, bat der Künstler den Architekten ausdrücklich um weitere Hinweise bezüglich des Begriffs des „Allgemeinverständnisses“.⁹³⁸

Umgesetzt wurden die Planungen erst ein Jahr später mit der Bestellung der Betonbrunnenschale. Die Klärung der Gestaltung des Aufsatzes stand noch aus. Der Künstler sollte ein Gipsmodell in Originalgröße vorlegen, so dass der Unternehmer sich vor der endgültigen Ausführung ein komplettes Bild vom Aussehen der Konstruktion machen konnte.⁹³⁹ Offenbar war Firmenchef Gerd Bagel mit der überarbeiteten Version einverstanden, die dann ihre Verwirklichung erfuhr.

Der Brunnen (WV ÖR008) befindet sich noch heute vor dem Verwaltungsgebäude der Firma Bagel in Düsseldorf an seinem ursprünglichen Standort. Parallel zur Fassade des von Petersen und Köngeter geplanten Gebäudes breitet sich die massige ovale Brunnenschale aus, die auf einem niedrigen Betonpostament fußt. Sie dient als Wasserauffangbecken. Aus der Mitte heraus erhebt sich der den Wünschen des Auftraggebers angepasste Aufsatz mit Kupferröhren, an deren Ende die Wasserdüsen angebracht sind. In die Vertikale führt ein spitz gebogenes Rohr, welches für den Wasserzufluss nach oben sorgt. Daran befestigt sind weitere sechs Rohre, die stumpf gebogen und parallel übereinander angeordnet das Wasser nach oben weiterführen und an ihren Enden abgeben. Die Positionierung der Rohre wiederholt die Längsausrichtung der Brunnenschale, welche auch in einem dreifach gebogenen Rohr in einer langgestreckten S-Form flach über dem Becken eine Entsprechung findet. Die Aufstellung des Brunnens vor dem mit kleinteiligen, rötlichen Klinkersteinen verzierten Treppenhauskörper an der rechten Außenseite des Verwaltungsgebäudes sorgt dafür, dass sich der im Gegensatz zu dem massigen Becken filigrane Aufsatz vom baulichen Hintergrund abhebt und zu diesem in Beziehung tritt. Der Vorplatz ist gepflastert und von Begrünung umgeben.

Die nicht motivisch gebundene freiplastische Arbeit, für die Kindermann Kupferrohre wählte, war für den Bildhauer Anlass, sich mit Metallplastik auseinander zu setzen, für die der Bildhauer Hans Uhlmann in Deutschland wegweisend war und der seine

⁹³⁸ Schreiben von Hans Kindermann an Walter Köngeter vom 18.5.1954, NL HK. Die Bürogemeinschaft Petersen-Köngeter firmierte nun nicht mehr unter der Akademie-Adresse, sondern in der Düsseldorfer Ritterstraße 2.

⁹³⁹ Schreiben der Bürogemeinschaft Petersen-Köngeter an Hans Kindermann vom 27. Mai 1955, NL HK.

technisch-naturwissenschaftliche Begabung mit der Kunst verband.⁹⁴⁰ Dessen Drahtkonstruktionen, die Werner Haftmann als „raumgreifende Lineatur“⁹⁴¹ bezeichnete, formulieren nicht die Volumina, sondern Umriss und Binnenstrukturen von Raumgebilden, die bei ihm zuerst von einem gegenständlichen Bezug ausgingen, in den späten 1940er-Jahren aber zunehmend abstrakter wurden.⁹⁴² Diesem künstlerischen Ansatz erwies sich Hans Kindermann insofern nahe, da er im grafisch figürlichen Bereich wie auch im Relief umrissbetont arbeitete. Die künstlerische Methode Uhlmanns, die in seinen zuerst kleinen Metallplastiken anklang, wie etwa dem „Vogelwesen“, 1952 (Abb. 84),⁹⁴³ transferierte Hans Kindermann ins Monumentale und versah sie mit funktionaler Anbindung. Die Röhrenformen wurden zu Wassersteigleitungen mit Düsen. Uhlmann suchte trotz des konstruktiven Charakters seines Materials einen Rückbezug zur Natur, die er in gegenständliche Strukturen überführte. Dadurch gestaltete er „nach der Natur“.⁹⁴⁴ Dies war auch Inhalt seiner „Elemente-Lehre“ an der Berliner Hochschule, darauf weist Lichtenstern ausdrücklich hin. Hierbei ging es dem Künstler darum, „hart/weich, spitz/stumpf, rund/eckig, glatt/rau, gewölbt/vertieft, kristallinisch (geometrisch)/ organisch bewusst zu machen“.⁹⁴⁵ Auf diesen deutungsoffenen Zusammenhang griff Kindermann bei seinem zweiten Entwurf zurück. Da die erste Planung nicht überliefert ist, lässt sich darüber keine Aussage treffen, inwieweit es sich tatsächlich um eine gänzlich abstrakte Formfindung handelte. Die Forderung nach „Verständlichkeit“ war es wohl, die Kindermann zur Formfindung mit assoziativem Gehalt führte. Johannes Brümmer benutzte in seiner Werkbetrachtung seines Beitrags zum Bagel-Brunnen die Formulierung „Art eines Kerzenleuchters“ oder „stilisierte Ähre“, um das Gebilde zu beschreiben.⁹⁴⁶ Die Deutung als Ähre weist eine Naturanalogie auf. Diese Form der gegenständlichen Rückkopplung war im Sinne des Auftraggebers, der sich mit dieser Entwurfsvariante zufriedengab.

⁹⁴⁰ Blomberg, Katja: Die Natur spricht die Sprache der Mathematik, in: Blomberg, Katja/Wallner, Julia (Hrsg.): Lynn Chadwick. Biester der Zeit. Lynn Chadwick Katja Strunz Hans Uhlmann, Köln 2019, S. 67.

⁹⁴¹ Haftmann, Werner: Der Bildhauer Hans Uhlmann in: Akademie der Künste (Hrsg.): Hans Uhlmann. Leben und Werk. Schriftenreihe der Akademie der Künste Band 11, Berlin 1975, S. 37.

⁹⁴² Vgl. Schneider, Katharina: Die drei Berliner Bildhauer Uhlmann, Hartung und Heiliger, Zur Entwicklung der abstrakten deutschen Plastik zwischen 1945 und 1950, In: Ulrich Schneider (Hrsg.): Festschrift Gerhard Bott, Darmstadt 1987, S. 295-304.

⁹⁴³ Hans Uhlmann, Vogelwesen, 1952, Wvz 85, Messingstäbe, 77cm, Städtische Kunsthalle Mannheim in: Staatliche Kunsthalle Mannheim (Hrsg.): Hans Uhlmann. 1900-1975. Plastik und Zeichnungen, Mannheim 1978, o. S., Nr. 20.

⁹⁴⁴ Lichtenstern 1993, S. 23.

⁹⁴⁵ Ebd.

⁹⁴⁶ Brümmer in: EnBW 2012, S. 68.

Die Verbindung aus abstrahierender Metallkonstruktion und Brunnenfunktion hatte in Düsseldorf einen Vorläufer, der auf die Ausstellung „Schaffendes Volk“ von 1937 zurückgeht. Dort dominierten moderne, funktionale Gebäude durchaus das Ausstellungsbild, so auch der Mannesmann-Pavillon am Rheinufer, für den der ab 1937 amtierende Düsseldorfer Akademiedirektor, Architekt Emil Fahrenkamp, verantwortlich zeichnete. Die Ausstellungshallen der großen Industrieunternehmen bewiesen durchaus Sachlichkeit, was belegt, dass in diesem propagandistischen Kontext das moderne Bauen möglich war, sogar gefördert wurde.⁹⁴⁷ Nahtlos geschweißte Stahlrohre waren das Kerngeschäft des Düsseldorfer Unternehmens Mannesmann, in dem dieses international tätig war, das sollte die Präsentation auf der Nazi-Leistungsschau deutlich machen. Ein historisches Foto zeigt eine Innenansicht des Pavillons (Abb. 85).⁹⁴⁸ Diese wird von einem Brunnen mit einem acht Meter hohen, gedrehten Stahlrohraufsatz bestimmt, mit welchem eine Schlange assoziiert werden konnte. Sie stand in thematischem Zusammenhang mit den Wandmalereien, die die Niederlassungen im Orient illustrierten. Der Brunnenaufbau belegte vordergründig die Leistungsfähigkeit des produzierten Materials und implizierte gleichzeitig das folkloristische Schlangensmotiv, das die von Palmen und Palästen dominierte Wanddekoration ergänzte. Dem Brunnenaufbau ging indes keine künstlerische Gestaltungsidee voraus, die Stahlschlange war vielmehr eine bewährte Präsentation der Eigenschaften des entwickelten nahtlosen Stahlrohres, wie sie immer wieder vorgenommen wurde, auch ohne Brunnenelement.⁹⁴⁹

Königter und Petersen gehörten zu den Architekten der Schau, ihnen war der Brunnen im Mannesmann-Pavillon sicherlich bekannt. Auch Kindermann war möglicherweise unter den sechs Millionen Besuchern der Ausstellung, die in ihrem künstlerisch-architektonischen Bereich eng an die Kunstakademie gebunden war. Die Kritik an Kindermanns erster Planung könnte diese figürliche Adaption des Stahlrohres im Zentrum der Mannesmann-Halle in Erinnerung gerufen haben und Ausgangspunkt für das Motiv der Ähre gewesen sein. Auf eigentümliche Weise verknüpfen sich so in dieser Arbeit Kindermanns ein industrielles Produktionsverfahren auf der Nazi-Schau

⁹⁴⁷ Schäfers 2001, S. 228.

⁹⁴⁸ Brunnen im Mannesmann-Pavillon „Schaffendes Volk“, Düsseldorf 1937, historisches Foto, in: Meier zu Hartum, Marc: „Schaffendes Volk“. Die vergessene Reichsausstellung 1937 in Düsseldorf, Bochum 2018, S. 73.

⁹⁴⁹ Mannesmann hatte das Verfahren zur Produktion von nahtlosen Stahlrohren entwickelt. Die sogenannten „Rohrschlangen“ dienten dazu, die Stabilität des Materials darzustellen. Auf Ausstellungen wurden sie gezeigt (Auskunft Archiv der Firma Mannesmann 10.2.2021).

„Schaffendes Volk“ mit einer starken künstlerischen Position von Hans Uhlmann, der die Nachkriegsbildhauerei entscheidend mitprägte und bereits in den 1930er-Jahren unter dem Einfluss von Henry Moore und den französischen Avantgardisten abstrahierend arbeitete.

Das Stahlrohr entwickelte sich zu seinem künstlerischen Mittel, das sein Schüler Norbert Kricke (1922-1984) zu seinen abstrakten Raumplastiken weiterentwickelte. Eine materialbezogene Verbindung zu Mannesmann stellte dieser her, als er seine knäuel- wie strahlenartige Edelstahlskulptur „Große Mannesmann“, 1958/1961 (Abb. 86)⁹⁵⁰ vor dem Unternehmenshochhaus in Düsseldorf platzierte. Die nach oben strebende Gestaltungsidee entstand in Bezugnahme auf das erste Hochhaus der Nachkriegszeit in Düsseldorf und in Zusammenarbeit mit dessen Architekten Paul Schneider-Esleben (1915-2005)⁹⁵¹, mit dem Hans Kindermann wenig später ebenfalls zusammenarbeitete.⁹⁵² Krickes erster Entwurf sah auch die Einbeziehung des Elements Wasser vor, seine überdimensionale Stahlplastik sollte sich aus einem Becken erheben. Diese Planung, die von Schneider-Esleben unterstützt worden war, lehnte die Konzernführung aber ab. Die „Große Mannesmann“ ruhte schließlich auf einem Basaltlava-Sockel, der ihr noch mehr Höhe verlieh.⁹⁵³

In diesem Spannungsfeld von künstlerischer Idee und technischen Möglichkeiten verwirklichte Kricke eine sieben Meter hohe Stahlskulptur, gegen die sich die Arbeit Kindermanns bescheiden ausnahm. So griff dieser für den Bagel-Brunnen zum weichen und deutlich biegsameren Kupfer. Beide reagierten jedoch auf die zeitgemäße Form des neuen Bauens mit Beiträgen zur modernen Metallsulptur.

3.8.4.2 Die Vögel, 1955-1957, Humboldt-Gymnasium Düsseldorf

Die Zusammenarbeit bei dem Brunnenprojekt der Firma Bagel mit den zwei Düsseldorfer Architekten Ernst Petersen und Walter Köngeter ließ einen weiteren Auftrag für Hans Kindermann folgen. Das Büro war mit dem Neubau des Humboldt-Gymnasiums in Düsseldorf befasst, das der im Krieg zerstörten traditionsreichen Hindenburg-

⁹⁵⁰ Norbert Kricke, Große Mannesmann, 1958/1961, vor dem Düsseldorfer Mannesmann-Hochhaus von Paul Schneider-Esleben, 1956-1958, Foto: Rolf Purpar, in: von Wiese, Stephan/Kricke-Güse, Sabine: Norbert Kricke. Plastiken und Zeichnungen. Eine Retrospektive, Düsseldorf 2006, S. 64.

⁹⁵¹ Rodler, Anne: Vor himmelstürmender Architektur: Krickes „Große Mannesmann“ und das Hochhaus von Paul Schneider-Esleben, in: von Wiese/Kricke-Güse, 2006, S. 65.

⁹⁵² Schneider-Esleben vermittelte Kindermann den Auftrag für eine Madonnen-Skulptur in der von ihm errichteten Schule in Saalhausen 1956.

⁹⁵³ Rodler 2006, S. 68/69.

Schule folgen sollte.⁹⁵⁴ Kindermann wurde gebeten, einen Entwurf für die künstlerische Gestaltung der Treppenhalle im ersten Obergeschoss vorzulegen. Dabei handelte es sich nicht um einen Wettbewerb, sondern um eine Auftragsvergabe von künstlerischen Arbeiten an vier heimische Kunstschafter in den verschiedenen Gebäudebereichen, die größtenteils bereits erfolgt war. Die Vorstellungen der Architekten zielten auf eine Wandgestaltung, wie sie an anderer Stelle des neuen Schulgebäudes bereits vorgenommen war.

Günter Grote, Hans Kindermanns „Chronometer“-Freund, oblag die Ausführung eines Wandmosaiks in der Erdgeschosshalle, für das er bereits einen Entwurf vorgelegt hatte. Seine Arbeit mit dem Titel „Makrokosmos, Mikrokosmos“, 1955,⁹⁵⁵ nahm Bezug auf den naturwissenschaftlichen Lehrbereich, ebenso wie das vierteilige Mosaik von Erwin Kretz,⁹⁵⁶ das die vier Elemente bildhaft symbolisch an der Ziegelfassade des östlichen Gebäudeflügels beschrieb. Die Kunstwerke im Obergeschoss sollten den alt- und neusprachlichen Zweigen des Lehrangebots des humanistischen Gymnasiums gerecht werden, „eine Darstellung aus humanistischem Geiste“, wie es Köngeter formuliert.⁹⁵⁷ Neben Kindermann wurde noch der Künstler Carl Beckmann (1901-1970) um einen Gestaltungsentwurf für die gegenüberliegende Wand auf der ersten Etage gebeten, was voraussetzte, dass sich die beiden Bildhauer untereinander abstimmten.⁹⁵⁸

Kindermann legte sich schnell auf französischen Kalkstein als Material fest, über dessen Verfügbarkeit und Verarbeitung er bei dem Karlsruher Bildhauerei-Professor Carl Trummer Erkundigungen einzog.⁹⁵⁹ Den Kontakt zu seinem Karlsruher Bildhauerkollegen hatte Erich Heckel hergestellt, was auch deutlich macht, dass sich Kindermann mit diesem über das künstlerische Vorhaben des Reliefs für die Schule in

⁹⁵⁴ Schreiben von Walter Köngeter an Hans Kindermann vom 4.2.1955, NL HK.

⁹⁵⁵ Gries, Carola: Kunstwerke im Humboldt-Gymnasium, in: Humboldt-Gymnasium Düsseldorf (Hrsg.): Festschrift zur Jubiläumsfeier 175 Jahre Humboldt-Gymnasium Düsseldorf 1838-2013, Düsseldorf 2013, S. 52. Vgl. auch Funken, Wolfgang: Kunst an Schulen in Düsseldorf, Düsseldorf 2006, S. 35. An dieser Stelle wird dem Direktor des Humboldt-Gymnasiums in Düsseldorf, Volker Syring, für die spontane Gesprächsbereitschaft und die freundliche Überlassung von Literatur gedankt.

⁹⁵⁶ Gries 2013, S. 52. Gries benennt den Künstler der „Vier Elemente“, sie sieht eine stilistische Nähe zu Jan Thorn Prikker und Heinrich Campendonk und vermutet, dass Kretz bei diesen an der Kunstakademie Düsseldorf studiert hatte. Von Funken wird die Autorenschaft als ungeklärt dargestellt, Funken, 2006, S. 35.

⁹⁵⁷ Schreiben von Walter Köngeter an Hans Kindermann vom 4.2.1955, NL HK.

⁹⁵⁸ Carl Beckmann absolvierte sein Studium ebenfalls an der Kunstakademie Düsseldorf und war Meisterschüler von Hubert Netzer, Funken 2006, S. 34. Er gehörte auch zum Freundeskreis von Günter Grote. Gries 2013, S. 54.

⁹⁵⁹ Brief von Carl Trummer an Hans Kindermann, undatiert, NL HK. Trummer lässt Kindermann wissen, dass er gerade ein großes Relief in französischem Kalkstein bearbeitet und gibt ihm Ratschläge zum Erwerb des Steins.

Düsseldorf verständigt hatte. Die Einbeziehung von Heckel in die Vorarbeiten zum Relief lässt noch einen weiteren Schluss zu: Der Bildhauer legte sich auf die Darstellung „Die Vögel“ (WV ÖR009) nach der gleichnamigen Komödie des griechischen Schriftstellers Aristophanes (um 445-386 v. Chr.) fest. Diese Gestaltungsidee kann auf zwei Gemälde von Erich Heckel von 1932 und 1950 zurückgegangen sein, auf denen dieser auf eine Schüleraufführung desselben Stückes Bezug nahm.⁹⁶⁰ Die erste, zerstörte Fassung schilderte eine Umsetzung des griechischen Stoffes durch Schüler des Bismarck-Gymnasiums Berlin-Wilmersdorf im Februar 1933.⁹⁶¹ Heckel hatte persönliche Bezüge zu einem der jungen Darsteller und verfolgte wohl die Vorbereitungen ab 1932 mit.⁹⁶² 1950 fertigte Heckel eine zweite Fassung an, die der Künstler mit „Die Vögel“ (Abb. 87) betitelte.⁹⁶³ Das Stück gehörte zum Kanon der klassischen Schülerliteratur⁹⁶⁴ und wurde auch zur Festaufführung anlässlich der Einweihung des neuen Düsseldorfer Schulgebäudes des Humboldt-Gymnasiums im bevorstehenden Dezember 1955 ebenfalls aufgeführt.⁹⁶⁵ Diese Koinzidenz erlaubt es, eine Verbindung zwischen den Gemälden Heckels und dem Relief Kindermanns herzustellen. Die zwei Varianten von Vogelkostümen offenbaren Ähnlichkeiten zwischen Heckels und Kindermanns Darstellung. Beide zeigen Halbmasken, die den Schnabel über der Nase des Schauspielers hervortreten lassen oder eine Art Kopfdeckung, die einem Vogelkopf nachempfunden ist. Dies ist als zusätzlicher formaler Hinweis darauf zu werten, dass sich Kindermann mit Heckels Umsetzung des Themas, die dieser in zweiter Fassung am Bodensee kurz zuvor gefertigt hatte, auseinandersetzte.

Für Kindermann galt es, „auf heitere Weise Musik, Dicht- und Schauspielkunst zu versinnbildlichen“.⁹⁶⁶ Zwei Schauspieler im Vogelkostüm mit Federkleid nehmen den rechten Teil des treppenartig angelegten Steinreliefs ein, das sich aus mehreren querformatigen Einzelplatten zusammensetzt. Die äußerste, stehende Figur rechts bestimmt mit den nach oben gestreckten Armen in Frontalansicht die Fläche in voller

⁹⁶⁰ Hüneke, 2017, Bd. 2, S. 222, S. 312.

⁹⁶¹ Erste Fassung: Erich Heckel, Schüleraufführung, 1932, Tempera auf Leinwand, 96 x 120, Abb. In Hüneke 2017, S. 222.

⁹⁶² Ebd., S. 222, S. 312.

⁹⁶³ Ebd., S. 312, Zweite Fassung: Erich Heckel, „Die Vögel“, 1950, Tempera auf Leinwand, Nachlass Erich Heckel.

⁹⁶⁴ Brümmer in: EnBW 2012, S. 69.

⁹⁶⁵ Humboldt-Gymnasium Düsseldorf (Hrsg.): Festschrift zur Jubiläumsfeier 175 Jahre Humboldt-Gymnasium Düsseldorf 1838-2013, Düsseldorf 2013, Auf S. 51 ist der Einladungszettel zur Schüleraufführung abgebildet.

⁹⁶⁶ Hans Kindermann, Formulierung des Reliefentwurfs vom 7.3.1955, NL HK.

Höhe. Im Profil zeigt sich der auf dem Boden sitzende Vogel-Darsteller daneben. Mit der Hand berührt er den Kopf eines Adlers. Dieser hat ausgebreitete Schwingen und bildet die Bildmitte.⁹⁶⁷ Links sind zwei Musiker zu sehen, ebenfalls in Kostümierung. In einer symmetrischen Bildanlage folgt auf den Sitzenden im Profil ein hockender Flötist wiederum als Randfigur in der Vorderansicht. Dazwischen fügt sich eine Eule, die als Symbol für die Stadt Athen zu deuten ist.

Bei der Figurengestaltung nahm Kindermann wieder die umrissbetonte Darstellungsweise auf – ähnlich dem Relief in Radolfzell –, doch die Linien sind nicht eingeritzt, sondern die angrenzenden Flächen aus dem Stein herausgeschlagen. Die figuralen Elemente werden wieder durch ornamental erscheinende Motive auf bewegte Weise miteinander verbunden. Die Binnenstrukturen sind teils flach ausgearbeitet, teils linear in die Tiefe geritzt.

Im Relief blieb Kindermann seiner aktualisierten Figurendarstellung verhaftet, die die Verfahrensweise der Radolfzeller Arbeit fortführte. Fügt er am schmalen Eingangsportale die Figuren übereinander, reihte er sie nun in der Breite der Fläche nebeneinander. Bildräumliche Andeutungen bleiben aus, die Figuren überschneiden sich nicht und der Hintergrund bleibt durch die zeichenhafte Ausfüllung unbestimmt. Die rückwärtige Gestaltungsebene allerdings zeigt wieder die grobe Bearbeitung des Steins, die bei der Singener „Figurengruppe“ für die Rückseite kennzeichnend war und die die natürliche Struktur des weichen Steins aufnahm. Dem didaktischen Anspruch einer künstlerischen Ausstattung einer Schule entsprach sicherlich der narrative Charakter des Reliefs. Wandbilder und – in Bezug auf die Bildhauerei – Reliefs als Wandschmuck waren in den 1950er-Jahren im Rahmen von öffentlichen Neubauten sowohl im Innen- als auch im Außenbereich sehr gefragt. Die figürliche Anbindung war dabei nicht ungewöhnlich. Kindermann war sich dieser Voraussetzung sicher auch bewusst, als er den Gestaltungsvorschlag einer gängigen Schullektüre einbrachte.

Die Ausführung des Reliefs im Düsseldorfer Humboldt-Gymnasium wurde nicht von Hans Kindermann selbst vorgenommen. Der Düsseldorfer Steinbildhauer Jupp Müller, der nach einem Ausführungsmodell in Gips des Bildhauers den Stein bearbeitete,

⁹⁶⁷ Das Adler-Motiv nimmt das Thema des BVG-Adler-Reliefs, 1968/69 vorweg. Dieses ist im Kontext des Staatssymbols von Deutschland zu betrachten, was hier inhaltlich möglicherweise auch schon anklängen könnte.

führte den Entwurf aus.⁹⁶⁸ Die Arbeit Müllers an den „Vögeln“ wurde erst 1957 beendet. Als zu diesem Zeitpunkt die Nachricht erfolgte, dass Kindermann eine Bildhauerklasse an der Kunstakademie Karlsruhe übernimmt, illustrierte das Feuilleton der Düsseldorfer Zeitung die Meldung mit dem noch in Arbeit befindlichen Werk im Humboldt-Gymnasium (Dok. 16).⁹⁶⁹ Das Foto zeigt die fast vollendete Wandarbeit von Müller und rechts und links derselben die in zwei Teile geteilten Gipsentwürfe von Hans Kindermann.

Das als Pendant zu Kindermanns „Vogel“ geplante Wandrelief von Carl Beckmann führte dieser ebenfalls in französischem Kalkstein aus, der bei dessen Werk die gesamte Wandfläche einnimmt. Er wählte für sein Flachrelief „Helios und sein Sonnenwagen“ als Thema aus, das er ebenfalls umrissbetont aus dem Untergrund herausarbeitete und so auch in künstlerisch formaler Hinsicht an „Die Vögel“ anlehnte.

3.8.5 Brunnen für den Lichthof der Hauptverwaltung der Firma Henkel in Düsseldorf, 1957

Der Schwerpunkt der Aufträge der Bürogemeinschaft der Architekten Ernst Petersen und Walter Köngeter verschob sich ab 1956. Das Baubüro wurde Teil der Bauabteilung der Firma Henkel in Düsseldorf-Holthausen und befasste sich hauptsächlich mit den baulichen Projekten des Großunternehmens. Die berufliche Verknüpfung hatte von Seiten Ernst Petersens eine familiäre Anbindung, der Architekt war mit einer Tochter von Firmenchef Hugo Henkel verheiratet. Ab 1956 war er hauptsächlich mit der Errichtung der Wohnsiedlung „Elbroichpark“ in Düsseldorf-Holthausen betraut, welche zusätzlichen Wohnraum für die Henkel-Mitarbeiter schaffen sollte.⁹⁷⁰ Der Auftrag, den Hans Kindermann nun erneut aus dem Büro der beiden Architekten Petersen und Köngeter erhielt, ist in engem Zusammenhang mit dem Bagel-Brunnen zu betrachten. Dieses Mal sollte das Kunstwerk den Lichthof des Hauptverwaltungsgebäudes schmücken, das 1955 umgebaut wurde. Wieder schlug der Künstler ein Brunnenbecken mit Kupferrohraufbau vor, der wesentlich aufwendiger war als jener

⁹⁶⁸ Funken, 2006, S. 37; Brümmer in: EnBW 2012, S. 69; Gries 2013, S. 54. Aus dem Kostenvorschlag von Kindermann vom 7.3.1955 geht hervor, dass er ein Ausführungsmodell erstellt und das Aushauen des Steins von einem Facharbeiter übernommen wird, NL HK.

⁹⁶⁹ Die Zeitungsseite vom 6.7.1957 mit dem Bild ist im Nachlass Hans Kindermann erhalten, NL HK. Es handelt sich wohl um die „Düsseldorfer Stadtpost“. Der Autor des Textes zeichnete mit g.

⁹⁷⁰ Auch zu Familie Bagel gab es über die Henkel-Familie ein verwandtschaftliches Verhältnis. Chronik 140 Jahre Henkel <https://www.henkel.com/resource/blob/264388/9dbe482808d2ba085f8383706ace145b/chronik-140-jahre-henkel-data.pdf> (letzter Aufruf: 7.1.2020).

des vorausgegangenen Brunnenprojekts der Firma Bagel. Keine Forderung nach „Verständlichkeit“ grenzte dieses Mal die Gestaltungsmöglichkeiten des Bildhauers ein.⁹⁷¹ Möglicherweise nahm die Planung Kindermanns den Petersen und Köngeter sicher bekannten ersten Entwurf für den Bagel-Brunnen auf, der vom Auftraggeber verworfen worden war. Das ist jedoch nicht zu belegen.

Der originale Brunnen auf dem Unternehmensgelände ist nicht mehr erhalten, doch historische Schwarz-Weiß-Aufnahmen geben ein umfassendes Bild von dessen Aussehen.⁹⁷² Die Projektbeschreibung Kindermanns liefert die notwendige Ergänzung in der Schilderung des Einsatzes von Farbe.⁹⁷³ Der Brunnen (WV ÖR012) wurde vor einer Glasfront auf Klinkersockel platziert. Um die Sicht auf das Wasserspiel auch von den Innenräumen aus zu ermöglichen, plante der Künstler einen hoch aufragenden Brunnenaufbau. Das fünfeckige Brunnenbecken war in den Boden eingelassen, die Umrandung entsprach dem Material des Bodenbelags. Das Becken selbst wurde mit verschieden großen keramischen Plättchen im Farbbereich zwischen Weiß, Grün und Blau ausgelegt. In der Mitte erhob sich der Kupferrohraufbau, der sich durch zwei versetzt übereinander montierte Überlaufschalen auszeichnete. Diese fingen zum einen das Wasser auf, das aus den teils gebogenen, teils gerade nach oben ausgerichteten Rohren spritzte und in verschiedenen Höhen austrat, gaben aber auch ihrerseits durch Öffnungen an den Schalenrändern wiederum Wasser nach unten ins Bodenbecken ab. Ein Unterbau aus gebogenen Rohren und einer Gitterfläche stützten das große Becken ab. Das kleinere Becken saß auf einer aus runden Metallkreisen bestehenden Unterkonstruktion auf. Zwei Metallflächen durchbrachen in vertikaler Anbindung die Dominanz des Linearen.

Das metallene Röhren- und Flächengebilde erlaubte keinerlei gegenständliche Deutung. Dies war auch Kindermanns ausdrücklicher Wunsch: „Die Rohre sollten in freiem Rhythmus ergeben, was sich in der Wasserführung fortsetzt“.⁹⁷⁴ Damit formuliert der Künstler dennoch eine Anlehnung an einen natürlichen Vorgang, den des Fließens, der Bewegung des Wassers. Auch die Visualisierung solch repetitiver

⁹⁷¹ Die Auftragsvergabe lässt sich in den Unterlagen im Nachlass von Hans Kindermann erst ab dem Kostenvoranschlag von Hans Kindermann verfolgen, Schreiben von Hans Kindermann an das Büro Petersen-Köngeter in der Bauabteilung Henkel vom 8.8.1956, NL HK.

⁹⁷² Der Brunnen wurde abgebaut. Wann und aus welchen Gründen dies geschah, darüber war auch im Archiv der Firma Henkel keine Auskunft zu erhalten (Schreiben des Archivs der Firma Henkel an die Verfasserin vom 14.1.2020).

⁹⁷³ Schreiben von Kindermann an Büro Petersen-Köngeter vom 8.8.1956, NL HK.

⁹⁷⁴ Entwurfsbeschreibung im Schreiben an Petersen und Köngeter vom 8.8.1956, NL HK.

Ereignisse folgt dem künstlerischen Arbeiten „nach der Natur“, deren „Perspektive“ Lichtenstern bis hin zu kinetischen Objekten etwa Alexander Calders ausweitet.⁹⁷⁵ Hans Kindermann vergrößerte bei diesem rhythmischen Ansatz sein Formenrepertoire, indem er die Metallrohre mit Metallflächen und Gitterstrukturen kombinierte. Dadurch wurde der Fluss des Wassers gebrochen und variiert. Der wechselnde Rhythmus erhielt optische Entsprechungen: Das Wasser traf aus den Rohren in den Flächen auf und verteilte sich am Rande in gebohrten Auslässen neu. Eine solche formale Erweiterung vollzog auch Hans Uhlmann. Gerade in zunehmenden Aufträgen für den öffentlichen Raum, die eine gesteigerte Monumentalität erforderten, bezog er Drahtverspannungen und flächigere Formen mit ein. Eine Nähe zu Kindermanns Formideen ist in der über drei Meter hohen Stahlskulptur für die Bundesgartenschau in Hannover, 1952 (Abb. 88),⁹⁷⁶ festzustellen, die mittlerweile zerstört ist, oder auch in der vergleichbar großformatigen Arbeit „Concerto“, 1954 (Abb. 89),⁹⁷⁷ in der Hochschule für Musik in Berlin. Vor allem im musikalischen Kontext, der mit Kindermanns Rhythmus-Idee verwandt ist, verband Uhlmann Gussteile und Messingrohre zu einem Formgebilde.⁹⁷⁸ Die Kombination aus Flächen, Gittern und Verspannungen stellt aber zugleich auch eine Reminiszenz an den Surrealismus dar, wie ihn Pablo Picasso oder auch Joan Miró (1893-1983) in der Plastik umsetzten, und an den der französische Nouveau Réalisme mit den Werken etwa von Jean Tinguely (1925-1991) anknüpfte. Diesen Bezug stellt auch Hartog her: „Die deutsche und englische Bildhauerei der Nachkriegszeit scheint ein später Ausläufer des Surrealismus zu sein, der aber – und dieser Aspekt sollte nicht übersehen werden – in eine relativ breite Öffentlichkeit drang. Diese Kunst wurde als ein Symbol für den Neuanfang nach dem Zweiten Weltkrieg wahrgenommen.“⁹⁷⁹

Hans Kindermanns Plan, sich in der im Wiederaufbau befindlichen Stadt Düsseldorf durch bildhauerische Aufträge bekannt zu machen, schien aufzugehen. Er hatte sich durch die Brunnenaufträge von Düsseldorfer Großunternehmen sein bildhauerisches Spektrum auf die Metallskulptur erweitert und damit eine der Naturästhetik verbundene, aber abstrakte Position eingenommen. Diese verfolgte er allerdings nicht

⁹⁷⁵ Lichtenstern 1993, S. 22.

⁹⁷⁶ Hans Uhlmann, Skulptur für Bundesgartenschau in Hannover 1952, Stahl mehrfarbig, zerstört, Wvz 93, in: Akademie der Künste (Hrsg.): Hans Uhlmann. Leben und Werk. Schriftenreihe der Akademie der Künste Band 11, Berlin 1975, S. 271.

⁹⁷⁷ Hans Uhlmann, Concerto, 1954, Messing, Wvz 110, Hochschule für Musik Berlin, in: Akademie der Künste 1975, S. 71.

⁹⁷⁸ Akademie der Künste 1975, S. 70.

⁹⁷⁹ Hartog 2014, S. 53.

weiter. Daneben führten ihn öffentliche Aufträge auch im Rheinland parallel wieder zu figurativen Reliefs zurück.

3.8.5.1 Relief für das Agrippabad in Köln, 1955/56

Das Höri-Netzwerk reichte bis ins Rheinland: Erich Heckel setzte sich für den Bildhauer 1956 im Hinblick auf eine an einen Schwimmbadneubau in Köln gebundene Auftragsarbeit ein. Er richtete ein Schreiben an einen Vertreter des Hochbauamts der Stadt Köln, das für die Neuerrichtung des zentralen Bades in der südlichen Altstadt, dem sogenannten Griechenmarktviertel, verantwortlich zeichnete: „Der Bildhauer Hans Kindermann schreibt mir, daß Sie an dem von Ihnen gebauten Zentralbad ein Hochrelief vorgesehen haben, für dessen Ausführung die Möglichkeit bestünde, daß sie ihm übertragen würde. Dazu möchte ich Ihnen sagen, daß nach meiner über 10 Jahre bestehenden Bekanntschaft mit Kindermann und Beobachtung seiner künstlerischen Entwicklung ich ihn als besonders geeignet für einen solchen Auftrag halte. Sein sorgfältiges Vorgehen bei der Entwicklung seiner künstlerischen Ideen hat zu sehr beachtenswerten Resultaten geführt. Bei der Lösung größerer Aufgaben während der letzten Jahre hat er seine an sich große Erfahrung im Handwerklichen noch wesentlich erweitert.“⁹⁸⁰ Auch an den ihm bekannten verantwortlichen Architekten im Bauamt, Hansotto Schaepler (1918-1983), den Sohn des expressionistischen Malers Fritz Schaepler (1888-1954), mit dem der Künstler befreundet war,⁹⁸¹ wandte sich Heckel mit demselben Ansinnen: „Es würde mich freuen, wenn Kindermann für Ihr Schwimmbad den Auftrag erhielt. Ich kenne ihn und seine Arbeit lange genug, um für ihn sprechen zu können.“⁹⁸² Sogar den Bildhauer Gerhard Marcks forderte Heckel auf, sich als Fürsprecher für Kindermann einzusetzen. „Der Bildhauer Kindermann hatte für das Agrippabad in Köln ein Relief entworfen. Es bedarf nun, wie er mir sagte, noch einer Entscheidung einer Kommission, der vermutlich Herr Haubrich angehört, und es wäre denkbar, daß durch ein Wort von Ihnen die Sache bald spruchreif würde“, fügt er in einem Brief an Marcks ein.⁹⁸³

⁹⁸⁰ Korrespondenz-Konzeptbuch von Erich Heckel, schreiben an Oberbaurat Teichen, Hochbauamt Köln, undatiert, Nachlass Erich Heckel.

⁹⁸¹ Fritz Schaepler war Herausgeber der Zeitschrift „Der Weg“ nach dem Ersten Weltkrieg. Dabei unterhielt er Kontakte zu den namhaftesten Künstlern seiner Zeit, u.a. Erich Heckel. <http://www.schaepler.de/museum/fritz/index.html> (letzter Aufruf: 20.1.2020).

⁹⁸² Schreiben von Erich Heckel an den Architekten Hansotto Schaepler im Hochbauamt Köln vom 25.11.1955, Nachlass Erich Heckel.

⁹⁸³ Brief von Erich Heckel an Gerhard Marcks vom 2.6.1956, Nachlass Erich Heckel.

Eine weitere Referenz lieferte auch das Düsseldorfer Architektenbüro Petersen-Königeter.⁹⁸⁴ Das Empfehlungsschreiben für das Kölner Kunstvorhaben berief sich auf die Ausführung des Bagel-Brunnens wie auch auf das Relief für das Humboldt-Gymnasium in Düsseldorf. Die Architekten bescheinigten Kindermann, diesen als „ernsthaften und gewissenhaften Künstler kennen und schätzen gelernt zu haben“. „Beide Arbeiten „zeichnen sich durch einen besonderen künstlerischen Wert aus,“⁹⁸⁵ heißt es weiter.

Beim Entwurf für ein Außenrelief des Agrippabads (WV ÖR011) für die Bruchsteinmauer an der Hauptfront zur Kämmergasse entschied sich Hans Kindermann – wie zuvor beim Gesundheits- und Versorgungsamt in Radolfzell und bei der Innenraumgestaltung des Humboldt-Gymnasiums – erneut für Muschelkalk als Material.⁹⁸⁶ Die Anlieferung des Steins musste mit der Errichtung der Bruchsteinmauer koordiniert werden und hatte dadurch oberste Priorität. Die Suche nach geeigneten Lieferanten im Raum Köln begann bereits im Februar 1956.⁹⁸⁷ Im Juli wurden zwei der vier Muschelkalksteinbossen auf die Baustelle geliefert.⁹⁸⁸ Sie hätten bereits Ende Juni – so die offiziellen Planungen – in das Mauerwerk eingesetzt worden sein sollen.⁹⁸⁹ In diesem vorbereitenden Zustand befindet sich die Arbeit noch heute. Der helle eingelassene Stein fügt sich mit rund 30 Zentimetern Überstand in die dunkle Bruchsteinwand. Zur Ausführung kam das Relief nämlich nicht. Auch die überlieferten Dokumente im Nachlass von Hans Kindermann brechen mit einem Schreiben im Juli 1956 ab, in dem es um die Begleichung der Rechnung der Steinlieferung geht.⁹⁹⁰ Was der Grund für die Nichtvollendung des künstlerischen Auftrags war, ist trotz der Bemühungen der Verfasserin nicht zu klären.⁹⁹¹

⁹⁸⁴ Schreiben des Büros Petersen-Königeter an das Stadtbaamt Köln vom 21.11.1955, NL HK.

⁹⁸⁵ Ebd.

⁹⁸⁶ Im Rahmen dieses Projekts nimmt Kindermann mit dem Kölner Architekten Ernst Meller Kontakt auf, der ihn bezüglich des Werkstoffes und örtlicher Liefermöglichkeiten berät. Er bittet um Einbeziehung von dessen Onkel, dem Bildhauer Willi Meller (1887–1974), in der Materialfrage. Schreiben von Kindermann an Ernst Meller vom 19.2.1956 und 24.2.1956, NL HK. Das Antwortschreiben Mellers mit der Empfehlung für Krenzheimer-Muschelkalk ist am 22.2.1956 datiert, NL HK.

⁹⁸⁷ Kostenvoranschlag der Firma Stein-Marmor Zorn, Köln vom 29. Februar 1956, NL HK.

⁹⁸⁸ Schreiben von Hans Kindermann an das Hochbauamt der Stadt Köln vom 17. April 1956, NL HK.

⁹⁸⁹ Postkarte des Hochbauamts der Stadt Köln an Hans Kindermann vom 28.5.1956, NL HK.

⁹⁹⁰ Das letzte Dokument zum Relief für das Agrippabad im Nachlass von Hans Kindermann ist am 15.7.1956 datiert, NL HK.

⁹⁹¹ An dieser Stelle sei dem Leiter des Gebäudemanagements der Kölner Bäderbetriebe Johannes Gehlen für seine Gesprächsbereitschaft herzlich gedankt. Die Recherche nach dem Schicksal der unvollendeten Arbeit von Hans Kindermann, auch beim Kölner Stadtarchiv, blieb erfolglos (Schreiben vom 21.1.2020).

Hans Kindermann hatte die Absicht, den Stein vor Ort zu bearbeiten. Der Künstler sah ein Hochrelief vor, dessen Inhalt gegenständlich-figürlich orientiert war. Ausgehend von dem Namen des neuen Zentralbads, Agrippabad,⁹⁹² wollte er die Verdienste des römischen Staatsmannes für die Stadt Köln „sinnbildlich darstellen.“⁹⁹³ Hans Kindermann legte einen Gips-Vorentwurf für sein Relief vor, der wohl zur Beurteilung der Gestaltung diente.⁹⁹⁴ Aus dem Brief Heckels an Marcks vom Juni lässt sich schließen, dass die endgültige Auftragsvergabe noch gar nicht erfolgt war, obwohl die Beschaffung des Materials schon auf den Weg gebracht wurde. Möglicherweise hatte sich das von Erich Heckel in seinem Schreiben an Marcks erwähnte Gremium gegen den Entwurf von Kindermann entschieden und der Auftrag an diesen wurde gar nicht erteilt. Das Entfernen der bereits eingesetzten Muschelkalk-Platten indes schien nicht mehr möglich.

Eine Fotografie dokumentiert den eingeforderten Gipsentwurf (WV ÖR011). Die Aufteilung des Motivs entspricht genau den in die Mauer eingelassenen, erhaltenen Steinplatten. Hans Kindermann setzte die historische Persönlichkeit Agrippa in Beziehung zur römischen Badekultur, was inhaltlich auf die Nutzung des Gebäudes als Stadtbad verwies. Die Figur des Staatsmannes des augustinischen Zeitalters nimmt die linke Hälfte des Reliefs in Höhe und Breite ein. Eine Schriftrolle macht wohl dessen stadtplanerische Verdienste für die Stadt Köln deutlich. Um 39/38 v. Chr. hielt Agrippa sich als Statthalter im Rheinland auf, 20/19 v. Chr. kehrte er zurück und siedelte die römerfreundlichen Ubier in den Raum der heutigen Stadt Köln über. Damit kommt ihm die Rolle des Stadtgründers zu.⁹⁹⁵ Das verbildlicht Kindermann mit einem eingeritzten Zirkel-Symbol und den erkennbaren Initialen „A“ und „M“ für Marcus Vipsanius Agrippa. Die rechte Seite des Reliefentwurfs erläutert das römische Konstruktionsprinzip der Wasser- und Wärmeanlagen römischer Bäder im Längsschnitt und schließt rechts zuunterst auch das Badevergnügen mit ein, indem zwei Wasserstrahlen auf Figuren treffen.

⁹⁹² <http://www.rheinische-geschichte.lvr.de/Persoenlichkeiten/marcus-vipsanius-agrippa/DE-2086/lido/57a9dc8616b181.69685305>, (letzter Zugriff:15.1.2020). Marcus Vispanius Agrippa (64/63-12 v. Chr.) schuf durch seine bau- und bevölkerungspolitischen Maßnahmen die Voraussetzungen für die Befriedung und zivilisatorische Erschließung des von den Römern eroberten Rheinlands.

⁹⁹³ Entwurfsplanung von Hans Kindermann für den Architekten Schaeffler in der Entwurfsabteilung des Hochbauamts Köln, undatiert, NL HK.

⁹⁹⁴ Rechnung für den Vorentwurf eines Hochreliefs von Hans Kindermann an das Hochbauamt Köln vom 23.3.1956, NL HK.

⁹⁹⁵ Portal Rheinische Geschichte: <http://rheinische-geschichte.lvr.de/Persoenlichkeiten/marcus-vipsanius-agrippa/DE-2086/lido/57a9dc8616b181.69685305>, (letzter Zugriff: 6.9.2020).

Das Hochrelief folgt erneut einer formalen Reduzierung mit starker Umrissbetonung und partiellen Binnenstrukturen, die später herausgeschlagen, aber auch geritzt werden sollten. Die Oberfläche ist am Körper der Figur zur Darstellung des römischen Gewands der Toga grober bearbeitet, aber an den übrigen gegenständlichen Motiven meist geglättet. Die obere Hälfte des Reliefs ist durch eine angedeutete Architektur gerahmt. An zwei Stellen ist die Figurendarstellung durch einen Perspektivenwechsel gekennzeichnet. Sie zeigt den Römer sitzend, wobei der Oberkörper frontal dargestellt ist, die Stellung eines Beines aber eher eine Profilansicht andeutet. Und die Badenden in der rechten unteren Reliefecke werden in der waagrechten Draufsicht auf ein Becken wohl als Schwimmer präsentiert.

Der unvollendete Auftrag in Köln findet in Kindermanns Korrespondenzen nochmals Erwähnung. Der Architekt Hansotto Schaefer wandte sich 1961 an Hans Kindermann und kam mit dem Ausdruck des Bedauerns auf die nicht vollendete Arbeit zurück: „Der Block am Agrippabad sowie das ganze Gebäude harrt noch der Vollen- dung – eigentlich möchte ich diesen Zustand als echt KÖLSCH bezeichnen ... [...] Wir ersticken langsam die guten Anfänge in mittelmäßiger Perfektion. Aber ich wollte Ihnen doch wenigstens schreiben, daß Sie bei uns nicht vergessen sind.“⁹⁹⁶ Offen bleibt indes, ob die Arbeit abgelehnt oder zurückgestellt wurde und am Ende doch tatsächlich in Vergessenheit geriet.⁹⁹⁷

3.8.5.2 Auftrag für eine Schutzmantelmadonna in der Marienschule in Saal- hausen, 1956

Etwa zeitgleich verlief auch ein künstlerisches Projekt für die damals katholische Volksschule von Saalhausen im Sauerland, das gleichfalls ungelöste Fragen aufwirft. Der Düsseldorfer Architekt Paul Schneider-Esleben hatte die Planungen für die 1950 bis 1953 errichtete Marienschule in Saalhausen erstellt.⁹⁹⁸ Der dort verantwortliche Lehrer der katholischen Grundschule wandte sich im Dezember 1955 mit dem

⁹⁹⁶ Brief von Hansotto Schaefer an Hans Kindermann vom 24.9.1961, NL HK.

⁹⁹⁷ Bei ihren Recherchen im Stadtarchiv Köln und bei den Kölner Bäderbetrieben konnte die Verfasserin keinen Beleg dafür finden, dass Kindermann in den weiteren Verlauf des Badprojektes eingebunden war.

⁹⁹⁸ Digitalisierter Nachlass im Archiv des Architekturmuseums der TU München, Paul Schneider-Esleben: <https://mediatum.ub.tum.de/1267416> (Letzter Aufruf: 20.1.2020), Verzeichnis der denkmalgeschützten Bauten in Lennestadt, Marienschule. <https://www.lennestadt.de/aktiv/Denkmalenschutz/Baudenkmäler-in-Lennestadt/Saalhausen>, (letzter Aufruf: 20.1.2020); Lepik, Andrea/Heß, Regine (Hrsg.): Paul Schneider-Esleben. Architekt, Ostfildern 2015, S. 194.

Wunsch nach einer dem Namen der Schule entsprechenden Marienfigur an Schneider-Esleben.⁹⁹⁹ Dieser schlug zur Gestaltung einer plastischen Arbeit Hans Kindermann vor.

Kindermann und Schneider-Esleben kannten sich, denn der briefliche Austausch bei der verrät einen vertrauten Ton, man duzte sich.¹⁰⁰⁰ Die Bekanntschaft der beiden ging auf die Kriegs- und Nachkriegszeit auf der Höri zurück. 1946 lernte Paul Schneider-Esleben dort Evamaria Diemen-Meyerhof kennen, die in Kattenhorn am Bodensee evakuiert war.¹⁰⁰¹ Sie wurde seine Ehefrau. Die spätere Schriftstellerin Evamaria Schneider-Esleben stand den Höri-Künstlern nahe. Paul Schneider-Esleben und Hans Kindermann hatten sich wohl auf diesem Weg kennengelernt.¹⁰⁰² Beide verband ein ähnliches Schicksal: Schneider-Esleben wurde bei seinem Einsatz als Sturzkampfflieger 1945 schwer verwundet. Die ärztliche Versorgung übernahm das Lazarett in Konstanz. Die Amputation des linken Armes konnte bei ihm jedoch verhindert werden.¹⁰⁰³

Hans Kindermann und der Architekt, das geht aus dem Antwortschreiben von Schneider-Esleben an den Saalhausener Schulleiter Plitt hervor, hatten die Örtlichkeiten der Schule bereits gemeinsam besucht.¹⁰⁰⁴ Um die Kosten für die Schule niedrig zu halten, schlug der Bildhauer einen Steinguss vor, der anschließend farbig bemalt werden sollte. Das Motiv einer Schutzmantelmadonna für die katholische Schule formulierte wenig später Hans Kindermann selbst aus und schickte zeichnerische Entwürfe nach Saalhausen.¹⁰⁰⁵ Der Gemeinderat musste nun über die Ausführung entscheiden. Damit endet im Nachlass Hans Kindermanns die Korrespondenz mit dem Lehrer in Saalhausen wie auch dem Architekten Schneider-Esleben.

⁹⁹⁹ Schreiben von Paul Schneider-Esleben an Hauptlehrer Plitt, Saalhausen vom 3.12.1955, NL HK.

¹⁰⁰⁰ Schreiben von Hans Kindermann an Paul Schneider-Esleben vom 23.2.1956, NL HK.

¹⁰⁰¹ <http://paul.schneider-esleben.de>, (letzter Aufruf: 20.1.2020); Körner, Burkhard, "Schneider-Esleben, Paul" in: Neue Deutsche Biographie 23 (2007), S. 310-311 [Online-Version]; URL: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118841130.html#ndbcontent>, (letzter Aufruf: 15.3.2021); Heß, Regine: Biografie von Paul Schneider-Esleben, in: Lepik/Heß 2015, S. 20.

¹⁰⁰² Claudia Schneider-Esleben, die Tochter des Architekten, bestätigte der Verfasserin in einem Telefonat am 22.1.2020 die Verbindung ihrer Familie über die Mutter an den Bodensee. Auch ihr sei für die Gesprächsbereitschaft herzlich gedankt.

¹⁰⁰³ Lepik/Heß 2015, S. 20.

¹⁰⁰⁴ Schreiben von Paul Schneider-Esleben an den Schulleiter in Saalhausen vom 3.12.1955, NL HK.

¹⁰⁰⁵ Schreiben von Hans Kindermann an Oberlehrer Plitt vom 6.12.1955, NL HK; Schreiben von Hans Kindermann an Oberlehrer Plitt vom 24.1.1956, NL HK. Mit dem Eingang des Entwurfs und der Kostenaufstellung am 2.3.1956 (NL HK) endet der Schriftwechsel bezüglich der Schutzmantelmadonna in Saalhausen im Kindermann-Nachlass.

Im zeichnerischen Nachlass finden sich auf einem Blatt mehrere Variationen des Schutzmantel-Madonna-Motivs (Abb. 90).¹⁰⁰⁶ Es sind kleine Notate mit Feder am unteren Rand eines ansonsten mit großformatigen Skizzen gefüllten Blatts. Diese Reihung eines Madonnen-Motivs gleicht einer Genese zur Ideenfindung von links nach rechts: Aus einer Madonnenfigur mit einem Kind auf dem Arm und einem weiteren an der Seite, eine Gestaltungsidee, die der Düsseldorfer Mutterstatue (WV ÖR003) folgte, entwickelte sich eine blockhafte Motivanlage, aus der heraus im dritten Entwurf die Idee der Schutzmantelmadonna formuliert wurde. Es handelt sich vermutlich um Entwürfe, die Anfang 1956 entstanden, bevor Kindermann dem Schulleiter seinen Gestaltungsvorschlag konkret unterbreitete.

In der Marienschule in Lennestadt-Saalhausen befindet sich heute ein Schutzmantelmadonna-Hochrelief in der Eingangshalle, es ist jedoch in Holz ausgeführt.¹⁰⁰⁷ Es handelt sich um eine stehende Marienfigur, die die Hände über drei Kindern ausbreitet und mit dem ausladenden Mantel umrahmt. Diese Figur ist bewiesenermaßen nicht von Hans Kindermann, sondern von dem Bildhauer Heinrich Lückenkötter (1903-1985), der der Gemeinde im Oktober 1956 eine holzgeschnitzte Muttergottesstatue (Abb. 91)¹⁰⁰⁸ für die Volksschule anbot.¹⁰⁰⁹ Hans Kindermann hatte offenbar den Auftrag bis dahin noch nicht umgesetzt und man griff auf die vorliegende Arbeit Lückenkötters zurück. Der Bildhauer aus Oelden hatte 1955 bereits ein „Schutzmantelmadonnen“-Hochrelief aus Holz für die Holzwickeder Liebfrauenkirche gefertigt, welches zwar größer und figurenreicher angelegt ist, aber in den zentralen Grundzügen der von der Gemeinde Saalhausen erworbenen Arbeit gleicht (Abb. 92).¹⁰¹⁰ Bemerkenswert bleibt die Ähnlichkeit der Komposition mit den Entwurfsskizzen Kindermanns auf den Zeichnungsblättern. Wieso Hans Kindermann den Auftrag in Saalhausen nicht abschloss, ist nicht zu klären.

¹⁰⁰⁶ Hans Kindermann, Studien zu einer Schutzmantelmadonna, Zeichnung, undatiert, NL HK.

¹⁰⁰⁷ An dieser Stelle dankt die Verfasserin Carola Schmidt aus Saalhausen, die mit einem Aufruf im „Saalhauser Boten“, Nr. 42, 1/2018 die Recherchen unterstützte. Es erfolgte jedoch kein Rücklauf. Carola Schmidt fotografierte das Holzrelief und stellte die Aufnahmen dankenswerterweise der Verfasserin zur Verfügung. Die aktuelle Schulleiterin Kätta Tebrügge setzte sich ebenfalls im Rahmen der Recherche ein. Auch ihr sei herzlich gedankt.

¹⁰⁰⁸ Heinrich Lückenkötter, Schutzmantelmadonna, Holz, um 1955, Grundschule Saalhausen.

¹⁰⁰⁹ Protokollbuch der Gemeindevertretung Saalhausen (Gemeindearchiv Kirchhündem, Bestand: Protokollbücher, Nr. 83 Auszug, Sitzung vom 5.10.1956 lt. Schreiben des Gemeindearchivs Kirchhündem).

¹⁰¹⁰ Heinrich Lückenkötter, Schutzmantelmadonna, Holz, Liebfrauenkirche Holzwickede, 1955 https://www.liebfrauen-holzwickede.de/liebfrauenkirche/kirchenfuehrer/schuma_02.jpg, (Letzter Zugriff 1.8.2021). Yvonne Schütze-Fürst im Hellweger Anzeiger vom 5.6.2013 „Madonna breitet schützend ihren Mantel aus“. <https://www.liebfrauen-holzwickede.de>, Kirchenführer, (letzter Aufruf: 7.9.2020).

3.8.6 Bronzerelief für das Postamt I. in Mannheim, 1956-1964

In das Jahr 1956 fiel auch der Auftrag für die Außengestaltung des Neubaus des Postamts in Mannheim am Paradeplatz, wieder eine „Kunst am Bau“-Maßnahme. Es handelte sich um eine Wandgestaltung. Die endgültige Fertigstellung zog sich über Jahre hin. Die Werkgenese schildert den Übergang von figurativer Motivik hin zur abstrakten Gestaltungsweise, die der Künstler nunmehr auch auf das Relief übertrug. Die Arbeit wurde in Bronzeguss ausgeführt. Dieser Auftrag der Bundespost war nicht nur in seinem Umfang der bislang größte, sondern auch mit hohem Renommee verbunden. Es war geplant, dass das vierteilige Relief an einer exponierten Stelle der Mannheimer Innenstadt zur Aufstellung kommt. Der Leiter der Mannheimer Kunsthalle, Walter Passarge, hatte Kindermann für das Mannheimer Neubauprojekt vorgeschlagen, dies geht aus einem späteren Gutachten von dessen Nachfolger Heinz Fuchs (1917-2001) (Dok.17)¹⁰¹¹ hervor. Eine Wahl, so Fuchs, die „mit Genugtuung“ in kunstinteressierten Kreisen aufgenommen worden sei.¹⁰¹²

Im Mai 1956 erhielt Kindermann die entsprechende Anfrage von Seiten der Postbauleitung in Mannheim.¹⁰¹³ Der Künstler befasste sich zuerst mit der Ausführung eines Brunnens, der an der Außenwand mit einem Relief überzogen werden sollte.¹⁰¹⁴ Eine undatierte Entwurfszeichnung zeigt noch den Brunnen, verweist aber bereits auf die – wie in der endgültigen Ausführung – übereinander angebrachten quer- und hochformatigen, sich teilweise überschneidenden Bronzetafeln, die über dem runden Brunnen platziert werden sollten.¹⁰¹⁵ Bei der Kostenaufstellung des Bildhauers war die Bronzeschale noch erwähnt, wurde aber nachträglich mit Kugelschreiber durchgestrichen.¹⁰¹⁶

Die Umsetzung der künstlerischen Arbeit verzögerte sich und die Eröffnung des Postgebäudes fand im Mai 1957 ohne die bildhauerische Fassadengestaltung statt. Der nicht rechtzeitige Abschluss des Auftrags von Seiten Hans Kindermanns sorgte für Unstimmigkeiten mit dem Auftraggeber, der seinerseits im Januar 1959 das

¹⁰¹¹ Gutachten Dr. Heinz Fuchs, Kunsthalle Mannheim für den Präsidenten der Oberpostdirektion Karlsruhe vom 21.1.1959, NL HK.

¹⁰¹² Ebd.

¹⁰¹³ Am 16.5.1956 ist ein Schreiben der Postbauleitung in Mannheim an Hans Kindermann datiert, in welchem dem Künstler für die Zusendung von Fotografien seiner Arbeiten gedankt und um einen Besprechungstermin gebeten wird, NL HK.

¹⁰¹⁴ Schreiben von Hans Kindermann an die Kunstgießerei Schmäke in Düsseldorf mit der Bitte um eine Preisangabe für einen Bronzebrunnen, NL HK.

¹⁰¹⁵ Entwurf der Anordnung der Bronzereliefs und Schale, undatiert (1956), NL HK.

¹⁰¹⁶ Kostenaufstellung von Hans Kindermann für die Postbauleitung vom 20.7.1956, NL HK.

bereits erwähnte Gutachten von Heinz Fuchs (Dok. 17) einholte, um sich der Bedeutung von Künstler und Werk zu versichern. Die Ausführungen des Kunsthallenleiters waren überaus anerkennend für den Bildhauer. Dessen Säumnis erklärte er mit einer Weiterentwicklung der künstlerischen Umsetzung, die mit einer Steigerung der Qualität verbunden sei.¹⁰¹⁷

Entstehung und die Veränderungen des Werkes sind anhand von Fotografien der Ton- und teilweise Gipsentwürfe nachvollziehbar. Die Formfindung, die Kindermann 1956/57 zuerst in Tonentwürfen formulierte, dokumentieren eine noch überaus figürliche Anbindung.¹⁰¹⁸ Sehr ausgeprägt zeigt sich dies am Entwurf der Tafel zum Motiv „Luft“, das schwebende Figuren und in die Luft geworfene Bälle erkennen lässt (WV ÖR013, d II.). Die „Erde“ erscheint als grafisch gegliedertes Rund mit Wurzeln treibenden Ähren (WV ÖR013, b. II.) und das „Feuer“-Relieffragment (WV ÖR013, c. II.) verrät eine gestalterische Nähe zum Gipsentwurf des Reliefs für das Agrippabad. Zwei vereinfachte Figuren in der Seitenansicht wärmen sich an Flammen in der Bildmitte. Die Darstellung des „Wassers“ (WV A011 a. II.) erfährt von Beginn an die freieste Umsetzung, Wellen und Flossenwesen versetzen die Oberfläche des Tonentwurfs in Bewegung.

Zwei Gips-Fassungen, die um 1957 entstanden sein müssen, offenbaren eine fortschreitende Abstraktion und Kleinteiligkeit der gestalterischen Elemente. Dies lässt sich an der fotografischen Wiedergabe der Gips-Variante der „Erde“ (WV ÖR, b, III.) ablesen, die mit einem intendierten Durchbruch die Bronzefassung nahezu vorwegnimmt. Die Kugelform ist verschwunden, die bildnerischen Elemente bilden einen Zusammenschluss kleinteiliger Bestandteile, die entfernt an Körperformen anklingen. Der zweite Gips, der bildlich überliefert ist, gilt der „Feuer“-Platte (WV ÖR0013, c. III.). Die Motive der sitzenden Figuren vor der Flamme ist vor allem auf der linken Seite merklich verunkelt und die Durchbrüche, die auch die Bronze kennzeichnen, sind bereits ausgeführt. Kindermann bewegte sich kontinuierlich von einer primären Figürlichkeit hin zu einer zunehmenden Abstrahierung. Heinz Fuchs nahm genau diesen Sachverhalt in seinem Bericht auf. „Die Reliefplatten verzichten auf die ausgeschriebene formelhafte Figurensymbolik, ohne in einen ebenso leeren, heute

¹⁰¹⁷ Gutachten von Heinz Fuchs für den Präsidenten der Oberpostdirektion Karlsruhe vom 21.1.1959 -S. 1, NL HK.

¹⁰¹⁸ Es liegt eine Rechnung von fotografischen Aufnahmen von Tonmodellen vor, die im Januar 1957 datiert ist. Rechnung von Barbara Thiele, Düsseldorf, an Hans Kindermann vom 10.1.1957, NL HK. Diese Fotografien sind Teil der Verzeichnisses 1957 (Dok.1). Sie erscheinen unter Nr. 32, 33, 34, 35 als Relief für Postgebäude Mannheim in Arbeit, Ton für Bronze, etwa 1,20 x 2,10 m, 1957.

leider weitverbreiten formalistischen oder informellen Modernismus zu verfallen. Was sich für den oberflächlichen Betrachter als chaotische, scheinbar mehr oder weniger zufällige Formen darstellen mag, erweist sich als äusserst (sic) subtil und lebendig durchgearbeitet, so dass nirgendwo eine leere oder auch nur formelhafte Stelle unterläuft.“¹⁰¹⁹

Reliefs im Nachlass, die die Verfasserin in den Kontext der Entstehung des Mannheimer Reliefensembles einordnet, offenbaren einen auffallenden Abstraktionswillen mit deutlicher Experimentierfreude, einen nahezu informellen Umgang mit dem bildnerischen Material (WV R006 und WV R007) und in der Einbeziehung unterschiedlicher Werkstoffe weisen sie bisweilen einen assemblageartigen Charakter (WV R008) auf. In diese Phase fiel die Begegnung und sicherlich auch Auseinandersetzung mit den Arbeiten Bernhard Heiligers, damals einem der herausragenden Vertreter abstrakter Skulptur in Deutschland. Er steuerte 1958 für den deutschen Weltausstellungs-Pavillon von Eiermann und Ruf, für den Kindermann die Brunnengestaltung übernahm, eine exponiert präsentierte Plastik bei.¹⁰²⁰ In den Reliefs äußerte sich ein neuer, zur Abstraktion hinführender Gestaltungswille, der das an Aufträge gebundene künstlerische Werk Kindermanns bis Ende der 1960er-Jahre weitgehend bestimmen sollte. Die Anordnung des vierteiligen Ensembles (WV ÖR013) entsprach der ursprünglichen, undatierten Planung mit Brunnenschale.¹⁰²¹ Die einzelnen Reliefplatten weisen eine unterschiedliche Größe auf und überschneiden sich in der Anbringung an der Fassade.¹⁰²² Auf die unterste quer angeordnete Platte folgt ein Hochformat, das das untere Querformat und das anschließende Hochformat mit seinen linken Eckkanten überlagert. Die weitere Quertafel zum Abschluss hin breitet sich über die obere längsformatige Platte aus, die aus zwei Gestaltungsteilen besteht. So entsteht, wie Brümmer es beschreibt, „ein Kunstwerk in einer raumgreifenden gestuften Schichtung, das sich über mehrere Meter über die Wand erstreckte“.¹⁰²³

Die vier Motivelemente verteilten sich in der Reihenfolge Wasser, Erde, Feuer und Luft von unten nach oben. Das Narrative, das in den Ton-Fassungen noch abzulesen

¹⁰¹⁹ Gutachten von Heinz Fuchs für den Präsidenten der Oberpostdirektion Karlsruhe vom 21.1.1959 S.2, NL HK, (Dok.17).

¹⁰²⁰ Der Auftrag für die Mannheimer Reliefs überschneidet sich nicht nur mit der Brunnengestaltung für Brüssel 1958, sondern auch mit dem Henkel-Brunnen in Düsseldorf, mit der Freiplastik „Bewegung“, 1959-1962 für die Bundeswehr in Sigmaringen und bereits mit den ersten Planungen der Großskulptur „Terra et mundus“ für die Universität Karlsruhe (ab 1959).

¹⁰²¹ Aufriss des Ensembles, undatiert (1956), NL HK.

¹⁰²² Die Größe der einzelnen Platten betrug laut Kindermanns Angebot vom 16. Januar 1957 1,20 x 1,90 m, 1,10 x 2,20 m, 1,10 x 1,95 m, 1,95 x 80 x 3,20 m, NL HK.

¹⁰²³ Brümmer in: EnBW 2012, S. 73.

ist und Figuratives erkennen lässt, ist weitgehend zurückgedrängt. Es lassen sich auf dem untersten „Wasser“-Relief Schwimmer und / oder Fische ausmachen, darüber Schichtungen von Erde oder am obersten Part Vögel vermuten, die sich aber jeglicher Konkretisierung entziehen. Das Augenmerk des Künstlers lag auf der Oberflächengestaltung der Bildplatten, die die vertikale bzw. horizontale Anlage der Motive in ihrer Struktur aufnimmt und sich verselbständigt. Erhebungen und Vertiefungen, die vom Künstler aufmodelliert wurden,¹⁰²⁴ durchbrechen den Grund. Diese „chaotisch anmutende, eher zufällige Lebendigkeit“ (Brümmer)¹⁰²⁵ bestimmt zweifellos das zwischen Figürlichkeit und freier Formfindung changierende Werk, das nicht nur von einem intensiven Werkprozess zeugt, sondern in der großformatigen Bronzearbeit eine bis dahin bei Kindermann unbekannte künstlerische Haltung bei einer Reliefarbeit im öffentlichen Raum postulierte. Diese beschreibt Fuchs im Hinblick auf eine deutliche Materialbezogenheit: „Es sind nicht ‚perfekte‘ Formen, die einem Material aufgezwungen werden, keine Vergewaltigungen des Materials zu optischen Illusionen oder körperlicher Nachahmung, aber auch nicht zur Formelhaftigkeit symbolischer Figuren und Zeichen, sondern im Einvernehmen von Handwerk und Material wird alles verwirklicht.“¹⁰²⁶ Letztendlich stellte das Werk Hans Kindermanns persönliche Auseinandersetzung mit dem Material Bronze dar, dies war für ihn gleichermaßen wichtig wie die inhaltliche Dimension der vier Elemente. Er durchbrach nicht nur das Material, er lotete seine Eigenschaften in der Fläche aus, und das im Sinne einer Materialgerechtigkeit der Darstellung.

Die Reihenfolge, in der die Platten entstanden, lässt sich an der „Deutschen Kunstausstellung“ in Baden-Baden 1959 rekonstruieren. Der Abbildung im Katalog zufolge und der Werkbeschreibung von Dietrich Mahlow (1920-2013) entsprechend waren 1959 die Platten zu den Motiven „Feuer“ und „Erde“ in der Kurstadt zu sehen.¹⁰²⁷

Von diesen beiden Werkteilen existieren auch die geschilderten Gipsfassungen, die der endgültigen Ausführung sehr nahe sind. Damit wären „Wasser“ und „Luft“ jene Fragmente, die erst nach 1959 entstanden.

Am Ende wurde das Reliefensemble nie an dem dafür vorgesehenen Ort an der Fassade des Mannheimer Postamts am Paradeplatz montiert. Die jahrelange Verzögerung bei der Ausführung war dafür ursächlich. Es dauerte noch bis Mai 1964, bis

¹⁰²⁴ Heinz Fuchs schildert in seinem Gutachten vom 21.1.1959, S.2 den künstlerisch-technischen Entstehungsprozess des Kunstwerks, NL HK, (Dok.17).

¹⁰²⁵ Brümmer in: EnBW 2012, S. 73.

¹⁰²⁶ Gutachten Heinz Fuchs vom 21.1.1959, S. 3, NL HK, (Dok.17).

¹⁰²⁷ Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 1959, Bd.1, o. S.

endlich das komplette Werk in Mannheim eintraf, aber nicht im Postamt, sondern im Fernmeldeamt.¹⁰²⁸ Wie unglücklich die Situation gewesen sein mochte, davon zeugt eine Bemerkung Kindermanns gegenüber dem Düsseldorfer Kunstgießer Schmäke, indem er den Wunsch äußerte, dass es ihm am liebsten wäre, „die Post würde mit den Reliefs der Kunsthalle Mannheim eine Schenkung machen.“¹⁰²⁹ Es stand fest, dass das Werk nicht am Postamt am Paradeplatz angebracht werden würde. Doch die Verantwortlichen bei der Bundespost hatten auch noch nicht endgültig geklärt, an welcher Stelle in Mannheim die Platten schließlich montiert werden sollten.¹⁰³⁰ So bot sich für den Künstler die Möglichkeit, in mehreren Ausstellungen Fragmente des Ensembles zu zeigen, die dadurch die Bedeutung von autonomen Werken erhielten.¹⁰³¹ Diese Teilstücke des Mannheimer Reliefensembles demonstrierten der Öffentlichkeit seine deutlich ins Abstrakte übergehende Gestaltungsweise. Noch 1964 zeigte Hans Kindermann das längste, oberste Relief bei der Ausstellung des Künstlerbunds Baden-Württemberg in Stuttgart, bevor auch dieses endgültig nach Mannheim gelangte.¹⁰³²

Aufstellung erhielt das Ensemble damit aber nicht. Bis etwa 1970 lagerten die vier Bronzereliefs im Keller des Fernmeldeamts, der sogenannten Villa Lanz, einem neo-barocken Gründerzeitbau in der Mannheimer Oststadt, den der Unternehmer Karl Lanz (1873-1921) in den Jahren 1912/13 errichtet hatte und der bereits in den 1920er-Jahren in den Besitz des Fernmeldeamts als Bürogebäude übergegangen war.¹⁰³³ Die Postbehörde baute in den 1960er-Jahren einen Anbau, dessen Platten-gestaltung der Fassade des Postamts am Paradeplatz glich. Dort wurde die Arbeit montiert.¹⁰³⁴ Das Gebäude und damit das Werk übernahm später die Deutsche Telekom, die die Lanz-Villa jedoch ab 2000 zu veräußern gedachte. 2004 kaufte Yvonne Kindermann, die Witwe von Hans Kindermann, die Arbeit zurück, um dieses für Kindermann wichtige Werk vor der Zerstörung zu bewahren.¹⁰³⁵ Die Arbeit wurde im

¹⁰²⁸ Das Fernmeldeamt befand sich an der Ecke Erzberger- / Karl-Ludwig-Straße in Mannheim.

¹⁰²⁹ Schreiben von Hans Kindermann an Schmäke in Düsseldorf vom 14.2.1960, NL HK.

¹⁰³⁰ Ebd.

¹⁰³¹ Schreiben von Hans Kindermann an die Oberpostdirektion Karlsruhe vom 16.4.1960, NL HK.

¹⁰³² Schreiben von Hans Kindermann an die Oberpostdirektion Karlsruhe vom 20.5.1964, NL HK.

¹⁰³³ <https://www.alleburgen.de/bd.php?id=33902>, (letzter Aufruf: 22.1.2020).

¹⁰³⁴ Yvonne Kindermann schildert in einem Schreiben an eine Freundin (Annette Merkel) das Schicksal der Arbeit ihres Mannes 24.10.2000, NL HK. Zu diesem Zeitpunkt stand ein Verkauf des Gebäudes, das mittlerweile im Besitz der Telekom Deutschland war, bevor Yvonne Kindermann bemühte sich, das Reliefensemble an das Museum für Kommunikation in Berlin wie Frankfurt zu vermitteln.

¹⁰³⁵ Schreiben der Deutschen Telekom an Yvonne Kindermann vom 3.12.2003, NL HK.

gleichen Jahr demontiert.¹⁰³⁶ Sie befindet sich in ihre vier Einzelteile zerlegt im Hof des ehemaligen Ateliers von Hans Kindermann in Gleishorbach.

In den Auftragsarbeiten zwischen 1952 bis 1956 führte Hans Kindermann seine bildhauerische Entwicklung konsequent weiter und schaffte schließlich den Anschluss an eine als zeitgemäß geltende, vom Figurativen ausgehende und zur Abstraktion führende, künstlerische Ausdrucksweise. War die Singener Figurengruppe von einer figurativen Konzeption mit starker bildnerischer Vereinfachung geprägt, so gelang es Kindermann, sich den Vorstellungen der Auftraggeber im jeweiligen Rahmen anzupassen. Die Spanne seiner künstlerischen Äußerungen, die sich auf Reliefs und Brunnengestaltungen beschränkten, reichte von der figuralen Vereinfachung beim Türwangenrelief in Radolfzell über eine abstrakte Kupferrohrgestaltung bei den Brunnenkonzeptionen in Düsseldorf bis hin zu seiner bislang umfangreichsten Arbeit, dem Mannheimer Relief, in dem er sich während des Werkprozesses vom Gegenständlichen hin zu einer freien Formfindung löste.

Hans Kindermann hatte nicht nur künstlerisch Anschluss gefunden, sondern bewegte sich mit dem Wechsel nach Düsseldorf und später nach Karlsruhe wieder in einem Umfeld, das ihm neue Begegnungen mit Persönlichkeiten aus allen künstlerischen Bereichen eröffnete. Zwar vernachlässigte Kindermann sein autonomes Werk, doch mit der Hinwendung zu einer politisch favorisierten abstrahierenden Arbeitsweise, die auch von einem größeren Publikum wahrgenommen werden konnte, erhielt er weitere Aufträge im öffentlichen Bereich.

3.8.7 Im künstlerischen Netzwerk in Baden

Wenngleich in den 1950er-Jahren in Leben und Werk von Hans Kindermann eine Phase einsetzte, in der er sich auf seine Rückkehr nach Düsseldorf vorbereitete, ist festzuhalten, dass er durch seinen Wohnsitz auf der Höri auch dem Künstler- und Kunstnetzwerk in Baden und später Baden-Württemberg eng verbunden blieb. Diese Tatsache mochte für seine Berufung als Professor an die Kunstakademie Karlsruhe 1957 von nicht geringer Bedeutung gewesen sein.

Seit 1955 gehörte Hans Kindermann dem Beirat des Kunsthallenausschusses der Staatlichen Kunsthalle in Baden-Baden an. Die sieben Mitglieder dieses Gremiums waren Künstler, die die Landesteile Baden-Württembergs und verschiedene

¹⁰³⁶ Brümmer in: EnBW 2012, S. 73.

Gattungen vertraten.¹⁰³⁷ Ihnen kam Mitbestimmung beim Ausstellungsprogramm der Einrichtung zu, die über keinen eigenen künstlerischen Bestand verfügte. Hans Kindermann vertrat die Bildhauerei Südbadens, Erich Heckel die Malerei dieser Region.¹⁰³⁸ Er war damit in einem Kreis namhafter Künstler aufgenommen, dem u.a. der Stuttgarter Alfred Lörcher (1875-1962) angehörte, der die Nordwürttemberger unter den Bildhauern vertrat, oder auch Otto Laible (1898-1962), Maler und Akademieprofessor aus Karlsruhe. Das Künstlergremium befand sich in engem Austausch mit weiteren Gremien der Kunsthalle, denen neben Kunstwissenschaftlern auch engagierte Kunstliebhaber und Förderer angehörten. Auch dies führte zu Kontakten, die Hans Kindermann zum Vorteil gereichten. Dadurch traf Kindermann u.a. auf den Industriellen Fritz Borsi aus Offenburg, der über die Vermittlung der Kunsthalle 1955 einen Bronze-Kopf „Stropp“ (WV S044c.) für seine private Sammlung erwarb.¹⁰³⁹ Das Programm der Kunsthalle Baden-Baden, die ab 1957 nach dem Tod Erwin Heinrichs (1887-1956) von dem Kunsthistoriker Dietrich Mahlow geführt wurde, war in diesen Jahren bestimmt sowohl durch thematische Präsentationen, international angebundene Schauen wie auch Ausstellungen regionaler Künstler, für die eigens wechselnde Juryteilnehmer bestimmt wurden. Obwohl Mitglied des Beirates, wurde Hans Kindermann zur Teilnahme an der „Deutsche Kunstausstellung“ zum 50-jährigen Bestehen der Kunsthalle Baden-Baden 1959 aufgefordert. Namhafte Persönlichkeiten zeichneten für die Auswahl der vertretenen Künstler verantwortlich, die in den unterschiedlichen bundesdeutschen Landesteilen getroffen wurde und damit auch für den Anspruch der Veranstaltung standen. Sie zielte auf arrivierte Künstler, den Nachwuchskräften war der anschließende „Deutsche Kunstpreis der Jugend“ im Herbst 1959 zgedacht. Hans Kindermann wurde als südwestdeutscher Künstler vom Ständigen Ausschuss der Kunsthalle Baden-Baden in den Kreis der ausstellenden Künstler aufgenommen, obwohl sein Name auf einer ersten Entscheidungsvorlage noch nicht stand.¹⁰⁴⁰

¹⁰³⁷ Schreiben des Kultusministeriums Stuttgart an Hans Kindermann vom 20.1.1955, NL HK. Die weiteren Mitglieder des Ausschusses werden vom Leiter der Kunsthalle Baden-Baden, dem Maler Erwin Heinrich (1887-1956), den Mitgliedern in einem Schreiben vom gleichen Tag genannt, NL HK. Zu Erwin Heinrich https://www.leo-bw.de/web/guest/detail/-/Detail/details/PERSON/kgi_biographie/116665521/Heinrich+Erwin+Georg+Eberhard, (letzter Aufruf: 15.3.2021).

¹⁰³⁸ Es ist davon auszugehen, dass Heckel Kindermann für dieses Amt vorschlug. Der Ausschuss der Kunsthalle Baden-Baden existierte von 1955 bis Ende 1960, er wurde dann aufgelöst.

¹⁰³⁹ Schreiben der Kunsthalle Baden-Baden an Hans Kindermann vom 3.6.1955, NL HK.

¹⁰⁴⁰ Vorlage für die Ausschussteilnehmer für die Sitzung am 26.7.1958 zum Thema „Deutsche Kunstausstellung 1959“ vom 6.6.1958, NL HK. Die Vorgehensweise bei der Auswahl wurde anschließend noch mehrfach verändert.

Der Bildhauer reichte – wie bereits erwähnt – zwei Teile der Reliefgruppe für das Mannheimer Postgebäude ein. Es handelte sich dabei um eine Platte mit dem Motiv der „Erde“, das in der Hängung zweitunterste Element.¹⁰⁴¹ Auch der Katalogtext von Dietrich Mahlow bestätigt diese Zuordnung, obwohl im Abbildungsteil die Platte des „Feuer“-Themas zu sehen ist, die zweite Arbeit Kindermanns, die in der Präsentation zu sehen war. Mahlow schreibt im Katalogtext: „Die Struktur der Erde, die Borke, die Rinde der geologischen Situation zu erkunden, gehört – wie in der heutigen Malerei – auch in der Plastik gegenwärtig zu den Hauptinteressen. Man begnügt sich nicht mit dem visuellen Abbild, man will die innere Physiognomie gleichsam psychogrammatisch treffen. Gleichzeitig treibt es die Künste, von daher – befrachtet mit neuer Kenntnis – den Weg zu einer Figuration zu finden, welche mehr als nur ein Abbild erbringt. Auf diesem Weg aber befindet sich zurzeit auch Hans Kindermann. [...]“¹⁰⁴² Damit formuliert Mahlow gleichsam die Kriterien für das Arbeiten „nach der Natur“, die Christa Lichtenstern viele Jahre später als charakteristisch für diese künstlerische Vorgehensweise zusammenträgt.¹⁰⁴³ Der Bildhauer präsentierte sich in der künstlerisch hochrangig besetzten Schau mit seinem aktuellen Schaffen, das sich – wie Mahlow bemerkt – deutlich der Abstraktion zuwandte. Die Bronzereliefs waren an der Außenfassade der Kunsthalle neben einer Arbeit von Bernhard Heiliger platziert.¹⁰⁴⁴ Damit positionierte sich Kindermann in der deutschen Bildhauerlandschaft neu. War er – gleichfalls in Baden-Baden 1947 – bei der Ausstellung „Deutsche Kunst der Gegenwart“ noch als der Vorkriegsplastik verbundener Vertreter figürlicher Bildhauerei aufgetreten, so stellte er sich nun mit seinen Fragmenten aus dem Reliefensemble, die seinen Stilwandel deutlich markierten, als einer jener Bildhauer vor, die die klassische Figurendarstellung zu Gunsten einer fortschreitenden Entfernung vom Figürlich-Gegenständlichen hinter sich ließen. Damit reihte er sich in der Ausstellung „Deutsche Kunst“ nicht nur in der musealen Präsentation neben Bernhard Heiliger ein, er distanzierte sich in Baden-Baden 1959 auch von den häufig älteren Bildhauern, die in zwar aktualisierender Weise arbeiteten, aber immer noch am Figürlichen festhielten,

¹⁰⁴¹ Eingangsprotokoll der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden vom 13.3.1959: „Teil einer Reliefgruppe“ 120 x 225 cm, NL HK.

¹⁰⁴² Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 1959, o. S. Es ist im Katalog vermerkt, dass die Werktexte von Dietrich Mahlow verfasst wurden.

¹⁰⁴³ Lichtenstern 1993, S. 21.

¹⁰⁴⁴ Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 1959, o. S., Grundrisskizze mit dem Verzeichnis der ausstellenden Künstler.

wie etwa Alfred Lörcher, Ewald Mataré, Gerhard Marcks, Emy Roeder oder Toni Stadler.

3.8.8 Die Dominanz der Abstraktion und ihre politische Verknüpfung

Auch die Ausstellung 1959 in Baden-Baden war von einer künstlerischen Diskussion begleitet, die ein erneutes Schlaglicht auf die künstlerische Schwerpunktsetzung der Bundesrepublik warf: Die Abstraktion bestimmte die künstlerischen Positionen. Die „Deutsche Kunstausstellung“ mit ihrer anschließenden Präsentation zum „Deutschen Kunstpreis der Jugend“ verliefen nahezu zeitgleich zur documenta 2 in Kassel 1959.¹⁰⁴⁵ Die Ausstellung der jüngeren Künstlerinnen und Künstler sorgte für den Vorwurf der Bevorzugung der gegenstandslosen Kunst, die vom Kunstmarkt und Kunstbetrieb gefördert werde, während die gegenständliche Kunst vernachlässigt würde.¹⁰⁴⁶ Dies kam im von der Zeitschrift „Das Kunstwerk“ organisierten „Baden-Badener Gespräch“ zum Ausdruck.¹⁰⁴⁷

Tatsächlich hatte sich zu diesem Zeitpunkt die Situation der Kunst in Deutschland entscheidend verändert. Die documenta 1 zielte darauf, einen Überblick über die deutsche Kunst nach 1945 zu geben. Die jüngsten Forschungen lassen dieses Ansinnen allerdings in neuem Licht erscheinen, seitdem deutlich wurde, dass mit Werner Haftmann (1912-1999), dessen „Modell der Moderne“¹⁰⁴⁸ die Schauen 1 bis 3 in Kassel wie auch die Kunstrezeption der Nachkriegsjahre durch seine Veröffentlichung „Malerei im 20. Jahrhundert“, 1954 nachhaltig bestimmten¹⁰⁴⁹, neben dem Sozialdemokraten Arnold Bode (1900-1977) ein NSDAP-Mitglied und Bekämpfer der italienischen Resistenza für die Neubestimmung der Kunst in Deutschland sorgte.¹⁰⁵⁰ Seine Verklärung Noldes, nicht zuletzt auch durch den „Mythos“ der „Ungemalten Bilder“, die schließlich auf der documenta 3 zu sehen waren,¹⁰⁵¹ sowie sein gezielter, der NS-Gesinnung folgender Ausschluss von Künstlern, die Opfer der Nazi-

¹⁰⁴⁵ Zuschlag 2013_1, S. 24.

¹⁰⁴⁶ Ebd.

¹⁰⁴⁷ Ebd.

¹⁰⁴⁸ Voss, Julia: Das Werner-Haftmann-Modell. Wie die documenta zur Bühne der Erinnerungspolitik wurde in: Gross, Raphael u.a. (Hrsg.): documenta. Politik und Kunst, München/London/New York 2021, S. 75.

¹⁰⁴⁹ Ebd. S.69.

¹⁰⁵⁰ Ebd. S. 77.

¹⁰⁵¹ Fulda, Bernhard: Die „Ungemalten Bilder“ in: Fulda, Bernhard /Ring, Christian /Soika, Ava (Hrsg.) für die Nationalgalerie der Staatlichen Museen zu Berlin und die Noldestiftung Seebüll: Emil Nolde. Eine deutsche Legende. Der Künstler im Nationalsozialismus, München/ London/ New York 2019, S. 183 f.

Gewaltherrschaft geworden waren, in seinem Kunstgeschichtsbild, werfen eine zwiespältiges Licht auf seine Rolle als künstlerischer Erneuerer in Deutschland.¹⁰⁵²

Haftmann war ebenso mitbestimmend, als es vier Jahre später bei der documenta 2 galt, den Anschluss der deutschen an die internationale Kunst zu belegen.¹⁰⁵³ Das war gleichzusetzen mit dem Bekenntnis zur Abstraktion.¹⁰⁵⁴ Auch Kurt Martin, der ebenfalls zum engen Kreis der documenta-Verantwortlichen gehörte und das Außenministerium der Bundesrepublik in künstlerischen Bereichen beriet, konnte keine Unbescholtenheit vorweisen, da er in der NS-Zeit von Karlsruhe aus als Generalbevollmächtigter für die Museen im Elsass wirkte und in Baden in die Arisierungspolitik eingebunden war.¹⁰⁵⁵ Durch seinen gleichzeitig politischen Auftrag wurde deutlich, wie eng auch in Kassel Kunst und Politik miteinander verknüpft waren. Die Nähe zur DDR, zu der es sich politisch wie künstlerisch abzugrenzen galt, gehörte von Beginn an zum Konzept der Großveranstaltung und wurde auch weiterverfolgt.¹⁰⁵⁶ Nicht nur, dass Bundespräsident Theodor Heuss (1884-1963) die Schirmherrschaft für das Ausstellungsunternehmen übernommen hatte, das Bundesministerium für Gesamtdeutsche Fragen war finanziell eingebunden.¹⁰⁵⁷ Damit wird deutlich: Mit der Abstraktion grenzte man sich politisch ab.

Die Plastik, für deren Auswahl bei der documenta 2 Eduard Trier verantwortlich gewesen sein soll, war dabei ausgesprochen breit vertreten.¹⁰⁵⁸ Zwar waren noch ältere Künstler mit enger Anbindung an die Vorkriegstradition vertreten, wie Gerhard Marcks und Gustav Seitz, die sich formvereinfachender Gestaltungsweisen bedienten, aber am naturnahen Menschenbild festhielten.¹⁰⁵⁹ Doch die nachfolgende Generation brachte sich ins Blickfeld und damit wurde der Wandel sichtbar. Die Arbeiten von Bernhard Heiliger, Fritz Koenig und Karl Hartung bildeten eine Art Gelenkstelle, indem sie die Darstellung des Menschen auf seine anthropomorphen Grundzüge reduzierten und damit die Verbindung zu internationalen Künstlern wie Germaine

¹⁰⁵² Voss 2021_1, S. 70.

¹⁰⁵³ Ohnesorge 2001, S. 130.

¹⁰⁵⁴ Zuschlag 2013_1, S. 25.

¹⁰⁵⁵ Redmann, Miri: Wer gründete die documenta? Biografische Spurensuche in die NS-Vergangenheiten der Organisatorinnen und Organisatoren der documenta 1 bis 4, in: Gross, Raphael (Hrsg.) mit Larsen, Lars Bang/ Blume, Dorlis/ Pooth, Alexia/ Voss, Julia/ Wierling, Dorothee: documenta Politik und Kunst, München/ London/ NewYork, 2021, S. 81.

¹⁰⁵⁶ Voss, Julia: Kassel 1955. Wie die documenta beinahe nicht stattgefunden hätte. Die Vorgeschichte der erfolgreichsten Kunstaussstellung Deutschlands und ihre Realisierung, in: Gross, Raphael (Hrsg.) mit Larsen, Lars Bang/ Blume, Dorlis/ Pooth, Alexia/ Voss, Julia/ Wierling, Dorothee: documenta Politik und Kunst, München/ London/ New York, 2021, S.37.

¹⁰⁵⁷ Ebd., S. 42.

¹⁰⁵⁸ Ohnesorge, 2001, S.131.

¹⁰⁵⁹ Ebd., S. 155.

Richier (1902-1959), Alberto Giacometti, Henri Laurens oder auch Henry Moore herstellten, die in ihrem Schaffen „nach der Natur“ die Abkehr vom klassischen Figurenbild längst hinter sich gelassen hatten. Hartungs „Thronoi“ (Abb. 93)¹⁰⁶⁰ wurde in der Ausstellung zu einem Exempel dieser Veränderung. Durch fortschreitende Abstraktion gelangte der Künstler zu einem Körpergerüst.¹⁰⁶¹ Die noch Jüngeren, wie etwa Emil Cimiotti (1927-2019), setzten dagegen auf das Assoziationspotential ihrer Formideen.

Die Kunst folgte damit dem Innovationsprinzip, das den Wiederaufbauwillen in der Bundesrepublik entsprach: Dem wirtschaftlichen Anschluss an die westlichen Ideale folgte auch der künstlerische. Dies zu demonstrieren, dazu bot auch die Weltausstellung zuvor 1958 in Brüssel Gelegenheit, auf der sich die Bundesrepublik Deutschland erstmals präsentierte. Hier war ebenfalls Martin – wohl wegen seiner Beratertätigkeit für das Außenministerium – eingebunden, der Kindermann als Gestalter des Brunnens im Wettbewerb unterstützen sollte. Die Schau gab aber auch Anlass, sich gegen die sozialistischen Ostmächte, in erster Linie die Deutsche Demokratische Republik, abzugrenzen. Die Gegensätzlichkeit der Systeme wurde mit der Einbeziehung abstrahierender künstlerischer Positionen deutlich sichtbar. Beschränkte Wettbewerbe, die für die Vergabe der künstlerischen Arbeiten zur Weltausstellung ausgeschrieben worden waren, machten eine vorherige Selektion unter stilistischen Gesichtspunkten möglich und richteten sich an eben jene Künstler, die in abstrahierender Weise mit dem tradierten Figurenbild brachen, was zudem noch die radikale Abwendung von der tradierten Figuration und dessen ideologischer Anbindung im NS-Staat implizierte. Die Polarität von Figuration und Abstraktion war zementiert.

Als Repräsentanten der modernen Bildhauerei wurden ausgewählt: Karl Hartung, Fritz Koenig, Bernhard Heiliger und Hans Kindermann. Ihre künstlerischen Beiträge für die Weltausstellung 1958 in Brüssel sollten exemplarisch für den Fortschritt in der Bundesrepublik stehen. Damit war Hans Kindermann in die erste Reihe der abstrakt arbeitenden Künstlerinnen und Künstler im internationalen Blickfeld vorgedrungen.

¹⁰⁶⁰ Karl Hartung, Thronoi, 1958/59, (WV 652), in: Krause 1998, S. 143.

¹⁰⁶¹ Ohnesorge 2001, S. 136.

3.9 In den Reihen der abstrakt arbeitenden Bildhauer in Deutschland

3.9.1 Berufung zum Leiter einer Bildhauerklasse an der Kunstakademie Karlsruhe

Der Auftrag für die deutsche Bundesregierung 1958 stand in engem Zusammenhang mit Kindermanns Berufung an die Staatliche Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe. Diese erfolgte überraschend. Carl Trummer, der seit der Wiedereröffnung der Kunstakademie Karlsruhe 1947 tätige Bildhauer an der Kunsthochschule, verstarb unerwartet. Hans Kindermann bewarb sich auf den vakanten Lehrstuhl. Es ist davon auszugehen, dass der bereits emeritierte Erich Heckel vermittelnd tätig war. Er war sowohl Trummer als auch Kindermann freundschaftlich verbunden. Zudem war Kindermann durch sein Engagement an der Kunsthalle Baden-Baden mit künstlerischen Lehrern der Hochschule schon eng vertraut. Seine Bewerbung richtete Kindermann am 3. Februar 1957 an den Direktor der Akademie Kurt Martin.¹⁰⁶² Der ehemalige Leiter der Kunsthalle Karlsruhe hatte dieses Amt erst kurz zuvor angetreten. Die Entscheidung über seine Einstellung jedoch traf nicht dieser persönlich, sondern der Senat der Akademie, der sich schließlich für Hans Kindermann aussprach.¹⁰⁶³ Am 1. Mai 1957 übernahm der Bildhauer die Leitung der Bildhauerklasse an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe.¹⁰⁶⁴

Diese für Hans Kindermann sicher unerwartete Berufung schien seine Düsseldorfer Pläne zu durchkreuzen, zu denen die Option auf eine Bildhauerei-Professur an der dortigen Akademie gehörte. Die Nachfolge von Ewald Mataré, die ab 1957 offen war, blieb lange unbesetzt. Obwohl bereits zum Professor in Karlsruhe benannt und verbeamtet, wurde Kindermann 1961 dennoch von Seiten der Düsseldorfer Akademieleitung aufgefordert, an dem Bewerbungsverfahren für den Lehrstuhl dort teilzunehmen.¹⁰⁶⁵ Das Professorenkollegium, so lässt der amtierende Direktor der Düsseldorfer Akademie Hans Schwippert Hans Kindermann wissen, ziehe ihn „im engsten Kreise in Betracht“.¹⁰⁶⁶ Im Düsseldorfer Professorenkollegium befanden sich zu

¹⁰⁶² Entwurf eines Lebenslaufs, adressiert an Dr. Martin vom 3.2.1957, NL HK.

¹⁰⁶³ Schreiben von Akademiedirektor Kurt Martin an Hans Kindermann vom 27. März 1957, NL HK. Aus dem Schreiben geht hervor, dass der Senat Martin beauftragt habe, Hans Kindermann als Nachfolger von Trummer vorzuschlagen und er um die Ermächtigung des Ministeriums gebeten habe, die offiziellen Berufungsverhandlungen zu beginnen.

¹⁰⁶⁴ Das Eintrittsdatum geht u.a. aus dem vom Kultusminister unterzeichneten Dienstvertrag hervor, der am 25.7.1957 von Hans Kindermann unterschrieben wurde, NL HK.

¹⁰⁶⁵ Schreiben vom Direktor der Kunstakademie Düsseldorf Hans Schwippert an Hans Kindermann vom 4.3.1961, NL.HK.

¹⁰⁶⁶ Ebd.

diesem Zeitpunkt neben Ferdinand Macketanz und Günter Grote auch der Architekt Walter Köngeter, die sich sicher als Fürsprecher für Kindermann eingesetzt hatten. Ein Wechsel von seiner Karlsruher Professur nach Düsseldorf war für Kindermann offenbar nicht ausgeschlossen, denn er reichte seine Bewerbung ein.¹⁰⁶⁷ Hinzu kam abermals eine familiäre Veränderung: 1960 hatte sich Kindermann von seiner dritten Ehefrau Ilse scheiden lassen.

Es dauerte bis Januar 1962, bis in Düsseldorf die Entscheidung über die Mataré-Nachfolge getroffen war.¹⁰⁶⁸ Man hatte sich für Joseph Beuys als Nachfolger entschieden, „der einmal von Mataré ausging“,¹⁰⁶⁹ also dessen Schüler war, lautet die offizielle Begründung. Der Maler K.O. Götz (1914-2017), der später zum Widersacher des Künstlers an der Düsseldorfer Akademie wurde, notierte in seinen Lebenserinnerungen: „1961 wurde Joseph Beuys als Leiter einer Bildhauerklasse berufen. Bei den Berufungsverhandlungen stellte ich fest, dass keiner meiner Kollegen diesen Bildhauer kannte. Man hatte den Namen nie gehört. Zu dieser Zeit war es an der Düsseldorfer Akademie noch üblich, dass man es z.B. den Bildhauerkollegen überließ, bei der Berufung eines Bildhauers das Wort zu führen. Die Kollegen der anderen Disziplinen hielten sich zurück, stimmten dann aber für die Entscheidung der Kollegen vom Fach. Die Tatsache, daß Beuys ein Schüler von Mataré war, wurde besonders positiv bewertet“.¹⁰⁷⁰

Joseph Beuys hatte sich gegen drei arrivierte Bildhauer durchgesetzt. Aus der Absage, die Kindermann erhielt, geht hervor, welche Künstler zudem für den Lehrstuhl in Betracht gezogen worden waren: Neben Joseph Beuys wurden Emil Cimiotti, der wenig später eine Professur in Braunschweig erhielt, wie auch Hans Kock (1920-2007) genannt. Indem die Wahl mit Beuys auf die am wenigsten der tradierten Bildhauerkunst verbundene Position fiel, wurde an der Kunstakademie in Düsseldorf in diesem Bereich ein deutlicher künstlerischer Richtungswechsel eingeschlagen. „Mit seinen Überlegungen zu einer Erweiterung des Kunstbegriffs bestimmte Beuys das Wesen der Bildhauerei neu. Damit untrennbar verbunden war die Idee von der ‚sozialen Plastik‘, die nicht zuletzt die gesellschaftliche Relevanz künstlerischer Tätigkeit einfordert“.¹⁰⁷¹ So charakterisiert Anette Kruszynski die Sichtweise jenes Künstlers,

¹⁰⁶⁷ Bewerbungsschreiben von Hans Kindermann an Hans Schwippert vom 17.3.1961, NL HK.

¹⁰⁶⁸ Schreiben von Hans Schwippert an Hans Kindermann vom 3.1.1962, NL HK.

¹⁰⁶⁹ Ebd.

¹⁰⁷⁰ K.O. Götz: Erinnerungen und Werk, Band I b, Düsseldorf 1983, S. 911.

¹⁰⁷¹ Kruszynski, Anette: Joseph Beuys, in: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen/Kunstakademie Düsseldorf: Die Bildhauer. Kunstakademie Düsseldorf 1945 bis heute, Bielefeld 2013, S. 76.

der eine neue künstlerische Haltung vertrat, die die künstlerisch wie politischen Diskussionen in Deutschland in der Folgezeit bestimmte und die Bildhauerei in hohem Maße beeinflusste und veränderte.

Für Hans Kindermann, der in der figurativen Bildhauerkunst geschult und ihren Materialien und künstlerisch technischen Werten eng verbunden war, bedeutete dies just in der Phase, da er den Weg hin zu einer persönlichen Form des abstrahierenden Arbeitens gefunden hatte, eine erneute ästhetische Richtungsänderung, die zudem mit einer persönlichen Niederlage im Auswahlverfahren um die Düsseldorfer Professur verbunden blieb. Mit dem Rückbezug auf Mataré, der die Figuration in Düsseldorf nach 1945 noch vertrat,¹⁰⁷² wurde bei der Berufung von Beuys deutlich, dass sich ein Paradigmenwechsel ankündigte, demgegenüber die bildhauerische Professur Hans Kindermanns in Karlsruhe noch vergleichbar traditionelle Züge aufwies.

Ein Zurück nach Düsseldorf gab es für Kindermann mit der Entscheidung von 1962 nicht mehr. Karlsruhe bildete für ihn von da an den Lebens- und Arbeitsmittelpunkt. Hier eröffnete sich ihm bis zu seiner Emeritierung 1977 ein neuer Wirkungskreis. Obwohl die Freundschaft zu seinen Düsseldorfer Weggefährten weiter Bestand hatte, setzte er im Rheinland keine künstlerische Arbeit mehr um.

3.9.2 Das Brunnenensemble auf der Weltausstellung in Brüssel, 1958

Seiner Berufung an die Kunstakademie Karlsruhe verdankte Hans Kindermann wohl, dass er im Juli 1957 zu der Wettbewerbsbeteiligung um die plastische Ausgestaltung des von Egon Eiermann und Sep Ruf entworfenen Pavillons der Bundesrepublik Deutschland auf der ersten Weltausstellung nach dem Zweiten Weltkrieg in Brüssel aufgefordert wurde. Der neue Bildhauerei-Professor war einer von drei Künstlern, die in einem engen Wettbewerb um einen Entwurf für die Gestaltung eines Brunnens, den sogenannten Wettbewerb C, gebeten wurden.¹⁰⁷³

Seine Konkurrenten waren angesehene Künstler, die ob ihrer jeweiligen persönlichen Verbindungen zu den beiden Architekten Eiermann und Ruf für die Brunnenplanung

¹⁰⁷² Reuter betont in seinem Beitrag zur figürlichen Plastik an der Kunstakademie Düsseldorf, dass sich Mataré in seiner Lehre durch eine große Offenheit sowie durch seine Suche nach neuen Formen in der abstrahierend-darstellenden Plastik auszeichnete. Reuter 2013, S. 46.

¹⁰⁷³ Schreiben der Bundesbaudirektion Berlin, Außenstelle Bonn an Hans Kindermann vom 12.7.1957, NL HK.

in Betracht gezogen worden waren.¹⁰⁷⁴ Es handelte sich um den Münchner Karl Knappe (1884-1970), der zuvor mit Sep Ruf in architektonischem Zusammenhang künstlerisch zusammengearbeitet hatte,¹⁰⁷⁵ und den Berliner Paul Dierkes (1907-1968), Professor für Bildhauerei an der Hochschule für Bildende Künste. Er galt als ein enger Freund Eiermanns.¹⁰⁷⁶ Ob es der an der Architekturfakultät der Technischen Hochschule in Karlsruhe (heute KIT) lehrende Eiermann war, der auf den Professor an der Karlsruher Akademie für dieses prestigeträchtige Projekt von nationaler Bedeutung aufmerksam machte, kann nicht endgültig geklärt werden.¹⁰⁷⁷ Eine nicht unerhebliche Rolle in diesem Vorgang dürfte jedoch auch erneut Kurt Martin gespielt haben, der noch 1957 nach München als Generaldirektor der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen wechselte und in seiner Funktion als künstlerischer Berater der Regierung zur Jury der künstlerischen Ausstattung des bundesdeutschen Auftritts bei der Weltausstellung gehörte.

Das Gelände der Weltausstellung zeichnete sich durch einen alten Baumbestand aus, der in die Planungen einbezogen wurde. „Die Architektur zeigte sich bewusst zurückhaltend, trat nicht in Konkurrenz zu den Bäumen, sondern akzeptierte deren Dominanz“, beurteilt Günter Mader das Gesamtkonzept.¹⁰⁷⁸ Die acht von der geradlinigen japanischen Architektur inspirierten, unterschiedlich großen, auf quadratischem Grundriss basierenden und aus Stahl und Glas bestehenden Pavillons von Ruf und Eiermann, welche durch Brücken miteinander verbunden waren, rahmten in einer Art Rechteck eine exponierte Baumgruppe. Dort sollte auch – im Einvernehmen

¹⁰⁷⁴ Büttner, Claudia: Brunnen Hans Kindermann, in: Bundesinstitut für Bau-, Stadt- und Raumforschung (BBSR) im Bundesamt für Bauwesen und Raumordnung (Hrsg.): Kurzdokumentation von 200 Kunst-am-Bau-Werken im Auftrag des Bundes von 1950 bis 1979, Bonn, 2014, S. 195/196. Die Namen der Konkurrenten waren der Ausschreibung zu entnehmen, die der Aufforderung zur Wettbewerbsbeteiligung beigelegt war, NL HK. Die Wettbewerbsunterlagen sind auch im Eiermann-Archiv des SAAI, Archiv für Architektur und Ingenieurbau des KIT in Karlsruhe, erhalten. An dieser Stelle ist es der Verfasserin ein Anliegen, Gerhard Kabierske vom SAAI zu danken. Er hat mit großem Engagement der Autorin den Zugang in das Eiermann-Archiv des KIT erleichtert.

¹⁰⁷⁵ Das Relief an der Apsis der von Sep Ruf 1951 erbauten katholischen Pfarrkirche „Zu den heiligen zwölf Aposteln“ gestaltete Karl Knappe. Nerdinger, Winfried/Meissner, Irene (Hrsg.) für das Architekturmuseum der TU München: Sep Ruf 1980-1982 – Moderne mit Tradition, München, 2008, S. 169. An dem von Sep Ruf errichteten Gebäude der Bayerischen Landesvertretung in Bonn (1955-1957) überließ der Architekt Karl Knappe die Gestaltung einer Natursteinmauer, ebd., 2008, S. 86.

¹⁰⁷⁶ Die Korrespondenz zwischen Eiermann und Dierkes, die im vertrauten „Du“ geführt wurde, beweist deren enge Verbindung. Brief von Egon Eiermann an Paul Dierkes vom 27.9.1957 in: Südwestdeutsches Archiv für Architektur und Ingenieurbau (SAAI, KIT) (Hrsg.): Egon Eiermann. Briefe des Architekten, 1946-1970, 4. Aufl., Karlsruhe 2009, S. 84/85, Brief Nr. 56.

¹⁰⁷⁷ Brümmer, der den eingeschränkten Wettbewerb nicht erwähnt, schreibt, dass Eiermann Kindermann den Auftrag erteilt habe. Brümmer in: EnBW 2012, S. 71. Dies war nicht der Fall.

¹⁰⁷⁸ Mader, Günter: Gartenkunst des 20. Jahrhunderts. Garten- und Landschaftsarchitektur in Deutschland, Stuttgart 1999, S. 142.

mit dem verantwortlichen Gartenarchitekten Walter Russow (1910-1992) – die Brunnenanlage platziert werden. Das Architekten-Duo formulierte dabei ebenso exakt seine Vorstellungen von diesem Brunnen wie anschließend Russow, der die Aufstellung unterschiedlicher plastischer Arbeiten zu koordinieren hatte. Als „Ruhefläche“ definierten Eiermann und Ruf den Ort, an dem die Stämme der Bäume einen natürlichen Kreis bildeten und sich die Brunnenanlage einfügen sollte. Der Platz war mit den von Egon Eiermann entworfenen Korbsesseln möbliert, die zum Verweilen einladen sollten (Abb. 94).¹⁰⁷⁹ Die Architekten hatten die Vorstellung von einem Brunnen, „der in aller Bescheidenheit nichts weitergibt und darstellt als kühlendes Wasser. Damit würde eine plastische Arbeit, die mehr tut, nicht unserer Meinung entsprechen. (...) Die Anlage sollte sich flach in das Gelände einfügen. Das Wasser, seine Führung und Werkstein sind Elemente der Gestaltung.“¹⁰⁸⁰ Diese festgeschriebene Reduzierung schränkte die künstlerischen Gestaltungsmöglichkeiten merklich ein. Die Entscheidung wurde anonym getroffen. Kindermanns Sendung an die Bundesbaudirektion umfasste zwei Gipsmodelle, eine Erläuterung und einen verschlossenen Umschlag mit Namen und Adresse.¹⁰⁸¹ Fotografien von Entwurfsmodellen (WV ÖR014 b.), die zu der Projekt-Beschreibung Kindermanns passen und auch die Gartensituation mit den Bäumen andeuten, sind erhalten. Mit dem ausgeführten Brunnen hat der Entwurf jedoch lediglich Grundzüge gemein.¹⁰⁸² Die Maßgaben der Architekten aufnehmend entschied sich Kindermann dafür, den Brunnen in Einzelformen zu gliedern, „die jedoch durch ihre Anordnung und Verzahnung ein Ganzes bilden.“ Der Künstler sah „drei flache Sandsteinplatten vor und einige Werksteinelemente, die den Bausteincharakter des Materials wahren. Das Wasser soll von der Oberfläche der Steine und Platten ausquellend – nicht sprudelnd – zugeführt werden.“¹⁰⁸³ Die Modellfotografien verdeutlichen die Gestaltungsidee, in deren Zentrum sich eine Kreisform befindet. An diese schließen sich in einer rechtwinkligen Konstruktion zwei viereckige Formen an, die durch jeweils ein schmaleres rechteckiges Steinelement mit der zentralen Rundform verbunden sind. Neben der Ausbreitung in die Fläche

¹⁰⁷⁹ Egon Eiermann, Sessel E 10, Weltausstellung Brüssel, 1958, Deutscher Pavillon, in: Badisches Landesmuseum Karlsruhe (Hrsg.): Egon Eiermann. Die Möbel, Karlsruhe 1999, S.128.

¹⁰⁸⁰ Undatierte Ergänzung zur Ausschreibung von Egon Eiermann und Sep Ruf, NL HK.

¹⁰⁸¹ Aufstellung der Sendung an die Kommission vom 31.8.1957, NL HK.

¹⁰⁸² Beschreibung des Brunnenentwurfs für den Wettbewerb vom 31.8.1957, NL HK. Im Archiv des Bundesamts für Bauwesen und Raumordnung sind keine fotografischen oder zeichnerischen Unterlagen der Entwürfe vorhanden (Mitteilung vom 27.1.2020). Die Verfasserin geht davon aus, dass das Fotomaterial den Entwurf zeigt.

¹⁰⁸³ Ebd.

ergänzen flache Formen das Ensemble in der Höhe und erzeugen so eine flache Silhouette, die den sanften Wasseraustritt ermöglichen sollte. Das Erscheinungsbild erinnert an eine mechanische Konstruktion. Dies entspräche thematisch dem inhaltlichen Ansatz der Weltausstellung als technisch-industrielle Leistungsschau.

Im Vergleich zur umgesetzten Brunnenanlage (WV ÖR014 a.) mit den drei verschiedenen großen, flachen, kreisrunden, aus unterschiedlichen farbigen Natursteinen bestehenden Brunnenelementen, die von einem Kiesbett umgeben waren, fällt in erster Linie die Dreiteilung auf, die in die Umsetzung übernommen wurde.¹⁰⁸⁴ Das verbindende Element war jedoch keine formale Verzahnung, sondern eine Anordnung auf dem Kiesgrund, der aus den umgebenden Platten ausgespart wurde. Die den reduzierten Gesamteindruck störenden Werksteinelemente fehlten. Bereits die Niederschrift der Jurysitzung, welche an die Wettbewerbsteilnehmer versandt wurde, machte deutlich, dass der Entwurf von Hans Kindermann zwar ausgewählt worden war, aber „wesentliche Vereinfachungen“ des Entwurfs vorgenommen werden mussten.¹⁰⁸⁵ Davon wurde – im Vertrauen – der Bildhauer bereits von Kurt Martin zuvor schon unterrichtet.¹⁰⁸⁶ Der Blick auf die Wettbewerbsentwürfe der Konkurrenten Knappe und Dierkes, die im Südwestdeutschen Archiv für Architektur und Ingenieurbau (SAAI) der Universität Karlsruhe im Eiermann-Archiv erhalten sind, zeigt, dass deren Gestaltungsideen auf weit höheren Brunnenaufbauten beruhten.¹⁰⁸⁷ Die beiden Konkurrenten hatten damit die Anforderungen der auf minimalistische Formen angelegten Idee der Architekten schon im Ansatz verfehlt.

Paul Dierkes erwartete, dass Eiermann ihm mit der Durchsetzung seines Entwurfs eine Beteiligung an der Weltausstellung 1958 ermöglichen würde, endete für diesen mit einer persönlichen Enttäuschung. In einem Brief an seinen Berliner Bildhauer-Freund schreibt Eiermann kurz nach der Entscheidung: „Wenn ich Brüssel nicht gemacht hätte, würde ich eine Reihe guter Freunde behalten haben. So sind sie mir alle böse. Die Architekten, die die Innenausstattung machen sollen, die Maler, die Bildhauer usw. So muss ich Dich denn herzlich bitten, so einsichtig zu sein, dass

¹⁰⁸⁴ Vgl. Brümmer in: EnBW 2012, S. 71 und Mader 1999, S. 142.

¹⁰⁸⁵ Niederschrift der Sitzung des Beurteilungsausschusses am 16.9.1957 für die ausgeschriebenen Ideenwettbewerbe für Werke der bildenden Kunst in Verbindung mit den deutschen Bauten für die Beteiligung der Bundesrepublik Deutschland an der Weltausstellung Brüssel 1957 im Bundesministerium für Finanzen in Bonn, NL HK.

¹⁰⁸⁶ Brief von Kurt Martin an Hans Kindermann vom 17.9.1957, NL HK. Auch er erwähnt, dass der Entwurf mit Vereinfachungen zur Ausführung kommen soll. Diese vertrauliche Mitteilung unterstreicht das enge Verhältnis des Kunsthistorikers und des Bildhauers.

¹⁰⁸⁷ Die Unterlagen im Eiermann-Archiv umfassen Abbildungen der Brunnenentwürfe von Knappe und Dierkes, jedoch nicht jenen von Hans Kindermann.

ich ein kleines Rad an diesem Wagen bin und dass meine Stimme nicht mehr wirkt als die jedes anderen, der bei solch einer Jury vertreten ist. Also bitte ich Dich mir die Freundschaft zu erhalten."¹⁰⁸⁸

Die Abänderung des Siegerentwurfs wurde zwischen Egon Eiermann und Hans Kindermann in gegenseitiger enger persönlicher Absprache vorgenommen. Diese musste schon kurz nach der Juryentscheidung erfolgt sein. In einem Schreiben der Bundesbaudirektion an Hans Kindermann wenige Wochen nach der Entscheidung in Bonn heißt es: „Wie mir Herr Professor Eiermann mitteilte, hat er inzwischen mit Ihnen über die Umgestaltung der von Ihnen vorgeschlagenen Brunnenanlage gesprochen und Sie waren sich darüber einig, dass eine weitgehende Vereinfachung im Interesse einer noch stärkeren künstlerischen Aussage erwünscht ist.“¹⁰⁸⁹

Noch vor dieser Mitteilung einigten sich der Karlsruher Architekt und der Bildhauer bereits, dass die einzelnen Brunnenelemente aus kreisrunden Formen bestehen sollten.¹⁰⁹⁰ Diese Festlegung auf die Kreisform entspricht sowohl dem zentralen bodennahen Element in Kindermanns Entwurf als auch der natürlichen Anlage der Baumgruppe. Der Kreis stellt aber auch das Gestaltungsprinzip der Einrichtungsobjekte des Pavillons dar, das ausschließlich auf Egon Eiermann zurückging.¹⁰⁹¹ Auf den dokumentarischen Fotografien, die von dem architektonischen wie gestalterischen Gesamtkunstwerk von Eiermann und Ruf vorliegen, ist deutlich die Kontrastierung der kantigen Bauelemente mit den runden Objekten, seien es Papierkörbe, Vasen oder Schalen, zu erkennen. Auch Russow hatte sich bei der Gartenanlage diesem Diktat zu beugen. Er legte die Rabatten gleichfalls rund an.

Die Brunnenanlage, das war bereits in der Ausschreibung formuliert, war von Eiermanns Korbesseln umgeben, die dieser in ihrer Grundform bereits seit 1948 entwarf und immer wieder in neuen Variationen weiterentwickelte, so auch für die

¹⁰⁸⁸ SAAI 2009, Brief von Egon Eiermann an Paul Dierkes vom 27.9.1957, S. 84/85, Brief 56.

¹⁰⁸⁹ Schreiben der Bundesbaudirektion Berlin an Hans Kindermann vom 5.10.1957 betr. Kunstwettbewerb Aufgabe C, NL HK.

¹⁰⁹⁰ Anfrage von Hans Kindermann beim Sandsteinwerk Winterheld in Miltenberg, Main vom 29.9.1957, NL HK. Er bat um eine Sandsteinplatte mit 2,5 m Durchmesser und 40 cm Stärke sowie um einen ebenfalls zur runden Verarbeitung geeigneten Stein von 1,7 m Durchmesser und von 30 cm Stärke. Das Angebot vom 2.10.1957 umfasste roten Mainsandstein für die große Schale und aus demselben Block Material für die kleinere Schale, NL HK. Ein Kostenvoranschlag von Hans Kindermann an die Bundesbaudirektion vom 14.10.1957 betraf dann einen Rohblock aus Sandstein, Durchmesser 2,5 m, 35 cm stark, sowie zwei Findlinge mit einem Durchmesser von jeweils 1,7 und 1,2 m Durchmesser und einer Stärke von jeweils 15 cm. Auch die das Ensemble umgebenden Kieselsteine waren bereits eingeplant, NL HK.

¹⁰⁹¹ Egon Eiermann hatte sich vertraglich auserbeten, die gestalterische Ausstattung des Weltausstellungsgebäudes zu übernehmen. Die Verfasserin verdankt diesen Hinweis Gerhard Kabierske.

Weltausstellung in Brüssel.¹⁰⁹² Dort wurden diese in einer weiß lackierten Fassung aufgestellt (Abb. 94). Die Sitzmöbel basierten auf einem geflochtenen Zylinder, über dem sich eine runde Sitzschale öffnet. Diese verfügt über einen als Loch ausgesparten Mittelpunkt, aus dem heraus das Geflecht sich nach außen hin ausbreitet. Der Brunnen von Hans Kindermann nahm also nicht nur die runde Grundauffassung der natürlichen Formation der umgebenden Bäume auf, sondern wiederholte die Konstruktion der Sitzfläche der Korbsessel von Eiermann.

Der erste veränderte Entwurf ging von zwei Brunnenelementen aus, wenig später war bereits die endgültige Fassung mit drei bearbeiteten Steinen und dem umgebenden Kiesbett entschieden. Hans Kindermann legte ein revidiertes Konzept vor, dessen Ausführung an einem Probestein in engem Einvernehmen mit Egon Eiermann in Karlsruhe erfolgte. Der Künstler sprach nun von „scheibenartigen Steinblöcken, die in einem Spannungsverhältnis zueinanderstehen.“¹⁰⁹³ Die Reduzierung der Gestaltung, die im Juryurteil erwähnt war, betraf dabei nicht nur den Verzicht auf eine Verbindung zwischen den Brunnen, sondern auch auf jegliche weitere Gestaltungselemente über die runden Brunnenelemente hinaus. Die Steine werden häufig als „Schalen“¹⁰⁹⁴ beschrieben, aber in ihrer elliptischen, immer gleichen Grundform weisen sie keine konkave, sondern eine konvexe Oberfläche auf.

Die Stärke der Steine sollte, das ist den abweichenden Angeboten zu entnehmen,¹⁰⁹⁵ auf ein Minimum reduziert werden. Neben dem größten, roten Stein waren ein grün- bis schwarztoniger Findling für den zweitgrößten Stein vorgesehen, der kleinste sollte eine nicht näher beschriebene Ergänzung in Form und Farbe darstellen. Die Wasserzufuhr erfolgte, dem Entwurf entsprechend, aus der Mitte der Formen heraus. Das Wasser, so die offenbar gemeinsame Vorstellung von Egon Eiermann und Hans Kindermann, breitete sich gleichmäßig über den Stein aus und lief durch die Kohäsionskräfte nach unten ab. Damit glich der sich ausbreitende Wasserfluss dem Prinzip des Flechtwerks des Stuhls. Das Sandsteinmaterial passte sich dem das Brunnenensemble umgebenden Bodenbelag an. Das bindende Element zwischen den

¹⁰⁹² Die Urform des Eiermann-Korbsessels E 10 wurde 1949/50 auf der Ausstellung „Wie wohnen“ Stuttgart/Karlsruhe gezeigt. Egon Eiermann, Sessel E 10, Weltausstellung Brüssel, 1958, Deutscher Pavillon in: Badisches Landesmuseum 1999, S.128.

¹⁰⁹³ Erläuterung zum Entwurf von Hans Kindermann für die Bundesbaudirektion vom 14.10.1957, NL HK.

¹⁰⁹⁴ Vgl. Brümmer in: EnBW 2012, S. 71.

¹⁰⁹⁵ Herangezogen wird dabei die Anfrage Kindermanns beim Sandsteinwerk in Miltenberg vom 29.9.1957 und die Kostenaufstellung für das Bundesbauamt durch Hans Kindermann vom 14.10.1957, beides NL HK.

Einzelbrunnen sollte eine mit großen Kieseln bedeckte, aus dem Belag ausgesparte Fläche bilden.

Die endgültige Entscheidung über das Material der drei Brunnenelemente verzögerte sich. Für die kleinste Schale war Granit vorgesehen, für die beiden anderen Brunnensteine wählte man zwischenzeitlich Lavabasalt,¹⁰⁹⁶ dann kehrte man zu der ursprünglichen Sandstein-Lösung zurück, änderte aber die Verteilung: Die größte und die kleinste Schale wurden in rotem Sandstein umgesetzt, die mittlere in grauem Granit.¹⁰⁹⁷ Die Steine wurden allesamt in einer im Querschnitt elliptischen Form gemäß eines Schablonenrisses, den Kindermann anfertigte, geschliffen und für die Wasserleitung durchbohrt direkt in Brüssel angeliefert und dort den Grundrissplänen entsprechend installiert.¹⁰⁹⁸

Der prämierte Brunnenentwurf für den deutschen Pavillon auf der Weltausstellung von 1958 in Brüssel war unter den persönlichen Maßgaben von Egon Eiermann entscheidend abgeändert und dem vorherrschenden runden Gestaltungsprinzip der Ausstattung des Pavillons angepasst worden. Inwieweit Hans Kindermann hier noch unabhängige Ideen verwirklichen konnte, ist schwer einzuschätzen, da der Prozess der Weiterentwicklung der ursprünglichen Gestaltungsvorschläge nicht protokolliert wurde. In jedem Fall musste Kindermann viele gestalterische Kompromisse eingehen.

Der Architekt und der Bildhauer hielten an der grundsätzlichen Aufteilung der Brunnenanlage in unterschiedliche Steinelemente mit horizontaler Verhaftung am Boden als Basis für ihre gemeinsame Entwurfsänderung fest. Das Wasser folgte der flach konvexen bildhauerischen Form mit einer ebenso zurückhaltenden natürlichen Bewegung. Die spiegelnde, kaum von Wellen strukturierte Fläche erlaubte fast lautlos den Widerschein des Ambientes und unterstrich dadurch die von Ruf und Eiermann gewünschte Ruhe des Ortes. Es ist anzunehmen, dass sich die gestalterische

¹⁰⁹⁶ Angebot von Hans Kindermann an die Baudirektion des deutschen Pavillons der Bundesbaubehörde in Brüssel vom 16.11.1957, NL HK.

¹⁰⁹⁷ Rechnung der Firma Winterhelt an Hans Kindermann vom 31.1.1958, NL HK. Diese umfasst: einen Main-Sandstein, 2,5 m Durchmesser und Stärke 40 cm, und den kleinen mit 1,10 m Durchmesser und 20 cm Stärke. Der Epprechtstein-Granitstein mit 1,70 m Durchmesser wurde von der Firma Reul Granit, Kirchenlamitz-Ost bereitgestellt. Er hatte einen Durchmesser von 1,7 m und eine Stärke von 28 cm. Dies ist der Rechnung der Firma an Hans Kindermann vom 17.1.1958 zu entnehmen, NL HK. Die letzte Abrechnung mit der Bundesbaubehörde mit Hans Kindermann erfolgte am 5.5.1958, NL HK. Zu diesem Zeitpunkt war also der Auftrag abgeschlossen und die Installation auf dem Gelände des deutschen Pavillons in Brüssel beendet.

¹⁰⁹⁸ Die Grundrisspläne für die Installation der Brunnenschalen befinden sich im Kindermann-Nachlass, NL HK.

Umsetzung durch Kindermann auf dieses Ansinnen konzentrierte und er diesem in Form- und Materialgerechtigkeit entgegenkam.

Die Brunnen-Rundform kehrte im Übrigen noch an einer weiteren Stelle der Pavillon-Gestaltung wieder. Die Abteilung „Helfen und Heilen“ im Pavillon sieben erhielt unter anderem einen eigenen Quellenraum im offenen Untergeschoss. Dieser sollte für die deutschen Heilbäder werben. Karl Hartung wurde – ohne vorgeschalteten Wettbewerb – mit einem Entwurf dieser Brunnenanlage, die aus einer 24 Meter langen, gebogenen Reliefwand und einem Brunnenrund im Zentrum bestehen sollte, beauftragt. Der Brunnen bestand aus drei Ringen, von denen zwei abgesenkt waren. Die Kreislinien überschneiden sich nach hinten zur Mauer, so dass nur vorne große Stufen entstanden.¹⁰⁹⁹

Dass die Brunnenkonzeption im Außenbereich den Anforderungen entsprechend gelungen war, bestätigte Immo Boyken, der die Atmosphäre des Innenhofs des Deutschen Pavillons ausführlich schildert: „[...] der Innenhof, der Garten, der introvertiert und auch offen war [...] die hohen Bäume, die dichten Sträucher, die Schatten auf Sitzgruppen mit leichten Korbsesseln warfen, leise Brunnen, die Wasser rinnen und nicht fontänenartig aufschließen ließen, ein kleiner Teich, in dem alles anfallende Regenwasser zusammenfloss, der Architektur angemessene und überhöhende Kunstwerke von Bernhard Heiliger, Nele Renée Bode, Hans Kindermann und Fritz König, die Blumen und Büsche, die die heimische Flora widerspiegeln sollten – ein Idyll; [...]“¹¹⁰⁰

Das Werk Hans Kindermanns war somit ein Teil der Gesamtplanung des Deutschen Pavillons. Es verhalf dem Künstler zu internationaler Wertschätzung, jedoch unter großen künstlerischen Zugeständnissen gegenüber Egon Eiermann. Diese Arbeit führte den erst kurz zuvor berufenen Karlsruher Professor in die höchsten Kreise der deutschen Kulturpolitik ein, die in erheblichem Maße von persönlichen Verbindungen geprägt waren. Sep Ruf und Egon Eiermann gehörten zusammen mit Paul Baumgarten (1900-1984), der später den Bauauftrag für das Bundesverfassungsgericht in Karlsruhe erhielt, zu den die offizielle bundesdeutsche Regierungsarchitektur prägenden Architekten. An diese Persönlichkeiten waren in der Folge weitere prestigeträchtige Aufträge gebunden. Der Brüsseler Brunnen verschaffte Hans Kindermann aber

¹⁰⁹⁹ Büttner 2014, S.191.

¹¹⁰⁰ Boyken, Immo: Egon Eiermann/ Sep Ruf – Deutsche Pavillons, Brüssel 1958, Stuttgart/London 2007, S. 6-8.

vor allem eine Begegnung mit den die fortschreitende Abstraktion in der Bildhauerei prägenden deutschen Künstlern, Bernhard Heiliger, Karl Hartung und Fritz Koenig sowie mit der Künstlerin Eva Renée Nele Bode (geb. 1932). Im Projekt für die Weltausstellung war er mit diesen auf Augenhöhe eingebunden. Als Großplastiken im Freien waren Heiligers „Figurenbaum“, 1957/58 (Abb. 95)¹¹⁰¹ und Fritz Koenigs „Maternitas“, 1958 (Abb. 96)¹¹⁰² repräsentativ platziert.¹¹⁰³ Sie blieben unberührt von Eiermanns gestalterischem Gesamtkonzept.

Die erwartete Anerkennung für Kindermann und die Brunnenanlage blieb nicht aus. Erich und Siddi Heckel nahmen Anteil an Kindermanns Brüsseler Erfolg. Sie schickten Glückwünsche, als sie von Hans Kindermanns Auftrag durch die Bundesregierung erfuhren.¹¹⁰⁴ Fünf Jahre nach dem Ausstellungsereignis war Kindermanns Brunnen zudem Thema eines Briefwechsels zwischen Eiermann und dem Architekten Walter Gropius (1883-1969). In diesem gab Eiermann Gropius zu verstehen, dass an dieser Konzeption sein Anteil dominierend gewesen sei (Dok. 19).¹¹⁰⁵ „Ich muss Ihnen nun bekennen, dass ich diesen Brunnen entworfen habe, und dass die endgültige Bearbeitung und die Auswahl des Materials (2 Scheiben aus rotem Main-Sandstein, 1 Scheibe aus Granit) von dem Bildhauer Kindermann, gleichfalls Karlsruhe, vorgenommen wurde.“¹¹⁰⁶ Damit minderte der Architekt Kindermanns Verdienst an dem Werk, was die Werkgenese auch vermuten ließ. Eine solch geometrisierende Gestaltungsweise blieb im Werk Kindermanns solitär und wurde – wie anschließend darzustellen ist – nur auf ausdrücklichen Wunsch eines Eiermann-Schülers wiederholt. Das Bestreben des Bildhauers hielt indes an, seinen ursprünglichen Entwurf an anderer Stelle zu verwirklichen.

¹¹⁰¹ Bernhard Heiliger, Figurenbaum (Konstruktion für Brüssel), 1957/58 (WV 202), Aluminiumguss, heute im Park vor dem Kanzlerbungalow, Bonn, in: Wellmann 2005, S. 147.

¹¹⁰² Fritz Koenig, Maternitas, 1958, <https://www.museum-der-1000-orte.de/kunstwerke/kunstwerk/mutter-und-kind-oder-maternitas> (letzter Aufruf 28.11.2020). Koenig fand mit seinem abstrakten Schlangengrelief am Deutschen Patentamt in München überregionale Aufmerksamkeit. Dies brachte ihm neben der Einladung zum Brüsseler Wettbewerb auch die Einladung zur Biennale in Venedig 1958 ein. Damit wurde er zu einem der wichtigsten Repräsentanten der deutschen Skulptur auf internationaler Ebene. Büttner 2014, S.198.

¹¹⁰³ Kindermann und Heiliger kannten sich offenbar persönlich, denn Bernhard Heiliger richtete an Hans Kindermann und seine Klasse an der Kunstakademie Karlsruhe am 6.1.1962 ein Schreiben, in dem der Berliner Künstler eine Anweisung zur Zementbearbeitung beilegte (Dok.18), NL HK. Möglicherweise geschah dies im Hinblick auf das Brunnenprojekt Kindermanns und seiner Klasse, das in Adelsheim 1965 verwirklicht wurde (WV ÖR021).

¹¹⁰⁴ Brief von Erich Heckel an Hans Kindermann vom 23.12.1957, NL HK.

¹¹⁰⁵ Brief-Durchschlag, Egon Eiermann an Walter Gropius vom 20.2.1963, SAAI, KIT, Eiermann-Archiv.

¹¹⁰⁶ Ebd.

Festzuhalten gilt indes: Die Umsetzung der bodennahen Brunnenkonzeption, die in der Wettbewerbserläuterung gefordert wurde und ihm den Vorteil gegenüber seinen beiden Mitbewerbern brachte, die höhere Aufbauten vorsahen, stammte originär von Kindermann. Ebenso hatte er die Kreisform als zentrales Gestaltungselement seines Entwurfs angelegt. Wie auch immer die Anteile von Bildhauer und Architekt zu bewerten sind, der Brüsseler Brunnen sorgte in Künstler- wie auch in Architektenkreisen für eine steigende Bekanntheit Kindermanns, was für zukünftige Aufträge und Wettbewerbsaufforderungen von Bedeutung wurde. Zu einer Zusammenarbeit mit Eiermann kam es allerdings nicht mehr.

Die Brüsseler Brunnenanlage unterschied sich grundsätzlich von den vorausgegangenen Brunnenprojekten in Düsseldorf, denn dort standen die metallenen Aufsätze im Zentrum der Gestaltungsidee. In dem Brunnen zur Weltausstellung 1958 verdichteten sich Becken und Wasseraustritt in einer Form, die den physikalischen Gesetzen folgte. Die Ausrichtung der Architektur und des künstlerischen Programms in Brüssel war als erklärter Gegenentwurf zu Albert Speers „Deutschem Haus“, 1937, in Paris konzipiert, das als Repräsentationsbau für Nazi-Deutschland stand.¹¹⁰⁷ Aus dem politischen Selbstverständnis der Zeit heraus war diese konträre Haltung verbunden mit einer deutlichen Abkehr von einer figurativen Darstellungsweise. Es galt, die Hinwendung zur Abstraktion zu beweisen. Dem passte sich Kindermann an. Der Brüsseler Brunnen wurde mit dem gesamten Ensemble nach dem Ende der Weltausstellung abgebaut. Sein Verbleib ist unbekannt.¹¹⁰⁸

3.9.3 Brunnen für die Schiller-Schule in Mannheim, 1961-1963

Der Brüsseler Brunnen erfuhr indes einen Nachhall. In der Monumentalisierung eines Einzelelements wurde er beim Neubau der Mannheimer Schiller-Schule Anfang der 1960er-Jahre wiederholt. Den Anstoß hierfür gab der Architekt Helmut Striffler (1927-2015), der mit der Planung des Schulbaus beauftragt war. Der einstige Eiermann-Schüler an der Technischen Hochschule in Karlsruhe, der als Mitarbeiter in Eiermanns Büro 1952 die Bauleitung der Pforzheimer Matthäuskirche übernommen hatte,¹¹⁰⁹ hatte eine Anlehnung an die Brunnengestaltung in Brüssel im Sinn, als er

¹¹⁰⁷ Vgl. Boyken, 2007, S. 6/7.

¹¹⁰⁸ Büttner, 2014, S. 196.

¹¹⁰⁹ Gerbing, Chris: Leuchtende Wände in Beton. Die Matthäuskirche in Pforzheim (1951-1953) von Egon Eiermann, Regensburg 2013, S. 110.

mit Kindermann in Kontakt trat. Seine Vorstellung war, dem „verhältnismäßig großen Gebäude in seiner Strenge das lebendige Element des Wassers zur Seite zu stellen, um zu einem gewissen Ausgleich in der Gesamtanlage zu kommen.“¹¹¹⁰ Damit war von Beginn der Planungen an eine monumentale Brunnenanlage intendiert, die einen Teil des Schulhofs einnehmen sollte. Dies überschritt die Dimensionen der Brunnenanlage der Weltausstellung bei weitem. Kindermann konzipiert eine große Version der runden Brunnengebilde mit vier Metern Durchmesser, die dem Architekten angesichts der langen Klassenzimmerfront trotzdem noch zu klein erschien.¹¹¹¹ Es wurde überlegt, eine dem Vorbild entsprechende Gruppierung oder auch Staffelung in die Höhe von zwei bis drei Steinen vorzunehmen. Am Ende entschied man sich jedoch für nur ein Brunnenelement, dessen Dimensionen der Front des Schulgebäudes angepasst wurde (WV ÖR020).

Es besteht aus einer kreisrunden, leicht abfallenden Scheibe, die sich aus einzelnen Natursteinsegmenten zusammenfügt.¹¹¹² Wie bei dem Brüsseler Vorbild tritt das Wasser aus der Mitte aus und geht in leichte, kreisförmige Wellen über. Man plante ebenso demgemäß das Brunnenelement mit großen Kieselsteinen zu umrahmen. Heute indes steht die Arbeit auf einem Betonfundament, das das Wasser abführt. Den dunklen Granit bezog man über dieselbe Firma, die dieses Material für den Brunnen in Brüssel angeliefert hatte.¹¹¹³ Das Brunnenelement wurde aus Kostengründen nicht, wie vom Künstler vorgesehen, aus Massivmaterial angefertigt, sondern aus Plattenelementen. Lediglich die Stirnseite am Außenrand in einer Tiefe von 80 Zentimetern ist massiv gearbeitet. Die Verlegung der Segmente erfolgte nach genauen Angaben von Hans Kindermann und anhand einer Schablone, wobei der Anschein einer zusammenhängenden Großform erzielt werden sollte.¹¹¹⁴

Somit ist der Brunnen der Mannheimer Schiller-Schule das einzige, zumindest formale Relikt der Brunnenanlage in Brüssel. Die monumentale Fassung entfaltet jedoch durch ihre fehlende Korrespondenz mit weiteren Brunnenelementen wie auch durch die Oberflächenstruktur eine ganz andere Wirkung. Da das riesige Brunnenelement nicht aus einem Stein gefertigt ist, weist es ein tortenstückartiges Verlegemuster auf, welches keinen optisch ungebrochenen Wasserfluss ermöglicht. Die Brunnenanlage ist zwar im Einklang mit der sachlichen Architektur konzipiert, aber

¹¹¹⁰ Schreiben von Helmut Striffler an Hans Kindermann vom 26.10.1961, NL HK.

¹¹¹¹ Schreiben von Helmut Striffler an Hans Kindermann vom 21.12.1961, NL HK.

¹¹¹² Schreiben von Hans Kindermann an Helmut Striffler vom 4.4.1963, NL HK.

¹¹¹³ Schreiben von Helmut Striffler an die Firma Reul – Granit A.G., Kirchenlamnitz b. Hof., schr.NL.

¹¹¹⁴ Ebd.

nicht im Kontext einer Begrünung. Sie nimmt etwa ein Drittel der linken Seite der Schulhausfront an der Luisenstraße in Mannheim-Neckarau ein und spiegelt, wenn sie mit Wasser gefüllt ist, die Fassade.¹¹¹⁵ Deutlich dagegen wird durch die große, acht Meter Durchmesser umfassende Umsetzung mit Einzelelementen die abfallende Ausformung des Brunnenelements.

3.9.4 Freiplastik Bewegung, („Sportliches Spiel“) 1959-1962, ehemals Graf-Staufenberg-Kaserne, Sigmaringen, heute Engstingen-Haid

Wenngleich der Brunnen für Brüssel, 1958, mit vielen Kompromissen in der Gestaltung verbunden war, so ging wohl von der Präsentation im Gegenüber mit Werken Heiligers und Koenigs für Kindermann ein entscheidender Impuls aus, die Abstrahierung im eigenen Œuvre weiter voranzutreiben, wie dies kurz darauf in der Freiplastik „Bewegung“, für Sigmaringen erfolgte.

Nach der Gründung der Bundeswehr 1955 setzte der Neubau von militärischen Einrichtungen in Deutschland ein. Auch diese wurden mit Kunst nach der geltenden Verordnung für „Kunst am Bau“ ausgestattet. Die Ausschreibungen richteten sich vorzugsweise auf Skulpturen auf den Grünflächen zwischen den Kasernengebäuden, aber auch auf Wandbilder in den Speisesälen. Außerdem gab es vereinzelt Reliefs und andere Formen des Fassadenschmucks.¹¹¹⁶

Hans Kindermann gehörte zum Kreis von fünf Bildhauern und einer Bildhauerin, die von der Oberfinanzdirektion Stuttgart aufgefordert worden waren, Vorschläge für eine Freiplastik vorzulegen, die auf dem Kasernengelände in Sigmaringen zur Aufstellung kommen sollte.¹¹¹⁷ Der Auftraggeber formulierte die Vorstellungen überaus offen, indem man sich eine Figur, Gruppe, abstrakte Form oder auch eine Wandgestaltung vorstellen konnte. Sinn der künstlerischen Gestaltung war es, mit dem Werk, das auf einer Rasenfläche vor dem Stabskompaniegebäude platziert werden sollte, einen räumlichen Abschluss zum vorderen Kasernengebäude zu schaffen. Verwiesen

¹¹¹⁵ Die veraltete Pumpeinrichtung war Grund dafür, dass der Brunnen lange trocken lag. Zum 50-jährigen Jubiläum der Schule 2012 wurde diese erneuert. Dazu erschien im Mannheimer Morgen 11.7.2012 ein Bericht (Autor: Jan-Hendrik Bahls) https://www.morgenweb.de/mannheimer-morgen_artikel,-neckarau-rechtzeitig-zum-jubilaueumsfest-sprudelt-wieder-der-brunnen-_arid,365452.html (nicht mehr ohne Bezahlung verfügbar, 2.11.2020)

¹¹¹⁶ Bundesinstitut für Bau-, Stadt- und Raumforschung (BBSR) im Bundesamt für Bauwesen und Raumordnung (Hrsg.): Kurzdokumentation von 200 Kunst-am-Bau-Werken im Auftrag des Bundes von 1950 bis 1979, Bonn, 2014, S. 31.

¹¹¹⁷ Schreiben der Oberfinanzdirektion Stuttgart an Hans Kindermann vom 9.1.1959, NL HK. Die weiteren Künstler waren laut diesem Schreiben: Erwin Scherer (Ludwigsburg), Fritz Ruoff (Nürtingen), Ugge Bärtle (Tübingen), Emil Homolka (Stuttgart) und Suse Müller-Diefenbach (Tübingen-Lustnau).

wurde auf die dominierende Farbgebung mit einem Ziegelrot an den umgebenden Bundeswehrgebäuden.¹¹¹⁸

Ein Entwurf von Hans Kindermann ging als Sieger des Wettbewerbs hervor. Der Bildhauer hatte zwei Vorschläge eingereicht.¹¹¹⁹ Diese umfassten zum einen ein doppelseitiges Hochrelief mit Durchbrüchen, das in seiner Gestaltungsart durch die Doppelsicht eine Weiterentwicklung des Mannheimer Reliefs darstellte, sowie eine Figurengruppe. In beiden Fällen sah der Künstler eine Ausführung in Bronze vor. Die Figurengruppe erhielt den Zuschlag.

Die Planung des Bildhauers sah drei Gestaltungselemente vor, die – so Kindermann – in Einzelfiguren dynamisch zueinander geordnet und in eine Umrahmung eingebunden sein sollten.¹¹²⁰ Die raumbildende Wirkung der einzelnen Arbeiten war für den Künstler ausschlaggebend, wobei er sich bezüglich des Aufstellungsorts nicht festlegte. Die Weitansichtigkeit, mit einer Vielfalt von Silhouetten und räumlichen Überschneidungen, bestimmte sein entscheidendes künstlerisches Anliegen. Motivisch lehnte er sich an den Ausdruck von körperlichen Bewegungsformen an, die in ihrer Dynamik im Kontrast zur strengen Architektur des Stabskompaniegebäudes stehen sollten. Zwei Meter Höhe waren für die bildnerischen Einzelemente vorgesehen. Nach Uneinigkeit über die Kalkulierbarkeit der Kosten für den Bronzeguss, die von der Düsseldorfer Gießerei Schmäke schwer zu beziffern waren,¹¹²¹ wurde die Umsetzung der Freiplastik „Bewegung“¹¹²² auf lediglich ein gestalterisches Element, „die stehende Plastik“, reduziert.¹¹²³

Dabei griff man nicht auf eines der bereits entworfenen Teilstücke der Gruppe zurück, sondern Hans Kindermann fasste die in der Figurengruppe formulierten Bewegungselemente in einer neuen Gestaltungsidee zusammen.¹¹²⁴ Er zerlegte teilweise die Gipsmodelle und fertigte eine neue, andersartige Komposition. „Durch den Umbau der Plastik aus der horizontalen in die aufsteigende vertikale Tendenz und das

¹¹¹⁸ Ebd.

¹¹¹⁹ In den Unterlagen zu dem Wettbewerb sind zwei Entwurfsblätter mit verschiedenen Nummern erhalten, Entwurf Nr. 152207 (Doppelseitiges Hochrelief), Entwurf Nr. 513769 Figurengruppe. Beide sind undatiert, NL HK. Sie müssen aber vor dem 18.6.1956 (Mitteilung des Siegerentwurfs von der Oberfinanzdirektion Stuttgart an Hans Kindermann, NL HK) gefertigt worden sein.

¹¹²⁰ Entwurf von Hans Kindermann für eine Freifigur, undatiert, NL HK.

¹¹²¹ Schreiben von Hans Kindermann an das Staatliche Sonderbauamt Ravensburg, Reg.-Baurat Müller, vom 19.7.1960, NL HK. Schmäke erklärte sich mit einem Festpreis für den Guss einverstanden.

¹¹²² In einem Schreiben nach der Fertigstellung der Plastik vom 11.7.1962 nennt Hans Kindermann die Arbeit „Sportliches Spiel“, NL HK.

¹¹²³ Schreiben des Staatlichen Sonderbauamts Ravensburg an Hans Kindermann vom 21.9.1961 und vom 31.10.1961, NL HK.

¹¹²⁴ Schreiben von Hans Kindermann an das Staatliche Sonderbauamt in Ravensburg, 26.1.1962, NL HK.

daraus erforderliche Zusammendrängen der Massen war der Arbeitsaufwand an den Gipsmodellen größer und der Bronzeguß bereitet wesentlich größere technische Schwierigkeiten“,¹¹²⁵ erläutert Kindermann in einem Schreiben an die Auftraggeber sein künstlerisches Vorgehen und lehnte damit die Forderung ab, sein Angebot der formalen Reduzierung anzupassen.

Drei Plastiken, deren strukturelles Beziehungsgefüge Kern der künstlerischen Idee waren, wurden zu einer Arbeit vereinigt. Dies bedeutete für Hans Kindermann ein neues Einzelwerk zu schaffen, das alle ursprünglichen Aspekte in sich aufnahm. Er musste die Variationen der Bewegungsmotive komprimieren und horizontal wie vertikal angelegte bildnerische Elemente in einen neuen kompositorischen Kontext überführen. Im künstlerischen Nachlass existieren Gipsarbeiten, die Gestaltungselemente der umgesetzten Plastik aufweisen oder Zwischenstufen der Gestaltfindung festhalten. Keine andere Arbeit Kindermanns ist in ihrem aufwendigen Entstehungsprozess so ausführlich fotografisch festgehalten. Es existieren Aufnahmen von Gipsentwürfen, die zum einen die ursprüngliche Gestaltungsidee zeigen, aber auch die aufwändige Zusammenführung der plastischen Einzelteile zu einer neuen, verdichteten Komposition belegen.

Auch die zur Wettbewerbsteilnahme erforderlichen Gipsentwürfe seiner beiden unterschiedlichen Gestaltungsentwürfe sind fotografisch belegt. Bei dem doppelseitigen Relief (WV ÖR015 i.) handelt es sich um eine kreisrunde, an den Schauseiten flache Form, die an den Rändern nicht immer geschlossen und im Innern an einer oder mehreren Stellen – dies lässt sich auf dem Bilddokument nicht eindeutig erkennen – durchbrochen ist.¹¹²⁶ Das Hochrelief zeichnet sich durch herausgearbeitete kantige Strukturen aus, die sich auf ungeordnete Weise erheben. Im Innern dominiert die Vertikale, zum Rand hin folgen die Formen in unterbrochener Weise der Rundung und erzeugen eine unregelmäßige Fassung der Grundform, die für eine dynamische Wirkung sorgt. Das Relief ist auf zwei metallenen Stäben aufgesetzt und mit einem angebrochen wirkenden Sockel verbunden. Wie eine Art schwebende Freiplastik sollte das Relief auf der Rasenfläche präsentiert werden.

Die Jury entschied sich indes für Kindermanns Plan zur Errichtung einer dreiteiligen Figurengruppe, deren Hauptmerkmale er ebenfalls in einem Gipsentwurf skizzierte (WV ÖR015 c.). Es handelte sich in dieser ersten Planungsphase um ein Ensemble,

¹¹²⁵ Ebd.

¹¹²⁶ Ein Abzug wurde von Hans Kindermann rückseitig beschriftet: Doppelseitiges Relief mit Durchbrüchen, Entwurf Gips für Bronze, etwa 2,20 m Durchmesser, NL HK.

das sich aus mehreren plastischen Einzelementen von knochenartiger Struktur zusammensetzt, die mehr oder weniger filigran in die Vertikale aufgebaut und horizontal in die Breite gereiht sind. Die plastischen Einzelemente scheinen durch perspektivische Überschneidungen in unterschiedlichen Ansichten in ihrer wuchernden Ausdehnung zu verschmelzen. Die wenig geschlossene Gesamterscheinung der Skulpturengruppe impliziert eine gestalterische Offenheit, die – der Intention des Künstlers entsprechend – als Summierung von Bewegungsmomenten verstanden werden kann.

Die Umsetzung des mehrteiligen Ensembles konzentrierte sich schließlich auf die Einzelemente, die nicht nur im installativen Gesamtzusammenhang Geltung erfahren, sondern auch als Einzelfiguren Bestand haben sollten. Sie sind vielfach und in mehrseitigen Ansichten von Gipsfassungen fotografisch festgehalten. Die plastischen Einzelteile zeichnen sich durch eine Variation in der räumlichen Ausbreitung aus. Als dominantes Element erscheint die Bogenform (WV ÖR015 f.), welche einem Armskelett gleich die Komposition überspannt. Der Bogen setzt sich in doppelter Linienführung aus länglichen, knochenartigen Formen zusammen, die sowohl miteinander verbunden sind als auch auseinanderstreben und zur Stabilisierung eine diagonale Verbindung aufweisen.

Der plastische Spannungsbogen erhält durch eine betont horizontale Formidee seine Ergänzung (WV ÖR015 d.). Auf niedrigen beinartigen Füßen aufgebaut dehnt sie sich wie ein knöchernes Formenkonglomerat aus der Mitte heraus in eine Richtung aus, so dass im groben Umriss ein rechter Winkel entsteht. Es scheint, als habe Hans Kindermanns Entwurfsidee des beidseitigen Hochreliefs damit doch ihre Ausführung erfahren. Flächenhafte Formelemente werden durch organisch anmutende Hochreliefelemente in den Raum erweitert, schmal längliche Formen verbinden sie und sorgen so für eine überaus bewegte Struktur. In ihrer Gesamtheit scheint das Teilstück des Ensembles einer menschlichen Beckenform zu gleichen. Diese wird durch einen fragilen Aufbau ergänzt, der zum einen die horizontale Ausrichtung wiederholt und zum anderen der Form eine knospenartige Erweiterung in die Vertikale verleiht, was der Gesamterscheinung der Plastik eine größere Ausgewogenheit verleiht. Die ergänzende vertikale Plastik ist in ihrer formalen Auffassung der Bogenform nahe (WV ÖR015 e.). Das Metallgerüst ist von einer Gipshaut umhüllt. Die Arbeit basiert auf drei Stelzen und verdichtet sich auf zwei Beinen, die knotenartige Verbindungen aufweisen und durch Überschneidungen Durchblicke bilden.

Schon in dieser, noch auf die dreiteilige Umsetzung zielenden Werkphase erfuhr die Arbeit für Sigmaringen Umgestaltungen und Ergänzungen, was das Konvolut von Fotografien deutlich werden lässt. Kindermanns Idee, mit den unterschiedlichen Gestaltungselementen der Formengruppe räumliche Ausbreitung und unterschiedliche Bewegungsrichtungen zu visualisieren, war mit der vom Auftraggeber geforderten Einteiligkeit der Plastik nur noch eingeschränkt umsetzbar. Vor allem die Horizontale, dies geht auch aus einem Schreiben an die Auftraggeber hervor,¹¹²⁷ war aus statischen Gründen in diesem Maße nicht mehr zu verwirklichen. In der Reduzierung erfuhr die Gestaltungsidee demnach eine merkliche künstlerische Einschränkung. Diese Mehrteiligkeit einer Figurengruppe, die die Einzelelemente in eine räumliche und formale Beziehung setzt, findet sich nahezu gleichzeitig auch im Werk von Heiliger. Kleinformatig bereits 1957 in „Drei Figuren in Beziehung“,¹¹²⁸ durch verbindende dünne Drahtdurchgänge vorbereitet, setzte er eine solche Figurenkonstellation ohne Verbindungselemente in „Fünf Erdteile“, 1960 (Abb.97)¹¹²⁹ monumental als Arbeit im öffentlichen Raum in Kiel um. Der Rückbezug zu Rodins berühmter mehrfiguriger Komposition in der ensembleartigen Anlage, den Marcus Wellmann feststellt, gilt damit für Kindermann wie für Heiliger: „Auseinanderstrebend und doch zusammengewachsen, vermitteln die übergroß aufragenden Figuren, die nur noch vage an menschliche Körper erinnern, eher Dissonanz und spröde Anmut. In der aus Einzelkörpern gebildeten Geschlossenheit des beklemmend berührenden Werkes mag sich der Betrachter an Rodins 1894-1896 geschaffene Bronzegruppe der ‚Sechs Bürger von Calais‘ erinnern fühlen.“¹¹³⁰

Die Einteiligkeit kam für Hans Kindermann beim Sigmaringer Projekt damit einer Neukomposition gleich, was nicht ausschloss, dass Teile der drei Formelemente in den neuen Kontext aufgenommen wurden. Die fotografisch erhaltenen Gipsentwürfe zeigen, dass das ehemals fragile vertikale Formelement für die Gestaltfindung von richtungsweisender Bedeutung wird (WV ÖR015). An einer Stabform mit schaufelartigem Abschluss, der in seiner dünnen, linearen Ausgestaltung an eine Lyra erinnert, ist die bis aufs Äußerste komprimierte horizontale Form angefügt. Weiterhin auf

¹¹²⁷ Schreiben von Hans Kindermann an das Staatliche Sonderbauamt in Ravensburg, 26.1.1962, NL HK.

¹¹²⁸ Bernhard Heiliger, Drei Figuren in Beziehung, 1957, WV 199, Bronzeguss, in: Wellmann 2005, S.61.

¹¹²⁹ Bernhard Heiliger, Fünf Erdteile, 1960, Bronze, Oberpostdirektion Kiel, (WV 233), in: Wellmann 2005, S. 157.

¹¹³⁰ Wellmann 2005, S. 156.

kurzen Beinen basierend breiten sich massige, zuerst waagrechte, dann senkrechte Formen aus, die durch die Stabstütze die notwendige Stabilität erhalten. Das ausladende Bogenelement fällt der Neuplanung gänzlich zum Opfer.

Stärker als in den drei verworfenen Skulpturenteilen sind in der endgültigen Ausführung erneut Anlehnungen an anthropomorphe Formen erkennbar, die auf den beinarartigen Stützen nach oben ragen und in denen sich knochenartige Einzelteile zu einem Ganzen zusammenfügen. Es mutet an, als würden sich stehende und liegende Leiber türmen und sich – wie Hans Kindermann sein Werk schließlich nannte – im „Sportlichen Spiel“ vereinigen. Auf einem roten Granitsockel kam die Skulptur, angelegt auf Allansichtigkeit, auf der vorgesehenen Rasenfläche in der Staufenbergkaserne 1962 zur Aufstellung.¹¹³¹

Als wenig wertschätzend für das Kunstwerk Kindermanns erwies sich schließlich das Schicksal der Plastik, als der Bundeswehrstandort in Sigmaringen Ende 2015 aufgegeben wurde.¹¹³² Die Gebäude erhielten eine vorübergehende Nutzung als Erstaufnahmelaager für Flüchtlinge. Zu diesem Zeitpunkt war die Plastik bereits nicht mehr an dem für sie gewählten Standort, den sie nach ihrer Vollendung erhielt.¹¹³³ Heute befindet sich die Arbeit in Engstingen-Haid, wohin sie lediglich durch einen Zufall gelangte. Denn eigentlich galt die Überführung an den neuen Aufstellungsort von Sigmaringen dem „Fahnschwinger“ von Ernst Yelin (1900-1991) (Abb. 98),¹¹³⁴ der einer ganz anderen Figurenauffassung folgte. Die Motivik hier entsprach eher der

¹¹³¹ Vgl. Brümmer in: EnBW 2012, S. 72. Brümmer spricht im Zusammenhang mit der Plastik von einer amorphen Gestaltung, die auf eine menschliche Skulpturengruppe zurückgeht.

¹¹³² Bericht der Stuttgarter Zeitung vom 21.12.2015. Andreas Steidel: „Geordneter Rückzug“. <https://www.stuttgarter-zeitung.de/inhalt.stauffenbergkaserne-in-sigmaringen-geordneter-rueckzug.3b2b6f0b-3062-4ce5-ae1f-8325b79796fb.html>, (letzter Zugriff: 9.2.2020, nicht mehr kostenlos verfügbar).

¹¹³³ Die Verfasserin wollte am 24.3.2019 das Werk Kindermanns fotografieren und nahm dazu Kontakt mit der Erstaufnahmestelle in Sigmaringen auf. Dort war die Skulptur zu diesem Zeitpunkt bereits verschwunden und ihr Verbleib völlig unbekannt. Durch Recherchen war es der Verfasserin möglich, die Skulptur in Engstingen-Haid beim Militärhistorischen Verein ausfindig zu machen. Den entscheidenden Hinweis erhielt sie von Otmar Keller, Sigmaringen, dem an dieser Stelle herzlich gedankt werden soll. Noch 2014 wurde das Werk von Hans Kindermann von der Kunsthistorikerin Claudia Büttner im Auftrag der Bundesanstalt für Immobilienaufgaben (BIMA) im Rahmen einer Untersuchung zur künstlerischen Ausgestaltung von Bundeswehrliegenschaften mit Standort Staufenberg-Kaserne, Grünanlage vor Gebäude 10 gelistet. Die Kunsthistorikerin verwies die Verfasserin auf die Behörde. Die verantwortliche Mitarbeiterin für Kunst am Bau dort, Sylvia Haida, bestätigte, dass anlässlich der Aufgabe der Staufenberg-Kaserne das Werk nach Anfrage dem Militärhistorischen Museum in Engstingen-Haid als Dauerleihgabe überlassen wurde. Bundesinstitut für Bau-, Stadt- und Raumforschung (BBSR) im Bundesamt für Bauwesen und Raumordnung (BBR) (Hrsg.): Kurzdokumentation von 300 Kunst-am-Bau-Werken des Bundes von 1950 bis 2013, Bonn 2018. S. 493. Nach Auffassung der Verfasserin ist dieser Standort, der keinerlei Bezug zu dem Werk und seinem Künstler hat, völlig unpassend. Die Arbeit nimmt in der Betrachtung des Œuvres von Hans Kindermann eine herausragende Position ein und sollte an einem im Bundesbesitz befindlichen, angemessenen Ort Aufstellung finden.

¹¹³⁴ Ernst Yelin, Fahnschwinger, Bronze, 1959.

Militärkonografie, der die Nachkriegskünstler durch eine archaisch anmutende hagere Figurenauffassung nachkamen, die das Gegenbild zum körperlich überhöhten Heroen darstellte. Der Stuttgarter Künstler schuf ein solches Werk für die ehemalige Haid-Kaserne in Engstingen 1959.¹¹³⁵ Sie fand vor dem Mannschaftspeiseraum Aufstellung.¹¹³⁶ Mit der Schließung des Bundeswehrstandorts Engstingen 1993 und der gleichzeitigen Gründung eines Gewerbeparks an dieser Stelle wurde die Figur des „Fahnenschwingers“ zuerst nach Münsingen und wenig später in die Graf-Staufenberg-Kaserne nach Sigmaringen gebracht, wo sie in unmittelbarer Nähe bei Hans Kindermanns „Sportlichem Spiel“ auf dem Rasen platziert wurde. Als ehemalige Bundeswehrangehörige, die mittlerweile das Wehrgeschichtliche Museum in Engstingen am ehemaligen Truppenstandort betrieben, von der bevorstehenden Auflösung der Sigmaringer Kaserne erfuhren, bemühten sie sich, den „Fahnenschwinger“ an seinen einstigen Standort zurückzuholen.¹¹³⁷ Beim Transport im Dezember 2014 entdecken sie auch Kindermanns Arbeit. Sie erweiterten daraufhin die Anfrage einer Dauerleihgabe des Werkes von Yelin auch auf die Arbeit Kindermanns, der von der Bundesanstalt für Immobilienaufgaben stattgegeben wurde. Neben dem Eingang des ehemaligen Soldatenheims, ebenfalls ein Bundeswehrebau aus den späten 1950er-Jahren, fand Kindermanns „Bewegung“ wieder auf einer Rasenfläche Aufstellung. Unweit davon steht die Figur „Fahnenschwinger“ von Ernst Yelin.¹¹³⁸

3.9.4.1 Die „Synthese“ aus Figuration und Abstraktion in der „Metamorphose“

Die Skulptur „Bewegung“ für Sigmaringen nimmt als erste abstrakte Freiplastik im öffentlichen Raum in Kindermanns Œuvre eine wichtige Position ein. Sie entstand nach Kindermanns Begegnung mit der deutschen Plastik im internationalen Kontext auf der Weltausstellung in Brüssel. Die Brunnenplastik, die im Einvernehmen mit Egon Eiermann entstanden war, repräsentierte keineswegs beispielhaft sein bildhauerisches Anliegen, das sich im Werkprozess für das Mannheimer Relieffensemble

¹¹³⁵ Finanzministerium Baden-Württemberg (Hrsg.), Kunst in der Architektur. 25 Jahre künstlerisches Schaffen im Staatlichen Hochbau in Baden-Württemberg, Stuttgart 1978, S. 175.

¹¹³⁶ Joachim Erbe vom Militärhistorischen Museum Engstingen-Haid erläuterte der Verfasserin die Umstände der Rückführung von Yelins „Fahnenschwenker“ und die Überführung der Skulptur von Hans Kindermann, die durch diesen Umstand vielleicht vor der Zerstörung bewahrt wurde. Ihm sei für die Bereitschaft zum Gespräch am 24.3.2019 und die Offenheit sehr gedankt; BBSR, 2018, S. 493.

¹¹³⁷ Den entscheidenden Hinweis auf die Auflösung des Sigmaringer Standorts gab dem Verein der Freie Journalist Joachim Lenk. Den Transport übernahmen Joachim Erbe mit Peter Stoß, auf dessen Gelände die Skulpturen Aufstellung fanden, Mecki Hack, Bernhard Klingenstein und Ulrich Mutschler.

¹¹³⁸ BBSR, 2018, S. 490.

deutlich vom Figuralen hin zu einer Abstrahierung im Kontext eines materialgerechten Arbeitens entwickelte. Diese vollzog sich nicht in einer Geometrisierung, wie beim Brüsseler Brunnen, sondern in der Verdichtung figürlicher Motive durch die Verbindung biomorpher Formen und Strukturen, jener „Synthese“ aus Figuration und Abstraktion, die die Veränderungen oder auch „Metamorphose“ im Werk auch der bereits zu Kindermann in Beziehung gesetzten Bildhauern Hartung, Uhlmann, Heiliger und Koenig begleiteten.

Bernhard Heiliger durchlief seine Stilentwicklung ebenso ausgehend vom figürlichen Expressionismus in den Jahren nach 1945 bis in die späten 1950er-Jahre hin zu einer figürlich angelegten Abstraktion. Sein „Figurenbaum“, 1957/58 (Abb. 95), der im Innenhof des Pavillon-Komplexes von Eiermann und Ruf 1958 in Brüssel die aktuelle Bildhauerei in Deutschland repräsentierte und seit 1967 im Kanzlerbungalow von Sep Ruf in Bonn Aufstellung fand, gleicht in der Anlage den bildnerischen Ideen zu der waagrechten Form des ursprünglichen Sigmaringer Figurenensembles von Kindermann. Nicht wie aus einem Stamm – wie bei Heiliger – erwächst ein waagrechtes Formgebilde, sondern auf dünnen Beinen drängt eine Formmasse horizontal zur Seite.

Weit mehr als Heiliger entfernte sich Kindermann vom Körperhaften hin zu skelettartigen Formgebilden, die eher im Werk von Karl Hartung, etwa seiner Skulptur „Thronoi“ (1958/59) (Abb. 93), zu finden sind, die – wie bereits erwähnt – auf der documenta 2 zu sehen war. Die Figur mutiert zu einer Konstruktion aus wurzel- oder knochengleichen Gebilden, die erst in ihrer Raumstruktur wieder eine figurative Deutung ermöglichen. Diese bildnerische Auffassung gleicht dem Werkprozess, den Hans Kindermann in seiner Sigmaringer Arbeit vollzog. Aus den knochenartigen Einzelelementen seiner dreiteiligen Gruppe schaffte er in der bildnerischen Verdichtung eine figurative Deutungsmöglichkeit. Auch Fritz Königs „Große Maternitas“, 1958 (Abb. 96), ebenfalls Teil der Brüsseler Präsentation 1958, folgte dieser abstrahierenden Figürlichkeit in der Visualisierung einer Menschengruppe.

Von 1945 bis 1960 grenzt Christa Lichtenstern die „Nachkriegsepoche“ ein, in der das Nebeneinander von Figuration und Abstraktion eine Vielfalt gerade an bildhauerischen Ausdrucksmöglichkeiten auch in Deutschland hervorbrachte.¹¹³⁹ Hieran hatte Hans Kindermann zweifellos einen Anteil. – Was ist noch figürlich? Was schon abstrakt? Die „Synthese“ nach Hartog erübrigt die Differenzierung, die dem Zeitgeist

¹¹³⁹ Lichtenstern 1993, S. 21.

entsprechend vorgenommen wurde. Doch die Tradition wurde abgetrennt, obwohl sie im Werk verankert war, dies stellt Ohnesorge in seinen Einzeluntersuchungen dieser Bildhauergeneration 2015 dar. Er berücksichtigte Joannis Avramidis (1922-2016) und seine säulenartigen, gegliederten Torsi ebenso wie Michael Croissants (1928-2002) geometrische Büsten oder verschweißten Gestaltfragmente wie auch Alfred Hrdlickas (1928-2009) figurative Archetypen des menschlichen Leidens.¹¹⁴⁰ Den Nukleus des Figürlichen legte er auch bei Emil Cimiotti frei. Er gilt als der „Bildhauer des Informel“,¹¹⁴¹ doch mit seiner „dynamischen Formexpansion“ und seinen „räumlich differenzierten Strukturen“¹¹⁴² betonte er das „Transitorische des Gestaltwandels“¹¹⁴³, das er in seiner Skulptur „Daphne“, 1961 (Abb. 99)¹¹⁴⁴ geradewegs thematisierte.¹¹⁴⁵ Die „Metamorphose“ wiederum ist Teil der von Lichtenstern differenzierten Naturästhetik.¹¹⁴⁶

„Sobald der Begriff Metamorphose nicht mehr als ein traditionelles ikonografisches Motiv, sondern als ein in der Wahrnehmung des Kunstwerks stattfindender Wandel betrachtet wird, eröffnet sich eine ganz neue Perspektive“, ergänzt Hartog.¹¹⁴⁷ Hierauf basiert das Moment der Materialgerechtigkeit bei Moore wie auch bei Hepworth, die in Deutschland verbreitete Rezeption erfuhren. Form und Inhalt wurden nicht weiter getrennt, sondern bestimmten einander. Die Übergänge und Verbindungen zwischen Form und Inhalt wurden zu einem eigenen bildhauerischen Thema. „Verstärkt wurde dieser Aspekt durch den neuen, freien Umgang mit Materialien und bildhauerischen Prozessen“ (Hartog).¹¹⁴⁸ Auf dieses Prozessuale zielend griff Cimiotti zu einer entsprechenden Bronzegusstechnik, dem Wachsausschmelzverfahren. Das Wachsausschmelzverfahren, so Christoph Zuschlag, „ermöglicht es, den Arbeitsprozeß, also die Spuren des Spachtelns und der formenden Hand, bis hin zu Abdrücken einzelner Finger oder auch von Textilien, festzuhalten und dadurch Handschriftliches zu

¹¹⁴⁰ Ohnesorge 2015, S. 16 f.; S. 62 f.; S. 104 f.

¹¹⁴¹ Lichtenstern, Christa (Hrsg.) Emil Cimiotti: Denn was innen das ist außen, Berlin 2017. S. 15. Lichtenstern sieht in der Bezeichnung eine stilbegriffliche Abhängigkeit, die dem Gesamtwerk des Künstlers nicht gerecht wird.

¹¹⁴² Ohnesorge 2015, S. 47.

¹¹⁴³ Ebd. S. 48.

¹¹⁴⁴ Emil Cimiotti, Daphne, 1961, Bronze, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, in: Lichtenstern, 2017, Abb. S. 31.

¹¹⁴⁵ Vgl. Zuschlag, Christoph: Daphne, 1961, in: Bergenthal, Theo; Stracke, Joachim (Hrsg.): Emil Cimiotti. Strukturen/ Structures, Bielefeld 2013, S. 58-59.

¹¹⁴⁶ Lichtenstern 1993, S. 25.

¹¹⁴⁷ Hartog 2014, S. 53.

¹¹⁴⁸ Ebd.

fixieren, die der Malerei des Informels verwandt ist.“¹¹⁴⁹ Es eröffnete Assoziationsfelder wiederum hin zum Landschaftlichen und Materiellen.¹¹⁵⁰ Zu diesem Gussverfahren griff auch Hans Kindermann, um seine Großplastik „Terra et mundus“, 1969 zu verwirklichen, ein Projekt, das wieder mehrfachen Veränderungen ausgesetzt war.

3.9.5 „Terra et mundus“, 1959-1969, Karlsruher Institut für Technologie (KIT), Physikalisches Institut, Karlsruhe

Der langwierige Gestaltungsprozess der Großskulptur für die Neubauten der Institute für Nachrichtentechnik und Physik an der damaligen Technischen Universität Karlsruhe ging im Grunde wieder auf die Brüsseler Brunnengestaltung zurück. Wie Ursula Merkel in ihrem Beitrag zu Kindermanns „Terra et mundus“ darlegt,¹¹⁵¹ gedachte der mit der Planung des Neubaus der Institute für Nachrichtentechnik und Physik beauftragte Architekt Wolfgang Hirsch von der „Werkgemeinschaft Karlsruhe“ 1959 bei der Außengestaltung des Instituts für Nachrichtentechnik auf die ursprüngliche Planung des Brunnenentwurfs von Hans Kindermann für die Weltausstellung in Brüssel zurückzugreifen (WV ÖR014 b.), die in der Werkgenese in Zusammenarbeit mit Egon Eiermann nicht realisiert wurde.

Vorgesehen war die Umsetzung einer im Rasengelände auf dem Campus sich ausbreitenden Brunnenanlage, die folgendermaßen beschrieben wird. „Im Einzelnen ist an eine Formation aus Naturstein oder Beton gedacht, die einen schmalen Wasserlauf bestimmt und den Eingangsweg begleitet (s. Vorstudie für den Brunnen im deutschen Pavillon in Brüssel) als Vorbereitung auf die Freiplastik. Diese als Dominante für den gesamten Eingangsbereich, ist von dem Hauptzugang und von der Eingangshalle her zu sehen.“¹¹⁵² Während des zehn Jahre andauernden

¹¹⁴⁹ Zuschlag, Christoph: Emil Cimiotti – das plastische und zeichnerische Werk, in: Bergenthal, Theo/ Stracke, Joachim: Emil Cimiotti, Heidelberg 2005, S. 8. Im Kontext des Informel betrachtet Zuschlag Cimiottis Werk auch in seinem Beitrag: Zuschlag, Christoph: Zur Kunst des Informel, in: Schwalm, Hans-Jürgen/ Schwitzer, Ellen/ Steimann, Dirk (Hrsg.): Informel: Zeichnung, Plastik, Malerei, Bönen 2010, S. 11.

¹¹⁵⁰ Lichtenstern 2017, S.15.

¹¹⁵¹ Merkel, Ursula: Hans Kindermann „Terra et mundus“ 1959-1964, in: Lederbogen, Rolf/Merkel, Ursula: Kunstwerke und Technologieobjekte der Universität Karlsruhe 1825-2000, Karlsruhe 2000, S. 82. Vgl. auch Merkel in: Blick in die Geschichte. Karlsruher Stadthistorische Beiträge, Bd. 3, 1998-2003 (21. Juni 2002), Karlsruhe 2004, S. 325/326. An dieser Stelle möchte die Verfasserin ihrer Studienkollegin und Freundin Ursula Merkel herzlich danken. Von ihr erfuhr sie maßgeblichen Zuspruch, das Promotionsunternehmen in Angriff zu nehmen. Sie überließ ihr großzügig die Unterlagen ihrer damaligen Recherche. Den Rückgriff auf den Entwurf für Brüssel belegt in ihren Unterlagen ein Schreiben des Architekten Wolfgang Hirsch an das Staatliche Hochbauamt vom 13.7.1959. Das Schreiben ging in Kopie auch an Hans Kindermann.

¹¹⁵² Schreiben von Wolfgang Hirsch an das Hochbauamt vom 13.7.1959.

Realisierungsprozesses verselbständigte sich die Idee der Freiplastik, wohingegen die Planung des Wasserlaufs abermals aufgegeben wurde.

Es entstand eine kugelartige Großskulptur mit einem Durchmesser von über vier Metern (WV ÖR016 a.). Die Bronzearbeit setzt sich aus Einzelementen zusammen, die mit ihrer zerklüfteten Oberfläche einen optischen Strudel erzeugen, der eine durchbrochene Kugelform bildet. „Das lebhaftes Spiel von Licht und Schatten, das sich auf den Wölbungen, Graten und Vertiefungen der Bronze entfaltet, unterstreicht den transitorischen Charakter des Bildwerks: Innen und Außen, Materie und Raum sind keine unvereinbaren Gegensätze, sondern einander bedingende und ergänzende Elemente“, interpretiert Ursula Merkel die Gestaltungsweise der Arbeit, die am Ende Bezug nimmt auf die sie umgebenden Gebäude – nicht nur das Institut für Nachrichtentechnik, sondern auch das Physikgebäude.¹¹⁵³

Im Laufe seiner Entstehung erfuhr das „Kunst am Bau“-Projekt der Technischen Universität nicht nur konzeptionelle Veränderungen, sondern auch eine Umplatzierung, die vor allem pragmatische Gründe hatte.¹¹⁵⁴ Ob ihrer anwachsenden Dimensionen überstiegen die Kosten für den Guss der Großplastik die vorgesehenen Mittel. Durch eine räumliche Annäherung an das im Bau befindliche benachbarte Physikalische Institut wurden die jeweiligen Fördermittel zusammengefasst und die Umsetzung des monumentalen Werks möglich gemacht. Dies bewegte den Künstler zu einer inhaltlichen Bezugnahme auf beide universitären Einrichtungen, indem die gleichermaßen physikalisch-technischen Bedingtheiten von Materie und Raum thematisiert wurden: „Terra et mundus“ (Erde und Weltall).

Schlicht „Gruppe“ betitelte Hans Kindermann 1961 noch seinen Entwurfsvorschlag, der – in der Abkehr von der Brunnen-Projektierung – den Eingangshof des Instituts für Nachrichtentechnik künstlerisch gestalten sollte. Es handelte sich zuerst um eine nicht weiter beschriebene 2,20 Meter hohe Bronzearbeit auf einem niedrigen Betonsockel. Dies erläutert Kindermann in seinem Kostenvoranschlag für den Architekten Wolfgang Hirsch.¹¹⁵⁵ Aus dieser Idee heraus entwickelte der Künstler wenig später eine „zeichenhaft, abstrakt plastische Chiffre“ (Merkel),¹¹⁵⁶ die auf die inhaltlichen Kernanliegen der Nachrichtentechnik gerichtet ist: Senden und Empfangen. In der bildnerischen Umsetzung orientierte sich der Künstler an einer von permanenter

¹¹⁵³ Merkel 2000, S. 82.

¹¹⁵⁴ Ebd.

¹¹⁵⁵ Kostenvoranschlag von Hans Kindermann für Architekt Wolfgang Hirsch vom 20.5.1961, NL HK.

¹¹⁵⁶ Merkel 2000, S. 82.

gegenseitiger Durchdringung gekennzeichneten räumlichen Figuration.¹¹⁵⁷ „Die Plastik hat in den verschiedenen Rundungen den Charakter sich überschneidender Parabeln. Die Parabel ist die Form, die sich ins Unendliche ergießt, oder aus dem Unendlichen empfängt [...] Die Arbeit ist in den zwei Jahren gewachsen, sie hat Klärung erfahren“, kommentiert der Künstler selbst die Veränderung im Werkprozess.¹¹⁵⁸

Die dominierende runde Formgebung war somit angelegt. Fotografien (WV ÖR016 b.), die den Entstehungsprozess dokumentieren, zeigen glatte, kantige Einzelelemente, die sich auf einem senkrechten Formaufbau basierend gegenseitig durchdringen. Diese kantige Geometrisierung stellte eine Übergangsphase während des Gestaltfindungsprozesses dar, verwies aber auch auf eine Auseinandersetzung mit konstruktiveren Vorgehensweisen. Die umgesetzte Großplastik (WV ÖR016 a.) setzt sich schließlich aus schrundigen Gestaltungselementen zusammen, die den knochenartigen Figurenteilen der Sigmaringer Freiplastik „Bewegung“ grob gleichen. Doch das Herstellungsprinzip war ein völlig anderes. Kindermann übernahm das von Cimiotti praktizierte Wachsauerschmelzverfahrens, um den insgesamt 124 Elementen von „Terra et mundus“ eine formale Vielfältigkeit wie entsprechend diverse Ausgestaltung zu verleihen, die den beiden verwendeten Materialien Wachs und Bronze in ihrer immanenten Gegensätzlichkeit entsprachen. Diese nicht gänzlich kalkulierbare Technik ermöglichte es, dass eine dem WachsmodeLL entsprechende spontan entstandene Oberflächenstruktur in der Bronzefassung erhalten blieb.¹¹⁵⁹

Die Verschiedenartigkeit der Einzelformen von „Terra et mundus“ impliziert eine auf Cimiottis Arbeiten verweisende informelle Gestaltungsweise, die dieser vor allem im Aufbau räumlicher Strukturen einsetzte, um eine Gleichzeitigkeit von innen und außen zu erzeugen.¹¹⁶⁰ Diese Absicht lässt sich in dem räumlich definierten Rund Kindermanns ebenfalls festmachen. Das Innen und Außen wechselt in einer durch die vielfältigen Formen und Strukturen evozierten Bewegung, in der sich, wie Johannes Brümmer es beschreibt, die Bronzeelemente „knäuelartig zusammenballen oder

¹¹⁵⁷ Erläuterungsbericht von Hans Kindermann an den Architekten Wolfgang Hirsch der „Werkgemeinschaft Karlsruhe“, vom 20.5.1963, Recherchematerial Hochbauamt von Ursula Merkel.

¹¹⁵⁸ Ebd.

¹¹⁵⁹ Höfert 1991, S. 25-28. In ihrer Monografie zu dem Bildhauer Heinrich Kirchner hat sich Dorothee Höfert ausführlich mit dem Wachsauerschmelzverfahren beschäftigt. Kirchner hat es als Leiter der Werkstatt an der Münchner Akademie technisch weiterentwickelt und ebenfalls künstlerisch angewendet.

¹¹⁶⁰ Lichtenstern 2017, S. 15. Die Autorin beruft sich auf eine rückblickende Äußerung zum Informel von Cimiotti aus dem Jahr 1995.

umeinander wirbeln“.¹¹⁶¹ Je nach Perspektive des Betrachters zeichnet diese erzeugte Dynamik eine umrissartige Kreisform nach oder sie verdichtet sich zu einer durchbrochenen Kugel. Diese liegt scheinbar schwerelos auf dem eckigen Betonsockel, obwohl die Plastik in Gänze rund 20 Tonnen wiegt und die Aufstellung zu einem Kraftakt wurde, der im September 1969 einen nächtlichen Schwertransport erforderte.¹¹⁶²

Die Ausführung der Großskulptur übernahm die Karlsruher Gießerei Metz und Bachert, die sich über drei Jahre lang in engem Einvernehmen mit Hans Kindermann mit der Umsetzung der Plastik befasste. Die 124 Gestaltungselemente wurden einzeln gegossen und kehrten zur Überarbeitung in das Akademieatelier des Bildhauers zurück. Anschließend wurden sie zusammengefügt.¹¹⁶³ Für die Montage in der Gießerei fertigte Hans Kindermann eine Konzeptzeichnung an (Abb. 100, I und II).¹¹⁶⁴ Mit der umgesetzten Konstruktion erweiterte der Künstler die Deutungsmöglichkeiten. Er rückte von der mathematischen Form der Parabel als Grundidee allein für das Institut für Nachrichtentechnik ab und schuf in der Kreis- und Kugelform ein „Symbol für die gesamte naturwissenschaftliche Forschungstätigkeit“, wie er es in einer Erläuterung an das Hochschulbauamt formuliert hatte, um auch das Physikalische Institut einzubeziehen.¹¹⁶⁵ Erst mit dieser Erweiterung manifestierte sich der Titel der Skulptur „Terra et mundus“. Auf einer undatierten Fotografie im Nachlass, die einen bildhauerischen Zwischenstand der Skulptur im Atelier dokumentiert, die er auf der Ausstellung des Deutschen Künstlerbunds 1967 in Karlsruhe präsentierte, vermerkte der Künstler noch als Titel „Großes Panorama“.¹¹⁶⁶

Diese monumentale Auftragsarbeit war der Schlusspunkt der öffentlichen Aufträge, in denen Hans Kindermann eine abstrakte Formidee realisierte. „Kindermann setzte sie in einer seiner eigenen Vorstellung angemessenen und eigenständigen Auffassung um“, schreibt Franzke.¹¹⁶⁷ Die Kreis- und Kugelform nahm das Motiv der Erde auf, ohne aber Eindeutigkeit herzustellen. Der Werkprozess beinhaltete eine Geometrisierung, die durch eine bewegt amorphe Struktur der Einzelemente wieder

¹¹⁶¹ Brümmer in: EnBW 2012, S. 74. Vgl. auch Pohl, Claudia: Kunst im Stadtraum – Skulpturenführer für Karlsruhe. Rundgänge zur Kunst im öffentlichen Raum, Karlsruhe 2005, S. 236 f.

¹¹⁶² Schwertransportgenehmigungsschreiben von Hans Kindermann an das Amt für öffentliche Ordnung und Sicherheit vom 16.6.1969, NL HK. Es erfolgte eine genaue Wegbeschreibung von der Gießerei Bachert zum Universitätsgelände.

¹¹⁶³ Merkel 2002, S. 326.

¹¹⁶⁴ Eine Kopie der Vorder- und Rückseite der Konzeptzeichnung, NL HK.

¹¹⁶⁵ Erläuterung von Hans Kindermann für das Hochschulbauamt vom 22.11.1965, NL HK.

¹¹⁶⁶ Der Titel ist auf einer Fotografie vermerkt, NL HK.

¹¹⁶⁷ Franzke 2012, S. 19.

zurückgenommen wurde. Kindermann lotete die Möglichkeiten der Abstraktion für sich aus. Dieses Verfahren hätte er weiterentwickeln und in sein autonomes künstlerisches Werk übertragen können. Doch dieser Transfer fand nicht statt.

3.9.6 Brunnenanlage für das Aufbaugymnasium in Adelsheim; Gemeinschaftsprojekt mit Klaus Arnold, 1963-1965

Im Kontext mit der Werkgenese von „Terra et mundus“ ist noch ein weiteres Brunnenprojekt zu erwähnen. Gemeinsam mit seinem Freund und Professorenkollegen Klaus Arnold erhielt Hans Kindermann 1965 von Seiten der Oberfinanzdirektion Karlsruhe den Auftrag zur künstlerischen Außengestaltung des damaligen Aufbaugymnasiums in Adelsheim.¹¹⁶⁸ Wieder war mit der architektonischen Planung Wolfgang Hirsch von der „Werkgemeinschaft Karlsruhe“ beauftragt. Verschiedene Brunnenelemente sind auf dem Gelände des Adelsheimer Gymnasiums durch ein künstliches Bachlaufsystem (WV ÖR021) miteinander verbunden. Diese Konzeption entspringt der Gestaltungsidee, die Kindermann beim Brunnenwettbewerb gegenüber der Jury dargelegt hatte und die der Architekt Hirsch beim Planungsentwurf für die künstlerische Ausgestaltung des Instituts für Nachrichtentechnik gegenüber dem Bauamt der Universität Karlsruhe ganz zu Beginn aufgegriffen hatte. Die Adelsheimer Brunnenkonstruktion führten Studierende der Karlsruher Akademieklassen von Hans Kindermann und Klaus Arnold aus.¹¹⁶⁹

Das abfallende Gelände zwischen den Internats- und Schulgebäuden wurde genutzt, um – neben den Verbindungswegen – das Gelände durch künstliche Wasserläufe weiter zu gliedern und aufzulockern. Aus drei Becken im oberen Abschnitt tritt das Wasser aus und plätschert über treppenartige Zementgebilde – teils auf Stützen, teils in den Boden eingelassen – nach unten. Dort trifft der Wasserlauf auf weitere Brunnen, die ebenfalls Wasser nach unten führen, welches im untersten Becken zusammenläuft. Die Brunnenbauten und Wasserläufe sind unterschiedlich gestaltet und tragen einen informellen Charakter. Sie nehmen in ihrer weich fließenden Formgebung „nach der Natur“ die Bewegung des Wasserlaufs auf.

¹¹⁶⁸ Die Niederschrift der Sitzung der Kunstkommission der Oberfinanzdirektion Karlsruhe vom 19.7.1965, deren Mitglied Hans Kindermann seit 1963 war, erwähnt, dass die Beschlussfassung im Anschluss an die Kunstkommissionssitzung stattfand, NL HK.

¹¹⁶⁹ Die Niederschrift der Sitzung der Kunstkommission der Oberfinanzdirektion Karlsruhe vom 19.7.1965, NL HK.

Welchen Anteil Hans Kindermann und welchen Anteil Klaus Arnold an dem Projekt hatte, ist schwer auseinanderzuidividieren. Die Grundkonzeption stammte sicherlich von Kindermann, indem auf die Brüsseler Planung zurückgegriffen wurde. Die Brunnenbauten lassen ebenfalls Kindermanns Handschrift vermuten. Im Nachlass finden sich Fotoausschnitte als Hilfsmittel für die Adelsheimer Montage.¹¹⁷⁰ Dabei handelt es sich um Abbildungen von Formerfindungen, die in der Grundstruktur den Elementen der Sigmaringer Freiplastik „Bewegung“ gleichen. Arnold, von Hause aus Maler, dürfte nicht als deren Urheber gelten.¹¹⁷¹

Indes ähnelt die lavaartig fließende Verarbeitung des Zements bei der Adelsheimer Brunnenanlage einem späteren Brunnen-Projekt von Klaus Arnold, das dieser 1971 für die Europäische Schule in Karlsruhe verwirklichte (Abb. 101).¹¹⁷² Gemeinsam sind der Konzeption in Adelsheim wie jener in der Karlsruher Waldstadt auch die verschiedenen Wasserquellen – im Fall der Europäischen Schule Karlsruhe nur zwei – die durch künstliche Wasserläufe miteinander verbunden sind.¹¹⁷³ Dies macht eine letztgültige Zuschreibung noch schwieriger.

3.9.7 Weitere Projekte im öffentlichen Raum

3.9.7.1 Plastikprojekt Sipplingen, 1959

In Baden-Württemberg gehörte Hans Kindermann häufig der Künstlerauswahl an, wenn es um beschränkt ausgeschriebene Wettbewerbe vor allem im Bereich „Kunst am Bau“ ging. Erwähnenswert ist noch das vom Zweckverband Bodensee-Wasserversorgung initiierte Plastik-Projekt in Sipplingen (WV ÖR017).¹¹⁷⁴ Kindermanns

¹¹⁷⁰ Es handelt sich dabei um einen beschrifteten Umschlag mit ausgeschnittenen Fotos, die Gipsentwürfe auf Metallgerüsten zeigen, NL HK.

¹¹⁷¹ Aus den Unterlagen zu dem Adelsheimer Projekt geht hervor, dass von Seiten der Oberfinanzdirektion Karlsruhe Zweifel erhoben wurden, ob Klaus Arnold – aufgrund weiterer öffentlicher Aufträge – überhaupt im Stande wäre, diesen Auftrag durchzuführen. Hinzu kommt, dass Kindermann selbst Mitglied der Kunstkommission der Oberfinanzdirektion Karlsruhe war und eine Auftragsvergabe an ihn anrücklich erscheinen könnte. Dieses gemeinsame Projekt objektiverte die Auftragsvergabe. Schreiben der Oberfinanzdirektion Karlsruhe an Hans Kindermann vom 16. Oktober 1964, NL HK.

¹¹⁷² Pohl 2005, S. 271; Abb. 101: https://m.karlsruhe.de/kunst/db/de/arnold_brunnen.html/ (letzter Aufruf 28.11.2020).

¹¹⁷³ Auch für diesen Auftrag, dem ein Wettbewerb voraus ging, war Kindermann in der Jury der Kunstkommission des Städtischen Hochbauamts. Ausschreibung vom 9.4.1969, NL HK. Er war sogar der Vorsitzende der Wettbewerbskommission, lt. Niederschrift der Sitzung vom 19.9.1969. Die Entwürfe trugen eine Tarnzahl. Schreiben des Hochbauamts der Stadt Karlsruhe an Hans Kindermann vom 30.9.1969, NL HK.

¹¹⁷⁴ Ausschreibung vom 21.5.1959, unterzeichnet vom Stuttgarter Oberbürgermeister Arnulf Klett, NL HK.

Vorschlag ließ abermals Anlehnungen an das Brüsseler Brunnenensemble erkennen.¹¹⁷⁵ Eine Entwurfszeichnung verdeutlicht, dass der Künstler wieder zu Natursteinen in einer Dreierformation greifen und Wasser zu einem tragenden Gestaltungselement werden lassen wollte.

Die einander zugeordneten, wohl grob behauenen Sandsteine wären gemäß der Zeichnung und Kindermanns Erläuterung auf Metallstützen angebracht und diese wiederum auf reliefartig gestalteten Natursteinebenen befestigt, die in sich nahezu einen Kreis gebildet hätten. Von einer Kuppe innerhalb der Steinkomposition am leicht abfallenden Gelände tritt Wasser aus, überfließt die verschiedenen Steinebenen, um an der äußeren Begrenzung abzufließen. Diese Planung entsprach dem Prinzip der Brüsseler Brunnenelemente, doch in naturnaher, nicht geometrisierender Umsetzung: Die Natursteinebenen übernehmen die Rolle der kreisrunden Steine, ohne jedoch Mittelpunkt der plastischen Gestaltung zu sein. Diese konzentriert sich auf die Positionierung der felsenartig bearbeiteten Findlinge, die in der Mitte eine raumbildende Wirkung in Anpassung an die Umgebung erzeugen sollten. Die materialbezogene Gestaltung des Steins hätte an die Sandsteinbearbeitung der Rückseite der „Singer Figurengruppe“ (WV ÖR 004) und den Grabstein von Grete Kindermann (WV ÖR005) angeknüpft. Die Übergänge vom Fundament des Ensembles hätten wie bei der Weltausstellung Bruchsteine oder Kiesel gebildet. Diese Weiterführung des Konzepts für die Weltausstellung wurde nicht umgesetzt.

3.9.7.2 Freiplastik für die Georg-Büchner-Schule in Darmstadt, 1959

Hans Schwippert, Düsseldorfer Akademie-Rektor und Mitglied der Jury für die künstlerische Ausgestaltung in Brüssel, forderte Hans Kindermann 1959 als einen von vier Bildhauern zu einem Entwurf für eine Freiplastik am Neubau der Georg-Büchner-Schule in Darmstadt auf, den dieser verantwortete.¹¹⁷⁶ Dies sprach für eine große Wertschätzung Schwipperts gegenüber dem Bildhauer, der dieser Bitte nachkam. Es liegen weder Entwurfszeichnungen noch plastische Skizzen vor, lediglich ein schriftlicher Erläuterungsbericht des Künstlers.¹¹⁷⁷

¹¹⁷⁵ Erläuterungsbericht von Hans Kindermann zur Bewerbung, undatiert (vor September 1959), NL HK.

¹¹⁷⁶ Schreiben von Hans Schwippert an Hans Kindermann vom 16.7.1959, NL HK.

¹¹⁷⁷ Erläuterungen von Hans Kindermann zu vier Skizzen für das Vorgelände der Georg-Büchner-Schule vom 12.10.1959, NL HK.

Der finanzielle Umfang des Auftrags erwies sich als begrenzt, weshalb Kindermann beschloss, den Werkstoff Beton in seine Entwürfe aufzunehmen und ihn „zur Geltung zu bringen“.¹¹⁷⁸ In einer ersten Lösung konzentrierte sich der Künstler wieder auf drei Materialkörper von unterschiedlicher Größe, die er auf Stützen montiert plastisch miteinander in Beziehung bringen wollte. Die Oberfläche gedachte er glatt zu bearbeiten, um den Elementen eine spiegelnde Gushaut zu verleihen. In einem weiteren Entwurf rekurrierte er auf das Motiv von Günter Grote, welches dieser im Humboldt-Gymnasium in Düsseldorf bei der Innengestaltung wählte: Makrokosmos und Mikrokosmos. Die Form einer Erdkugel und eines Himmelgewölbes, die diese Idee formal beschreibt, spiegelt auch die gleichzeitige Beschäftigung mit „Terra et mundus“ für die Karlsruher Technische Universität. Auch bei diesem Wettbewerb blieb Kindermann unberücksichtigt. Die Auftragsvergabe des Hochbauamts Darmstadt erfolgte an den in Darmstadt tätigen Bildhauer Georg von Kovats (1912-1997).¹¹⁷⁹

3.9.7.3 Bekenntnis zur Abstraktion: Ursula-Säule Rathausplatz Offenburg, 1960

Auf eine Initiative des Verlegers Franz Burda ging der Wettbewerb für die Errichtung einer Ursula-Säule auf dem Offenburger Rathausplatz zurück. Er plante seiner Heimatstadt ein monumentales Werk zu Ehren der Stadtheiligen zu schenken.¹¹⁸⁰ Die Ausschreibung hatte eine Vorgeschichte, bei der zwei Entwürfe, eine figurale Umsetzung in bayerisch-barockisierender Manier des Oberammergauer Bildhauers Georg Johann¹¹⁸¹ sowie eine vereinfachend – und damit als „modern“ bezeichnete – ebenfalls figurative Gestaltung des Münchner Akademieprofessors Heinrich Kirchner zur Wahl gestanden hatten. Auf keinen dieser Vorschläge konnte man sich einigen. Eine breitere Palette von bildhauerischen Lösungen sollte nun für eine endgültige Entscheidung sorgen. Man forderte „Künstler aus der Heimat“ auf, als Alternative zu dem Vorschlag Kirchners¹¹⁸² weitere Ideen zu entwickeln. Diese waren neben dem Karlsruher Hans Kindermann die Schwaben Fritz Nuß (1907-1999) und Ugge Bärtle (1907-1990) sowie Emil Sutor (1888-1974), gebürtiger Offenburger, der in Karlsruhe

¹¹⁷⁸ Ebd.

¹¹⁷⁹ Schreiben von Hans Schwippert an Hans Kindermann vom 10.2.1960, NL HK.

¹¹⁸⁰ Das Ortenauer Heimatblatt 6, vom 1.7.1960, o. S. stellt die Wettbewerbsteilnehmer vor. Die Quelle wurde der Verfasserin vom Stadtarchiv Offenburg dankenswerterweise zur Verfügung gestellt.

¹¹⁸¹ Die Lebensdaten sind unbekannt.

¹¹⁸² Die Figur von Georg Johann schied aus.

lebte und arbeitete. Die Entwürfe von nun insgesamt fünf Künstlern wurden, wie das Offenburger Heimatblatt berichtete,¹¹⁸³ in einer zweiwöchigen Ausstellung präsentiert. Die Bürger waren aufgefordert, in Form eines Publikumsentscheids ihr Votum abzugeben.

Die Legende um die Heilige Ursula, deren Erscheinung im Dreißigjährigen Krieg eine Übernahme Offenburgs durch schwedische Truppen verhindert haben soll, verleitete vier Künstler zu einer figürlichen, narrativen Umsetzung des Themas. Allein Hans Kindermann legte einen abstrakten Entwurf vor. Eine ganze Reihe von Fotografien zeigt das Entstehen des Gipsentwurfs. Die Umsetzung (WV ÖR018) zeugt von einer reliefartig strukturierten, schmalen, viereckig angelegten Säule. Die Märtyrerkrone setzt sich aus vegetabilen Formen zusammen, die sich wie eine Blüte ausladend nach oben öffnet und die „Hand“-Skulpturen, um 1965, von Michael Croissant quasi vorwegnimmt.¹¹⁸⁴ Den anmutigen Charakter der Gestalterfindung brechen die linearen, spießartigen Pfeile, welche die Komposition durchdringen.

In seinen Erläuterungen, die der Bildhauer der Presse vorlegte und die im Ortenauer Heimatblatt abgedruckt wurden (Dok. 20),¹¹⁸⁵ schildert dieser seine Inspiration zu seiner Arbeit und die Wahl der stilistischen und formalen Mittel.¹¹⁸⁶ Es lag ihm daran, als Gegengewicht zur dominierenden vertikalen Säule diese mit einer ausladenden, horizontal betonten Plastik abzuschließen. Er extrahierte aus dem Kern der Geschichte um die Heilige Ursula die Motive des „Opferns, Schützens und Segnens“. Dafür stehen für ihn zwei Symbole, die er zu einem Bildzeichen zusammenfügt: Eine stilisierte Märtyrerkrone, die von Pfeilen durchbohrt wird. Für die schlanke Säule sieht er eine Sandsteinverkleidung vor, der plastische Aufbau war in Bronze geplant. Im Hinblick auf seine abstrahierend symbolische Darstellungsweise befragt, antwortete Kindermann im Interview mit der Zeitung: „Die Zeit, da man die Heilige als ‚Figürliche‘ darstellte, ist vorbei. Wir sehen in Ursula nicht die zarte Jungfrau, sondern vielmehr die kraftvolle, dramatische Erscheinung, die gar nicht lieblich ist. [...] Wir Menschen von heute, die wir auf dem Pulverfass leben, sehen diese ungewöhnliche Tat ohne jede Lieblichkeit, wir sehen sie in der Härte, in ihrer Grausamkeit, aber auch in

¹¹⁸³ Ortenauer Heimatblatt 1960, o. S.

¹¹⁸⁴ Gabler, Josephine/Ohnesorge, Birk (Hrsg.): Der Bildhauer Michael Croissant (1928-2002), Berlin 2003, S. 123, WV 113, WV 114.

¹¹⁸⁵ Ortenauer Heimatblatt 1960, o. S. Hans Kindermanns Erläuterungen zu seinem Entwurf.

¹¹⁸⁶ Ebd.

ihrer explosiven Sieghaftigkeit. [...] Alles wird sichtbar vom Symbolischen her.

[...].¹¹⁸⁷

Weder zuvor noch danach gab es ein solches Statement des Künstlers. Er legte in diesem Wettbewerbszusammenhang ein deutliches Bekenntnis zur Symbolik in der Abstraktion ab, das sich zweifellos an seinem vorgelegten Werk nachvollziehen ließ. Damit zitierte er – auf seine Arbeit bezogen – das die künstlerischen Ziele der Bundesrepublik in den Zeiten des Kalten Krieges und entschied sich für die Untauglichkeit der Figuration in der christlichen Ikonografie angesichts der aktuellen politischen Fragestellungen. Durch die Einbeziehung der Öffentlichkeit in die Entscheidung um das zu realisierende Kunstwerk war er gezwungen, seinen Entwurfsvorschlag zu erläutern. Doch gerade das Publikum folgte diesem Konzept nicht. Die Darstellung auf der Ursula-Säule war für die Offenburger Bevölkerung an die Figürlichkeit gebunden. Den Wettbewerb entschied Emil Sutor mit seiner figürlichen Umsetzung für sich. Umso erstaunlicher erweist sich der Inhalt der Werkerläuterungen von Kindermann, wenn man – im Vorgriff auf die Betrachtung des Spätwerks des Künstlers – rund zehn Jahre später im Zusammenhang mit christlicher Motivatik, bei der Ausgestaltung der Kirche St. Kilian in Assamstadt, 1971-1973 (WV ÖR024 – ÖR028), auf eine Rückkehr zu Figürlichkeit trifft.

3.9.7.4 Wandgestaltung Zentralkasse der Volksbanken Karlsruhe, 1962

An das Reliefensemble des Mannheimer Postamts knüpfte Hans Kindermann bei einem auf acht regionale Künstler beschränkten Wettbewerb der Zentralkasse der Volksbanken Karlsruhe für die Wandgestaltung des Neubaus neben dem klassizistischen Portikus am Rondellplatz an.¹¹⁸⁸ Der Bildhauer legte vier Varianten einer bildnerischen Lösung für die Ausgestaltung der Kassenhalle vor. In seinem Erläuterungsbericht differenziert er nicht zwischen den Entwurfsalternativen, so dass das gestalterische Grundprinzip für alle künstlerischen Lösungen gilt.¹¹⁸⁹ Er nutzte die Breite der Wand und legte das Relief bei allen Vorschlagsvarianten in der Horizontalen an (WV ÖR019 a.-d.). Es besteht, wie beim Mannheimer Relief-Ensemble, aus

¹¹⁸⁷ Ebd.

¹¹⁸⁸ Schreiben des Vorstands der Zentralkasse der Südwestdeutschen Volksbanken an Hans Kindermann vom 8.2.1962, NL HK. Es handelt sich dabei um das im Zweiten Weltkrieg zerstörte und dann wiederaufgebaute Markgräfliche Palais von Architekt Friedrich Weinbrenner (1766-1826).

¹¹⁸⁹ Erläuterungen zu den Entwürfen I, II, III, IV, undatiert (bis 29.6.1962), NL HK.

mehreren Einzeltafeln, die eine ausgeprägte, sich jeweils gleichende Binnenstruktur aufweisen. Die Kanten sind ebenso wenig ebenmäßig wie der Grund der Reliefs, so dass diese in ihrer von der Wand abgehobenen Anbringung unterschiedlich weit in den Raum hineinragen. Trotz dieses raumgreifenden Aspekts birgt das Ensemble eine lineare Anlage. Die bildnerische Auseinandersetzung ist in allen Gestaltungs-ideen auf die formale Ebene reduziert, die – so Kindermann in seinen Erläuterungen¹¹⁹⁰ – nicht in Bezug zur inhaltlichen Bedeutung des Bankgebäudes steht, sondern einen formalen Kontrast zum klassizistischen Portikus des einstigen Weinbrenner-Baus bildet, der neben dem Neubau erhalten blieb.

Die abermalige Auseinandersetzung mit dem Relief führte Kindermann zu einer reinen Abstraktion ganz ohne symbolischen oder figurativen Ansatz. Dies äußerte sich nicht nur in der Gestaltform der Komposition, sondern auch der einzelnen Elemente. Diese sind von kraterartigen Strukturen in waagrechten wie senkrechten Erhebungen und Vertiefungen im Metall gezeichnet und von einem materialbezogenen abstrakten Gestaltungswillen geprägt.

3.9.8 Wertschätzung als abstrakter Bildhauer

Hans Kindermann vollzog mit seinen Arbeiten und Entwürfen für Werke im öffentlichen Raum bis Ende der 1960er-Jahre den Übergang zur Abstraktion. Der Wechsel erfolgte durch seine lange und enge Bindung an den Expressionismus anfänglich mit Verzögerung, dann schloss er aber zu jenen Künstlern in Deutschland auf, die für ihre abstrakte künstlerische Haltung in der Plastik Wertschätzung erfuhren.

Sein Weg ging von einer „Synthese“ von Figuration und Abstraktion aus, dies äußerte sich primär im künstlerischen Arbeiten „nach der Natur“ durch den materialbezogenen, teilweise motivisch bestimmten Umgang mit dem Stein in Arbeiten noch am Bodensee. Im Stein verwirklichte Kindermann weiter figurale und zugleich narrative Reliefs im Kontext von Aufträgen in Singen, Düsseldorf und Köln. Ins Flachrelief mit linear zeichnerischer Struktur übertrug er die kompakte, klar umrissene archaisierende Figurendarstellung, die er sich zuvor in der Auseinandersetzung mit der expressionistischen Plastik der „Brücke“-Künstler angeeignet hatte. Die Hinwendung zum Metall in den funktionalen Brunnenaufbauten für Düsseldorfer Großunternehmen zeigte eine Öffnung gegenüber industriell gefertigten Werkstoffen. Er nutzte

¹¹⁹⁰ Ebd.

assoziativ aufgeladene Formfindungen als Mittel der Abstraktion, um zu einer surreal abstrakten bildhauerischen Konstruktion zu finden, die im Werk damit als abgeschlossen gelten konnte.

Nicht die von Eiermann in ihrer geometrischen Ausprägung beeinflusste Brunnenkonstruktion für Brüssel beförderte Kindermanns Stilwandel. Der grundlegende Prozess einer von der Figuration abgeleiteten abstrahierenden Arbeitsweise wurde durch das vierteilige Reliefensemble für Mannheim ausgelöst. Hierin folgte er der Werkentwicklung der namhaften deutschen abstrakten Bildhauer, wie Heiliger, Uhlmann, Koenig und Hartung, zu denen es für ihn künstlerisch aufzuschließen galt. Dies führte Kindermann zu der Gestaltungsidee einer installativen anthropomorphen Raumkonstruktion in Sigmaringen, die sich schließlich in einer abstrakten Körperarchitektur, gemäß Hartungs „Thronoi“, verdichtete. „Terra et mundus“, die Großplastik für den Karlsruher Universitätscampus, stellte die Loslösung von der menschlichen Figur dar. Er griff zu dem von Cimiotti praktizierten, dem bildhauerischen Informel zugeordneten Gussverfahren mit Wachsmoellen als Grundlage, um amorphe Einzelteile zu schaffen, die in ihrer schrundigen Struktur eine visuelle Bewegung erzeugen, die wiederum naturästhetischen Phänomenen zu gleichen schien.

Hans Kindermann verstand sich zu diesem Zeitpunkt als abstrakt arbeitender Bildhauer und wurde auch als solcher wahrgenommen. Er hatte sich an das von der jungen bundesdeutschen Demokratie propagierte Kunstideal angepasst, für das der Bildhauer bei der Weltausstellung 1958 – vor dem Hintergrund der Systemkonfrontation und der damit verbundenen Favorisierung der Abstraktion als „Westkunst“ während des Kalten Krieges – mit seinem Brunnenensemble exemplarisch stand.¹¹⁹¹ Er trat fürderhin ausnahmslos mit abstrahierenden Werken an die Öffentlichkeit – bei Auftragsarbeiten wie auch bei seinen Ausstellungsbeteiligungen – und befand sich auf dem Zenit seiner künstlerischen Anerkennung, jedoch ohne dass dies in der Kunstliteratur Niederschlag gefunden hätte. Kindermanns Wirkungsraum blieb weiterhin regional, vornehmlich auf Baden-Württemberg, begrenzt.

Als Bildhauerei-Professor und zeitweise Akademie-Rektor war dessen künstlerisches Urteil im Zusammenhang mit der Fülle von Neubauprojekten im Zuge des wirtschaftlichen Aufschwungs gefragt. Vom Beginn seiner Lehrtätigkeit in Karlsruhe an erreichten ihn Aufforderungen zu Jurybeteiligungen in der Region, vor allem bei Vorhaben der öffentlichen Hand. Ab 1963 gehörte der Künstler der Kunstkommission der

¹¹⁹¹ Vgl. Gillen 2009, S. 125.

Landesbauvorhaben betreuenden Oberfinanzdirektion Karlsruhe an.¹¹⁹² Damit war er in eine Vielzahl von „Kunst am Bau“-Projekten als Mitglied der Jury eingebunden. Sein Urteil war dadurch mit stilbestimmend in dieser Zeit.

3.10 Rückkehr zur Figuration

Hans Kindermanns Hinwendung zur Abstraktion hatte spätestens ab 1969 für sein künstlerisches Schaffen keine weitere Geltung mehr. Von da an wandte sich der Bildhauer wieder ausschließlich der figürlichen Darstellung zu. Um diesen markanten Bruch im Werk nachzuvollziehen, bedarf es auch der Berücksichtigung der künstlerischen Positionen und Vorgänge an der Kunstakademie Karlsruhe in den 1960er-Jahren sowie einer Analyse des künstlerischen Klimas in Deutschland.

3.10.1 Künstlerische Positionen an der Kunstakademie Karlsruhe ab 1957

Die Berufung Hans Kindermanns als Nachfolger von Carl Trummer markierte die Ablösung der ersten Professoren-Generation nach der Wiedereröffnung der Akademie. In den frühen 1960er-Jahren, auch unter dem Rektorat Kindermanns, folgten vielfache personelle Veränderungen, die mit einer teilweisen Neuausrichtung der Hochschule verbunden waren. Die wiedereingesetzten Vorkriegs-Professoren wie Karl Hubbuch und Wilhelm Schnarrenberger (1892-1966), aber auch Otto Laible, schieden bis Anfang der 1960er-Jahre aus. Ihre Nachfolger bestimmten das zukünftige künstlerische und persönliche Umfeld von Hans Kindermann.

Um die künstlerische Situation zum Zeitpunkt der Berufung von Hans Kindermann in Karlsruhe deutlich zu machen, bietet sich der Blick auf eine Professoren-Ausstellung 1958 im Badischen Kunstverein Karlsruhe an. Die Überblicksschau stellte die künstlerischen Positionen aktuell Lehrender sowie jener Künstler vor, die zur Berufung vorgesehen waren.¹¹⁹³ Sie macht die Zäsur deutlich, die der Kunstakademie bevorstand. Das Entsetzen nicht nur beim Publikum, sondern vor allem auch in der konservativen Presse und bei deren Leserschaft, die sich in Beiträgen äußerte, war

¹¹⁹² Diese Aufgabe übte er bis 1967 aus. Danach enden die Kopien der Protokolle im Nachlass.

¹¹⁹³ Reising-Pohl, Claudia: Kalter Krieg – Schauplatz Deutschland, in: Rößling, Wilfried: (Hrsg.): Vorbilder. Kunst in Karlsruhe 1950-1988, Karlsruhe 1988, S. 31 und Rößling, Wilfried: Provinzmoderne, in: in: Rößling, Wilfried (Hrsg.) im Auftrag des Badischen Kunstvereins Karlsruhe: Vorbilder. Kunst in Karlsruhe 1950-1988, Karlsruhe 1988, S. 49.

groß. Dieses richtete sich u.a. auch heftig gegen Hans Kindermann. Er präsentierte seine „Stehende Figur“, 1953 (WV S083), und Elemente seines Mannheimer Relieffensembles, die Platte mit der Darstellung des „Feuers“ (WV ÖR013 c. I). Die Auswahl belegte seine Aktualisierung des Figurenbilds in seinem autonomen Werk um 1950 und führte eine noch weitgehend auf der Figuration basierende aktuelle Arbeit vor, die für den öffentlichen Raum konzipiert war. Beide Arbeiten wurden im großen Saal des Kunstvereins präsentiert (Dok. 21).¹¹⁹⁴ Der Widerstand entzündete sich an einem Künstler, dessen Werke figurativen Bezug aufwiesen. Damit wird deutlich, wie traditionell die Akademie und das künstlerische Klima in der Stadt noch geprägt waren.

Den Auftakt der Neuberufungen auf dem Gebiet der Malerei machte 1960 Georg Meistermann (1911-1990). Mit ihm lehrte erstmals ein abstrakter Maler an der Karlsruher Akademie.¹¹⁹⁵ Der Altersgenosse Kindermanns war zuvor als Professor an der Kunstakademie Düsseldorf tätig, wo er – vor Kindermann – von 1928 bis 1933 auch studiert hatte. Meistermann repräsentierte die Avantgarde der deutschen Malerei. Gleichzeitig wurde auch Klaus Arnold berufen.¹¹⁹⁶ Er stand Kindermann danach besonders nahe, womöglich durch ihre gemeinsame Verbindung zu Erich Heckel, der beiden Künstlern ein väterlicher Freund war.¹¹⁹⁷ Arnold hatte bei Heckel seine künstlerische Ausbildung an der Karlsruher Akademie erhalten. Peter Anselm Riedl betont in seinem Beitrag zur Kunst Arnolds dessen Verbundenheit mit der traditionellen Malerei, wenn er schreibt: „Klaus Arnold brauchte sich nicht einem Trend anzupassen, sondern konnte einen von Anfang an als verbindlich empfundenen Weg weiterverfolgen. Verwandte Bemühungen waren für ihn weniger Vorbild als prinzipielle Bestätigung.“¹¹⁹⁸

1962 folgte der Kölner Peter Herkenrath (1900-1992), dessen Berufung wohl auf Anregung Meistermanns erfolgte.¹¹⁹⁹ Er arbeitete größtenteils abstrakt, bisweilen

¹¹⁹⁴ Ausstellungsansicht Badischer Kunstverein 1958, Professoren-Ausstellung, mit Kindermanns „Stehender Figur“, vor 1953, und der Tafel „Feuer“, 1957, des Mannheimer Relieffensembles, Foto undatiert (1958), Fotograf unbekannt, NL HK.

¹¹⁹⁵ Vgl. Rödiger-Diruf, Erika: Zum Spektrum der Malerei an der Karlsruher Kunstakademie in den 1960er bis 1980er Jahren, in: Städtische Galerie Karlsruhe (Hrsg.): Die Malerei ist tot – es lebe die Malerei. 150 Jahre Kunstakademie Karlsruhe, Karlsruhe 2004, S. 55.

¹¹⁹⁶ Rödiger-Diruf, Erika: Klaus Arnold – Schüler, Lehrer, Rektor, in: Städtische Galerie im Prinz-Max-Palais (Hrsg.): Klaus Arnold. Malerei, Karlsruhe 1990, S. 36.

¹¹⁹⁷ Wirth, Günther: Klaus Arnold und die Malerei im Südwesten, in: Städtische Galerie im Prinz-Max-Palais (Hrsg.): Klaus Arnold. Malerei, Karlsruhe 1990, S. 19/20; Rödiger-Diruf 1990, S. 29.

¹¹⁹⁸ Riedl, Peter Anselm: Zur Kunst Klaus Arnolds, in: Städtische Galerie im Prinz Max Palais (Hrsg.): Klaus Arnold. Malerei, Karlsruhe 1990, S. 11.

¹¹⁹⁹ Rödiger-Diruf 2004, S. 61.

durchdrungen von zeichenhaft gegenständlichen Motiven, erwies sich aber auch als Porträtist. Zum später engsten Kreis im künstlerischen Umfeld Kindermanns gehörte Harry Kögler (1921–1999), der 1966 ins Kollegium der künstlerischen Professoren aufgenommen wurde und zuvor an der Hochschule für Bildende Künste in Berlin wirkte.¹²⁰⁰

Neben diesen war Kindermann auch Fritz Klemm (1902-1990) zugetan, der seit 1948 lange als Werklehrer an der Akademie tätig gewesen war und ab 1956 in dieser Eigenschaft als Professor für die Ausbildung der Kunstpädagogen verantwortlich zeichnete.¹²⁰¹ Er praktizierte eine farblich und formal reduzierte Gegenständlichkeit. Mit Emil Schumacher (1912-1999), der bereits eine Professur an der Hochschule für Bildende Künste in Hamburg hatte, wechselte ein prominenter Informeller 1966 nach Karlsruhe.¹²⁰² Er lehrte, unterbrochen von seiner Zeit 1967/68 an der Minneapolis School of Art /USA, bis 1977 an der Akademie. Auch mit ihm pflegte Kindermann Austausch, das belegt die Korrespondenz der beiden Künstler aus Schumachers Zeit in Amerika (Dok. 22).¹²⁰³

Das künstlerische Spektrum erstreckte sich demnach von der Abstraktion bis zur traditionellen Figürlichkeit und auch die sogenannte „Neue Figuration“, die HAP Grieshaber (1909-1981) an der Karlsruher Akademie begründet hatte, war durch seinen Schüler Horst Antes (geb. 1936), der von 1965 bis 1967 einen Lehrauftrag hatte und von 1967 bis 1973 als Professor wirkte, weiterhin vertreten.¹²⁰⁴ Bereits Mitte der 1950er-Jahre hatte HAP Grieshaber in der noch traditionell geprägten Karlsruher Akademie für Veränderungen gesorgt, indem er seine Auffassung von zeitgemäßer figürlicher Darstellung als Antwort auf die Kunst des Informel in Deutschland umsetzte. Das entscheidende Merkmal dieser Kunstauffassung war, dass das Figürliche „nicht mehr als äußeres Abbild, sondern gleichsam als innere Imagination und als energetisch aufgeladene, ständig sich wandelnde Erscheinung in chiffrehaften Verschlüsselungen sichtbar wird.“¹²⁰⁵ Der Bildhauer Wilhelm Loth verfolgte eben dieses Ziel. Dieser übernahm 1958 – nur ein Jahr nach Kindermanns Einsetzung – die damals neu eingerichtete zweite Bildhauerklasse. Wilhelm Loth unterhielt bis dahin an

¹²⁰⁰ Ebd., S. 66/67.

¹²⁰¹ Ebd., S. 60/61.

¹²⁰² Ebd., S. 67/68.

¹²⁰³ Brief von Emil Schumacher an Hans Kindermann vom 18.11.1967 aus Minneapolis, USA, NL HK.

¹²⁰⁴ Rödiger-Diruf 2004, S. 63. Antes kehrte von 1984 bis 2000 als Professor an die Kunstakademie Karlsruhe zurück.

¹²⁰⁵ Merkel 2004, S. 88.

der Technischen Hochschule Darmstadt einen Lehrstuhl in den künstlerischen Bereichen.¹²⁰⁶ Loth, der schon 1950 in Darmstadt zu den Initiatoren der Ausstellung und des Kunstgesprächs gehörte, widmete sich in seinem malerisch-zeichnerischen wie auch bildhauerischen Werk vornehmlich dem weiblichen Torso. Loth und Kindermann, der zu diesem Zeitpunkt ausnahmslos abstrakt arbeitete, vertraten damit zwei gegensätzliche Positionen in der Bildhauerei an der Akademie. Und doch einte die beiden Künstler, wie Ursula Merkel betont, „dass sie ‚klassische‘ Bildhauer waren – sowohl im Hinblick auf ihre eigenen Werke und ihre Arbeitsweise wie auch in ihrer Lehre.“¹²⁰⁷

Ergänzt wurde die Bildhauerei an der Akademie in den Folgejahren noch durch Walter M. Förderer (1928-2006). Der Schweizer erhielt 1965 den neu eingeführten Lehrstuhl „Kunst am Bau“.¹²⁰⁸ Er nahm die Schnittstelle zwischen Architektur und Kunst ein, die sich auf die Anwendungsgebiete im Rahmen öffentlicher Aufträge konzentrierte. Sein persönliches künstlerisches Schaffen richtete er in dieser Zeit auf die figürliche Plastik. Für eine entscheidende Erweiterung des Fachbereichs Bildhauerei sorgte die Berufung des in Paris lebenden Objektkünstlers Horst Egon Kalinowski (1924-2013). Seine Arbeiten changieren nicht nur zwischen Bild und Objekt, sondern Kalinowski brach das traditionelle Verständnis der Gattung auch durch neue Materialien auf.¹²⁰⁹

Trotz des erwähnten konservativen Klimas in Karlsruhe entschied sich die Kunstakademie Karlsruhe um 1960 für eine neue künstlerische Offenheit.¹²¹⁰ Hans Kindermanns akademisches Umfeld spiegelte die Stilvielfalt der Zeit ohne Gegensätzlichkeit wider. Der engste Freundeskreis Kindermanns bestand mit Arnold, Kögler, Herkenrath und Klemm aus Kollegen, die im malerischen Bereich das gesamte Spektrum der Darstellungsweisen vertraten und mit Respekt das Werk des jeweils anderen anerkannten. Der abstrakte Bildhauer sah sich in seinem Fachbereich an der Akademie vielmehr der „Neuen Figuration“ in der Kunst von Loth gegenüber.

¹²⁰⁶ Ebd., S. 87/88.

¹²⁰⁷ Ebd., S. 89.

¹²⁰⁸ Ebd.

¹²⁰⁹ Ebd., S. 90/91.

¹²¹⁰ Rößling 1988_2, S. 53.

3.10.2 Alte Strukturen und neuer Kunstbegriff

3.10.2.1 Widerstand der Studentenschaft in den Kunsthochschulen

Die schnell wachsende Konsumgesellschaft und die gleichzeitig fehlende Vergangenheitsbewältigung in der Bundesrepublik waren die Auslöser eines zunehmenden Widerstands der jungen Nachkriegsgeneration, der in den 1960er-Jahren einsetzte. Vornehmlich in studentischen Kreisen wurde eine Kritik an der künstlerischen Orientierung der Bundesrepublik am westlichen Vorbild laut. Der Vorwurf lautete, sich einer Kunst zugewandt zu haben, die „mit elitären, sich bewusst hermetisch gebenden modernistischen Tendenzen das Schweigen über den Faschismus legitimiert zu haben“.¹²¹¹ Damit wurde zum einen das „Nachkriegsmissverständnis“ entlarvt, aber andererseits auch eine widersprüchliche anti-moderne Haltung deutlich. Ihre Forderung richtete sich, so Hermands Analyse,¹²¹² auf eine links orientierte Kunst, die auf aktuelle politische Ereignisse reagierte und auf breite gesellschaftliche Wirkung angelegt war. Dies geschah zum einen in einem Rückbezug auf die veristische, gesellschaftskritische Ausprägung der neuen Sachlichkeit, indem u.a. die Bildhauerin Käthe Kollwitz große Wertschätzung erhielt, aber auch im Hinblick auf die Kunst von John Heartfield (1891-1968), die sich auf die modernen Massenmedien adaptieren ließ und dem Realismus im Sinne einer sozialkritischen Anbindung eine neue Aktualität gab. Diese Kunstauffassung schloss, obwohl sie sich auf intellektuelle künstlerische Positionen der Moderne berief, die modern-formalistische Kunst ebenso aus wie den konservativen Naturalismus oder das traditionelle klassische Bildungsideal.¹²¹³ Dieser bildungspolitische Aspekt entlud sich an den Hochschulen in einem Protest gegen ein überkommenes, autoritäres Denken, das das Schul- und Universitätssystem über die NS-Zeit hinweg und noch immer bestimmte. An den Kunsthochschulen in der Bundesrepublik äußerte sich dies in besonderem Maße in einem hierarchischen Verhältnis zwischen Professoren und Studierenden im System der Meisterklassen.¹²¹⁴ In Bezug auf die Verhältnisse an der Akademie in München stellt Birgit Joos fest: „Den Umgang mit seinen Schülern handhabte jeder Meister individuell,

¹²¹¹ Hermand 2006, S. 206.

¹²¹² Ebd., S. 208/209.

¹²¹³ Ebd.

¹²¹⁴ Joos, Birgit: Zu den Studentenunruhen von 1968, in: Ruppert, Wolfgang/ Fuhrmeister, Christian (Hrsg.): Zwischen Deutscher Kunst und internationaler Modernität, Formen der Künstlerausbildung 1918-1968, Weimar 2007, S. 83.

doch generalisierend sei festzuhalten, dass die Professoren einen recht autokratischen Lehrstil pflegten.“¹²¹⁵ An allen Kunsthochschulen und Akademien in der Bundesrepublik formierte sich ab 1968 der Protest parallel zu den Aufständen an den Universitäten des Landes. Eine Besonderheit der Kunsthochschulen indes war, dass sich hier die eingeforderte sozialpolitische Wende mit den bildungspolitischen Forderungen der Mitbestimmung verband und sich in künstlerisch motivierten Aktionen äußerte.

Die Auswirkungen zeigten sich an den Akademien des Landes unterschiedlich.¹²¹⁶ Als Zentren erwiesen sich die Hochschule der Bildenden Künste in Berlin und die Kunstakademie in Düsseldorf, was mit dem dort tätigen herausragenden Aktivisten in der Professorenschaft Joseph Beuys und verbunden war. Der Protest stand in enger Verbindung mit dem künstlerischen Handeln. In Bezug auf Hans Kindermann sind vor allem die Vorgänge an der Kunstakademie in Düsseldorf von Relevanz, nicht nur, weil Beuys in der Mataré-Nachfolge den Vorzug erhielt, sondern weil sich dort im Kollegium Weggefährten von Hans Kindermann aus seinen Düsseldorfer Zeiten vor und nach dem Zweiten Weltkrieg befanden, die sich durch das Verhalten des Bildhauer-Kollegen attackiert fühlten. Durch diese war Kindermann bestens informiert. Der Nachlass von Hans Kindermann enthält Presseberichte von den Vorgängen an der Düsseldorfer Akademie mit den Aktionen von Beuys, dessen Verhalten in der Hochschule Widerstand hervorrief.¹²¹⁷ Teile der Lehrerschaft plädierten dafür, angesichts von Beuys' anarchischem Verhalten diesem das Vertrauen zu entziehen, so dass das Kollegium gespalten wurde. Zu Beuys' Gegnern zählten u.a. Ferdinand

¹²¹⁵ Ebd.

¹²¹⁶ Ebd., S. 93.

¹²¹⁷ Artikel der „Düsseldorfer Stadtpost“ von Karlheinz Welkens vom 6.5.1969, NL HK „Blumenkinder um den Meister geschart“, der die Frage stellt: „Paßt Beuys an die Akademie“? Auch den Bericht von Georg Jappe: „Quo vadis, Akademie“ über die Vorgänge an der Düsseldorfer Akademie in der FAZ vom 22.5.1969 hat er archiviert, NL HK. In diesem Bericht werden die Namen der Professoren genannt, die Beuys das Vertrauen entziehen wollten: Karl Bobek, Walter Breker, K.O. Götz, Günter Grote, Gerhard Hoehme, Norbert Kricke, K. Th. Robaschik, Rolf Sackenheim und Gert Weber. Der Front gegen Beuys schlossen sich später noch Rupprecht Geiger, Walter Königeter und Alfred Mundhenk an. Damit ist belegt, dass zwei enge Bezugspersonen von Hans Kindermann in Düsseldorf, Grote und Königeter, sich in Opposition zu Beuys befanden, was mit größter Wahrscheinlichkeit auch – aus seiner Position als Rektor heraus – seiner Haltung entsprach. Schmidtke weist darauf hin, dass die Wortführer der Studentenbewegung den Solidaritätsbekundungen der Happening-Künstler kritisch gegenüberstanden, da diese den Protest gegen das autoritäre Bildungssystem nutzten, um ihrem künstlerischem Feld Aufmerksamkeit zukommen zu lassen; Schmidtke, Michael: Der Aufbruch der jungen Intelligenz. Die 68er Jahre in der Bundesrepublik und den USA, Frankfurt/New York 2003, S. 195/196.

Macketanz, Günter Grote und Walter Köngeter und – wie bereits erwähnt – K.O. Götz.¹²¹⁸

Joseph Beuys solidarisierte sich mit den Studierenden, indem er 1967 die „Deutsche Studentenpartei“ als Gegenentwurf zur APO gründete. Sein pädagogisches Anliegen war, eine Gleichstellung von Lehrenden und Studierenden herzustellen, ein innovatives Denken und Handeln zu fördern, die Entfaltung der persönlichen und künstlerischen Individualität zu unterstützen und eine Verbesserung der Welt und der Bildungssituation durch „Bewusstseinsweiterung“ zu erzeugen.¹²¹⁹ Dabei bediente er sich künstlerischer Formen der Fluxus-Kunst, der Aktion und des Happenings.¹²²⁰ Hier hatte er für seine Professorenkollegen, so Gillen, „die unsichtbare Grenze zwischen der ihm zugestandenen Freiheit der Kunst und der Politik überschritten.“¹²²¹ Der Beuys-Schüler Jörg Immendorff (1945-2007) entwickelte daraus eigenständige, werkgebundene, performativ provozierende Aktionen, in denen er Kunst und Politik zu verknüpfen suchte. Er initiierte die sogenannte „Lidl-Akademie“, eine kindlich naiv anmutende Gegenakademie, als Protest gegen die Lehre an den Kunsthochschulen. Sein Interesse lag dabei aber auch auf einer publizistischen Außenwirksamkeit seiner Person wie auf der auf den Kunstmarkt ausgerichteten Dokumentation.¹²²² Ergebnis dieser Proteste, in deren Verlauf Beuys schließlich seinen Lehrstuhl an der Düsseldorfer Akademie verlor, war eine hochschulpolitische Reform mit größerer Teilhabe der Studierendenschaft in den deutschen Akademien und die Erweiterung des Kunstbegriffs dort mit der Berücksichtigung etwa von Video und Fotografie in der künstlerischen Lehre.

3.10.2.2 Der Rektor als Zielscheibe des Protests

Bildungspolitisch bedeutsame Jahre begleiteten demnach Kindermanns Phase als Akademie-Rektor zwischen 1963 und 1971. Die Vorgänge in Düsseldorf vor Augen, verliefen die studentischen Aktivitäten in Karlsruhe vergleichsweise moderat. Trotzdem: Gegen Hans Kindermann und seine Generation von Kunstprofessoren, die die Lehre an der Akademie bestimmten, richteten sich auch hier die Widerstände. Dabei

¹²¹⁸ Vgl. Leach 2007, S. 161.

¹²¹⁹ Joos 2007, S. 94.

¹²²⁰ Gillen 2006, S. 249.

¹²²¹ Ebd.

¹²²² Joos 2007, S. 95.

spielte weniger die künstlerische Haltung derselben eine Rolle als vielmehr die Ausbildung während des NS-Systems und deren akademische Karrieren in einem autoritären System.

Trotz zunehmender Erweiterung der künstlerischen Ausdrucksformen galten auch an der Karlsruher Akademie noch die tradierten Muster der akademischen Kunstvermittlung, die von den wiederberufenen Lehrkräften nach 1945 weitertransportiert wurden. Auch Hans Kindermann war ein Repräsentant dieser Haltung, der für die akademische Lehre eine klassische Schulung und handwerklich technische Ausbildung für wesentlich hielt und der selbstverständlich darüber entschied, wer in seine Klasse aufgenommen wurde. Voré, einer seiner Meisterschüler aus den 1960er-Jahren, und auch Volker Krebs, der von 1971 bis 1978 in der Kindermann-Klasse studierte, berichten einhellig von einem ausgeprägten Lehrer-Schüler-Verhältnis.¹²²³ Das Werk des Professors hatte nie zur Diskussion gestanden. Das Atelier des Lehrers im Bildhauergarten an der Bismarckstraße war für die Studierenden kaum einsehbar, somit wurden auch die aktuellen Arbeiten nicht wahrgenommen.¹²²⁴ Dass Lehrer ihren Schülern – wie Kindermann dies tat – recht große gestalterische Freiheit ließen, war in Vorés wie auch in Volker Krebs' Wahrnehmung nicht die Regel. Beide verwiesen auf die Klasse von Wilhelm Loth, die sich wesentlich stärker an der künstlerischen Intention des Professors zu orientieren hatte.¹²²⁵ Erst viele Jahre später, als sich die ehemaligen Studenten Kindermanns im Kunstbetrieb und der Lehre etabliert hatten, entwickelte sich die Beziehung zu einer Freundschaft. Doch auch dann, so beide Absolventen, gab es keine Diskussionen über die jeweilige künstlerische Gestaltungsweise oder Haltung.¹²²⁶

Die Störung der Abläufe der Lehre erreichten von Düsseldorf aus – durch die Verbindung der studentischen Bündnisse untereinander – 1969 auch Karlsruhe, als die „Lidl-Akademie“ von Jörg Immendorff die Kunsthochschule besetzte und das Rektorat, also das Büro Kindermanns, stürmte. Dieses Ereignis wird stets geschildert,

¹²²³ Die Verfasserin dankt Voré für das ausführliche und offene Gespräch am 19.3.2020, sowie Volker Krebs, den sie am 29.9.2020 zu einem Interview traf.

¹²²⁴ Volker Krebs im Gespräch am 29.9.2020.

¹²²⁵ Volker Krebs begann sein Studium bei Loth und wechselte sehr schnell zu Kindermann, der seiner Ansicht nach eine freiere Kunstauffassung vertrat und seine Schüler in ihrer persönlichen Ausdrucksweise arbeiten ließ.

¹²²⁶ Voré wie auch Krebs waren anschließend im akademischen Unterrichtsbetrieb tätig. Voré lehrte von 1973 bis 2004 als Professor im Fachbereich Design an der Fachhochschule in Münster, Volker Krebs war als Kunstdozent am Fachbereich Kunstwissenschaften und Bildende Kunst an der Universität Koblenz Landau 1981 bis 2017 tätig.

wenn von den Studentenprotesten an der Kunstakademie Karlsruhe die Rede ist.¹²²⁷ Am heftigsten angegriffen unter den Karlsruher Professoren wurde wegen seiner traditionellen figurativen Malweise Klaus Arnold, der für die oppositionellen Studierenden am deutlichsten die überkommene akademische Lehre verkörperte. Kindermann brachte daraufhin dessen Malereiklasse in der Außenstelle Schloss Scheibenhart unter, um die Klasse und ihren Lehrer der direkten Auseinandersetzung zu entziehen.¹²²⁸

Auch an der Kunstakademie Karlsruhe erfolgte eine institutionelle Neuorientierung. „Die Akademie nahm die Herausforderungen an, sich Neuem zu öffnen. Dieser Prozess wurde – und das wird im Nachhinein deutlich – in Karlsruhe ebenso wie andersorts eingeleitet und auf die Erfordernisse einer relativ kleinen Kunsthochschule abgestimmt. Einem organisch vollzogenen Wandel wurde der Vorzug gegenüber einer hastig am Zeitgeist orientierten Umstrukturierung gegeben“, urteilt in der Rückschau Andreas Franzke.¹²²⁹ Als Zielvorstellung blieb für diesen „die Akademie als Ort freier Kunst im Visier“. ¹²³⁰ Eine universitäre Anbindung fand nicht statt. Die Eigenständigkeit der Akademie blieb erhalten. Grundsätzlich wurde an den Kerndisziplinen Malerei, Grafik und Bildhauerei festgehalten, wenn auch unter einer weniger strengen Abgrenzung der Gattungen untereinander.

3.10.2.3 Die Auswirkungen des Protests auf die Kunst und die Künstler

„Während der Körper in der Bildhauerei der 1960er- und 1970er-Jahre seine alte Vorrangstellung einbüßte“, so Guido Reuter in seiner Betrachtung der Entwicklung der Plastik an der Kunstakademie in Düsseldorf, „trat er in den Performances und Happenings jener Zeit umso vehementer in Erscheinung“. ¹²³¹ Diese Entgrenzung der Gattung lag außerhalb des Kunstverständnisses der traditionell geprägten Bildhauer, deren Werke an die klassischen Materialien gebunden waren. Der erweiterte Kunstbegriff stellte für sie eine Infragestellung der Gattung dar. Performative Strategien –

¹²²⁷ Die Verfasserin bedankt sich für das Gespräch mit Dr. Josef Walch, der als Mitglied des Senats unter dem Rektorat von Hans Kindermann ihr über die damalige Atmosphäre an der Kunsthochschule und den Auftritt von Immendorf an der Kunstakademie Karlsruhe berichtete.

¹²²⁸ Vgl. Rödiger-Diruf 1990, S. 36/37.

¹²²⁹ Franzke 2004, S. 139.

¹²³⁰ Ebd. Franzke beurteilt die Berufungen von Horst Egon Kalinowski und Rainer Küchenmeister Ende der 1960er-Jahre als erste Konsequenz einer eingeforderten Internationalisierung des Kollegiums, beide arbeiteten in Frankreich. Kalinowski wirkte deutlich gattungsübergreifend. Ebd., S. 140.

¹²³¹ Reuter 2013, S. 45.

von Aktion und Happening – und installative Werke vergrößerten das Repertoire jenseits klassischer Kategorien. Es kündigte sich ein eingreifender künstlerischer Paradigmenwechsel in der Kunst an. Es war der Zeitpunkt einer Neubestimmung der Kunst in Deutschland.

Die Rezeption der Kunst der 1960er-Jahre in Deutschland konzentriert sich größtenteils auf jene Ausdrucksformen, die sich den tradierten Normen der Nachkriegszeit widersetzten. Deshalb sieht Roland Scotti diese von gesellschafts- wie kulturpolitischen Umwälzungen geprägte Phase innerhalb der Kunstgeschichte in Deutschland nicht auf diese Jahre beschränkt, sondern setzt den Zeitraum überlappend mit der vorausgegangenen und folgenden Dekade von 1957 bis 1973 an.¹²³² Die schwere Nachkriegszeit in Deutschland galt Ende der 1950er-Jahre als überwunden. Diejenigen Künstler, die mit den Folgen des Krieges zu kämpfen hatten, hatten sich in den neuen demokratischen Strukturen, die in der Bundesrepublik von den Westmächten geprägt waren, zurechtgefunden. Bezogen auf Kindermann erfuhr dieser just 1957 mit der Berufung an die Karlsruher Akademie erstmals eine existentielle Sicherheit für sich und seine Familie. Ihm gelang es, sich im Hochschulsystem zu integrieren, das ihn in eine herausgehobene gesellschaftliche Stellung brachte und auch seine künstlerische Position stärkte. Er begab sich damit aber auch in die hermetische Situation einer Akademie in der Bundesrepublik. In dieser Eingliederung in die tradierte Lehre und der damit verbundenen institutionellen Abgrenzung vom unabhängigen Kunstgeschehen sieht Scotti den Grund dafür, „dass es nicht gelang, die Kunst der 1960er-Jahre, die in Düsseldorf, Hamburg, Hannover, Berlin oder Karlsruhe geschaffen wurde, vom Hauch der Provinzialität und von der behaupteten regionalen Ort- und Zeitgebundenheit zu befreien.“¹²³³ So liegt wohl auch hier ein Grund für die fehlende Wertschätzung Kindermanns und der Künstler seiner Generation – nicht nur der Bildhauer –, die zwar zu akademischen Ehren und regionaler Anerkennung kamen, aber für die Kunstgeschichtsschreibung in Deutschland kaum Bedeutung erlangten. Die Generation von Hans Kindermann prägte bis in die 1970er-Jahre die Lehre in Deutschland. Zu ihr gehörte Gerhart Schreiter, der fast gleichzeitig mit Kindermann 1956 als Dozent an die Staatliche Kunstschule Bremen berufen wurde, wo er bis 1973 als einziger künstlerischer Professor im Fach Bildhauerei lehrte.¹²³⁴ Aus

¹²³² Scotti, Roland: Der verstellte Blick. Zur Situation und Rezeption der westdeutschen Kunst der 60er Jahre in: Gassen, Richard W./Scotti, Roland (Hrsg.): Von Pop bis Polit. Kunst der 60er Jahre in der Bundesrepublik, Mannheim 1996, S. 13.

¹²³³ Ebd., S. 9.

¹²³⁴ Gerhard-Marcks-Stiftung 2014, S. 39.

dem Kreis der Bildhauer um Kindermann ist auch „Chronometer“-Freund Ludwig Gabriel Schrieber zu nennen, der von 1951 bis 1973 an der Berliner Hochschule tätig war. Keiner von ihnen erlangte tatsächlich größere nationale Bekanntheit. International war die deutsche Bildhauerei nach 1945 ohnehin wenig gefragt.¹²³⁵

Hans Kindermann und seine Altersgenossen gerieten trotz manch prestigeträchtiger Aufträge unter den Druck einer heranreifenden Künstlergeneration, die Kunst nicht isoliert betrachtete, sondern in einem gesellschaftlichen Zusammenhang verortete. Das herausragende Merkmal der Kunst in diesem Jahrzehnt, so fasst es Scotti zusammen, war das „Neben- und Miteinander unvereinbarer Positionen, die sich in allen Ausdrucksformen deutlich voneinander abgrenzten.“¹²³⁶

Das alles ließ die etablierten Künstler nicht unberührt – Irritationen, wenn nicht Selbstzweifel waren bei einzelnen Künstlern die Folge. Von Emil Schumacher sind in der Literatur Interviews überliefert, die diese Situation erkennen lassen.¹²³⁷ Schumacher übernahm in der Hochphase des studentischen Protests 1967/68 einen Lehrauftrag in den USA. Wie einen Schock empfand er die von seiner europäischen Lebensweise abweichende Situation, die er in einem persönlichen Brief an Kindermann als Rektor schilderte (Dok.22).¹²³⁸ Der vom Konsum geprägte moderne „way of life“ in den USA, der sich in der Kunst der Pop Art und ihrer plakativen Gegenständlichkeit spiegelte, hinterließ bei dem naturverbundenen Künstler Befremden. Die amerikanische Kultur stellte sich seinem Ausdruckswillen geradewegs entgegen und auch die Qualität der künstlerischen Ausbildung entsprach nicht Schumachers Maßstäben. „Meine Klasse setzt sich aus letzten Semestern zusammen, eigentlich fertige Maler, die wir in Deutschland nicht mehr auf der Akademie dulden würden. Sie sind jedenfalls nicht wählerisch oder gehemmt, aber in vielen Dingen viel naiver als unsere Studenten“, lässt er Kindermann in seinem Brief wissen.¹²³⁹ In einem Interview mit Michael Klant und Christoph Zuschlag in den 1990er-Jahren konkretisiert Schumacher die fehlende intellektuelle Auseinandersetzung der Studierenden in den USA mit der Malerei: „Beispielsweise war das Tun der Studenten in den USA mehr auf das Praktische ausgerichtet im Gegensatz zu den Studenten hier, die mehr Sinn aufbrachten für das, was sich hinter dem Tun verbirgt. Es war schwierig den Studenten in

¹²³⁵ Lichtenstern 2000, S. 92.

¹²³⁶ Scotti 1996, S. 14.

¹²³⁷ Diesen Hinweis verdankt die Verfasserin ihrem Doktorvater Prof. Dr. Christoph Zuschlag. Ihm sei an dieser Stelle ganz besonders gedankt.

¹²³⁸ Brief von Emil Schumacher an Hans Kindermann aus Minneapolis vom 18.11.1967, NL HK.

¹²³⁹ Ebd.

Amerika begreiflich zu machen, daß es nicht alleine auf das Tun ankommt. Das Geistige in der Kunst wird zwar mit den Händen gemacht, aber es muss doch mehr dahinterstecken.“¹²⁴⁰

Von einer veritablen Krise in seinem künstlerischen Werdegang in den späten sechziger und zu Beginn der siebziger Jahre sprach Schumacher an anderer Stelle. „In dieser Zeit kamen Op Art und Pop Art auf. Das brachte für mich eine gewisse Verunsicherung. Ich fragte mich, ob ich noch im Zentrum des Geschehens stehe. Die neuen Richtungen habe ich aber nie als künstlerische Möglichkeiten oder gar als Ausweg für mich in Betracht gezogen. Ich bin durch meine Anschauung über Malerei festgelegt und hätte gar nicht umschwenken können, wie viele andere dies getan haben, die sich á la mode verhielten. Neues ist wunderbar, erfrischend, berauschend. Man darf sich aber nicht selbst verlieren. [...] Meine Entwicklung verlief trotz der Verunsicherung kontinuierlich, es gab keine Brüche...“¹²⁴¹

Die geschilderte Entgrenzung der Bildhauerei nahm Kindermann zu seinem traditionsgebundenen Verständnis der Bildhauerei konträr wahr. Ähnlich erging es Schumacher, der die figurativ-plakative Malerei der Pop-Art als seinen künstlerischen Ausdrucksabsichten entgegengesetzt empfand. Schumacher sah sich am Ende in seiner künstlerischen Vorgehensweise bestätigt. Bei Kindermann dagegen folgte eine Zäsur, eine Rückbesinnung auf die traditionelle Figuration. Er entschied sich gegen eine Manifestierung seines zur Abstraktion gelangten Werks.

3.10.2.4 Figuration als persönliche Form der Subjektivierung

Die Rückkehr zur Figürlichkeit stellte für Hans Kindermann somit eine persönliche Subjektivierung dar. Zwei Faktoren dürften dafür entscheidend gewesen sein, die jeweils in der Verbindung der Kunst mit der politischen Wirklichkeit lagen. Der Bildhauer hatte sich Maßgaben der frühen Bundesrepublik angepasst, um im öffentlichen Raum dem Zeitgeist gemäße, repräsentative Arbeiten zu schaffen und zu künstlerischer Anerkennung zu gelangen. Dies stand im Zeichen einer wirtschaftlichen

¹²⁴⁰ Klant, Michael/Zuschlag, Christoph: Emil Schumacher im Gespräch. „Der Erde näher als den Sternen“, Ostfildern 1992, S. 30. Vgl. Liebelt, Udo: „Ich wähle die Einmaligkeit“. Emil Schumacher wählt Werke aus der Sammlung des Sprengel-Museums Hannover aus. Ein Gespräch über Kunst und Künstler mit Udo Liebelt, in: Sprengel Museum Hannover (Hrsg.): Emil Schumacher. Kunst im Kontext. Projekt Künstlermuseum 3, Hannover 1997, S. 31. Auch in dem Interview mit Liebelt betont Schumacher, wie eng die europäische Bindung in seinem Werk ist.

¹²⁴¹ Klant/Zuschlag 1992, S. 44.

Absicherung, die er damit auch erreichte. Die 68er-Bewegung indes entlarvte die künstlerisch untermauerten Abhängigkeiten und die unzureichende Auseinandersetzung mit den Bedingtheiten von Kunst und Politik in der Vergangenheit. Kindermanns persönliche Hinwendung zur Abstraktion, die bei ihm mit langen Arbeitsprozessen verbunden war, hielt diesen neuerlichen Veränderungen für ihn offenbar nicht mehr stand.

Die Auseinandersetzungen mit den Studierenden an der Kunstakademie Karlsruhe hinterließ aber auch eine persönliche Kränkung. Er personifizierte ein Feindbild abseits seiner künstlerischen Haltung. Die Beendigung der Rektoratszeit, die ihn in die Öffentlichkeit zwang, kam einem Rückzug in Private gleich. Das autonome Werk trat damit wieder in den Mittelpunkt. Die Stadt wurde erneut gegen einen ländlichen, auf die Familie konzentrierten Lebensraum eingetauscht. Es kehrten Strukturen zurück, die Parallelen zur frühen Zeit am Bodensee aufwiesen. Die ihn in der Südpfalz umgebenden Menschen bestimmten fortan sein Leben und Arbeiten und prägten die Figuration im Spätwerk des Bildhauers.

Eine Subjektivierung von unterschiedlicher Ausprägung in der Kunst lässt sich nach der von der Aktion geprägten Zeit des kulturpolitischen Protests in den 1970er-Jahren feststellen. „Im Rahmen der Bildenden Kunst interessierten sich die Vertreter und Vertreterinnen der neuen Subjektivität für geradezu alles, in dem sich Parapsychologisches, Mythologisches, Erotomanes oder Religiös-Synkretisches entdecken ließ. Dazu gehörten vor allem die ‚individuellen Mythen‘, mit denen man jene ‚Türen ins Magische‘ aufstoßen wollte, hinter denen im ‚Dunkel der Existenz‘ von Zeit zu Zeit der ‚Schein des Ewigen‘ aufleuchtete.“¹²⁴² Diese an den frühen Expressionismus erinnernde gesteigerte Selbstwahrnehmung bediente sich häufig der Figuration und evozierte den Begriff „Neoexpressionismus“ vornehmlich in der Malerei. Die sogenannten „Neuen Wilden“ mit den damals jungen Künstlerpersönlichkeiten Georg Baselitz (geb. 1938) und Markus Lüpertz (geb. 1941) dominierten die Malerei im Lehrbetrieb an der Kunstakademie Karlsruhe ab den 1970er-Jahren. Sie öffneten dem Gegenständlichen durch „Außenseiterisches, Mythisches, Extatisches und Obzönes“ ein neues Handlungsfeld und bildeten eine „subjektiv-revoltierende Nach-Moderne“ (Hermant).¹²⁴³

¹²⁴² Hermant 2006, S. 217.

¹²⁴³ Ebd., S. 220.

Die bildhauerische Betätigung von Hans Kindermann führte diesen zur Subjektivierung in der figürlichen Tradition zurück, die ihm Raum auch für künstlerische Experimente eröffnete.

3.10.3 „Der Adler“ für den Sitzungssaal des Bundesverfassungsgerichts 1968/69

3.10.3.1 Das Staatssymbol als Holzrelief

Der stilistische Bruch im Œuvre des Bildhauers vollzog sich im Zusammenhang mit seinem prominentesten Werk, dem „Adler“ für den Neubau des Bundesverfassungsgerichts (BVG) in Karlsruhe im Jahr 1969. Der Wettbewerb zur Gestaltung des Kunstwerks für den Sitzungssaal des höchsten bundesdeutschen Gerichts ragte in diese bildungspolitisch wie künstlerisch prekäre Phase hinein. Mit der Umsetzung des bundesdeutschen Staatssymbols stellte sich der Künstler eindeutig auf die Seite der politischen Kräfte, die er auch als Rektor der Akademie zu vertreten hatte. Zudem erforderte die Auseinandersetzung mit der Motivik, die im Bereich des Figürlichen lag, eine Abwendung von der von ihm noch zeitgleich praktizierten abstrakten Darstellungsweise bei der Großplastik „Terra et mundus“. Doch, wie sich herausstellen wird, durchdrangen sie sich noch in einer figürlichen „Synthese“.

Mit der künstlerischen Umsetzung des Staatssymbols in Karlsruhe setzte sich der Jurist Norbert Gross¹²⁴⁴ in einem Artikel, der in juristischen Fachorganen veröffentlicht wurde, auseinander.¹²⁴⁵ Seine Ausführungen, die alle bekannten „Adler“-Darstellungen in den Karlsruher Gerichten berücksichtigen, zielten auf das Wappentier von Hans Kindermann, welches er als den „Urvater der Adler-Familie in der Residenz des Rechts“¹²⁴⁶ verstand. Damit räumt der Autor ihm eine Vorbildfunktion für weitere künstlerische Umsetzungen ein, die in den Karlsruher Gerichten ihr Zuhause gefunden haben. Er meint damit Gabriele Grosses (geb. 1942) „Flügelbild“, 1995, das Relief von Hans Martin Erhardt (1935-2015), 1996, und den Bundesadler von Markus Lüpertz, 2005, die die Gerichtssäle des Bundesgerichtshofs (BGH) ausstatten.

¹²⁴⁴ Der Autor war beim Erscheinen des Beitrags Rechtsanwalt beim Bundesgerichtshof (BGH) und Präsident der Rechtsanwaltskammer beim BGH Karlsruhe.

¹²⁴⁵ Gross, Norbert: Bundesadler. Hoheitszeichen, Wappentier und Kunstobjekt in der Residenz des Rechts, in: Greiner, Hans-Peter u.a., *Neminem laedere. Aspekte des Haftungsrechts. Festschrift für Gerda Müller*, Köln 2009, S. 599-620, besonders zum Adler-Relief von Hans Kindermann (S. 605-608). Der Beitrag erschien erneut in der *Neuen Juristischen Wochenschrift (NJW)*, 64. Jahrgang, 10. März 2011, Heft 11/2011 als Sonderdruck, Seite 718-725. Der Sonderdruck wird zitiert.

¹²⁴⁶ Gross, 2011, S. 724.

Markus Lüpertz berief sich sogar bei seiner Umsetzung des Wappentieres ausdrücklich auf eine Inspiration durch Kindermanns Relief von 1969.¹²⁴⁷

Die Schaffung von Hoheitszeichen war in den Zeiten des Wiederaufbaus in der Bundesrepublik ein bedeutender Aufgabenbereich bei der Errichtung von Bundesbauten. Sie wurden vornehmlich an den Fassaden angebracht. Bis etwa 1970 schufen Bildhauer und Medailleure Adler als Wandreliefs in Stein, Bronze, Eisen oder Draht. Später brachte die Verwaltung nur noch Blechplaketten mit dem aufgedruckten, standardisierten Bundesadler an den Fassaden der Bundesbehörden an.

Diese ursprünglich künstlerische Aufgabe hatte bereits bei der „Kunst-am-Bau-Regelung“ im Nationalsozialismus 1934 einen besonderen Stellenwert. Die Nationalsozialisten hatten 1935 die Anbringung des Reichsadlers an staatlichen Gebäuden angeordnet und die standardisierte Produktion des Hoheitszeichens abgelehnt.¹²⁴⁸ Die künstlerische Ausgestaltung des Bundesadlers nun ließ zwar gestalterische Freiheiten zu, erforderte aber zugleich einige Merkmale, die – in Abgrenzung der Darstellung des Adlers in vorausgegangenen deutschen Staatsystemen – als verbindlich vorgeschrieben waren. Nach Gründung der Bundesrepublik übernahm die Bundesregierung im Januar 1950 den Adler mit nach rechts gerichtetem Kopf, den Karl-Tobias Schwab (1887-1967) im Jahr 1926 geschaffen hatte, offiziell als Wappentier. Von 1928 bis 1933 hatte dieser Adler bereits als Reichswappen der Weimarer Republik gedient und war von den Nationalsozialisten durch das Zeichen der NSDAP, einen nach links gerichteten Adler mit Hakenkreuz ersetzt worden.¹²⁴⁹ So musste die bundesrepublikanische Adler-Darstellung folgende Merkmale aufweisen: Der Adler musste einköpfig sein, das Haupt zu seinem rechten Flügel hingewandt haben und er durfte keine Krone auf dem Kopf oder im Schild tragen.¹²⁵⁰

Hans Kindermann blieb 1968 bei seiner Ideenfindung die Orientierung an bereits umgesetzte Darstellungen in herausragenden Gebäuden. Einer vergleichbare Innengestaltung in einem Bundesgebäude der obersten Exekutive stellte der Bundesadler dar, den der Bildhauer Ludwig Gies 1953 (Abb.102)¹²⁵¹ für den Bonner Plenarsaal

¹²⁴⁷ Gross, 2011, S. 723; vgl. Anm. 45 mit Verweis auf einen BNN-Artikel vom 24.3.2004.

¹²⁴⁸ BBSR 2014, S. 21.

¹²⁴⁹ Ebd.

¹²⁵⁰ Bekanntmachung des Bundespräsidenten betreffend das Bundeswappen und den Bundesadler vom 20.1.1950, <https://www.bundestag.de/parlament/symbole/adler>, (letzter Aufruf: 26.11.2020). Die dezidierte Beschreibung zielte auf eine Abgrenzung gegenüber dem NS-Nationalsymbol und griff dessen Gestaltung in der Weimarer Republik auf.

¹²⁵¹ Ludwig Gies, Adler des Deutschen Bundestages, 1953 (Originalversion) Gips, bemalt mit dunkelgrauer Farbe und Goldbronze, 500 x 600 cm, Foto: Bundesarchiv, in: BBSR, 2018, S. 189.

des Bundestages schuf.¹²⁵² Er setzte sich im Wettbewerb gegen Entwürfe von Ewald Mataré und Gerhard Marcks, also zwei der angesehensten Bildhauer, durch. Der Gies'sche Adler weist einen nach rechts gewandten Kopf auf. Das Gefieder ist nicht geschlossen, sondern weit geöffnet. Den Rumpf des Tieres hat Gies in eine stämmige Keilform gebracht, die dem Hoheitssymbol den Spitznamen „Fette Henne“ eingebracht hat.¹²⁵³ Bei dem ausladenden und zugleich flachen Wappentier handelt es sich um eine bemalte Draht-Gipskonstruktion.¹²⁵⁴ Die leicht verschieden hohen Schulterpartien und die ungleichmäßig über den Rumpf verteilten stilisierten Federn brechen dabei den ersten Eindruck einer starren Emblematis.¹²⁵⁵ Als Direktauftrag führte Ludwig Gies 1956 zudem einen Bundesadler für das Deutsche Patentamt in München aus.¹²⁵⁶ Für eine geschliffene Glasgestaltung schuf er ein an die „Fette Henne“ angelehntes Tier mit ausgebreiteten Flügeln, wobei er eine noch stärkere Geometrisierung vornahm. Der Korpus bildete ein Dreieck, die Flügel wurden auf zwei spitz zulaufende Ovale reduziert. Lediglich Schnabel, Auge und Krallen waren detaillierter geschildert.¹²⁵⁷

Hans Kindermann gedachte sich von diesem emblematischen Ansatz, der auch grafisch auf Briefmarken und Druckwerken Verbreitung fand, von vornherein zu entfernen. Er beschäftigte sich bei der Werkgenese – das beweisen Zeichnungen, Fotografien und Ausschnitte von gedruckten Darstellungen¹²⁵⁸ – zuallererst mit dem Naturstudium. Er fotografierte in einer zoologischen Anlage Raubvögel und studierte deren Flügelhaltung sowie deren Positionierung in Ruhestellung (Abb. 105/ Abb. 106)¹²⁵⁹. Er fertigte erstmals in seinem grafischen Werk nachweisbar Tierzeichnungen an, oft flüchtige Skizzen, die die Kopf- und Schnabelform fokussierten (Abb. 107).¹²⁶⁰

¹²⁵² Bundeshaus Bonn, Plenarsaal, Foto: Bundesarchiv, in: BBSR 2018, S. 189.

¹²⁵³ Ebd., S. 190.

¹²⁵⁴ Ebd.

¹²⁵⁵ 1987 wurde der alte Plenarsaal im Bundeshaus Bonn abgerissen und 1990/1992 durch den von Günther Behnisch entworfenen Plenarsaal ersetzt. Der alte Gipsadler gelangte zerlegt ins Depot des Hauses der Geschichte in Bonn. Im ehemaligen Bonner Wasserwerk, das der Bundestag in der Zwischenzeit nutzte, wurde eine kleinere Holzversion des Adlers angebracht. Behnischs neuer Plenarsaal erhielt auf Wunsch des Architekten eine Metallversion der Urfassung. Der Aluminiumadler im Reichstag ist um die Hälfte größer als sein Vorgänger und verfügt über die Besonderheit, dass er auf der Vorderseite der Urfassung treu bleibt, auf der vor einer Glaswand ebenfalls sichtbaren Rückseite aber einem Entwurf von Sir Norman Foster, dem Umbauarchitekten des Reichstags, folgt. Ebd.

¹²⁵⁶ BBSR 2014, S. 395.

¹²⁵⁷ Ebd. Bei der Sanierung des Gebäudes wurde das Kunstwerk zerstört.

¹²⁵⁸ NL HK.

¹²⁵⁹ Hans Kindermann, Raubvögel, Fotografien, dat. 15.1.1969, NL HK.

¹²⁶⁰ Hans Kindermann, Adler-Studie, undatiert (1968/69), NL HK.

Der Bildhauer war zu einem beschränkten Wettbewerb eingeladen worden, um einen „künstlerisch zu gestaltenden Adler als Staatssymbol der BRD im großen Sitzungssaal beizutragen.“¹²⁶¹ Dieser von Seiten des Bundes über die Oberfinanzdirektion Karlsruhe erteilte Auftrag, der die Gestaltung der Rückwand hinter der Richterbank der sogenannten Roten Roben vorsah, erfolgte im Zuge des Neubaus des Bundesverfassungsgerichts von Paul Baumgarten am Karlsruher Schlossplatz. Das Gebäude nahm den architektonisch transparenten und von der Waagrechten dominierten Stil des Brüsseler Pavillons von Eiermann und Ruf deutlich wahrnehmbar auf und stellte damit indirekte Bezüge zu Kindermann und dessen Brunnenanlage für die Weltausstellung 1958 her. Bis dahin war das BVG im Prinz-Max-Palais in der Karlsruher Innenstadt provisorisch untergebracht gewesen. Über ein eigens geschaffenes Staatssymbol für das Gericht verfügte man dort noch nicht, sondern begnügte sich mit einem Wandbild des Adlers.¹²⁶²

Hans Kindermanns Konkurrenten bei dieser Ausschreibung waren der ehemalige Karlsruher Akademieprofessor HAP Grieshaber, der, seiner künstlerischen Ausdrucksweise entsprechend, einen Holzschnitt vorlegte. Dessen Druckstock und zwei signierte Abzüge wurden erworben.¹²⁶³ Eines der Blätter befindet sich im Präsidentenflur des BVG, das zweite Exemplar hängt im Neubau des Bundesgerichtshofs (BGH), allerdings aus baulichen Gründen nicht über der Richterbank, sondern hinter dem Publikum als bloßes „Dekorationsstück“.¹²⁶⁴ Zu Entwurfsvorschlägen wurden weiterhin der für seine Emaillearbeiten bekannte Rudolf Kügler (1921-2013) und der Berliner Metallbildhauer Hans Uhlmann eingeladen. Auch der einstige „Brücke“-Künstler Karl Schmidt-Rottluff sollte um einen Vorschlag gebeten werden, durch eine peinliche Fehlinformation ließ man davon ab. Man hatte geglaubt, der Künstler sei bereits gestorben.¹²⁶⁵ Die Teilnehmer ließen eine große Bandbreite von Entwürfen erwarten. Mit HAP Grieshaber wählte man einen Grafiker, der sich intensiv mit dem Holzschnitt auseinandersetzte. Bei Kügler erhoffte man sich wohl eine Emaille-Arbeit und bei Uhlmann ein Werk aus Metall. Bei Hans Kindermann ging man von einer

¹²⁶¹ Gross 2011, S. 721. Der Autor beruft sich auf einen Vermerk der Oberfinanzdirektion Karlsruhe vom 15.1.1969.

¹²⁶² Ebd., S. 720/721. Der Autor beschreibt die Situation anhand einer historischen Abbildung.

¹²⁶³ Ebd., S.724.

¹²⁶⁴ Ebd.

¹²⁶⁵ Ebd., S. 721, Anm. 29. Schmidt-Rottluff starb 1976. Er sollte in den Wettbewerb einbezogen werden, weil er bereits 1919 einen Entwurf für den Adler als Wappentier vorgelegt hatte, der nicht ausgeführt wurde.

bildhauerischen Lösung aus. Dies zeugt davon, dass man sowohl für zwei- als auch für dreidimensionale Ausführung offen war.

Für die Auswahlitzung am 14. November 1968 legte Kindermann ein Gipsmodell eines Reliefs vor (WV ÖR022 d.). Das Gremium unter dem Vorsitz des damaligen Präsidenten des Bundesverfassungsgerichts, Gebhard Müller, mit dem Architekten Baumgarten, der Richter-Baukommission und Vertretern des Ministeriums sowie der Oberfinanzdirektion entschied, dass diese Arbeit des Karlsruher Akademieprofessors zur großformatigen Ausführung kommen sollte.¹²⁶⁶

Es existieren zwei Gipsentwürfe des „Adlers“. Der eine zeichnet sich durch gespannte Flügel (WV ÖR022 b.) aus, die ähnlich dem „Adler“ von Gies einen runden Umriss zeigen. Die Figur des Vogels erhebt sich als Hochrelief aus einer Basis heraus, die an den unteren und oberen Flügelenden rechts und links durchbrochen ist. Angelegt ist in dem Entwurf bereits eine bewegte Gestaltung der Oberfläche, aus der sich der Körper des Vogels und die Schwingen herausbilden. Die zweite Version des Entwurfs (WV ÖR022 c.) ist weit klarer ausgearbeitet und lässt eine quadratische Basis des Reliefs erkennen. Sie schafft den Untergrund, aus dem sich der Adler aufbaut. Die Flügel sind nur leicht geöffnet, keinesfalls ausgebreitet. Sie erzeugen einen deutlich sichtbaren Negativraum, der die Körperformen des Vogels umfängt. Die Flügelspitzen zeigen nicht nach oben, sondern nach unten. Nach vorne tritt das Äußere des Federkleids mit der Betonung der Vertikalen – gleich einem geschlossenen Flügelaltar. Der Kopf und die höchsten Punkte der Flügel, die Gelenkstellen, überragen die quadratische Basis, so dass das Werk an die formale Grenze des Reliefs hin zur Ganzfigur stößt.

Hans Kindermann entschied sich für die Fassung mit den nahezu geschlossenen Flügeln¹²⁶⁷ als Modell für den Kunstwettbewerb und distanzierte sich damit schon in der motivischen Anlage von der Darstellung von Ludwig Gies im Bonner Plenarsaal. Der „Adler“ schwebt nicht in einem unbestimmten Raum mit gespreizten Beinen, die das Schwanzgefieder sichtbar machen, sondern ruht in einer Art vorbereitenden oder abwartenden Haltung. Diese Darstellung entspricht den vielfältigen zeichnerischen und fotografischen Vorstudien des sitzenden Vogels. Eine collageartige Zeichnung bereitete die skulpturale Umsetzung vor. Die Schichtung von transparentem Papier, auf dem der Vogel mit flüchtig anmutenden Kugelschreiberstrichen mehrfach

¹²⁶⁶ Ebd., S. 721.

¹²⁶⁷ Brümmer nennt die Haltung ausgestellt im Gegensatz zu ausgebreitet in der gewöhnlichen Darstellungsform, in: EnBW 2012, S. 76.

umrissen wie auch ausmodelliert wird, simuliert das Hochrelief bereits in seiner Grundkonzeption (Abb. 108).¹²⁶⁸

Zur Umsetzung wählte der Künstler nicht den Bronzeguss, was nach der Auseinandersetzung mit dem Material bei der im Abschluss befindlichen Großplastik „Terra et mundus“ möglicherweise zu erwarten gewesen wäre, sondern er bevorzugte Holz. Damit knüpfte er an den Werkstoff an, den er zuletzt Anfang der 1950er-Jahre für seine Figurenplastik im autonomen Werk nutzte. Grundlage der Verwirklichung war ein Arbeitsmodell aus Gips, das der Hälfte der Originalgröße entsprach. Es ist nicht mehr erhalten.¹²⁶⁹ Danach bearbeitete der Künstler einen verleimten, nahezu quadratischen Holzblock aus rötlicher Oregon-Pinie, die auf das Interieur des holzverkleideten Sitzungssaales abgestimmt war.¹²⁷⁰

Deutlich nach rechts versetzt, an der Stirnwand hinter dem Podium der Richter angebracht, ist das Werk Kindermanns – neben der Bundesfahne – der einzige Schmuck des Raums, so dass es eine dominierende Position einnimmt. Der Eindruck der Massigkeit des „Adler“-Hochreliefs (WV ÖR022 a.) entsteht maßgeblich durch die Bearbeitung des Reliefs in die Tiefe.¹²⁷¹ In der Vorderansicht bildet das Innere der Flügel einen dunklen Hohlraum und den Anschein einer vollplastischen Gestaltung. Die im Ansatz naturalistische Darstellungsweise des Vogelkörpers wird durch die grob behauene Struktur der Oberfläche gebrochen. Von einer „fast abstrakten Formgestaltung“ spricht Johannes Brümmer in seiner Werkbetrachtung¹²⁷² und meint damit die nahezu kubisch erscheinenden Gestaltungselemente, die Andreas Franzke in die Nähe tendenziell informeller Strukturen schon beim Gipsentwurf rückt.¹²⁷³ Dabei betont dieser: „Gerade durch diese von abbildenden Kriterien befreiten Elemente gewinnt das Relief insgesamt an expressiver Unmittelbarkeit und sinnbildhafter Kraft.“¹²⁷⁴

Mit seinem „Adler“-Relief für das Bundesverfassungsgericht kehrte der Künstler zu einer figürlichen Arbeitsweise zurück, verband sie jedoch mit einer durch die fortschreitende Abstraktion in den vorausgegangenen Auftragswerken erreichten

¹²⁶⁸ Hans Kindermann, Adler, Kugelschreiber-Zeichnungen auf Transparentpapier, Collage, undatiert (1968), NL HK.

¹²⁶⁹ Schreiben von Hans Kindermann an Ministerialdirektor Rossig, Bad Godesberg vom 9. 1.1969, NL HK.

¹²⁷⁰ Einer Kostenaufstellung von Hans Kindermann vom 9.1.1969 ist zu entnehmen, dass die Maße des Holzblocks 180 x 160 x 45 cm betragen sollten, NL HK.

¹²⁷¹ Vgl. Brümmer in: EnBW 2012, S. 76.

¹²⁷² Ebd.

¹²⁷³ Franzke 2012, S. 18.

¹²⁷⁴ Ebd.

gestalterischen Freiheit. Dies hob auch Brümmer hervor: „Die ganze Oberfläche erinnert an die schrundig-zerklüftete Formensprache der Plastik „Terra et mundus“, die im selben Jahr vollendet wurde“.¹²⁷⁵

Die staatlich vorgegebenen gestalterischen Richtlinien für die künstlerische Umsetzung des Wappentiers fügten sich so mit dem persönlichen Gestaltungswillen Kindermanns zusammen. Er lässt den „Adler“ nach rechts schauen, doch nicht in der strengen Profilansicht wie bei Gies, sondern mit einem leicht gewandten Kopf, der durch die deutliche Ausgestaltung des Schnabels die gewünschte Richtung markiert. Der „Adler“ des Bundesverfassungsgerichts, der nicht nur Wappentier ist, sondern, wie Gross es formulierte, zu seinem „Wahrzeichen“¹²⁷⁶ wurde und in der medialen Welt im Kontext des BVG von enormer Präsenz ist, hatte damit seine einzigartige Gestalt gefunden. Das Hauptmerkmal des „Adlers“ von Kindermann ist nicht seine Weite, sondern seine Tiefe, die ein grundlegendes bildhauerisches Kernanliegen berührt, aber auch inhaltliche Bezüge herstellt. Der „Adler“ Kindermanns, so interpretiert es der Jurist Norbert Gross, symbolisiere mit seinen offenen, einem Schutzmantel ähnlichen Schwingen weniger Herrschaft als Schutz.¹²⁷⁷ Damit verweist der Jurist auf den sogenannten „Mantelschutz“ des mittelalterlichen Rechtslebens, der auf das 13. bis 15. Jahrhundert zurückgeht. Aufgrund dessen konnten vornehme Frauen Verfolgten unter ihrem Mantel oder Schleier Asyl gewähren. Dies übertrug man auf die christliche Person der Maria als größte Fürbitterin.¹²⁷⁸

3.10.3.2 Adler und Phönix: Flügel, Form und Ausdruck

Diese schlüssige Deutung und die christlich-politische Verknüpfung lässt sich an einem weiteren Vogel-Motiv ableiten: dem Phönix. Der Rückgriff auf das antike Sagentier, das nach seinem Tod durch Verbrennen eine Wiedergeburt aus der Asche erfährt, entspricht sowohl aus christlicher wie aus politischer Deutung heraus einer „Renovatio“, einer wiederkehrenden existentiellen Erneuerung, die zweifellos eine klischeehafte Rezeptionsproblematik hat, aber – wie Uwe Hauptenthal nachweist – im Hinblick auf die Überwindung des Nationalsozialismus in Deutschland von Bedeutung war. Deshalb setzten sich deutsche Bildhauerinnen und Bildhauer mit dieser

¹²⁷⁵ Brümmer in: EnBW 2012, S. 77.

¹²⁷⁶ Gross 2011, S. 721.

¹²⁷⁷ Ebd.

¹²⁷⁸ Dürre, Stefan: Seemanns Lexikon der Skulptur, Leipzig 2007, S. 388.

Thematik in der Nachkriegszeit auseinander.¹²⁷⁹ Stets sind dabei die Flügel von formaler wie inhaltlicher Relevanz.

Phönix gilt als ein Wundervogel und erfährt dadurch unterschiedliche Darstellungsweisen, deren zoologische Bestimmung keineswegs entscheidend ist. Ossip Zadkines „Phönix“, den dieser noch vor Kriegsende im Exil 1944 unter dem Eindruck der Befreiung Frankreichs von der deutschen Besetzung (Abb. 109)¹²⁸⁰ schuf, ist durch zwei Bewegungsrichtungen gekennzeichnet, einer aufstrebenden Vertikalen, die dem Entgehen der Flammen entspricht, wie einer Horizontalen, die die gespannten Flügel beim Abheben beschreibt. Die detailreiche Darstellung des Federkleids, der eine relative Naturnähe zukommt, kontrastiert mit dem Rumpf, der sich aus einer Kombination von biomorphen Elementen wie auch amorphen Teilen zusammensetzt. Den gespreizten Flügeln kommt in der Summierung beider Bewegungsmotive eine ebenso entscheidende Bedeutung zu wie der Formulierung der Richtung im Aufbau des Vogelkörpers. Es verbinden sich Zerstörung und Wiedergeburt und vereinigen sich zu einem, wie Hauptenthal meint, dynamischen „Prozess“ der Befreiung.¹²⁸¹

Emy Roeder berief sich auf die Kriegszerstörung der Stadt Mainz, als sie 1960 ein „Phönix“-Relief (Abb. 110)¹²⁸² für das Kunsthistorische Institut der Universität schuf.¹²⁸³ Das streng umrissene Motiv des Flachreliefs, das durch eine Inschrift „sed de suo resurgit rogo“ (aber aus sich heraus entsteigt er der Asche) ergänzt ist, schildert eine nach oben führende schräge Bewegungslinie des Vogels, der die Körpergestaltung folgt. Alle Bewegungs- wie Binnenlinien zielen auf den äußersten Punkt der nach oben gerichteten linken Flügelspitze. Zwischen Rumpf und Flügeln bildet sich ein spitzer Winkel. Die Flügel ordnen sich damit – im Gegensatz zu der Plastik von Zadkine – der Bewegungsrichtung des Rumpfes unter, der mit dem geöffneten Schnabel in der Linie des Flügels ausläuft. Die Flügelhaltung entspricht nicht dem physiologischen Moment des Abhebens, sondern dem richtungsbestimmten Davonstreben mit großer Dynamik.

¹²⁷⁹ Hauptenthal, Uwe: Der Phönix als Sinnbild einer existentiellen Renovatio. Zu einem bevorzugten Motiv nach 1945, in: Marburger Jahrbücher 23, 1993, S. 105. Hauptenthal griff die Arbeiten von Ossip Zadkine, Ewald Mataré, Emy Roeder, Ludwig Gies und Bernhard Heiliger heraus. Die Verfasserin beschränkt sich bei ihrer Betrachtung auf Zadkine, Röder und Heiliger.

¹²⁸⁰ Ossip Zadkine, Phönix, 1944, Bronze, Freiluftmuseum Middelheim, in: Marburger Jahrbuch Bd. 23 1993, S. 107.

¹²⁸¹ Hauptenthal 1993, S. 108.

¹²⁸² Emy Roeder, Phönix, 1960, Bronze, Foto: Christoph Görke, https://kunstundbau.rlp.de/fileadmin/_processed_/4/5/csm_1960-L-004-MZ-Bild-2_573ca6edef.jpg, (letzter Aufruf: 15.3.2021).

¹²⁸³ Hauptenthal 1993, S. 113. Der von Emy Roeder ursprünglich für das Kunstgeschichtsinstitut geschaffene Phoenix ist nach dem Abriss des Gebäudes heute im Georg-Forster-Gebäude, am Eingang zur Kunstgeschichtlichen Fakultät zu sehen.

Bernhard Heiliger isolierte indes die Formelemente Rumpf und Flügel in seiner doppelten Auseinandersetzung mit der Thematik in seinen Versionen des „Kleinen Phönix“ (Abb. 111)¹²⁸⁴ und „Großen Phönix“ (Abb. 112)¹²⁸⁵, die zwischen 1961 und 1966 entstanden.¹²⁸⁶ Auf eine Verbindung aus einem ausbalancierten verkürzten Rumpf und gespreizten Flügelformen, verspannt in ein Gestänge, im „Kleinen Phönix II“, 1961 transferierte Heiliger das Thema ins Große, indem er die Bewegungsmomente und -elemente als biomorphe Teilstücke zusammenfügte und ausponderierte, sodass die Form im Raum das Aufstreben in sich aufnimmt.

Die Flügel, dies wird an den drei beschriebenen Phönix-Beispielen deutlich, erweist sich als zentrales Gestaltungselement innerhalb der Vogelsymbolik als Metapher für den Staat. Dies lässt sich auf den Adler als Staatssymbol übertragen. Das Bewegungsmoment des Abhebens fehlt stets und wird ersetzt durch eine statisch symmetrische Anlage, der wohl eine immanente Beständigkeit zugrunde liegt. Der Ausdruck im Sinne der modernen figürlichen Bildhauerei konzentriert sich auf die Haltung der Flügel. Herrschaftsgebaren verbindet sich dabei mit ausgebreiteten Flügeln, die den Umfang des Vogels merklich vergrößern, während die geschlossenen Flügel das sprichwörtliche „Unter-die -Fittiche-nehmen“ evozieren und Unterschlupf bieten. Kindermann bekannte sich mit der einnehmenden Hohlform, für die er sich in Abwägung mit der gespreizten, offenen Flügelform entschied, zu einer nicht machtbetonten, sondern behütenden Funktion des Staates, einer dem demokratischen Selbstverständnis der Bundesrepublik angemessene Haltung, der die Jurisdiktion in besonderem Maße nachzukommen hat. In der christlichen Adaption entspricht diese Haltung dem Typus der Schutzmantelmadonna. Hans Kindermann hatte sich in zeichnerischen Entwürfen für die Wandgestaltung der Schule in Saalhausen, 1956 (WV ÖR010) mit dem Thema befasst. Die Zeichnungen, die diese Planung dokumentieren, beweisen in der Betonung der Tiefe dieser ebenfalls als Hochrelief geplanten Figur eine ähnliche Gestaltungsidee.

Mit seinem ins Vollplastische tendierenden „Adler“-Relief für das Bundesverfassungsgericht hatte Hans Kindermann eine überaus persönliche Deutung des Motives verwirklicht. Im Rahmen der Möglichkeiten, die ein auftragsgebundenes Staatssymbol bieten konnte, lotete er das Wappentier formal wie inhaltlich bis an die Grenzen

¹²⁸⁴ Bernhard Heiliger, Kleiner Phönix II., Gips-Original, (WV242), Erbgemeinschaft Bernhard Heiliger, in: Wellmann 2005, S. 69.

¹²⁸⁵ Bernhard Heiliger, Großer Phönix I, 1964-65, Bronze, (WV 291), Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, in: Wellmann 2005, S. 181.

¹²⁸⁶ Hauptenthal 1993, S. 117f.

aus. Er entfernte sich nicht nur von der Emblematis des Adlers von Gies im Plenarsaal des Bundestages durch eine ans Dreidimensionale heranreichende Darstellungsweise im Relief, sondern er brach vor allem mit der geläufigen ausgebreiteten Flügelhaltung, die auch das Machtsystem in der Nazi-Zeit benutzt hatte. Die bildhauerische Negativform evoziert das Ausdrucksmoment der Schutzgeste. Dies entspricht in der figuralen Umsetzung der formalen Abstraktion, die Bernhard Heiliger bei seinem „Großen Phönix II“ vornahm, der die Auferstehung als physischen Vorgang – einer „Metamorphose“ im Sinne von Lichtenstern gleich – auf ein sich erhebendes Formgebilde reduzierte.

Der „Adler“ Kindermanns schildert den Übergang des Künstlers zurück zum Figurativen. Hier verbindet sich das Naturstudium mit einem bildhauerisch formalen Anliegen und materialgerechter Umsetzung. In der Negativform entwickelte der Künstler bei der Bearbeitung des Holzes eine tatsächlich informel anmutende Formensprache, um nicht naturnah ein Federkleid zu schildern. Sie weist auf seine gleichzeitig vollendete Großplastik „Terra et mundus“ hin, nimmt aber in der figürlichen Motivik den Bruch im Werk vorweg. Obwohl es sich um ein Auftragswerk handelte, zeigt diese Arbeit einen künstlerisch autonomen Charakter. Es ist Hans Kindermanns politisches Werk, das in der öffentlichen Wahrnehmung gleichzeitig zu seinem bedeutendsten wurde.

3.10.4 Die neue Familie und die Rückkehr zur Zeichnung

In die späten 1960er-Jahre fiel auch ein weiterer Umbruch im Leben von Hans Kindermann. 1968 heiratete er die rund 30 Jahre jüngere Ärztin Yvonne Maria Mallison, mit der er nochmals zwei Kinder bekam. 1969 wurde Tochter Natascha geboren, 1973 Sohn Caspar. 1972 zog Kindermann nach Gleishorbach, wo er das alte Dorfschulhaus nach seinen künstlerischen Belangen zu einem Atelier umbaute und das Nebengebäude zum Zuhause für seine Familie machte. Im Vorgriff auf seine Emeritierung, die 1977 erfolgte, schuf er hier einen Raum, der das familiäre Zusammenleben und die künstlerische Arbeit in der ländlichen Umgebung miteinander verband. Es wiederholte sich die familiäre Konstellation seiner zweiten Ehe mit Grete Krahl in den Kriegs- und Nachkriegsjahren auf der Höri. Dies stellt auch Andreas Franzke in der Betrachtung dieser Werkphase fest.¹²⁸⁷

¹²⁸⁷ Franzke 2012, S. 19.

Erneut setzte eine zeichnerische Beschäftigung mit der Wiedergabe der Familienmitglieder ein. Kindermann nutzte aber auch das Aktstudium an der Akademie, um sich erneut mit der menschlichen Figur intensiv zu beschäftigen. Auf großen Blättern fertigte er Akt-Skizzen und -Zeichnungen an, die sich in ihrer Dimension von jenen zeichnerischen Übungen der frühen Jahre unterscheiden, in denen er viele Ansichten eines Sujets vereinte. Die Darstellung von männlichen wie weiblichen Modellen in unterschiedlichen akademischen Posen (Abb. 113)¹²⁸⁸ füllen das Format aus und zeigen den souveränen Umgang mit dem Motiv aus der Sicht eines Bildhauers, der nach wie vor die Umrisslinie als Gestaltungsgrundlage verstand und mit großzügiger Schraffur teilweise körperhafte Qualitäten betonte.

Ganz anders die zeichnerischen Notate aus dem familiären Umfeld: Wie bei den Porträts von Stropp hält der Vater die Entwicklung seiner jüngsten Kinder fest, zeigt die Tochter als schlafenden Säugling (Abb. 114)¹²⁸⁹ oder den kranken Sohn lesend im Bett (Abb. 115).¹²⁹⁰ Er verbindet wieder mehrere Darstellungen auf einem Blatt als gelte es, die Eindringlichkeit der Bewegungsmomente in der Vervielfachung festzuhalten. Doch der Künstler ging auch wieder über die Zufälligkeit der Motive hinaus. Auch Sohn Caspar stand ihm bei seinen zeichnerischen Studien Modell. 1979 erhielten dies in der Brunnenfigur für den Karlsruher Entenfang eine plastische Ausführung (WV ÖR028).

An die grafischen „Adler“-Studien schlossen sich weitere Tierzeichnungen an. Katze Julius war für ihn Anlass einer zeichnerischen Etüde, wie auch die vom benachbarten Bauern ausgeliehene Ente, die das Vorbild für das Brunnentier am Entenfang wurde (Abb. 116).¹²⁹¹ Eine Reise zu seinem Sohn Georg, der nach Kanada ausgewandert war, bot für Hans Kindermann in den 1980er-Jahren Anlass, eine Reihe von Architektur- und Landschaftszeichnungen anzufertigen (Abb. 117).¹²⁹²

Hans Kindermanns Rückkehr zur Zeichnung und die grafische Hinwendung zur Familie ging über die Sentimentalität des nochmaligen, späten Vaters weit hinaus. Sie stand in engem Zusammenhang mit den Entwurfszeichnungen zum „Adler“ wie den neuerlichen Annäherungen an das figürliche Motiv in der Plastik.

¹²⁸⁸ Hans Kindermann, Aktzeichnung, Röteln, undatiert (1960/70er-Jahre), NL HK.

¹²⁸⁹ Hans Kindermann, Säugling, Federzeichnung, undatiert (Ende 1960er-Jahre oder Anfang 1970er-Jahre), NL HK.

¹²⁹⁰ Hans Kindermann, Studien Ente, Bleistiftzeichnung, undatiert (um 1978), NL HK.

¹²⁹¹ Caspar Kindermann in den BNN vom 30.8.2019. Hustedte, Rupert: Pfälzer Bub ist der Entenfänger von Mühlburg, BNN, 30.8.2019, S. 23; Hans Kindermann, Studien Ente, Bleistiftzeichnung, undatiert (um 1978), NL HK

¹²⁹² Hans Kindermann, Landschaft (Kanada), Federzeichnung, undatiert (1980er-Jahre), NL HK.

3.10.5 Wiederaufnahme der Bildnisplastik – Porträts der Künstlerkollegen

Der Zeitpunkt, wann die Beschäftigung Kindermanns mit den Porträts der befreundeten Künstlerkollegen an der Karlsruher Akademie einsetzte, ist, da keine Datierungen vorliegen, nur grob in den ausgehenden 1960er-Jahren anzusetzen. Sie schloss sich damit an das „Adler“-Relief und die Großplastik „Terra et mundus“ an, die beide 1969 beendet worden waren. Auf einem Foto, das Kindermann im Werkprozess zu der Büste des Heidelberger Mineralogen Paul Ramdohr (WV S085) zeigt (Dok. 23),¹²⁹³ die zu dessen 80. Geburtstag 1970 entstand, ist der Gips des Kopfes von Klaus Arnold im Hintergrund zu erkennen, damit ist diese Einschätzung gefestigt.

Das Künstlerbildnis setzte im Œuvre des Bildhauers schon in den Mainzer Jahren mit dem Porträt von Hannes Gaab (WV S002) ein. Gestärkt wurde diese künstlerische Betätigung durch das Werk seines Lehrer Alexander Zschokke, der mit seinen Variationen zur Darstellung des Literaten Stefan George über viele Jahre hinweg dessen Persönlichkeit auslotete. Auf den Grundlagen der modernen figürlichen Tradition suchte die Bildnisdarstellung nicht nach dem Abbild. Im Motiv des Kopfes kulminierte das inhaltlich Geistige, was bei Künstlerpersönlichkeiten von besonderer Relevanz war.¹²⁹⁴ Damit stellte sich Kindermann mit der Wiederaufnahme der figurativen Darstellung und der primären Hinwendung zur Bildnisplastik im Künstlerporträt erneut einer exponierten Fragestellung der figürlichen Bildhauerei. Zugleich nahm er mit diesen Arbeiten sein autonomes Werk wieder auf, das er über 15 Jahre vernachlässigt hatte.

Die Dargestellten Akademie-Kollegen waren alle vier Maler, die eine ganz unterschiedliche künstlerische Ausdrucksweise pflegten. Es ist nicht davon auszugehen, dass die Professoren ausführlich Modell saßen. Eine Vielzahl von Fotografien der Malerfreunde findet sich im Nachlass, die die Akademielehrer in zumeist ungestellten Situationen zeigen. Eine Fotostrecke dokumentiert etwa Klaus Arnold im Atelier (Dok. 24).¹²⁹⁵ Scheinbar unbeobachtet steckt er die Hände in die Hosentaschen. Peter Herkenrath posiert vor einem seiner Gemälde (Dok. 25)¹²⁹⁶ oder zeigt sich in geselliger Runde eine Zigarette rauchend. Harry Kögler schaut ungezwungen in die

¹²⁹³ Foto von Hans Kindermann mit Gips Paul Ramdohr, undatiert (um 1970), im Hintergrund ist der Arnold-Kopf zu sehen, NL HK.

¹²⁹⁴ Ziesche 1993, S. 170.

¹²⁹⁵ Klaus Arnold, Fotografie, undatiert (Ende der 1960er-Jahre), Fotograf unbekannt, NL HK.

¹²⁹⁶ Peter Herkenrath, Fotografie, undatiert (Ende der 1960er-Jahre), Fotograf unbekannt, NL HK.

Kamera (Dok. 26).¹²⁹⁷ Fritz Klemm lässt sich von allen Seiten im Atelier ablichten (Dok. 27).¹²⁹⁸ Es handelt sich somit um Momentaufnahmen, die die zeichnerischen Notate der früheren Jahre ersetzen.¹²⁹⁹ Kindermann schuf verschiedene Variationen der Porträts, bezüglich der Darstellungsweise wie auch des Materials. Dies unterstreicht gleichsam eine weit über die Wiedergabe des äußeren Abbilds hinausreichende Auseinandersetzung mit den dem Bildhauer eng verbundenen Personen. Peter Herkenraths Darstellungen umfassen reine Kopfporträts, Büsten sowie wohl eine unvollendete Halbfigur aus Holz. Der künstlerische Autodidakt war der Ältteste unter den porträtierten Künstlerfreunden. Er kam als bereits arrivierter Künstler nach Karlsruhe, wo er bis 1970 lehrte.¹³⁰⁰ Er wandte sich selbst neben seiner dem Informel nahen abstrakten Malerei immer wieder dem porträthaften Figurenbild zu. Das Abstrakte und das Figürliche schlossen sich in seinem Werk nie aus. Als „hellwach, aber wortkarg“ beschreibt der Kunsthistoriker an der Karlsruher Akademie, Andreas Franzke, aus der Erinnerung den einstigen Kollegen.¹³⁰¹ Ähnlich fällt die Charakterisierung von Bernd Ernsting aus: „Peter Herkenraths künstlerischer Habitus ist von Überlegung und einem im Bildergebnis sich rechtfertigenden Selbstverständnis geprägt.“¹³⁰²

Diese intellektuelle Zurückhaltung bestimmt auch die plastische Bildnisfolge Kindermanns, der sich über die reine Kopfdarstellung dem Modell näherte (WV S087). Es sind der streng dem Betrachter entgegengerichtete Blick der tiefliegenden Augen und die ausgeprägten Denkerfalten an der Nasenwurzel, die den Maler aus Sicht des Bildhauers äußerlich kennzeichnen. Der breite Mund ist geschlossen, das Haupt nahezu kahl. Die Oberfläche ist glatt bearbeitet, das Gesicht dadurch fast faltenlos. Die unterschiedlichen Materialien prägen den Eindruck der Bildnisvariationen. Das Wachs (WV S087 c.) lässt den Kopf glänzen und nimmt die Anmutung eines Bronzengusses vorweg, die Zementvariante (WV S087 b.) vermittelt eine gewisse Schroffheit. Doch um die Persönlichkeit des Malers zu fassen, genügte dem Bildhauer nicht allein der Kopf, er erweiterte die Darstellung zu einer Büste mit der Andeutung eines

¹²⁹⁷ Harry Kögler, Fotografie, undatiert (1970er-Jahre), Fotograf unbekannt, NL HK.

¹²⁹⁸ Fritz Klemm, Fotografie, undatiert (1970er-Jahre), Fotograf unbekannt, NL HK.

¹²⁹⁹ Porträtskizzen sind im Nachlass nicht enthalten.

¹³⁰⁰ Die Biografie beruft sich auf die Angaben in: Kölnisches Stadtmuseum und Stadt Leinfelden-Echterdingen (Hrsg.): Peter Herkenrath, Facetten eines Lebenswerks, Leverkusen 1990, S. 16.

¹³⁰¹ Franzke, Andreas: Peter Herkenrath in Karlsruhe, in: Energieversorgung Baden-Württemberg EnBW: Peter Herkenrath. 1900-1992. Bildnisse. Strukturen. Stillleben, Karlsruhe 1998, S. 54, zit. auch bei Rödiger-Diruf 2004, S. 61.

¹³⁰² Ernsting, Bernd: Peter Herkenrath zum 90. Geburtstag, in: Peter Herkenrath. Facetten eines Lebenswerks, Leverkusen 1990, S. 4.

Anzugs mit Hemd und Krawatte (WV S087 d.). Es ist die Darstellung eines korrekten, auf die bürgerlichen Formen Wert legenden Künstlers.

Dass Kindermann neben einer Holzbüste (WV S088) noch eine Halb- (WV S089) und möglicherweise Ganzfigur (WV S092) in Holz anstrebte, deutet darauf hin, dass das Porträt ihm nicht ausreichte, der Persönlichkeit des Malers gerecht zu werden.

Der unvollendete Block (WV S089) wiederholt die strenge Haltung des Dargestellten, die klare Ausrichtung auf das Gegenüber, betont indes den rechten Arm, der in einer sinnenden Haltung angewinkelt vor den Oberkörper geführt ist. Die Pose in der plastischen Umsetzung entspricht der Selbstwahrnehmung Peter Herkenraths. Auf seinem Selbstporträt-Triptychon, 1965 (Abb. 118),¹³⁰³ zeigt er sich in der mittleren Tafel in eben dieser frontalen Position mit eng am Körper geführten Armen, von denen einer abgewinkelt vor den Oberkörper gelegt ist. Auch die malerische Darstellung konzentriert sich in der Physiognomie auf die Augen-, Nase- und Mundpartie ohne ausgeprägte Modellierung in der Fläche. Im Nachlass von Hans Kindermann befindet sich ein Foto des Selbstporträts von Peter Herkenrath. Es könnte ihm als Vorlage gedient haben, diese typische Geste des Kollegen zu übernehmen.¹³⁰⁴

Herkenrath hielt auch Kindermann in einem Gemälde fest. Dorothee Höfert beschäftigte sich in ihrer Untersuchung zum Werk des Malers mit dessen Kindermann-Porträt, 1970 (Abb. 119),¹³⁰⁵ und ging in diesem Zusammenhang auch auf die Herkenrath-Köpfe des Bildhauers ein.¹³⁰⁶ Sie betont gleichfalls die enge freundschaftliche Verbindung zwischen den beiden Künstlern und erachtet das gegenseitige Porträtieren als Beweis dafür. Das Kindermann-Gemälde bildet den Bildhauer – wie Herkenrath sich im Selbstporträt – gleich mehrfach, in diesem Fall doppelt, ab. Er zeigt den Freund und Kollegen von vorne und von hinten. Auffallend ist das gräuliche Inkarnat des Bildhauers vor blauem Hintergrund, welches dessen Porträt wie ein steinernes Bildnis erstarren lässt.¹³⁰⁷ Dies diente zur Charakterisierung der Künstlerpersönlichkeit Kindermanns als Bildhauer. Höfert grenzt die Entstehungszeit des Herkenrath-Kopfes von Kindermann zwischen 1972 bis 1980 ein. Die Bronzefassung wurde

¹³⁰³ Peter Herkenrath, Selbstporträt (Triptychon), 1965, in: EnBW 1998, S. 66/67.

¹³⁰⁴ Caspar Kindermann erinnert sich, dass der angewinkelte Arm eine für Herkenrath typische Körperhaltung war.

¹³⁰⁵ Peter Herkenrath, Porträt Hans Kindermann, 1970, NL HK, in: EnBW 1998, (Abb. 99).

¹³⁰⁶ Höfert, Dorothee: Stilleben und Mauerbilder – über den Maler Peter Herkenrath, in: Energieversorgung Baden-Württemberg EnBW (Hrsg.): Peter Herkenrath. 1900-1992. Bildnisse. Strukturen. Stilleben, Karlsruhe 1998, S. 14.

¹³⁰⁷ Ebd. Höfert bezeichnet das Kolorit mit „steinerne Farbgebung“.

Herkenrath zu seinem 80. Geburtstag 1980 übergeben.¹³⁰⁸ Dieser lange Entstehungsprozess ist schlüssig und erklärt die vielfältigen Variationen des Porträts, wie sie von keinem der anderen Künstlerfreunde existieren.

Fritz Klemm entwickelte für seine Selbstdarstellung ein Bildzeichen, das sich von seinem Äußeren ableitete: Seine schmale Kopfform bildet ein schlankes Oval, an das sich die konturierte hochrechteckige Fläche seines dünnen Halses und seine schmalen, abfallenden Schultern, die einen dreieckigen Oberkörper bilden, anschließen (Abb.120).¹³⁰⁹ Die Chiffre für seine Person taucht in vielen seiner Arbeiten auf, mal als Umriss auf der Fläche, mal als Fläche ohne Konturlinie. Deuten in frühen Arbeiten Binnenzeichnungen noch die Physiognomie an, verschwinden diese später gänzlich. „Die Radikalität, mit der Fritz Klemm das ‚Ich‘ auslöscht, um es auf die allgemeinste Formel für den Kopf und die menschliche Figur zurückzuführen, ist in der Geschichte des Selbstporträts ohne Vergleich“, urteilt dazu Ingrid Koszinowski.¹³¹⁰ Auf diese vereinfachende Darstellungsform griff auch Hans Kindermann in seiner Büste des Akademiekollegen zurück (WV S091). Das Kopfzeichen Klemms übertrug er in die bildhauerische Form mit derselben Konsequenz, wie es der Maler in seinen Arbeiten einsetzte. Die zwei vorliegenden Fassungen sind durch die Farbigkeit des Materials von weißem Gips (WV S091 a.) und schwarzer Färbung (WV S091 b.) bestimmt, jenem Kolorit, auf das sich der Dargestellte in seinen Selbstporträts ebenfalls beschränkt.

Diese Art der Reduktion des Ichs entsprach dem Wesen des Künstlers, das in der Literatur an vielen Stellen und von unterschiedlicher Seite beschrieben wird. Eva Studinger schildert in ihrer Biografie zu Klemm eindrucksvoll dessen Disziplin, die ihn bereits als Student an der Kunstakademie Karlsruhe bei Ernst Würtenberger (1868-1934) auszeichnete: „Kunst sähe er nicht als Genuss, sondern als Verpflichtung zur Formung, sei diesem attestiert worden.“¹³¹¹ Selbst nach seiner Emeritierung als Akademieprofessor hielt er sich streng an seine Atelierzeiten, die er sich auferlegt hatte.¹³¹² Sein Student, der Bildhauer Franz Bernhard, bestätigt: „Klemms Tage

¹³⁰⁸ Ebd., S. 15. Andreas Franzke datiert den Herkenrath-Kopf in EnBW 2012, S. 16 (Abb. S.28) auf Anfang der 1960er-Jahre. Er geht davon aus, dass er vor dem Bildnis von Arnold entstand. Diese Auffassung teilt die Verfasserin nicht. Sie schließt sich der Einschätzung von Höfert an.

¹³⁰⁹ Fritz Klemm, Selbstbildnis, um 1958, Tusche, Gouache, Bleistift, weiße Kreide und Karton in: Kunsthalle Mannheim/Museum Wiesbaden 2002, S. 30.

¹³¹⁰ Koszinowski, Ingrid: Die Werkentwicklung, in: Kunsthalle Mannheim / Museum Wiesbaden (Hrsg.): Fritz Klemm zum Hundertsten, Mannheim 2002, S.12.

¹³¹¹ Studinger, Eva: Biografie des Künstlers, in: Staatliche Kunsthalle Karlsruhe (Hrsg.): Fritz Klemm, Stuttgart, 1992, S. 177.

¹³¹² Ebd.

verliefen in steter Regelmäßigkeit. Jede Stunde hatte ihre Bestimmung. Das rechte Maß kennzeichnete nicht nur seine Bilder, es stand auch über seinem Leben. In ihm verband sich Einfachheit und Kargheit mit höchstem Anspruch. Sie nahmen Form und Gestalt an in seiner Persönlichkeit und in seiner Kunst.“¹³¹³

Diese Stringenz in Leben und Werk entspricht der kompakten Formensprache, die auch Kindermann wählte. Die ovale Kopfform wird von der Schirmmütze bedeckt, die der Künstler häufig trug. Die Physiognomie ist wesentlich verhaltener ausmodelliert als bei dem Kopf von Peter Herkenrath. Stattdessen zeichnet sich die Oberfläche der Büste durch eine bewegte Bearbeitungsweise aus, die sich auch über das Gesicht legt und dessen Züge noch weiter verunklart. Von Klemm fertigte Kindermann wie von Herkenrath noch eine Halbfigur (WV S092), bei der die Haltung des rechten Arms in einer abgewinkelten, vom linken Arm gestützten erklärenden Gestik von charakterisierender Bedeutung ist. Damit entfernte sich der Bildhauer von der reduzierten Formensprache und öffnete sich einer naturnahen Darstellungsweise.

Ein ausgeprägter bildhauerischer Duktus kennzeichnet die Darstellung von Klaus Arnold (WV S093). Es scheint, als wollte der Bildhauer den malerischen Gestus des Künstlers ins Dreidimensionale überführen. Es liegen mehrere Gips-Versionen des Arnold-Kopfes in unterschiedlicher Farbigkeit sowie eine Bronze-Fassung vor. Alle Ausführungen gehen auf eine Gestaltungsidee zurück, die sich auf eine reine Kopf-darstellung mit Halsansatz beschränkt und für den Bildhauer offenbar finale Gültigkeit hatte. Der Jüngste unter den Künstlerfreunden wird mit seiner vitalen Ausstrahlung charakterisiert, die sich mit seiner Leidenschaft für die Malerei verband. Die wenig geordnete Haarpracht, die deutlich auf das Sichtbare gerichteten Augen, die das Gegenständliche erfassen, das in seiner Kunst eine ebensolche Umsetzung erfuhr, offenbart die Künstlerpersönlichkeit. Das verhaltene Lächeln verrät die Sympathie, die der Bildhauer für den Künstler hegte, und verdeutlicht seine dem Gegenüber zugewandte offene Art. Von größerer formaler Geschlossenheit erweist sich hingegen das Porträt-Relief von Arnold, das diesen im Profil zeigt (WV S094).

Von dem Bildnis von Harry Kögler existieren insgesamt drei Variationen, deren Entstehen sich über viele Jahre erstreckte. Ein Gips- und ein Bronzeguss (WV S095 a. und b.) bildet den jüngeren Künstler ab. Wesentlich ausführlicher geschildert ist die Physiognomie in späteren Fassungen (WV S096). Köglers markanter

¹³¹³ Bernhard, Franz: „Gute Kunst ist immer jung“, in: Staatliche Kunsthalle Karlsruhe (Hrsg.): Fritz Klemm, Stuttgart, 1992, S. 46.

Gesichtsausdruck mit der breiten Nase, den ausgeprägten Mimikspuren um die Mundpartie und über den Augen, den feinen, waagrechten Denkfalten auf der Stirn sowie dem ins Gesicht reichenden, gescheitelten Haaransatz als äußere Merkmale sind naturnah wiedergegeben.¹³¹⁴ Es existiert eine Variation mit geschlossenem (WV S096 h.) sowie geöffnetem Mund (WV S096 a. und b.). Die Darstellung des Kopfes von Kögler allein reichte Hans Kindermann jedoch wiederum nicht aus, um den Maler in der Komplexität seiner Persönlichkeit zu visualisieren. Die Werkgenese umfasst auch eine bildnerisch erweiterte, alternative Gestaltungsidee, die ebenfalls mehrfach vorliegt (WV S096 b. bis e.). Die Physiognomie des Künstlers ist dabei in der Oberfläche stärker geglättet und formal gefestigt, ähnlich dem Herkenrath-Porträt. Der Kopf entspricht der Variation mit geöffnetem Mund. Dieser ist in einen pultartigen Keil eingepasst, der sich mit einer gestalteten Fläche dem Betrachter entgegenrichtet. Lineare Strukturen bestimmen dessen Oberfläche. Diese zeichnen in geraden Linien die Kanten nach innen nach und erinnern an geometrische Entwürfe. Sie verweisen auf die künstlerische Ausdrucksweise des Porträtierten, über deren Entwicklung während der 1960er-Jahre Peter Anselm Riedl feststellt, dass das „improvisiert Handschriftliche“, also die dem Informel angelehnte künstlerische Praxis Köglers, einer „Vorliebe für geometrisierende Bildgefüge“ wich.¹³¹⁵ Wie eine kommentierende Ergänzung fügte Kindermann ein Tableau der künstlerischen Verfahrensweise Köglers an, um das Konterfei des Freundes mit seiner künstlerischen Haltung zu fassen. Nicht auf das gegenständlich Sichtbare – wie bei Arnold – ist sein künstlerisches Interesse fokussiert, sondern auf dem Konstruktiven basierte Köglers aktuelle Malerei. Dies deutlich zu machen, war Kindermanns Anliegen.

In diese Werkphase der Künstlerporträts ist auch die „Heckel“-Figur (WV S097 a.) einzuordnen, die auf den Dargestellten bezogen wohl posthum entstand, doch durch den Tod des Malers 1970 für Kindermann möglicherweise Aktualität erhielt. Die Umsetzung fügte sich in die bildnerische Auseinandersetzung mit nahestehenden Künstlern.¹³¹⁶ Bei Erich Heckel zieht der Bildhauer die Sitzfigur dem Porträt vor. Der Gips zeigt den gealterten Künstler zusammengesunken, der Kopf dagegen ist gerade

¹³¹⁴ Vgl. Franzke 2012, S. 16.

¹³¹⁵ Riedl, Peter Anselm: Die Kraft des Subtilen, in: Heil, Axel (Hrsg.): Harry Kögler. Von der Dekonstruktion zur Komposition, Karlsruhe, 2006, S. 21.

¹³¹⁶ Franzke 2012, S. 14-16. Franzke schreibt der farbigen Gipsarbeit eine Entstehung Anfang der 1950er-Jahre zu. Die Verfasserin betrachtet die Sitzfigur im Kontext mit der unvollendeten Holzfigur, die ebenfalls Heckels Züge trägt und die einer ähnlichen Körperhaltung entspricht. Der Gips könnte einen Entwurf darstellen. Die Holzfigur ist ob ihrer Ausmaße sicher bis 1977 im Atelier der Kunstakademie entstanden.

nach vorne gerichtet, die Gesichtszüge sind deutlich zu erkennen. Ähnlich der unvollendeten Herkenrath-Halbfigur (WV S089) zielte die Darstellung auf die Gesamtheit der Persönlichkeit des geschätzten Künstlers, der für Kindermann Vorbild, aber auch Berater und Unterstützer war. Erich Heckel gibt den gealterten Sinnenden, der die Hände auf die Oberschenkel gelegt hat, der in sich ruht, aber weiterhin ein genauer Beobachter ist. „Von einer geradezu lapidaren Einfachheit gekennzeichnet, wird die Kleinplastik der Persönlichkeit des Mitbegründers der Künstlergruppe „Die Brücke“ in frappierender Anschaulichkeit gerecht“, bemerkt dazu Franzke.

Eine Gips-Halbfigur (WV S098 a.) könnte als Vorstudie zu der lebensgroßen, unvollendeten Holzfigur (WV S098 b.) gedient haben. Sie weist ebenfalls diese gebückte Haltung auf. Die gedrungene Pose des Malers, der die Arme vor dem Oberkörper zusammenführt, erzeugt eine kompakte Figurenauffassung, die an die Holzarbeiten Kindermanns der Zeit um 1950 erinnert, die in der Auseinandersetzung mit Erich Heckels früher Plastik entstanden. Es könnte als Hinweis Kindermanns auf diesen stilbildenden Zusammenhang seiner Nachkriegs-Figurendarstellung gelten.

3.10.6 Porträtdarstellungen nach 1945

Die Wiederaufnahme der Porträtbildhauerei mochte für Hans Kindermann keineswegs im Widerspruch zu seinen abschließenden abstrakten Arbeiten im Zusammenhang mit „Terra et mundus“ (WV ÖR016) gestanden haben. Auch Bernhard Heiliger hatte dies auf seine Weise praktiziert. Obwohl es für den Berliner Bildhauer wichtig war, in der Rückschau als ausnahmslos abstrakter Bildhauer wahrgenommen zu werden, widmete er sich vor allem in den 1950er-Jahren auch dem Porträt.¹³¹⁷ Wie bei Hans Kindermann handelt es sich größtenteils um Darstellungen von Freunden und Bekannten aus dem künstlerischen Umfeld, auch aus den Bereichen Schauspiel, Tanz oder Architektur. In diese Auswahl reihen sich wenige, aber bedeutende offizielle Porträtaufträge ein, unter denen das Bildnis des Berliner Bürgermeisters Ernst Reuter, 1954,¹³¹⁸ und jenes des ersten Bundespräsidenten Theodor Heuss, 1960,¹³¹⁹ repräsentative Zwecke erfüllten.

¹³¹⁷ Vgl. Wellmann, 2000, S. 9, Vorwort von Ursel Berger, Sabine Fehleemann, Jürgen Fischen, Axel Feuß, Helga Gutbrod und C. Sylvia Weber.

¹³¹⁸ Ebd., S. 79.

¹³¹⁹ Ebd., S. 113.

Besondere Bedeutung vor allem im Hinblick auf die Kollegenporträts Kindermanns hat jedoch das wohl bekannteste Bildnis aus dieser Werkreihe Heiligers, jenes des Malers Karl Hofer, 1951 (Abb.121),¹³²⁰ das einer Hommage an den Professorenkollegen und Rektor an der Berliner Kunsthochschule gleichkam. Unter der Hochschulleitung Hofers wurden im Jahr 1949 Heiliger, 1950 Hans Uhlmann und 1951 Karl Hartung nacheinander berufen.¹³²¹ Im Kontext der Auseinandersetzung, die Hofer als Verfechter des Figürlichen mit Grohmann, dem Advokaten der Abstraktion, führte, war seine Darstellung durch einen Bildhauer, der für die Abstrakte in der Plastik stand, von besonderer Brisanz. Bereits Will Grohmann äußerte sich anlässlich der Ausstellung Heiligers 1951 in der Berliner Galerie Bremer zu dem Hofer-Kopf in diesem Sinne, ohne das Wort Abstraktion zu gebrauchen: „Die erregendste Arbeit ist diesmal ein Porträt, das Bildnis Karl Hofers. Es ist von einer entwaffnenden Ähnlichkeit und gleichzeitig ganz und gar plastisch. Wie Heiliger das zuwege gebracht hat, ist rätselhaft. Es gibt heute für einen modernen Künstler nichts Schwierigeres als ein Porträt.“¹³²²

Durch ihren per se abbildenden Charakter war die Porträtplastik in den Anfangsjahren der Bundesrepublik, als die Auseinandersetzung um Figuration versus Abstraktion noch schwelte, weniger verbreitet. Sie wurde eher von den Älteren unter den Bildhauerinnen und Bildhauern gepflegt, die an ihre Vorkriegsbildnisse anknüpften. Zu diesen gehörten etwa Richard Scheibe, Gerhard Macks, Edwin Scharff, Emy Roe-der, Hans Wimmer und Gustav Seitz. Sie setzten die Tradition fort, ohne eine neuartige Formensprache, wie sie der von Heiliger vergleichbar gewesen wäre, zu schaffen.¹³²³ Hans Kindermann begriff sich Ende der 1940er-Jahre sicher als einer der Jüngeren, die nach neuen Ausdrucksmitteln suchten. Er tat dies nicht mehr im Bildnis. Heiliger dagegen versuchte sich mit neuer Formfindung in dieser Gattung zu positionieren. „So weit wie Heiliger entfernte sich jedoch in der deutschen Plastik niemand – weder vorher noch nachher – von den Naturformen, und dennoch erreichte er Porträtähnlichkeit.“ (Ursel Berger)¹³²⁴ Als für Heiliger die Möglichkeiten hier ausgeschöpft schienen, gab er die Bildnisse auf.¹³²⁵ In der Arbeit von Heiliger wurde das

¹³²⁰ Bernhard Heiliger, Karl Hofer, 1951 in: Wellmann 2000, S. 61, (Abb.101).

¹³²¹ Vgl. ebd., S. 60.

¹³²² Grohmann zitiert nach Wellmann 2000, S. 60/62, Vgl. Anm. 3. Will Grohmann Besprechung der Ausstellung in: Die Neue Zeitung, Berliner Blatt, München, 6. September 1951.

¹³²³ Berger, Ursel: „Symbole für eine neue Zeit“. Heiligers Bildnisköpfe im Rahmen der Entwicklung der Porträtplastik in Deutschland, in: Wellmann, 2000, S. 20/21.

¹³²⁴ Ebd., S. 24.

¹³²⁵ Ebd.

Naturnahe mit abstrahierenden bildnerischen Mitteln erzeugt. Damit erreichte die Plastik eine Bedeutungsebene, die die Kontrahenten – Hofer wie Grohmann – in der Auseinandersetzung um Abstraktion und Figürlichkeit widerlegte und den Disput ad absurdum führte.

Es sind die Kantigkeit des Kopfelements, die starke Vertiefung der Augenhöhlen, die betont heraustretenden Wangenknochen sowie die markante Mundpartie, die in abstrahierender Überzeichnung Formelemente entstehen lassen, die das Porträt des 70-jährigen Hofer kennzeichnen. In ihrem Zusammenklang erzielten sie den Eindruck des Abbildhaften. Es bedurfte für den Künstler keiner weiteren Gestaltungselemente, noch nicht mal der Ausformung eines Halses, um das Wesen des Dargestellten weiter zu schildern. Die Anmutung einer Büste erübrigt sich in der Ergänzung durch eine dreieckige freie Form. Die formale Dichte bzw. Verkürzung und der bildnerische Ausdruck verbinden sich in Heiligers Bildnissen in ausgeprägter Weise.

Bernhard Heiliger könnte in Bezug auf die Wiederaufnahme des plastischen Porträts für Hans Kindermann durchaus ein Impulsgeber gewesen sein. Heiligers Bildnisvariationen von Kurt Martin, dem Kunstwissenschaftler, der mit beiden Bildhauern in Verbindung stand, waren Kindermann sicher bekannt gewesen.¹³²⁶ Diese Porträts, die in den Fassungen ohne (Abb. 122)¹³²⁷ und mit Brille (Abb. 123)¹³²⁸ vorliegen, entstanden im Brüsseler Weltausstellungsjahr 1958, das alle drei Personen zusammenführte. Wie bereits dargestellt, geht die Arbeitsweise von Heiliger und Kindermann auf die gleiche figürliche Tradition zurück. Heiliger indes entwickelte nach 1945 das Porträt in einer zusehends abstrahierenden Form konsequent weiter. Bei ihm war die intensive Beschäftigung mit dem plastischen Bildnis in seiner abstrahierenden Darstellungsform auf die 1950er- und die erste Hälfte der 1960er-Jahre begrenzt. Um 1970 dagegen knüpfte Kindermann mit den Kollegen-Porträts – nach langer Unterbrechung des autonomen Schaffens – an seine Porträtplastik aus der zweiten Hälfte der 1940er-Jahre erst wieder an, die im „Kaesbach“-Porträt, 1948 (WV S045), ihre reifste Ausprägung gefunden hatte. War es für Heiliger eine intensive Episode, die dessen zunehmende Abstraktion in der Figurendarstellung flankierte, so bildete das Porträtbildnis für Hans Kindermann Ende der 1960er-Jahre den Ausgangspunkt, seine abstrakte Arbeitsweise aufzugeben und über die Bildnisplastik zur Figuration zurückzukehren.

¹³²⁶ Wellmann 2000, S. 98-101.

¹³²⁷ Bernhard Heiliger, Kopf Kurt Martin I, 1958, ebd., S. 99.

¹³²⁸ Bernhard Heiliger, Kopf Kurt Martin II, 1958 ebd., S. 101.

In seiner 1958 erschienenen Schrift „Deutsche Porträtplastik des 20. Jahrhunderts“ zog der Bildhauer Gustav Seitz eine Bilanz der Entwicklung der Porträtkunst, die auch bei ihm in den Porträtdarstellungen Heiligers gipfelt. Doch das Verständnis des Bildnisses von Seitz – mit der Betonung der Verfestigung – entspricht noch der Vorkriegsplastik um 1930: „Die Spannungen und Nöte, die unsere unruhevolle Zeit beschweren, spiegeln sich in der Plastik des Heutigen. Das heißt, wir finden in ihr die starke Sehnsucht nach Festigkeit und Ruhe, die so leidenschaftlich vorgetragen wird, daß die Ergebnisse nicht frei von dieser Leidenschaft sind. Damit wird ein neuer Impuls in die Porträtplastik unserer Zeit getragen.“¹³²⁹ Seitz mit seinem ganz persönlichen künstlerischen Leben zwischen Ost und West¹³³⁰ maß dem plastischen Bildnis eine weiterhin starke künstlerische Bedeutung zu, die in seinen Künstlerbildnissen von Bert Brecht, mit denen er sich in seinen letzten Lebensjahren intensiv auseinandersetzte, auch zum Ausdruck kam.¹³³¹ In seinem Bekenntnis zum Porträt in der Bildhauerei betrachtet er als Anforderungen an diese bildhauerischen Gattung, mehr zu geben als „oberflächliche Porträtähnlichkeit“.¹³³² So formuliert er: „So kommt es, dass zugunsten des Ausdrucks ein Zug übertrieben oder auch gemildert wird, es wird die Natur verändert, damit das Wesen des Menschen umso wahrer aus seinem Bildnis spricht.“¹³³³ Mit dieser Haltung prägte Seitz nicht nur die auf der klassischen bildnerischen Tradition basierende Porträtplastik in der Nachkriegszeit in der Bundesrepublik, sondern auch die der Deutschen Demokratischen Republik. Dort wurde das Bildnis im Zuge der Wahrung des Menschenbilds in der Bildhauerei durch öffentliche Aufträge wesentlich zur Stabilisierung des Systems und seiner Repräsentanten eingesetzt und gepflegt.

Mit seinen Professoren-Porträts fügte sich Hans Kindermann wieder in die figürliche Tradition ein, an der Seite jener Künstler, die diese nach 1945 weiterverfolgt hatten. Ab Ende der 1950er-Jahre war Gustav Seitz wieder Teil des bundesdeutschen Kunstlebens. Er stellte 1961 im Badischen Kunstverein in Karlsruhe aus und war

¹³²⁹ Seitz, Gustav: Porträtplastik im 20. Jahrhundert, Wiesbaden 1958, S. 48.

¹³³⁰ 1947 zum Professor an der Hochschule für Bildende Künste in Berlin-Charlottenburg berufen, wurde Seitz 1950 Gründungsmitglied und Professor an der Deutschen Akademie der Künste Berlin (DDR). 1958 übersiedelte er nach Hamburg und übernahm dort die Nachfolge von Edwin Scharff an der Hochschule für Bildende Künste. Vgl. Baden, Sebastian/Holten, Johan (Hrsg.) unter Mitarbeit von Antonella B. Meloni: Gustav Seitz. Leib und Seele, Heidelberg 2019, S. 112/113.

¹³³¹ Vgl. Baden/Holten 2019, S. 65.

¹³³² Seitz, Gustav: Über das Porträtieren, in: Bildende Kunst, Heft 2, 1955, S. 2 ff. Wiederabdruck in: Heise, Brigitte/ Schälke, Bernd: Gustav Seitz. 50 Köpfe, Hamburg 2013, S. 145. Digital verfügbar: http://gustav-seitz-museum.de/download/50Koepfe_Gustav_Seitz.pdf, (letzter Zugriff 28.11.2020).

¹³³³ Ebd.

1968 mit den Bildnissen von Villon und Brecht auf der Biennale in Venedig für Deutschland vertreten.¹³³⁴ Seine intensive Beschäftigung mit dem Porträt kennzeichnete sein Werk und bestätigte für ihn – und vielleicht auch Kindermann – dessen fort-dauernde Aktualität.

Mit der Rückkehr zur figürlichen Bildhauerei positionierte sich der Akademieprofessor neu und deutlich konträr zur Haltung seiner künstlerischen Kollegen Wilhelm Loth und des ebenfalls plastisch arbeitenden Horst Antes an der Karlsruher Akademie. Für diese stand der menschliche Körper bzw. Kopf keinesfalls für den Ausdruck einer Persönlichkeit, wie er im Porträt am stärksten betont wird, sondern als Zeichen einer Entindividualisierung.

Die drei Porträtplastiker Heiliger, Seitz und Kindermann einte, dass sie in ihrem autonomen Schaffen auf Künstlerfreunde als Modelle zurückgriffen, um sich in diesem Teil ihres Œuvres die größtmögliche darstellerische Freiheit und Unabhängigkeit einzuräumen, wie es bei Auftragsarbeiten häufig so nicht möglich war. „Bewunderung, Zuneigung, Freundschaft waren für ihn ganz entscheidend für seine Arbeit“, bemerkt Brigitte Heise bezugnehmend auf das Picasso-Porträt, 1952, von Seitz, das auf die Erinnerung an eine kurze Begegnung zurückging.¹³³⁵ „Hier gelang die Verschmelzung von individueller Charakterisierung der Person und der Eigenart des Künstlers bis zu einem hohen Grade.“ Dies trifft auf die vier Kollegenporträts und das Bildnis von Heckel von Kindermann gleichermaßen zu. Die persönliche Nähe führte den Bildhauer zu ganz unterschiedlichen Ergebnissen in der bildhauerischen Umsetzung. Die Auseinandersetzung mit der Person erfolgte zum einen mit der Ähnlichkeit des Dargestellten und zum anderen mit deren künstlerischer Persönlichkeit, was sich in der bildnerischen Ausführung äußerte. Suchte Kindermann bei Peter Herkenrath die feste Form, so wurde diese bei Fritz Klemm durch eine belebte Oberflächenstruktur gebrochen. Reichten die bildnerischen Mittel in der Bearbeitung des Kopfes nicht aus, um das Wesentliche der Person zu erfassen, so übersteigerte Seitz den Anschein wacher Aufmerksamkeit des Künstlers durch das Einfügen von Emaille-Augen in seinem Picasso-Porträt, 1952 (Abb.124).¹³³⁶ Kindermann griff zu motivischen Ergänzungen wie dem Keil bei Kögler, der die malerische Arbeitsweise des Künstlers illustriert. Solche Supplementierungen widersprachen der Darstellungsweise

¹³³⁴ Baden/Holten 2019, S. 65.

¹³³⁵ Heise, Brigitte: Im Spannungsfeld von Ähnlichkeit und Wahrheit. Zur Porträtkunst von Gustav Seitz, in: Heise, Brigitte/ Schällicke, Bernd, herausgegeben für die Gustav-Seitz-Stiftung: Gustav Seitz. 50 Köpfe, Hamburg 2013, S. 16.

¹³³⁶ Gustav Seitz, Pablo Picasso, 1952, Bronze, in: ebd., S. 63, Abb. 36.

Heiligers, der auf formale Reduzierung setzte und in seinem ersten Kopf von Kurt Martin sogar die waagrechte Brillenform mit den Augen in einer hervortretenden bildnerischen Kante verschmolz.¹³³⁷

Auf die Künstlerporträts folgten bei Hans Kindermann bis zu seinem abschließenden Selbstporträt kurz vor Lebensende noch eine ganze Fülle von Bildnisdarstellungen von Familienmitgliedern, Freunden und Bekannten, aber auch einige Auftragsarbeiten.

3.10.7 Die Porträts der Mineralogen Paul Ramdohr, 1970 und Harry Rosenbusch, 1970

Das mineralogische-petrografische Institut der Universität Heidelberg zog 1967 aus dem Institut im Friedrichsbau in der Hauptstraße auf den neu errichteten Campus ins Neuenheimer Feld. Der Fachbereich verfügt über eine Tradition, die bis in die Anfangszeit des 19. Jahrhunderts zurückgeht und namhafte Geologen in Heidelberg wirken ließ.¹³³⁸ Bestandteil des Instituts war ab 1864 eine mineralogisch-petrografische Schausammlung, die auch an den neuen Standort überführt und als Ausstellung im Neubau neu eingerichtet wurde. Zu den wichtigen Bestandteilen der Kollektion gehörten die Belegsammlung des Geologen Harry Rosenbusch (1836-1914), der 1878 als Professor berufen worden war. Die international geschätzte und umfangreiche Sammlung der Lagerstätten- und Abschliffsammlung von Paul Ramdohr (1890-1985) stellte einen weiteren bedeutenden Bestandteil der Präsentationsobjekte dar. Ramdohr gehörte nicht nur aus diesem Grund zu den angesehensten Lehrstuhlinhabern. Im Mittelpunkt seines Forschungsinteresses stand die Erz-Genese, die er durch seine wissenschaftliche Arbeit entscheidend voranbrachte und ihn zum „Erzvater“ der Geologie werden ließ. Ramdohr wie auch Rosenbusch sollten in der neu eingerichteten Schausammlung im Neuenheimer Feld angemessen gewürdigt werden. Bei dem Instituts-Neubau wurde Klaus Arnold im Rahmen von „Kunst am Bau“ in die Gestaltung mit einbezogen.¹³³⁹ So ist denkbar, dass Arnold Hans Kindermann ins

¹³³⁷ Vgl. Köllhofer, Thomas: Zur Plastik, in: Fath, Manfred/Herold, Inge/Köllhofer, Thomas (Hrsg.): Menschenbilder. Figur in Zeiten der Abstraktion (1945-1955), Mannheim 1998, S. 244.

¹³³⁸ Amstutz, G. Christian: Aus der Arbeit der Universitätsinstitute, Das neue Mineralogisch-Petrographische Institut der Universität Heidelberg: Heidelberger Jahrbücher XII, Berlin/Heidelberg/New York 1968, S. 165 ff. Der Direktor des Instituts der Heidelberger Universität verfasste zum Umzug in das neue Gebäude einen Rückblick auf die Historie des Fachbereichs.

¹³³⁹ Schmitt, Ansgar: Das Neuenheimer Feld, in: Riedl, Peter Anselm (Hrsg.): Die Gebäude der Universität Heidelberg, Berlin/Heidelberg 1986, S. 526. Hervorzuheben ist die Gestaltung der Decke im Innenbereich durch Klaus Arnold und ein Gemälde zum Rheingraben, das Arnold für das Institut schuf.

Gespräch brachte, als auf Initiative des Institutsdirektors G. Christian Amstutz (1922-2005) im Rahmen der Neueinrichtung des Museums Büsten der ehemaligen Professoren auf die herausragenden Persönlichkeiten verweisen sollten. Der 80. Geburtstag von Paul Ramdohr, der 1970 bevorstand, bildete den Anlass für diese künstlerische Würdigung und eine akademische Festveranstaltung für den verdienstvollen emeritierten Mineralogen.¹³⁴⁰

Der gebürtige Heidelberger Klaus Arnold, der in dieser Phase von Kindermann porträtiert wurde, führte den Bildhauer und den Institutsleiter Amstutz zusammen. Auf ihre Begegnung folgte der bildhauerische Auftrag im August 1967.¹³⁴¹ Ergänzt wurde der Porträtauftrag Ende 1969 im Hinblick auf den runden Geburtstag Ramdohrs noch durch einen Münzauftrag. Die Auflage von Medaillen in Bronze, Silber und Gold wurde in der Staatlichen Münze in Karlsruhe geprägt.¹³⁴² In seinem Beitrag zur Feierung Franz Kirchheimer (1911-1984), Präsident des Geologischen Landesamts Freiburg, auf die beiden Büsten ein. „Von der Meisterhand Kindermann`s gestaltete in Erz gegossene Kopfplastiken werden auch kommenden Generationen die beiden bedeutenden Gelehrten vor Augen führen. Auch die dem ‚Erzvater‘ Paul Ramdohr von seinen Freunden und Schülern gewidmete Medaille soll eine bleibende Erinnerung an ihn sein.“¹³⁴³

Ausgangspunkt für die Gestaltung der Büste des Mineralogen Paul Ramdohr waren Porträtaufnahmen (Abb. 125 - Abb. 127)¹³⁴⁴, die der Ludwigshafener Fotograf W. Ernst Böhm¹³⁴⁵ von dem Wissenschaftler bereits zwei Jahre zuvor angefertigt hatte. Er hielt in professioneller Weise die Physiognomie Ramdohrs in verschiedenen Ansichten fest und bezog mit der Berücksichtigung der Hände, die einen Stein halten, auch dessen Leidenschaft für die Forschung in seinem Fachgebiet mit ein. Bereits Böhm legte Wert darauf, Ramdohr „charakteristisch und ausdrucksreich“

¹³⁴⁰ Franzke 2012, S. 16. Franzke datiert den Ramdohr-Kopf fälschlicherweise auf 1960.

¹³⁴¹ Schreiben von G. Christian Amstutz an Hans Kindermann vom 8.8.1967, NL HK. Aus dieser Begegnung entwickelte sich in den Folgejahren ein freundschaftlicher Austausch. Man verständigte sich immer wieder über die Beschaffenheit von Steinen, die für Kindermann künstlerisches Material darstellten und für den Wissenschaftler Forschungsgegenstand waren.

¹³⁴² Auftrag von G. Christian Amstutz an Münzdirektor Ott vom 16.12.1969, NL HK.

¹³⁴³ Franz Kirchheimer in: Laudationes Paul Ramdohr 80 Jahre, Anlage zur „Ruperto Carola“ Zeitschrift der Vereinigung der Freunde der Studentenschaft der Universität Heidelberg, XXII. Jahrgang – Band 48 – Heidelberg Juni 1970, S. 16. Die Broschüre enthält u.a. Abbildungen des Gipsmodells der Ramdohr-Büste sowie beider Seiten der Ramdohr-Medaille. Die Auflage einer Medaillen-Serie zu Ehren von Paul Ramdohrs 80. Geburtstag ging wohl auf eine gemeinsame Initiative von Kirchheimer und Amstutz zurück, dies geht aus einem Schreiben von Amstutz an Kirchheimer vom 23.6.1969 zurück, NL HK.

¹³⁴⁴ W. Ernst Böhm, Paul Ramdohr, Fotografien, 1965, NL HK.

¹³⁴⁵ Lebensdaten unbekannt.

darzustellen.¹³⁴⁶ In welchem Kontext die Porträtfotografien entstanden, bleibt ungeklärt. In seinem Schreiben an Ramdohr bat der Fotograf diesen, ihm weitere Kontakte zu Mitgliedern der Deutschen Akademie für Wissenschaften herzustellen. Möglicherweise plante Böhm, eine fotografische Serie mit Porträts von namhaften Wissenschaftlern zu erstellen. Ob Ramdohr Kindermann Modell saß, ist nicht zu belegen.

In mehreren Varianten entwickelte Kindermann schließlich das Bildnis (WV S085). Der Künstler schien sich bei der Darstellung des kahlköpfigen Mannes auf die abbildende Ähnlichkeit zu fokussieren, wie es bei solchen Aufträgen häufig gewünscht wurde. In mehreren Gips- und Zementguss-Fassungen ist der Kopf überliefert, mal mit, mal ohne Halsansatz. Für das Heidelberger Institut wurde er in Bronze gegossen. Kindermann selbst fertigte für sich ebenfalls eine Bronze-Fassung an, eine weitere wurde für die Technische Hochschule in Aachen in Auftrag gegeben, wo Ramdohr ab 1926 gelehrt und sich ebenfalls Verdienste erworben hatte.¹³⁴⁷

Das Porträt zeigt einen Mann, der bereits 1958 emeritiert worden war, aber nach wie vor große Wertschätzung genoss und dessen Leistungen auf seinem Fachgebiet noch immer Geltung hatten. Der Kopf ist voluminös. Die Ohren stehen leicht ab. Aus dem wachen Blick des vom Alter gezeichneten Gesichts spricht eine anhaltende Neugier, die Ramdohrs Forschung antrieb. Das Antlitz zeugt aber auch von Gelassenheit, die gesamte Erscheinung von intellektueller Größe.

Seine besondere Befähigung, die Kenntnis der Steine, ist motivisch außer Acht gelassen. Doch Kindermann beschäftigte sich damit während des Werkprozesses. Die isolierten Hände mit einem Stein liegen als Gipsstudie vor (WV S085 l.). Die Bindung des Wissenschaftlers an sein Forschungsobjekt, die Welt der Gesteine, berührt ebenso ein Gipsentwurf (WV S085 k.), der den Kopf (als Maske) Ramdohrs wie aus dem Stein gehauen erscheinen lässt. Diese motivische Erweiterung wäre für Hans Kindermann eine alternative Möglichkeit gewesen, den Mineralogen künstlerisch zu erfassen. Dass diese Lösung für den Künstler gleichermaßen Geltung hatte wie der

¹³⁴⁶ Schreiben von W. Ernst Böhm an Paul Ramdohr vom 15.2.1965, NL HK. Die Fotografien befinden sich ebenfalls im Nachlass Hans Kindermann.

¹³⁴⁷ Im Rahmen ihrer Recherchen am Geologischen Institut in Heidelberg erhielt die Verfasserin einen Hinweis, dass auch die Technische Hochschule in Aachen an einem Ramdohr-Porträt von Kindermann interessiert war. In deren Sammlung befindet sich eine weitere Bronzefassung des Kopfes. (WV S085 j.).

solitäre Kopf, beweist die Abbildung dieses Gipses mit dem Künstler im Atelier in dem Veröffentlichungsband der Festansprachen zum 80. Geburtstag Ramdohrs.¹³⁴⁸ Der ergänzende Auftrag, eine Gedenkmedaille (WV M001) zum Anlass des Geburtstags zu entwerfen, gab Kindermann im Relief die Gelegenheit zu einer inhaltlichen Kommentierung des wissenschaftlichen Inhalts, den der Gelehrte vertrat. Auf der Rückseite schilderte er die typische Geste. Beide Hände umfassen den Stein zur Prüfung und die Umschrift lautet: „Dem Erzvater von seinen Freunden.“ Die Vorderseite zeigt Paul Ramdohr im Profil und in seinem persönlichen Ausdruck weitaus pointierter als die Büste. Der Gelehrte trägt seine Brille und auch der charakteristische Schnauzbart, der in der bewegten Oberfläche der Bronze-Büste nahezu verschwindet, wird deutlich hervorgehoben. In der Auseinandersetzung mit der Persönlichkeit des verdienten Mineralogen aus Heidelberg brachte Kindermann das Wesen des Dargestellten auf der Medaille eindringlicher zum Ausdruck als in dem auf Erkennbarkeit angelegten Porträtkopf. Obwohl Hans Kindermann Mitglied in der Jury des bundesdeutschen Finanzministeriums zur Herausgabe von Gedenkmedaillen war, handelt es sich bei dieser Münze um die erste Relieffarbe zu diesem Zweck. Mit dem Bildniskopf Paul Ramdohr, der in der Schausammlung des Mineralogischen Instituts in Heidelberg ausgestellt ist, meldete sich Hans Kindermann als Porträtbildhauer auch in der Öffentlichkeit zurück.

Das posthume Bildnis von Harry Rosenbusch ging von anderen Voraussetzungen aus. Als Vorlage standen Hans Kindermann historische Abbildungen zur Verfügung, auf denen der bereits lange verstorbene Wissenschaftler als jüngerer wie als älterer Mann (Abb. 128)¹³⁴⁹ zu sehen war. Den Vorstellungen seiner Auftraggeber vom Geologischen Institut der Heidelberger Universität entsprechend bediente sich Kindermann erneut einer auf Ähnlichkeit zielenden naturnahen Darstellungsweise, die sich in der detaillierten Schilderung der langen Barthaare äußert (WV S086). Die bewegte Oberflächengestaltung, die dem Porträt Ramdohrs angeglichen ist, schafft zwischen den beiden Mineralogen unterschiedlicher Generationen eine künstlerisch formale Verknüpfung, die auch auf der Ausdrucksebene eine Verbindung erzeugt. Der schmale Kopf des vor langer Zeit bereits Verstorbenen erhält durch die

¹³⁴⁸ Laudationes Paul Ramdohr 1970, S. 16.

¹³⁴⁹ Harry Rosenbusch, Fotografie, undatiert, NL HK. Es ist anzunehmen, dass dieses Foto dem Künstler für die bildnerische Umsetzung als Vorlage diente. Es befinden sich mehrere Abbildungen von Rosenbusch im Nachlass.

aufgebrochenen Oberflächenstrukturen etwas Schemenhaftes. Trotz ihrer unterschiedlichen Grundform bilden die beiden Bildnisköpfe schließlich sinnreiche Pendants.

3.10.8 Figürliches aus der christlichen Bildwelt: Die plastische Ausstattung von St. Kilian in Assamstadt, 1971-73

Die Ausgestaltung des Neubaus der St. Kilians-Kirche in Assamstadt im Main-Tauber-Kreis im nördlichen Baden-Württemberg brachte erneut Hans Kindermann und Klaus Arnold bei einem Projekt zusammen, dieses Mal gemeinsam im architektonischen Zusammenhang, für das der Heidelberger Architekt Franz Josef Worring verantwortlich zeichnete.¹³⁵⁰ Integrativer Bestandteil seines zeitgemäßen, in Form eines Zeltes angelegten Zentralbaus waren die Glasfenster, für deren künstlerische Umsetzung Klaus Arnold beauftragt wurde. Hans Kindermann übernahm die plastische Ausgestaltung, welche den Tabernakel, den Taufstein mit Deckel, das Kreuz und eine Marien-Darstellung umfasste.

Einem Schreiben von Hans Kindermann ist eine genaue Schilderung des Planungsablaufs zu verdanken.¹³⁵¹ Worring schlug der Kirchengemeinde Arnold und Kindermann als für seine planerischen Vorstellungen ergänzende Künstler vor. Eine Ausschreibung erfolgte nicht. Vertreter der Assamstadter Gemeinde mit Pfarrer und Bürgermeister machten sich bei einem Besuch im Atelier des Bildhauers in Karlsruhe mit dessen Arbeitsweise vertraut und baten diesen, nachdem die thematische Formulierung, die Auswahl der Materialien und die Art der plastischen Ausgestaltung abgeklärt waren, um Entwürfe. Das erzbischöfliche Bauamt in Freiburg, dem die katholische Gemeinde unterstellt ist, gab ihr abschließendes Einverständnis zur Ausführung.

Den Vorstellungen eines Kirchenneubaus in den 1970er-Jahren entsprechend wies die Positionierung der plastischen Ausstattung gegenwartsbezogene Züge auf. Alle bildnerischen Elemente, zu deren Umsetzung Kindermann gebeten worden war, fanden in Reihung an der verwinkelten Stirnseite des Kirchenraums Aufstellung. Bronze erweist sich als dominierender Werkstoff des runden Marienreliefs, der Tür des in

¹³⁵⁰ Hügel, Hermann: St. Kilian Assamstadt, Schnell-Kunstführer Nr. 2470, Regensburg 2001, S. 6; http://www.nrw-architekturdatenbank.tu-dortmund.de/arch_detail.php?gid=844, Lebensdaten von Franz Josef Worring dort nicht verzeichnet (letzter Aufruf: 27.11.2020).

¹³⁵¹ Schreiben von Hans Kindermann an Roswitha Scherer, Assamstadt vom 16.3.1976, NL HK. Roswitha Scherer hatte eine nachträgliche Anfrage an den Künstler gestellt, die dieser ausführlich beantwortete.

einen Pfeiler eingelassenen Tabernakels sowie des Deckels des steinernen Taufbeckens. Das Kreuz mit der Christusfigur ist aus Holz gearbeitet.¹³⁵²

Die in Bronze ausgeführten Ausstattungselemente verbindet eine gemeinsame Formsprache, die im Zentrum eine klar erkennbare Figürlichkeit aufweist. In den gestalterischen Randbereichen setzt hingegen eine am Gegenständlichen orientierte abstrahierende Verunklarung ein. Der Bildhauer griff deutlich auf bildnerische Mittel zurück, die er bei der Werkgenese des Reliefs für das Mannheimer Postgebäude „Vier Elemente“ im Zuge einer damals fortschreitenden Abstrahierung angewandt hatte. Hier indes dominierte am Ende die Figuration. Er orientierte sich an christlichen Inhalten, die Erkennbarkeit erforderten. Dies war mit einer intensiven Beschäftigung mit der christlichen Ikonografie verbunden, die sein Werk bislang nur in der abstrakten „Ursula“-Statue in Offenburg (WV ÖR018) berührte und die von ihm selbst beim „Schutzmantelmadonnen“-Motiv im „Adler“-Relief (WV ÖR022) im Rückgriff auf seinen Reliefentwurf von 1956 (WV ÖR 010) vollzogen wurde. Es begann eine Auseinandersetzung mit der künstlerischen Umsetzung der religiösen Inhalte in der Vergangenheit, die kunsthistorische Rückbezüge deutlich machen.

3.10.8.1 Marien-Relief

In einem erklärenden Text, den Hans Kindermann als Entwurf für einen Beitrag zur Festschrift anlässlich der Weihe des Kirchenneubaus 1973 verfasste, beschreibt dieser die Konzeption und Ausführung des bildhauerischen Gesamtkonzepts.¹³⁵³ Wie der Architekt in dem zeltartigen Charakter der Kirchenanlage, suchte der Künstler eine christlich ikonografische Anbindung, aber auch einen Gegenwartsbezug.¹³⁵⁴

Deutlich kommt dieser in dem Marien-Relief (WV ÖR024) zum Ausdruck, für das Kindermann die Form des Tondo wählte. Das Kunstwerk zur katholischen Marien-Verehrung flankiert den Hauptaltar-Bereich an der linken Seite auf einer vorgezogenen Wand über einem weiteren kleinen Altar.

Das Hochrelief zeigt im Zentrum die Muttergottes mit Kind. Kein Heiligenschein krönt die Gottesmutter, sondern die Darstellung beschreibt eine alltäglich anmutende

¹³⁵² Kostenvoranschlag für die bildhauerische Ausgestaltung des Kirchenneubaus in Assamstadt vom 26.5.197, NL HK.

¹³⁵³ Schreiben des Autors Hermann Hügel an Hans Kindermann vom 29.3.1973 mit der Bitte um einen erklärenden Text. Der Entwurf der Antwort Kindermanns vom 11.6.1973 ist erhalten, NL HK.

¹³⁵⁴ Hügel 2001, S. 6. Das Zeltmotiv führt der Autor auf den Satz „Sehet das Zelt Gottes unter den Menschen“ zurück.

Mutter-Kind-Beziehung in Form eines Doppelporträts. Die Madonna in St. Kilian trägt die Züge von Kindermanns Ehefrau Yvonne, das Jesuskind diejenige von Tochter Natascha. In Zeichnungen und autonomen bildhauerischen Arbeiten, die dem privaten Bereich zuzuordnen sind, bearbeitete Kindermann dieses Motiv der Mutter mit Kind zeitgleich mehrfach. In der plastischen Ausführung setzte er das Porträt seiner Ehefrau mit ihrer Tochter Natascha in einen religiösen Zusammenhang. Wie von einer Gloriole ist die Darstellung von einer plastischen Motivfolge umgeben, die – gemäß der Idee Kindermanns – Episoden der Lebensgeschichte von Maria aufgreift, welche das Verhältnis der Gottesmutter zum Gottessohn kennzeichnen. Zu erkennen sind undeutliche, bisweilen kubische, bildnerische Elemente von nahezu barocker Üppigkeit. Das Blütenmotiv, das im katholischen Glauben mit dem Marien-Monat Mai eng verknüpft ist, beschreibt Kindermann als Ausgangspunkt der runden Einrahmung des Mutter-Kind-Reliefs.

So naturnah die Umsetzung von Mutter und Kind ist, die ähnlich dem „Adler“ nahezu dreidimensionale Qualitäten aufweist und damit den Gegenwartsbezug zum Kirchenneubau sucht, so traditionsgebunden mutet die Form des Tondo an, die Kindermann wählte, um die Gestaltungsidee zu fassen. Es ist eine Anlehnung an die Rundform, die in der italienischen Renaissance bezugnehmend auf antike Schmuckwerke vor allem in der Malerei auch im Kontext der „Anbetung des Kindes“ Aufnahme fand. Die Kreisform galt in ihrer formalen Abgeschlossenheit als Hinweis auf die Vollkommenheit der Dargestellten.¹³⁵⁵ Ein Beispiel dafür ist Lorenzo di Credi (1459-1537) „Maria das Kind anbetend, mit dem Johannesknaben“, ca. 1480 (Abb. 129),¹³⁵⁶ in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, das Hans Kindermann möglicherweise bekannt war. Michelangelo (1475-1564) übertrug dieses Motiv mit seinem „Taddei Tondo“, um 1505 (Abb. 130)¹³⁵⁷ und mit dem „Pitti Tondo“, 1503-1504 (Abb. 131)¹³⁵⁸ ins Relief. Während im „Taddei Tondo“ der Johannesknabe Bestandteil einer Dreierkomposition im Hochrelief ist, die durch das liegende Kind verbunden wird, konzentriert sich der nahezu gleichzeitig entstandene „Pitti Tondo“ auf die Mutter-Kind-Darstellung,

¹³⁵⁵ Dürre 2007, S. 428.

¹³⁵⁶ Lorenzo di Credi, Maria das Kind anbetend, mit dem Johannesknaben, ca. 1480, Kunsthalle Karlsruhe, <https://www.kunsthalle-karlsruhe.de/sammlung/alle-werke/?q=text+all+Tondo%20Anbetung>, (letzter Zugriff: 15.3.2021).

¹³⁵⁷ Michelangelo, Taddei Tondo, um 1505, Marmor, Royal Academy London, <https://artin-words.de/wp-content/uploads/Michelangelo-Tondo-Taddei.jpg>, (letzter Zugriff: 15.3.2021).

¹³⁵⁸ Michelangelo, Pitti Tondo, 1504-1504, Marmor, Bargello Nationalmuseum Florenz, <https://artedivine.com/wp-content/uploads/2018/11/Screen-Shot-2018-11-28-at-3.40.56-PM.png>, (letzter Zugriff: 1.8.2021).

Johannes ist lediglich im Hintergrund beobachtend als Flachrelief ergänzt. Kindermann beschränkte sich auf die Gottesmutter mit dem Jesuskind, die er getrennt vom Rund schuf und in dieses einpasste.

Die alltägliche Szene einer gegenwartsbezogenen Mutter, die ihr Kleinkind auf dem Arm hält – also nicht wie beim „Pitti Tondo“ es stehend neben sich hat – erhält durch die sie umgebende Rundform erst die sakrale Anbindung. Michelangelo indes hatte die Figuren aus dem rund angelegten Stein herausgearbeitet. Kindermann schaffte mit dem Tondo eine Verknüpfung aus Gegenwart und christlich ikonografischer Tradition im Rückbezug auf die Renaissance.

Die figürlichen Bildhauer wandten sich nach 1945, als eine Vielzahl von Kirchenneubauten in Deutschland entstanden, im Rahmen kirchlicher Aufträge der christlichen Thematik zu. Unter den Älteren waren dies auch verstärkt Edwin Scharff und Ewald Mataré. In ihrem Werk finden sich – auch im Hinblick auf die keisförmige Rahmung – Entsprechungen. Scharff, ein überzeugter Katholik, war es nach Kriegsende ein persönliches Anliegen, ein „christliches Glaubensbekenntnis“ als plastische Bildfolge zu verwirklichen. Dies setzte er in der „Marienthaler Kirchentür“, 1945-1949 (Abb. 132),¹³⁵⁹ um, die nahezu gleichzeitig mit Matarés erster Tür an der südlichen Querschiff-Fassade des Kölner Doms (1948) entstand.¹³⁶⁰ In Anlehnung an mittelalterliche wie frühneuzeitliche Beispiele figürlich konzipierte Kirchentüren¹³⁶¹ schuf Scharff eine spiegelsymmetrische Struktur der Türflügel mit zwei mal zehn Bildfeldern, die aber nicht parallel nebeneinander, sondern von oben nach unten zunehmend leicht versetzt angelegt sind.¹³⁶² Gefasst werden die Bildelemente von einem Band, das gleichsam den Gebetsfaden bildet. Dieses legt sich – bis auf die untersten Darstellungen – in runden Schleifen um die Motive und bildet so eine Abfolge von Tondi. Im sechsten Bild auf der linken Tür findet sich Maria mit dem Kind als Hochrelief, umgeben von einem flach gearbeiteten Band. Somit griff auch Scharff über die Flächengliederung auf die gleiche Rundform zurück wie Kindermann es bei seinem Marienrelief tat. Auch Mataré benutzte die glorifizierende Kreisform bei einem Ma-

¹³⁵⁹ Edwin Scharff, *Das Credo, Marienthaler Kirchentür, 1945-1949*, Nachlassgemeinschaft Edwin Scharff, in: Gutbrod, Helga, herausgegeben für das Edwin-Scharff-Museum Neu-Ulm: Edwin Scharff 1887-1955, Köln 2012, S.103.

¹³⁶⁰ Arendt, Karl: *Die biblischen Themen in Plastik und Zeichnung der späten Schaffensjahre*, in: ebd., in: Gutbrod, Helga, herausgegeben für das Edwin-Scharff-Museum Neu-Ulm: Edwin Scharff 1887-1955, Köln 2012, S. 102-104.

¹³⁶¹ Ebd., S. 110 f.

¹³⁶² Ebd., S. 105.

donnen-Motiv, einer Plakette der „Mondsichelmadonna mit Kind“, 1946, Keramik, (Abb. 133)¹³⁶³, die später eine Auflage in Eisenguss erfuhr. Daraus wiederum ergibt sich eine erneute Verbindung zu Kindermann, denn in seinem späten Medaillen-Werk hinterließ er ein undatiertes Wachsmo­dell mit einer „Thronenden Madonna“ (WV M008).

3.10.8.2 Tabernakel

Der dem Marienaltar benachbarte Tabernakel (WV ÖR025 a.) nimmt die biblische Erzählung der „Speisung der Fünftausend“ oder auch „Die Brot- und Fischvermehrung“ motivisch auf.¹³⁶⁴ Kindermanns Reliefplatte bildet den Abschluss des in einen Pfeiler eingelassenen Gehäuses, womit diese auch einziger Teil der Gestaltung ist. Der inhaltliche Bezug zum Aufbewahrungsort der Hostien ist hier sinnfällig. Das Motiv breitet sich auf den zweigeteilten rechteckigen Bronzetüren unsymmetrisch mit teils gegenständlichen, teils abstrahierend verunklarten Gestaltungselementen aus. In Zentrum des Hochreliefs befindet sich - in nahezu vollplastischer Ausformung und mit erneuter runder Umrahmung – am Stoß beider Türen ein Hauptmotiv, ein ovaler Brotlaib. Das deutlich hervorgehobene Einzelelement steht einer undeutlichen Multiplikation der Motivik gegenüber, die die Schilderung des Wunders Christi beinhaltet. So sind vereinzelt Formelemente von Fischen zu erkennen, Menschenköpfe, aber auch Reihungen von rundlichen Brotlaiben. Damit setzt der Bildhauer die teilweise abstrahierende Gestaltungsweise der üppigen Umrahmung der „Madonna mit Kind“ fort. Die symbolhafte Darstellung von Brot und Fischen geht auf ein Bodenmosaik aus dem 5. Jahrhunderts n. Chr. in der Tabgha, der Gedächtniskirche für das Brotvermehrungswunder, in Israel zurück, wird jedoch später in einen szenischen Zusammenhang gebracht und im Zuge der Gegenreformation häufig in eine genrehafte Umsetzung übertragen.¹³⁶⁵ Bei Kindermann tritt durch die motivische Betonung des Brotes und der Ausarbeitung des Fischmotives die Symbolik wieder in den Vordergrund und sorgt für die tradierte biblische Typologie zum Abendmahl und der Eucharistie.

¹³⁶³ Ewald Mataré, Plakette Mondsichelmadonna mit Kind, 1946, Keramik, Verbleib unbekannt, höhere Auflage in Eisenguss, in: Schilling, Sabine: Ewald Mataré. Das plastische Werk. Werkverzeichnis, 2. komplett überarbeitete Aufl. Köln 1994, S. 219.

¹³⁶⁴ Kindermann selbst verweist in seinem Werkkommentar auf Matthäus 15, Vers 14-20, NL HK. Eine Beschreibung der plastischen Gestaltungselemente der Kirche St. Kilian nimmt mit eher religiös inhaltlicher Zielsetzung Hügel 2001, S. 6-12 vor. Vgl. auch Brümmer, in: EnBW 2012, S. 78/79.

¹³⁶⁵ Kirschbaum (Hrsg.) u.a.: Lexikon der christlichen Ikonographie, 1968, Sonderausgabe 1994/2004, Bd. 1, S. 326-330.

Das Szenenhafte unterliegt der Abstrahierung und äußert sich allein in den Köpfen und der vielgestaltigen, bewegten Darstellungsweise. Die Einbindung des Tabernakels in die Backstein-Architektur, die nur eine Schauseite zulässt, nutzte der Bildhauer für ein gestaltreiches Relief, das für sich steht. Damit entfernte er sich von den in der Nachkriegs-Kirchenarchitektur häufig schlichten Ausführungen der Tabernakel wie auch der entsprechend angepassten Ausstattung.

Ewald Mataré etwa griff für die Ausgestaltung des eiförmigen Kuppelneubaus der Kirche von St. Rochus, der von Paul Schneider-Esleben in Düsseldorf (1953-55) zum neoromanischen Turm entworfen wurde,¹³⁶⁶ zu blockhaften aus dem Stein gearbeiteten Formen. Die Türen des Tabernakels aus Eisen, 1956, der auf einem Sockel aus der Vorgängerkirche platziert ist, sind lediglich mit einem Bandrelief ornamental gestaltet.¹³⁶⁷ Gleiches gilt für den Tabernakel von St. Andreas, 1960,¹³⁶⁸ ebenfalls in Düsseldorf. Für den zerstörten barocken Hochaltar schuf er ebenfalls eine schlichte, ornamentierte Bronzetür, die er mit kleinen Engeln verzierte.

3.10.8.3 Taufstein und Taufbecken

Der Taufstein steht auf vier durch Rundbögen getrennten Füßen. Die Außenseite darüber ist durch flach ausgearbeitete Reliefbänder längs und ein waagrechtes Band, das das Rund im unteren Teil umfasst, gegliedert. Die Vierteilung verweist nach Intention Kindermanns auf die vier Evangelisten. In die Bändergestaltung ist das Wappen von Assamstadt eingefügt. Für den bronzenen Deckel inspirierten den Bildhauer Verse aus dem Lukas-Evangelium, die Berufung der Jünger am See Genesareth.¹³⁶⁹ Zumeist wird der reiche Fischfang dargestellt,¹³⁷⁰ der bei Kindermann indes nicht anklingt. Bestimmende Elemente der Darstellung auf dem Deckelrund sind zwei herausragende Hände, die die Geste des Entgegennehmens visualisieren. Sie sind in flacherer Erhebung begleitet von Köpfen, als Motiv für jene Menschen, die durch den Akt der Taufe in die Gemeinde aufgenommen werden. Damit entfernt sich der Bildhauer hier von der ikonografischen Tradition.

¹³⁶⁶ Lepnik/Heß 2015, S. 100-105.

¹³⁶⁷ Ewald Mataré, Tabernakel St. Rochus Düsseldorf, 1956, Carrara-Marmor, Türen in Eisen, vergolddet, WV 451, in: Schilling 1994, S. 254.

¹³⁶⁸ Ebd., S. 262, WV 496.

¹³⁶⁹ Lukas 5, Vers 1-11, erwähnt im Werkkommentar, NL HK.

¹³⁷⁰ Kirschbaum 1968, Bd. 1 S. 166.

Der Tabernakel, der Marien-Tondo und der Deckel des Taufbeckens sind durch eine gleichartige üppige Bronzearbeit stilistisch miteinander verbunden, die mit der geradlinigen Zeltarchitektur aus Backsteinen kontrastiert. Diese barockisierenden Anlehnungen verweisen möglicherweise auf die Vorgängerkirche (1711-1712) und deren überlieferten skulpturalen Schmuck. Die Figuren der drei Kirchenpatrone Kilian, Kolonast und Totan wurden im Spätbarock 1741 von einem Künstler aus Künzelsau geschaffen und finden auf schlichten Betonkonsolen an der Nordwand des Kirchenneubaus Aufstellung (Abb. 135).¹³⁷¹

3.10.8.4 Das Kruzifix

Von gestalterischer Schlichtheit ist dagegen das Holzkruzifix (WV ÖR028 a.), das an der Hochwand rechts neben dem Altar angebracht ist. Es unterscheidet sich durch seine Materialität grundsätzlich von den übrigen Elementen der plastischen Ausstattung. Anders als bei den in Bronze ausgeführten Arbeiten dominiert hier die Leichtigkeit.¹³⁷² Vor der rötlichen Backstein-Wand ragt das fast vier Meter hohe Kreuz mit Christus in die Höhe. Das Kruzifix aus Rusterholz ist bläulich gefasst und hebt sich dadurch in der Wahrnehmung noch stärker ab. Der Körper ist „in mittelalterlicher Manier“ (Brümmer)¹³⁷³ koloriert. Wie die Madonna des Reliefs strahlt die schmale, mit einem weißen Tuch um die Hüften bekleidete Christusfigur Gegenwärtigkeit aus und lässt porträthafte Bezüge vermuten.¹³⁷⁴ Brümmer sieht hier einen Rückgriff auf die „frühchristliche Tradition als Jüngling“.¹³⁷⁵

Kindermanns Idee war es, „in heutiger Zeit Christus als den Herrn der Welt darzustellen.“¹³⁷⁶ Die Figur ist nicht ans Kreuz genagelt und trägt keinerlei Wundmale, sondern scheint vor dem Kreuz zu schweben. Sie zeigt nicht den Leidensgestus, sondern gibt sich der Gemeinde zugewandt als Auferstandener. Damit greift Hans Kindermann auf die ältere Form der Christusbildung zurück, die den Sieg über den Tod thematisierte. Seit dem 9. Jahrhundert wurde sie vom Motiv des sterbenden Christus abgelöst. Aber erst im 13. Jahrhundert setzte sich die Visualisierung vom

¹³⁷¹ Innenansicht St. Kilian, Assamstadt, Kirchenpatrone, 1741, Zustand. Februar 2021, Foto: Schiller-Winkel.

¹³⁷² Vgl. Brümmer in: EnBW 2012, S. 78.

¹³⁷³ Ebd.

¹³⁷⁴ Caspar Kindermann erklärte der Verfasserin im Gespräch, dass der Christuskopf ein Porträt von Georg Kindermann darstellt

¹³⁷⁵ Brümmer in: EnBW 2012, S. 78.

¹³⁷⁶ Werkkommentar, 11.6.1973, NL HK.

Leiden und Sterben Jesu als Darstellungsform tatsächlich durch. In seiner Aktualisierung entfernte sich Kindermann vom gängigen Muster, das mit dem ebenfalls hölzernen „Gerokreuz“, zwischen 969 und 976 (Abb. 136)¹³⁷⁷ als erste bekannte Wiedergabe des gestorbenen Christus am Kreuz verbunden ist. Dieses ist gekennzeichnet durch die durchhängenden Arme, den zur Seite geneigten Kopf, die gebeugten Knie und die Seitenwunde. Der Christus von Kindermann dagegen weist keines dieser prägenden Merkmale auf. Er verfolgte den österlichen Auferstehungs-, nicht den Leidensgedanken. Diese Haltung war bereits in den Gipsentwürfen (WV ÖR028 d. und e.) angelegt, die die später mehr als lebensgroße Figur in starker Überlängung vorbereiteten. Der Arbeit in Holz ging schließlich ein Gips in Originalgröße voraus (WV ÖR028 b.). Der Kopf existiert als Büste (WV ÖR028 c.).

Einen gleichfalls triumphierenden Christus schuf auch Ewald Mataré. Die abstrahierende Figur aus Holz mit Krone entstand bereits 1940-1941 (Abb. 137) und sollte in St. Elisabeth in Köln-Hohenlind Aufnahme finden. Sie war ursprünglich von einer Mandorla (1941), dann von einem Strahlenkranz (1943) umgeben.¹³⁷⁸ Die nun freischwebende Figur gehört seit 1956 zur Ausstattung von St. Rochus in Düsseldorf. Damit zeigt sich, dass im Nachkriegskirchenbau der Gekreuzigte durchaus als Auferstandener Umsetzung fand, es ist zugleich ein erneuter Hinweis auf die „Renovatio“, die im Phönix-Motiv in dieser Zeit, wie bereits dargelegt, ebenso anklang. Die ebenfalls monumentale Ausführung in gefasstem Holz von Mataré, die allerdings Wundmale aufweist, gleicht in der gestreckten, geraden Formauffassung der Figur Kindermanns, weist jedoch leicht durchhängende Schultern auf.

An das Motiv des im Tod versunkenen Jesus knüpfte dagegen Edwin Scharff an. Sein „Corpus Christi“, 1942 (Abb. 138)¹³⁷⁹, der für keine Kirche vorgesehen war, legt den Kopf zu Seite, führt die angenagelten Beine zusammen und verweist auf das Sterben des Gottessohnes. Auf die realistische Visualisierung körperlicher Qualen angelegt ist die Darstellungsweise von Alfred Hrdlicka. Im Torso des „Gekreuzigten“, 1959 (Abb.139)¹³⁸⁰ verdichtete dieser die Thematik von einem geschundenen,

¹³⁷⁷ Gerokreuz, zwischen 969 und 976, Dom Köln, https://www.koelner-dom.de/fileadmin/_processed_/3/c/csm_main_f4a24239aa.jpg, (letzter Zugriff: 1.8.2021)

¹³⁷⁸ Ewald Mataré, Triumphierender Christus, 1949-194, 1943 neu überarbeitet, Holz mit Farbglassteinen und Metalleinlagen, weiß gefasst, <https://www.strasse-der-moderne.de/portfolio/duesseldorf-st-rochus/>; Schilling 1994, S. 197, WV 198.

¹³⁷⁹ Edwin Scharff, Corpus Christi, 1942, Bronze, Foto: Erwin-Scharff-Museum/Nik Schölzel, J-L223.2, posthumer Guss 1987.

¹³⁸⁰ Alfred Hrdicka, Gekreuzigter, 1959, Marmor, Museum für Moderne Kunst, Wien, <https://www.mumok.at/en/gekreuzigter>, (letzter Zugriff: 27.11.2020).

ausgemergelten Leib, bei dem der Christusbezug nur noch ein assoziativer ist. Die ikonografischen Merkmale des Gekreuzigten sind durch das Fehlen der Extremitäten getilgt. Die autonome Arbeit Hrdlickas, die nicht als Ausstattungselement eines Kirchenraumes geplant war, ist nicht auf eine religiöse, sondern eine künstlerisch wie politische Aussage angelegt. Der österreichische Bildhauer betrachtete im grafischen wie auch bildhauerischen Kontext den Gekreuzigten als überzeitliches Opfer politisch motivierter Folter. Seine Gestaltungsideen waren „als Kontradiktion der ideologischen Forderung nach Entpolitisierung“ auch in Opposition zur Abstraktion zu verstehen.¹³⁸¹

In diesen Gegenüberstellungen äußert sich das unterschiedliche Anliegen figürlich arbeitender Künstler im Kontext desselben Motives. Für Hrdlicka ist sie radikaler Ausdruck gegenüber einer „Doktrin der abstrakten Kunstform“ (Walda),¹³⁸² die in der Brutalisierung einen appellativen Charakter aufweist und der Kunst eine gesellschaftliche Funktion gibt. Scharff und Mataré nahmen kirchliche Aufträge und christliche Motive als Anlass für eine Aktualisierung der Figuration. Vor allem Mataré hat in diesem Sinn ein sehr stark christlich geprägtes Spätwerk, das durch die Gestaltung der Türen am Kölner Dom Wertschätzung erfuhr. Er erhielt zudem als einer der gefragtesten Künstler der Zeit auch eine Vielzahl öffentlicher Aufträge, die sich nicht selten angewandten künstlerischen Bereichen öffneten. Kindermann suchte in seinem Christus für Assamstadt nicht nach einer Aktualisierung der Form, sondern nach einem Gegenwartsbezug in der naturnahen Darstellung der christlichen Figuren, namentlich in der Muttergottes mit Kind und dem Gekreuzigten.

Kirchliche Auftragsarbeiten waren angesichts der zahlreichen sakralen Neubauten in der Nachkriegszeit ein Betätigungsfeld der figürlich bis abstrahierend figürlich arbeitenden Maler wie Bildhauer. Auch die beiden mehrfach erwähnten Studienkollegen von Hans Kindermann in der Klasse von Alexander Zschokke, Gerhart Schreiter und Werner Meurer, waren in diesem Bereich in den Nachkriegsjahren tätig. Meurer nutzte seine technischen Fertigkeiten der klassischen bildhauerischen Ausbildung bei seiner Beschäftigung an der Dombauhütte in Köln und weiteren kirchlichen Einrichtungen. Gerhart Schreiter verlegte sich ebenfalls vor und während seiner Lehrtätigkeit an der Staatlichen Kunstschule in Bremen ab 1956 auf kirchliche Kunst im Raum Berlin, später u.a. auch in Osnabrück, Münster und Bremen. Sein Kruzifix, um

¹³⁸¹ Walda 2006, S. 315.

¹³⁸² Walda 2007, S. 211.

1960 (Abb.140),¹³⁸³ das ebenfalls den auferstandenen Christus zeigt, weist eine abstrahierende Formensprache auf, die Kindermann in Assamstadt nicht anstrebte. Wie schwierig sich die Aufnahme abstrakter Sakralkunst darstellte, beschreibt die Diskussion, die um Bernhard Heiligers „Christus-Figur“, 1964/1982 (Abb. 141)¹³⁸⁴ entstand. Eine Verbindung aus Eisengestängen und Eisenteilen bildet den Gekreuzigten. Das ursprünglich für die von Architekt Paul Baumgarten geplante Kirche am Litzensee in Berlin entstandene Kruzifix traf in der Gemeinde nach der Hängung auf Ablehnung. Erst 1982 schuf der Bildhauer eine neue Version des Werks, die in zwei Berliner Kirchen Aufnahme fand.¹³⁸⁵ Für Kindermann stellte diese Hinwendung zur religiösen Thematik eine Ausnahme dar, die sich nahezu zeitgleich nochmals nachweisen lässt.

3.10.8.5 Das Altarkreuz für die ehemalige Ulmer Garnisonskirche, um 1972

Der Bildhauer wurde von dem Ulmer Architekten Lambert von Malsen (1904-1981) gebeten, für die ehemalige Ulmer Garnisonskirche, heute die evangelische Pauluskirche, ein Altarkreuz zu schaffen.¹³⁸⁶ Das wuchtige Gebäude von Theodor Fischer (1862-1938), welches dieser von 1908 bis 1910 aus einer Mischung aus Jugendstil- und historistisch romanisch anmutenden Formelementen geschaffen hatte, wurde unter dessen Leitung Anfang der 1970er-Jahre einer umfassenden Umgestaltung im Innern unterzogen. Klaus Arnold war daran ebenfalls künstlerisch beteiligt. Er fertigte ein großformatiges Wandbild (Abb. 142).¹³⁸⁷

Das dominierende Kunstwerk in der Pauluskirche ist das einzige eigenhändige Wandbild von Adolf Hölzel (1852-1934), die Darstellung eines Gekreuzigten im

¹³⁸³ Gerhart Schreiter, Kruzifix, um 1960, Bronze, Bremen, Gerhard-Marcks-Stiftung, Inv. Nr. S0309/09 in: Gerhard-Marcks-Stiftung 2014, S. 46.

¹³⁸⁴ Bernhard Heiliger, Christus-Figur, zweite Fassung, 1964/1982, WV 507, Eisen, St. Annen-Kirche, Berlin, in: Wellmann 2005, S. 205.

¹³⁸⁵ Wellmann 2005, S. 204-207. Das Kreuz hängt in der St. Annen-Kirche und der Jesus-Christus-Kirche in Berlin.

¹³⁸⁶ Rechnung von Hans Kindermann an Lambert von Malsen vom 12.1.1973 für ein Altarkreuz zur künstlerischen Ausgestaltung der protestantischen Garnisonskirche in Ulm, NL HK.

¹³⁸⁷ Jakobs, Dörthe/Lang, Viola: Das einzige Wandbild von Adolf Hölzel. Der Kruzifixus in der evangelischen Pauluskirche in Ulm, in: Denkmalpflege in Baden-Württemberg – Nachrichtenblatt der Landesdenkmalpflege, Stuttgart, 11/2011, S. 46; das Kircheninnere nach der Umgestaltung in den 1970er-Jahren mit dem Kruzifix von Hölzel im Chorraum und an der Chorwandfläche die Wandarbeit von Klaus Arnold, ebd.

Chorraum (Abb. 143).¹³⁸⁸ Der Stuttgarter Akademieprofessor zeigte Christus im Typus des Leidenden und Sterbenden. Das Altarkreuz von Hans Kindermann, um 1972 (WV ÖR023), sollte dieses Darstellungsmuster offenbar nicht wiederholen. So griff er zum Motiv des segnenden Jesuskinds, das er mit einer Kreuzdarstellung verband. Das nackte, stehende Jesuskind wiederholt in seiner Körperhaltung – den ausgebreiteten Armen und geschlossenen Beinen – ein Kreuz, das aus dem Marmor geschlagen und mit dem es in Form eines Hochreliefs verbunden ist. Kindermann berief sich damit auf das plastische Andachtsbild, das um 1300 erstmals auftrat, im 15./16. Jahrhundert in Deutschland Verbreitung fand und an Weihnachten auf dem Altar aufgestellt wurde. Das Jesuskind hielt zumeist mit der linken Hand eine Weltkugel, mit der rechten zeigte es den Segensgestus.¹³⁸⁹ Als „Passionskind“ findet es im 16. bis 18. Jahrhundert in der volkstümlichen Grafik Verbreitung, es wird auf einem Kreuz schlafend dargestellt oder mit einem Totenschädel in Verbindung gebracht.¹³⁹⁰ Für die Verbindung aus Jesuskind in Kreuzhaltung mit Kreuzmotiv findet sich kein bekanntes Vorbild. Christi Geburt und sein Kreuzestod sind somit in einer Darstellung vereint. Das Kreuz ist scharfkantig ausgearbeitet und schließt nach hinten flach ab. Das Jesuskind drängt mit seinem Volumen nach vorne und hebt sich gegen den ihn umgebenden grober behauenen Stein ab. Die Arbeit fand keine Aufstellung in der Kirche. Erhalten ist das Anschreiben der Rechnung, die Kindermann an den Architekten von Malsen richtete¹³⁹¹. Das vollendete Werk ist auf dokumentarischen Fotografien festgehalten. Bruchstücke davon sind noch im Atelier vorhanden.¹³⁹²

3.11 Unabhängigkeit und Privatheit im Spätwerk

3.11.1 Repräsentanz in Ausstellungen ab den 1960er-Jahren

Vom Ende der 1950er-Jahre an präsentierte sich Hans Kindermann stets mit Ausschnitten und Vorarbeiten seiner abstrahierenden und abstrakten Arbeiten im Rahmen öffentlicher Aufträge auch im Kontext großer Ausstellungen. Bis 1964, als noch Elemente des Mannheimer Reliefs (WV ÖR013) für ihn verfügbar waren, griff er auf

¹³⁸⁸ Adolf Hölzel, *Gekreuzigter*, 1910, Wandmalerei, Pauluskirche Ulm, ebd. S. 47.

¹³⁸⁹ Kirschbaum 1994, 2004, Bd. 2, S. 402.

¹³⁹⁰ Ebd., S. 406

¹³⁹¹ Schreiben von Hans Kindermann an Cambert von Mahlsen vom 12.1.1973, NL HK.

¹³⁹² Caspar Kindermann glaubt, dass der Künstler die Arbeit aus Enttäuschung zerstört hat.

diese zurück. Auch anlässlich der Ausstellung „Deutsche Bildhauer der Gegenwart“ im Kunstverein Augsburg zeigte er als für sein Schaffen repräsentative Arbeit das untere Querrelief des „Wasser“-Motivs (WV ÖR013 a. I.).¹³⁹³ Ab 1966, anlässlich der Ausstellungen des Deutschen und Baden-Württembergischen Künstlerbunds in Essen, stellte er Werksegmente von „Terra et mundus“ (WV ÖR016) vor.¹³⁹⁴ Über diese von der Landesvereinigung der Künstler wie vom Bundesverband initiierten Ausstellungen hinaus waren Kindermanns Teilnahmen an Werkschauen rar. Dies unterstreicht seinen zunehmenden Rückzug aus dem Kunstbetrieb, der parallel zur Rückkehr zu Figürlichkeit verlief.¹³⁹⁵

Überblicksschauen für ausschließlich zeitgenössische Bildhauerei aus Deutschland fanden ab den späten 1960er-Jahren in Westdeutschland ohnehin kaum mehr statt.¹³⁹⁶ Der Grund dafür lag in der Vielfalt der beschriebenen als avantgardistisch geltenden Darstellungsweisen, die nicht mehr dem tradierten Gattungsbegriff entsprachen und vor allem in ihrer performativen Erscheinungsform damals noch kaum in Ausstellungsformate zu bringen waren. Ohnesorge stellt dazu fest, dass die Ausstellungsorganisatoren, um diese Misere zu umgehen, zur Präsentation der „etablierten europäischen Avantgarde“ griffen, die die zeitgenössischen deutschen Bildhauer größtenteils ausschloss.¹³⁹⁷ Der Autor ging deshalb in seinem Überblick zur Präsentation figürlicher Bildhauerei auf eine aus einer regionalen Initiative hervorgegangene Schau 1974 in Augsburg ein, die in ihrer expliziten Darstellung von „Bildhauern der Gegenwart“ in der Bundesrepublik eine Sonderstellung aufwies und die erwähnte Präsentation von 1964 zehn Jahre später wiederholte. Hans Kindermann befand sich unter den teilnehmenden Künstlern, wohl auch deshalb, weil er bei der ersten Auflage bereits dabei war.¹³⁹⁸

Die Überblicksausstellung präsentierte insgesamt 66 Positionen. Den einleitenden Katalogtext verfasste Ulrich Gertz. Er analysiert im Vorwort die Situation der

¹³⁹³ Augsburger Kunstverein (Hrsg.): Deutsche Bildhauer der Gegenwart, Augsburg 1964, o. S., Exponat 54, Relief Bronze, 220 cm breit, mit Abbildung.

¹³⁹⁴ Deutscher Künstlerbund (Hrsg.): 15. Ausstellung Karlsruhe, Karlsruhe 1967, S. 45, mit Abbildung; Staatliche Kunsthalle Baden-Baden (Hrsg.): Plastik Südwest, Baden-Baden 1966, o. S., mehrere Abbildungen; Deutscher Künstlerbund (Hrsg.): 14. Ausstellung Essen, Essen 1966, S. 27, ohne Abbildung; Künstlerbund Baden-Württemberg (Hrsg.): 9. Jahresausstellung Heidelberg, Heidelberg, 1963, S. 42, Abb. S. 43, „Erde“, fälschlicherweise als Querformat abgebildet.

¹³⁹⁵ Auch Volker Krebs, der in den 1970er-Jahren bei Kindermann studierte, bestätigte in dem Gespräch mit der Verfasserin am 29.9.2020, dass der Künstler zu dieser Zeit kein Interesse mehr am Kunstbetrieb äußerte.

¹³⁹⁶ Ohnesorge 2001, S. 195.

¹³⁹⁷ Ebd.

¹³⁹⁸ Augsburger Kunstverein 1974, o. S., Ausstellungszeitraum: 2.2.–31.3.1974.

aktuellen „Bildhauerei“ in ihrem Bezug auf Materialität wie auch Qualität. „Jeder von uns weiß, dass das Wort BILDHAUEREI (sic) zur Chiffre wurde für verschiedene dreidimensionale Gestaltungsweisen. Das Wort beschränkt sich nicht auf die manuelle Bearbeitung von Stein und Holz. (...) In unserem Jahrhundert beginnen nun die Antworten auf jene Fragen mühevoll zu werden und gewichtige Bedeutung zu erlangen, wie eine geschmiedete oder aus Kunststoffen hergestellte dreidimensionale Form zu klassifizieren ist.“¹³⁹⁹ Nachfolgend schreibt Gertz: „Es sollte auch einmal bedacht werden, daß das von den Bildhauern selbst – genauso wie von den Malern und Zeichnern – in der letzten Zeit zunehmend infragegestellte Wort ‚Künstler‘ von der Bezeichnung ‚Macher‘ abgelöst wird. (...) Und wenn wir an die ‚Perfektion‘ denken, die als Argument von ‚Qualität‘ angeführt wird, dann darf man doch auch einmal des ‚Handwerks‘ gedenken, das während vieler Jahrhunderte in unmittelbarer Nähe dessen stand, was dann als ‚Kunst‘ bezeichnet wurde.“¹⁴⁰⁰

Aus diesem Text lässt sich ableiten, in welcher Situation sich die Bildhauerei in den 1970er-Jahren befand. Nicht nur die Künstler erlebten eine Krisensituation, auch das Ausstellungswesen. Der Kunsthistoriker, der die Akzentverschiebung bei der Beurteilung von zeitgemäßer Form und Inhalt maßgeblich mitbegleitete, befand sich auf der Suche nach neuen Kriterien zur Beurteilung einer Kunstform, die sich in einer damals nicht überschaubaren Phase der Veränderung befand. Rund zehn Jahre, nachdem er sich für die Dominanz der Abstrakte ausgesprochen hatte, hatte ihn die Entwicklung eingeholt. Gertz sah sich den bislang geltenden Kategorisierungen in der Werkbeurteilung beraubt. Die Werke, die in der Ausstellung schließlich gezeigt wurden, entsprachen dagegen noch den tradierten Normen der bildhauerischen Praxis.

Kindermann, der sich am gleichen Ort zuvor mit seinen abstrahierenden Mannheimer Reliefs präsentiert hatte, war 1974 mit drei Arbeiten vertreten, die mit zwei Werken seine Rückkehr zur Figürlichkeit und zur Bildnisbüste belegten. Dies waren die Stucco-Version der Porträtbüste von seinem Karlsruher Professoren-Kollegen Peter Herkenrath (WV S087) und die Bronzestatuette des Heidelberger Mineralogen Paul Ramdohr (WV S085).¹⁴⁰¹ Auch weitere Professoren der Karlsruher Hochschule gehörten zu den Beteiligten, so Horst Antes, Horst Egon Kalinowski und Günter Neusel

¹³⁹⁹ Gertz, ebd., o. S.; Ohnesorge 2001, S. 195.

¹⁴⁰⁰ Gertz in: Augsburgischer Kunstverein 1974, o. S.

¹⁴⁰¹ Im Katalog abgebildet ist der Bronze-Kopf des Mineralogen (Nr. 71), der fälschlicherweise im Bildtext als das Porträt von Herkenrath bezeichnet wird. Augsburgischer Kunstverein 1974, o. S.

(1930-2020). Damit wird deutlich, dass eher die bildhauerische Lehre dokumentiert wurde denn die Grenzen der Gattung sprengende Ausdruckweisen, die die aktuellen künstlerisch-gesellschaftlichen Diskussionen bestimmten.

Hans Kindermann präsentierte sich nun nicht mehr als abstrakter, sondern vornehmlich als figürlicher Bildhauer, der die Vorkriegstradition weitertrug. Mit ihm waren es vor allem die älteren Künstler, die in der Augsburger Ausstellung der Gegenständlichkeit verbunden blieben. Die Jüngeren wählten entweder abstrakte Darstellungsweisen oder sie entfernten sich vom Motiv des menschlichen Körpers insoweit, dass die Werke nicht mehr als eindeutig figürlich eingeordnet werden konnten. Wenn einige herausragende Repräsentanten der Deutschen Bildhauerei in Augsburg 1974 fehlten, wie Ohnesorge anfügt,¹⁴⁰² lag dies an dem für den Kunstbetrieb als wenig bedeutend geltenden Ausstellungsort. Hinzu kamen die persönlichen Vorlieben einer eher konservativen Bildhauer-Jury.¹⁴⁰³ Beuys war eingeladen, reagierte aber nicht. Er sah sich, wie Ohnesorge vermutet, mit seinem künstlerischen Konzept nicht im Kontext einer solchen Bildhauer-Ausstellung.¹⁴⁰⁴ Die Augsburger Präsentation war Hans Kindermanns letzter Auftritt in einem bundesweiten Kontext von Bildhauern seiner Zeit.

In den 1980er-Jahren bis zu seinem Tod galten die Ausstellungsteilnahmen von Hans Kindermann vor allem kunsthistorischen Rückblicken. 1982 war er als Repräsentant der Kunst der 1950er-Jahre bei einem Ausstellungsprojekt des Landes Baden-Württemberg mit Werken aus dieser Phase vertreten.¹⁴⁰⁵ Die Überblicksschau demonstrierte jedoch nicht Kindermanns damaligen Stilwandel hin zur Abstraktion, sondern berücksichtigte ihn als Repräsentant der Höri-Künstler. Franzke erwähnt ihn in seinem Katalogtext als einen jener Akteure vom Bodensee, die später Berufungen an die Karlsruher Akademie erhielten, wie Walter Herzger und Erich Heckel.¹⁴⁰⁶ Gezeigt wurden von Hans Kindermann die „Stehende Figur“ (WV S083 b.), „Stehender Knabe“, 1949 (WV S059 c.) und „Porträt Prof. Paul Rahmdohr“, 1970 (WV S085 c.). Diese Auswahl, die von Kindermann mitverantwortet wurde, berücksichtigte sein aktualisiertes figürliches Schaffen der Nachkriegszeit und seine Rückkehr zur

¹⁴⁰² Ohnesorge 2001, S. 223.

¹⁴⁰³ Ebd.

¹⁴⁰⁴ Ebd., S.195.

¹⁴⁰⁵ Künstlerbund Baden-Württemberg (Hrsg.): Kunst der 50er Jahre in Baden-Württemberg, Stuttgart 1982. Die Ausstellung zum 30-jährigen Bestehen des Südweststaates war in Karlsruhe, Schwäbisch Gmünd, Konstanz, Stuttgart und in Bonn zu sehen. Hans Kindermann wird im Impressum als einer der Kuratoren der Ausstellung genannt.

¹⁴⁰⁶ Ebd., S. 11.

Figuration in der Ramdohr-Büste, die sich durch ihre falsche Datierung auf 1960 eigentlich außerhalb des thematisierten Zeitraums befand.¹⁴⁰⁷ Der Bildhauer profilierte sich in der Retrospektive also selbst als ausschließlich figürlicher Künstler, nicht wie in den authentischen Präsentationen Ende der 1950er-Jahre mit seiner auf die zunehmende Abstraktion zielenden Darstellungsweise, etwa der Baden-Badener Ausstellung 1959, auf welcher er die ersten zwei Tafeln des Mannheimer Reliefs neben Werken von Bernhard Heiliger präsentierte. Die Werkauswahl von 1982 lässt damit auf ein Selbstverständnis als ausschließlich figürlicher Bildhauer in den späten Jahren schließen.

Eine groß angelegte Präsentation 1993 in Ochsenhausen stellte eine historische Reminiszenz an die „Sezession Oberschwaben-Bodensee“ dar. Auch diese Ausstellung rückte die Höri-Zeit Kindermanns in den Mittelpunkt und damit erneut autonome figürliche Werke, die am Bodensee bis in die frühen 1950er-Jahre entstanden. Der „Hirtenknabe“ als Torso, 1948 (WV S058), war in der Mitgliederausstellung 1952 in einer Gips-Version zu sehen, die Erinnerungs-Präsentation nahm diesen Bezug auf und zeigte das Werk in Bronze (WV S057 d.) sowie den „Knaben mit erhobenen Armen“ (WV S061 b.) und die „Stehende Figur“ (WV S083 b.). Hinzu kamen an plastischen Arbeiten noch Silbergüsse der Buchsbaumserie „Mutter und Kind“ (WV S068 b.), „Sitzendes Mädchen“ (WV S067 b.) und „Mädchentorso mit erhobenem rechtem Arm“ (WV S069 a.). „Mutter und Kind“ (WV S068 a.) und „Sitzendes Mädchen“ (WV S067 a.) waren in den Buchsbaum-Originalen bereits 1951 und 1952 in den Ausstellungen der Sezession gezeigt worden.

An die ersten Ausstellungen nach dem Zweiten Weltkrieg in Überlingen 1945 und in Konstanz 1946 erinnerten 50 Jahre später ebenfalls Schauen an den entsprechenden Orten. Zurückgegriffen wurde 1995 in Überlingen folglich auf früh am Bodensee entstandene Werke des Bildhauers, die allerdings bei der Nachkriegsausstellung sicher nicht zu den Exponaten gehörten: „Porträt Dr. Walter Kaesbach“, 1948, das mit 1944/45 im Katalog zu früh datiert ist (WV S045 b.) sowie erneut der „Knabe mit erhobenen Armen“ (WV S061 b.).¹⁴⁰⁸ In Konstanz 1996 wurde Hans Kindermann zwar in der historischen Betrachtung im Katalog erwähnt, doch in der Ausstellung selbst war keine Arbeit von ihm zu sehen.

¹⁴⁰⁷ Künstlerbund Baden-Württemberg 1982, S. 82.

¹⁴⁰⁸ Die Ausstellung ging von Überlingen ausgehend noch nach Fulda, in die baden-württembergische Landesvertretung nach Berlin und in den Stuttgarter Landtag. Auch bei dieser Ausstellung war Hans-Dieter Mück federführend, die falsche Datierung des „Knaben mit erhobenen Armen“ wurde Mück 1993 offenbar übernommen.

Die ausgestellten und in den Katalogen abgebildeten Werke dieser retrospektiven Ausstellungen bis in die 1990er-Jahre hinein charakterisierten durch Werkauswahl wie Textbeiträge Hans Kindermann als ausnahmslos figürlichen Bildhauer. Seine abstrakte Werkphase wurde – auch durch sein eigenes Zutun – völlig unberücksichtigt gelassen. Der Künstler definierte in der Rückschau also sich selbst als Bewahrer der traditionellen Menschendarstellung in der Plastik und schärfte dieses Bild in der Öffentlichkeit. Dass seine Auseinandersetzung mit einer abstrahierenden Arbeitsweise damit in der kunstwissenschaftlichen Beurteilung keinen Niederschlag fand, ist demnach auch mit einer Absicht seinerseits verbunden. Hans Kindermann unterzog sein Œuvre einer stilistischen Einschränkung, der sich die Rezipienten anschlossen. Dabei waren es gerade Arbeiten im zugänglichen öffentlichen Raum wie „Terra et mundus“, 1969 (WV ÖR016) auf dem Campus der Universität Karlsruhe oder auch die ursprünglich in Sigmaringen platzierte Freiplastik „Bewegung“, 1959-1962 (WV ÖR015), die deutlich machten, dass die Abstraktion im Werk des Bildhauers keineswegs nur eine Episode war, sondern diesem Gestaltungswillen ein Bemühen zugrunde lag, sich den zeitgemäßen, im gesellschaftspolitischen Zusammenhang gültigen bildhauerischen Normen anzuschließen und damit bekannt zu werden. Diese partielle Wahrnehmung des Œuvres begleiteten auch die beiden Einzelausstellungen, sowohl jene zum 85. Geburtstag 1996 in der Kunstakademie Karlsruhe als auch die Retrospektive 2012 in Karlsruhe und anschließend 2015 in Singen. Dies liegt ursächlich auch im figurativ dominierten Nachlass begründet. Die abstrakten künstlerischen Äußerungen beschränken sich auf wenige Arbeiten, die auf einen größeren Werkzusammenhang im öffentlichen Raum zurückgehen oder nur durch historisches Fotomaterial und Schriftverkehr belegt sind, die bis zu dieser Untersuchung noch nicht gesichtet und bearbeitet worden waren.

So sehr Hans Kindermann das autonome künstlerische Werk in den 1950er- und 1960er-Jahren zu Gunsten von Auftragsarbeiten und seinem Engagement als Rektor und Lehrer an der Karlsruher Akademie vernachlässigte, so intensiv widmete er sich diesem Bereich in seiner letzten Lebensphase. Seine figürlichen Arbeiten waren von da an nicht auf öffentliche Wahrnehmung angelegt, sondern spiegelten eine Subjektivierung im privaten Rahmen. Ungeachtet dessen folgte eine Reihe öffentlicher

Anerkennungen und Wertschätzung als Akademieprofessor wie als Künstler zu seinem Lebensende hin.¹⁴⁰⁹

3.11.2 Die Phase des Übergangs

Den Anfang der 1970er-Jahre kennzeichnete eine Phase des Übergangs. Ab 1972 verlegte der Künstler seinen Wohnsitz nach Gleishorbach. Die noch verbleibenden fünf Jahre als Professor an der Kunstakademie Karlsruhe verbrachte er in der Vorlesungszeit während der Woche in Karlsruhe. Er verfügte damit über zwei Ateliers, jenes im Bildhauergarten der Kunsthochschule und das in der umgebauten Schule in der Pfalz. Die größeren Arbeiten, die die technisch anspruchsvollere Ausstattung bedingten, schuf er in Karlsruhe, die kleineren im privaten Umfeld in Gleishorbach. Diese äußeren Umstände erlauben es, die ab 1970 entstandenen Teile des Œuvres, zu denen gleichfalls keine Datierungen vorliegen, zumindest grob einzuordnen. Vor allem größere Holzarbeiten, die in diesem Zeitraum entstanden, zu denen auch die Heckel-Figuren (WV S097 b., WV S098 b.) und die unvollendeten Herkenrath-Bildnisse (WV S089, WV S090) gehören, lassen sich so mit ihrer Entstehung bis 1977 eingrenzen.

Ab 1971 war Kindermann seiner Rektoratsaufgaben enthoben, Harry Kögler trat seine Nachfolge an, 1976 folgte diesem Klaus Arnold in der Hochschulleitung. Seine Professur füllte der Bildhauer inklusive eines Verlängerungssemesters bis 1977 aus. Dabei nahm er auch weiterhin Verpflichtungen wahr, die über die reine Lehre hinausgingen und Teil der Repräsentationsaufgaben der Akademieprofessoren darstellten, etwa die Beteiligung an Jurysitzungen bei bildhauerischen Aufträgen oder das aktive Engagement in Künstlervereinigungen. Hans Kindermanns Reputation als angesehener Bildhauer war auch weiter bei Wettbewerben gefragt.

Er gehörte dem Kreis von Künstlern an, die um Vorschläge für die künstlerische Gestaltung des Dienstgebäudes für das Bundeskanzleramt in Bonn 1974 gebeten wurden.¹⁴¹⁰ Anknüpfend an Aufträge der vergangenen Jahre machte Kindermann für das Regierungsgebäude drei Gestaltungsvorschläge, die die Summe seiner wichtigsten Werke im öffentlichen Raum bildeten und in diesem Rahmen auch 1974 noch

¹⁴⁰⁹ 1978 wurde Hans Kindermann das Große Bundesverdienstkreuz verliehen. 1983 erfuhr er eine Würdigung des Landes Baden-Württemberg mit der Zuerkennung des Kunstpreises des Landes. Der Künstlerbund Baden-Württemberg folgte 1987 und 1989 mit dem Kunstpreis des Künstlerbundes Baden-Württemberg und der Ernennung zum Ehrenmitglied der Landesvereinigung.

¹⁴¹⁰ Schreiben der Bundesbaudirektion vom 22.3.1974, NL HK.

teilweise auf sein abstraktes Werk zurückgriffen.¹⁴¹¹ Wieder in Anlehnung an seine ursprüngliche Konzeption für die Weltausstellung 1958 plante er ein Brunnenprojekt mit einem Wasserlauf, der unterschiedliche Regierungsgebäude in der unmittelbaren Umgebung des Kanzleramts sowie das Palais Schaumburg und den Kanzlerbungalow miteinander verbinden sollte. Er sah einen rieselnden Wasserlauf mit einzelnen Brunnen und Becken vor, wie sie in Adelsheim umgesetzt worden waren. Weiter regte er ein Bronze-Hochrelief an der Außenwand des Kanzleramts-Neubaus an, das sich mit teils vollplastischen Figuren auf den Vorplatzbereich ausdehnen sollte. Er griff damit auf das Bronzerelief für das Postgebäude in Mannheim zurück. Für die hölzerne Innenausstattung im Sitzungssaal schlug der Künstler ein in die Wand eingelassenes Hochrelief vor, das auf den „Adler“ für das Bundesverfassungsgericht verwies. In seinen Referenzen nannte er auch diese Werke. Als Fotografie zu seinen Entwurfsvorschlägen fügte Kindermann eine Abbildung von „Terra et mundus“ bei, jener Arbeit, die ihn als abstrahierend arbeitenden Bildhauer im öffentlichen Raum präsentierte.

Insgesamt 177 Konzeptionsvorschläge gingen im Bundesbauamt ein, die schließlich nur die Grundlage einer weiteren Planungsphase darstellten.¹⁴¹² Letztendlich wurden im ehemaligen Regierungsviertel in Bonn Heiligers und Koenigs Skulpturen der Weltausstellung von 1958 platziert sowie Henry Moores „Two Large Forms“, eine Erwerbung, die auf die Initiative des ehemaligen Bundeskanzlers Helmut Schmidt persönlich zurückging. Somit manifestierte sich im Umfeld des Kanzlerbungalows am einstigen Regierungssitz in Bonn das „Kunstkonzept“ der jungen Bundesrepublik: Das Vorbild für die abstrahierende bildhauerische Arbeitsweise im Nachkriegsdeutschland – in Person von Henry Moore – nahm seinen Platz neben jenen Werken von Künstlern ein, die die westlich orientierte Kunst in der BRD 1958 repräsentierten.

In Karlsruhe sah man im selben Jahr der Vollendung des Neubaus des Badischen Staatstheaters entgegen. Kindermann wurde beim Ideenwettbewerb unter 25 zu- meist regionalen Künstlern zu einer Gestaltungsidee aufgefordert.¹⁴¹³ In der Jury vertrat Harry Kögler als amtierender Rektor die Akademie.¹⁴¹⁴ Kindermann entschied

¹⁴¹¹ Bewerbungsunterlagen zur künstlerischen Gestaltung im Bereich des Bundeskanzleramts vom 8.4.1974, NL HK.

¹⁴¹² Niederschrift der Gutachterkommission „Kunstwettbewerb Neubau“ vom 29. April 1974, NL HK.

¹⁴¹³ Ausschreibung für die künstlerische Gestaltung des Badischen Staatstheaters Karlsruhe durch das Staatliche Hochbauamt Karlsruhe, NL HK.

¹⁴¹⁴ GLA 508 Zugang 2005-20, Nr. 25.

sich für den Vorschlag einer Freiplastik, die er für das obere Foyer vorsah.¹⁴¹⁵ Die Arbeit, die eine Standfläche von zwei Quadratmetern einnehmen sollte, war als Aluminium- oder Bronzeguss geplant.¹⁴¹⁶ Kindermanns Entwurf blieb von der Jury unberücksichtigt. Vorrangig architekturbezogene Vorschläge erfuhren eine Ausführung.¹⁴¹⁷ Im Nachlass wie in den Wettbewerbsunterlagen zum Theaterneubau, die im Generallandesarchiv Karlsruhe untergebracht sind, sind keinerlei Anhaltspunkte zur künstlerischen Gestaltung des geschilderten Entwurfes zu finden. Allein der Titel „Studie zur Gestalt und Verwandlung“ lässt auf eine dem Prinzip der „Metamorphose“ entsprechende Arbeit zwischen Figuration und Abstraktion schließen. Damit setzte der Künstler bis Mitte der 1970er-Jahre bei Ausschreibungen seine in diesem Bereich bewährte Gestaltungsweise fort, während das autonome Werk bereits ausschließlich figürlich bestimmt war. Zu Beauftragungen kam es nicht mehr. Das Interesse an öffentlichen Ausschreibungen ging bei Kindermann zurück und ist nur noch lokal und im figurativen Kontext nachweisbar.

3.11.3 Persönlicher Rückzug und die Rückkehr der Figur in der Plastik

Mit dem Ende der Lehrtätigkeit erfolgte der endgültige Rückzug aus dem Kunstbetrieb in die Privatheit. Im ehemaligen Schulhaus in Gleishorbach waren künstlerische Arbeit und das Familienleben eng miteinander verbunden. Der Bildhauer hielt ganz selbstverständlich das Heranwachsen der jüngsten Familienmitglieder, Tochter Natascha und Sohn Caspar, nicht nur in den erwähnten Zeichnungen, sondern auch in plastischen Arbeiten fest. Die Lebenssituation des nunmehr emeritierten Kunstprofessors wies deutliche Parallelen zu den frühen Bodensee-Zeiten auf. Die Themen wiederholten sich in der doppelten Mutterschaft von Yvonne Kindermann wie dem Heranwachsen der Kinder. Das Anwesen erfuhr eine vielfältige künstlerische Ergänzung. Die figürliche künstlerische Arbeit konzentrierte sich auf die Darstellung der Familienmitglieder sowie den engsten Freundes- und Bekanntenkreis. Aufträge nahm der Bildhauer lediglich in Ausnahmefällen an.

¹⁴¹⁵ Erläuterungsbericht von Hans Kindermann zur Bewerbung vom 31.3.1975, NL HK.

¹⁴¹⁶ GLA 508 Zugang 2005-20, Nr. 26. In der Übersicht der eingereichten Arbeiten trägt der Entwurf den Titel „Studie zu Gestalt und Verwandlung“.

¹⁴¹⁷ GLA 508 Zugang 2005-20, Nr. 26. Umsetzung erfuhren: die malerische Wand- und Deckengestaltung von Georg Meistermann, der Wandteppich von Lothar Quinte (1923-2000), Reliefbilder für den Eingangsbereich von Thomas Lenk (1933-2014) und die Vorplatzgestaltung von Erich Hauser (1930-2004).

Die Rückkehr zu den Bildnisdarstellungen war mit einer Wiederaufnahme der Gestaltungsweise der frühen Nachkriegszeit verbunden, die bei den Professoren-Köpfen bereits zu beobachten war. Die wirklichkeitsnahen Darstellungen variierten in der unterschiedlichen Bearbeitung der Oberfläche wie in der Abhängigkeit von einer Abbildfunktion. Diese war nicht mehr bestimmt von einer Stilsuche, sondern von einer Freiheit, die sich in der verstärkten Hinwendung zum Einsatz von Farbe im Bereich der Plastik äußerte. Dies stellte seine persönliche Form der Subjektivierung dar.

Der künstlerische Protest in Deutschland mit seinem gesellschaftsverändernden Anliegen, der für Kindermann etwas Traumatisches hatte, war seit den späten 1970er-Jahren abgeebbt.¹⁴¹⁸ Die Hoffnung auf eine deutsch-deutsche Annäherung und eine Erweiterung der künstlerischen wie persönlichen Freiheiten in der DDR stellte sich nach dem Rücktritt von Willy Brandt gleichfalls als Illusion dar.¹⁴¹⁹ Doch in der Bundesrepublik war eine Auseinandersetzung mit der NS-Vergangenheit angestoßen, die in der Kunstwissenschaft keineswegs mit einer stilkritischen Auseinandersetzung mit der traditionellen Figuration im 20. Jahrhundert, namentlich in den 1930er-Jahren, einherging. Eher im Gegenteil: Die Figuration der Nazi-Zeit wurde auf ihre Funktion als Propagandamittel reduziert.¹⁴²⁰ Die gesellschaftspolitischen Anliegen veränderten sich. Sie äußerten sich in einem zunehmenden ökologischen Bewusstsein, das sich als Gegenpol zur kapitalistischen Konsumgesellschaft aufbaute, oder im Einsatz für Minderheiten wie auch im Gegenüber mit einer globalisierten Weltsicht zu Tage trat. Diese Themen fanden in konzeptuellen Kunstwerken ihren Ausdruck, die auch skulpturalen Charakter aufwiesen. „An die Stelle des angeschlossenen Kunstwerks als handliches und handelbares Objekt treten Prozesse, Situationen, verborgene Strukturen und vor allem Konzepte und Haltungen der Künstler. [...] Das Interesse der Künstler, die sich mit Konzepten auseinandersetzten, verlagerte sich von den handwerklich-technischen Fragen auf Analyse und Theorie.“ (Gillen)¹⁴²¹

Abseits der traditionellen figürlichen Bildhauerei erlebte die Menschendarstellung jedoch einen Aufschwung in der künstlerischen Darstellung. Gebunden an Kunststoffe als neue Materialien entwickelte sich im Kontext der Rezeption der Popart eine nicht

¹⁴¹⁸ Hermand 2006, S. 271.

¹⁴¹⁹ Gillen 2009, S. 352.

¹⁴²⁰ Berger 2001, S. 68/69.

¹⁴²¹ Gillen 2009, S. 375/376. Gillen erwähnt in diesem Kontext die Künstler.

naturnahe, sondern eher naturidentische Darstellungsweise der Alltagswelt, die diese mehr oder weniger kritisch oder ironisch hinterfragte.¹⁴²²

Wie im Expressionismus sorgten aber auch die sogenannten Maler-Bildhauer für einen Impuls, der die figurative Darstellung der Tradition wiederum näherbrachte: Georg Baselitz und Markus Lüpertz, die ab den 1970er-Jahren an der Karlsruher Akademie lehrten, verbanden ihre Malerei eng mit der Skulptur. Wie bei den „Brücke“-Künstlern war bei Baselitz „das Material und die Spuren seiner elementaren Bearbeitung zum eigentlichen Ausdrucksträger verdichtet“.¹⁴²³ Er griff damit ebenso auf eine klassische bildhauerische Technik zurück wie Lüpertz, der den Gips nicht modellierte, sondern aus dem Block mit grobem Werkzeug heraus bearbeitete, um die Arbeit später in Bronze zu gießen.¹⁴²⁴ Beider Einsatz von Farbe mag mit einem Rückbezug zur Malerei zu erklären sein.¹⁴²⁵ Das Kolorit wurde auch für Hans Kindermann zu einem Experimentierfeld des Alterswerkes.

Ein stilistischer Pluralismus entsprach dem zunehmenden Anspruch einer gesellschaftspolitischen Offenheit in der Bundesrepublik. Die DDR indes verlor bis zum Ende der 1980er-Jahre immer mehr an politischer Glaubhaftigkeit, die mithin auch durch die Ausbürgerung gerade von Künstlern im Westen sichtbar wurde. Die bürgerliche Revolution sorgte schließlich für den Fall der Mauer und die damit verbundene Wiedervereinigung der beiden deutschen Staaten. Dies bedeutete zugleich das Ende der ideologischen Trennung und künstlerischen Separierung. Die figurative Bildhauerei, die in der DDR unter den Maßgaben eines „Sozialistischen Realismus“ nie eine Unterbrechung erfuhr, war damit Bestandteil der deutschen Skulpturengeschichte des 20. Jahrhunderts. Somit schloss sich das Spätwerk von Hans Kindermann an die nunmehr wieder gesamtdeutsche Kunstgeschichte an.

3.11.4 Die Familie im Mittelpunkt

3.11.4.1 Knabenfigur einer anderen Zeit: Der Sohn als „Entenfänger“, 1978/79

Der fünfjährige Caspar stand – wie einst sein Halbbruder Stropp – dem Vater Modell. Er erinnert sich an die künstlerischen Vorarbeiten zum „Entenfang“-Brunnen, der der

¹⁴²² Auf die Rezeption der Popart in der Bundesrepublik wird im Zusammenhang mit Kindermanns Farbexperimenten noch eingegangen.

¹⁴²³ Franzke 2000, S. 252.

¹⁴²⁴ Ebd., S. 254.

¹⁴²⁵ Ebd., S. 255.

Stadt Karlsruhe von einer Anwohnerin im Stadtteil Mühlburg zum Geschenk gemacht wurde.¹⁴²⁶ Die narrative Bezeichnung des Ortes gab Hans Kindermann den Anstoß für seine figürliche Umsetzung, die von der Auftraggeberin auch gewünscht war.¹⁴²⁷ Zeichnungen und Studien gingen der plastischen Verwirklichung voraus, die die Jungefigur mit der Darstellung einer Ente zusammenbrachte. Wie beim „Adler“ für das Bundesverfassungsgericht nahm der Bildhauer Naturstudien am lebenden Objekt, einer Ente, vor, die von einem Bauern aus dem Ort ausgeliehen einige Zeit im Atelier des Künstlers lebte (Abb. 116).¹⁴²⁸

Der „Entenfang“-Brunnen (WV ÖR029 a.) stellte eine Fortführung von Kindermanns früheren Brunnenaufträgen in Düsseldorf dar. Wie beim Bagel- und Henkel-Brunnen bildet ein Wasserbecken die Basis für die bildhauerische Gestaltung. In das mit italienischem Travertin umfasste flache Bassin sind Düsen eingelassen, die das Wasser nach oben in Bewegung versetzen.¹⁴²⁹ Aus dem Wasser erhebt sich die Knabenfigur auf einem ausgestalteten Steinsockel wie eine Freiplastik. Die Entenfigur ist zwischen deren Beinen platziert. Der Junge zeigt sich in der Vorderansicht frontal ausgerichtet und damit vergleichbar mit dem „Hirtenknaben“, 1948 (WV S057). Die Darstellungsweise dagegen ist eine grundsätzlich andere.

Ging es Hans Kindermann Ende der 1940er-Jahre am Bodensee darum, seinen Werken eine kompakte Statuarik zu verleihen, um seine persönliche Figurenauffassung weiterzuentwickeln, so war es bei dieser Brunnenfigur sein Anliegen, mit naturnahen künstlerischen Mitteln den Platznamen zu visualisieren. Wenn auch verhalten, so befindet sich der Junge in Aktion. Verdeutlicht wird der Akt des Fangens, der in den Handgesten Ausdruck findet. Das Lockmittel für die Ente ist ein Blätterzweig in der rechten Hand. Die Arme sind nahe am Körper entlanggeführt. Die linke Hand ist mit ihrer Innenseite nach vorne gedreht. Doch der Blick des Kindes ist nicht auf die Ente, die von dessen Beinen umklammert ist, gerichtet, sondern führt eher sinnend in die Ferne. Wesentlich bewegter ist die Szenerie am quadratischen Sockel (WV ÖR029 d. und e.), stilistisch angelehnt an die vorausgegangenen Bronzearbeiten für St. Kilian in Assamstadt breitet sich dort eine üppige Formenfülle von Fischen, Enten

¹⁴²⁶ Caspar Kindermann in Hustede 2019, S. 23.

¹⁴²⁷ In dem Anschreiben der Stadt Karlsruhe vom 9.11.1978, in dem Hans Kindermann um eine Wettbewerbsteilnahme gebeten wurde, ist wörtlich vermerkt: „Wir wünschen eine gegenständliche Aussage“, NL HK.

¹⁴²⁸ Hans Kindermann, Studien Ente, Bleistiftzeichnung, undatiert (um 1978), NL HK.

¹⁴²⁹ Vgl. Brümmer in: EnBW 2012, S. 80/81, <https://m.karlsruhe.de/kunst/db/de/entenfangbrunnen.html/>, (letzter Zugriff: 15.3.2021), Franzke 2012, S. 19; Maier, Dietrich; Karlsruher Brunnen. Bilder, Modelle, Fotografien, Künzelsau, 2004, S. 24.

und floralen Strukturen aus. Die Figur mit der Ente steht darauf auf einer flachen Plinthe.

Das Ensemble erinnert zwar an den Ort, an dem sich einst Wildenten tummelten, doch der Bildhauer strebte eine überzeitliche Darstellungsform an. Die erzählerischen Elemente beschränken sich auf die Sockelgestaltung und die Ergänzung durch die ganzfigurige Ente, die auch als Einzelwerk Geltung hat.¹⁴³⁰ Die Knabenfigur ist ebenfalls ohne den sie umgebenden narrativen Kontext als Standfigur denkbar. Darauf verweist auch eine weitere Statue „Stehender Knabe mit Traube“, 1978 (WV S121 a.), aus Holz, die als Gips-Abguss ergänzt von der Entenfigur zwischen den Beinen (WV ÖR029 c.) zum Wettbewerb als Entwurfsvorschlag eingereicht worden war.

Die Grundlage des Auftrags gab den Ausschlag für die Darstellungsform: Die Stifterin selbst wünschte ein hohes Maß an Erkennbarkeit in der Bezugnahme auf die Geschichte des vorgegebenen Platzes, der sich vom wilden Sumpfgelände zum urbanen Eingang der Großstadt im Stadtteil Mühlburg gewandelt hatte. Für die betagte Frau war der Brunnen, der in Blickrichtung ihrer Wohnung entstand, eine Art Vermächtnis an ihre Heimatstadt. Einen bemerkenswerten Geldbetrag stellte die bescheiden lebende Frau hierfür zur Verfügung.¹⁴³¹ Die Stadt schrieb einen Wettbewerb aus, an dem sich neben Hans Kindermann drei weitere Bildhauer auf Aufforderung beteiligten.¹⁴³²

Aus der Beschreibung des Vorentwurfs von Kindermann geht hervor, dass für die Fertigung der Knabenfigur ursprünglich ein heller Carrara-Marmor vorgesehen war, den er teilweise zu polieren gedachte.¹⁴³³ Schon bei der Preissitzung einigte man sich im Gremium auf eine Umsetzung in Bronze. Das Argument dafür war mangelnde Resistenz des Steines gegen mutwillige Zerstörung.¹⁴³⁴ Die Badischen Neuesten Nachrichten berichteten ausführlich über das Brunnen-Geschenk der betagten Stifterin, die anfangs noch ungenannt bleiben wollte.¹⁴³⁵ Sie gab ihr Einverständnis zu dem Entwurf Kindermanns, zu dem der Bildhauer gegenüber der Zeitung erklärte:

¹⁴³⁰ Die Ente liegt in mehreren Bronzegüssen ohne Verbindung zu der Knabenfigur vor.

¹⁴³¹ Schreiben des Stadtplanungsamts der Stadt Karlsruhe an die teilnehmenden Künstler vom 9.11.1978, NL HK.

¹⁴³² Im Protokoll der Preisgerichtssitzung vom 21.12.1978 sind drei weitere Teilnehmer des Wettbewerbs benannt, u.a. Kindermanns Schüler David D. Lauer (1939-2014), NL HK.

¹⁴³³ Beschreibung des Entwurfs vom 10.12.1978, NL HK.

¹⁴³⁴ Protokoll der Preisgerichtssitzung vom 21.12.1978, NL HK.

¹⁴³⁵ Glanz, Alexandra: „Geschenk einer Mühlburgerin: Ein Brunnen für den Entenfang“, in: Badische Neueste Nachrichten vom 30.12.1978

„Ich versuchte das Heitere, das im Namen dieses Platzes verborgen ist, in der Brunnenfigur wiederzugeben.“¹⁴³⁶ Doch trotz der betont naturalistischen Darstellung geriet der Entwurf in die Kritik. So berichtet die Zeitungsredakteurin, dass Vertreter der Bürgerschaft sich für den nackten Lausbub mit dem Enterich nicht so recht erwärmen könnten: „Wenn man ihm wenigsten noch eine Ente in den Arm drücken würde, dann – so die Anwesenden – sähe er nicht so jämmerlich aus.“¹⁴³⁷ Der Entwurf Kindermanns erfuhr jedoch ohne Abänderung bis zum 96. Geburtstag der Bürgerin am 2. Juli 1979 seine Umsetzung.¹⁴³⁸

Nach der Einweihung bat die Stifterin, die zuerst anonym bleiben wollte, dann doch noch um eine am Brunnen anzubringende Plakette (WV ÖR029 i.). Dieser Ergänzungsauftrag wurde ebenfalls an Hans Kindermann erteilt.¹⁴³⁹ Auf einer viereckigen Platte erhebt sich ein ovales Entenrelief. Die ausgebreiteten Flügel umfassen den von der Bürgerin gewünschten Text, unter welchem zwei gespreizte Entenfüße zum Vorschein kommen. Auf der Plakette heißt es: „Wasser nimmt alles mit – nur schlechte Reden nicht. – Stifterin Frieda Dinger, am 96. Geburtstag, 2.7.1979, den Mitbürgern übergeben.“

Bei der Darstellung von Sohn Caspar lassen sich Rückbezüge zu Kindermanns älteren Söhnen Georg und vor allem Stropp in den 1940er-Jahren herstellen, als diese am Bodensee aufwuchsen und dem Bildhauer Modell und Inspirationsquelle waren. Das statuarische Abbild, wie es beim „Hirtenknaben“. 1948 (WV S057), vorlag, wiederholte sich 1978/79 bei der Figur zum „Entenfang“-Brunnen, aber auch bei der Holzfigurine „Stehender Knabe mit Traube“, 1978 (WV S121 a.), aus der die Brunnenstatue hervorging. Der hagere, säulenartig sich präsentierende Sohn der Nachkriegszeit steht einem lachenden, sich natürlich aus der Achse bewegenden Kind gegenüber. Die dezent in Grau und Blau gefasste Statuette führt zwar auch die Arme eng am Körper, doch die Beine sind wie in einem Bewegungsmoment leicht nach vorne und hinten versetzt. Ähnlich dem „Stehenden Jungen“, 1949 (WV S059), ist die eine Hand gekrümmt, in der anderen hält der Knabe eine Weintraube, eine attributive Ergänzung. Die Traube, das herausragende landwirtschaftliche Produkt der

¹⁴³⁶ Ebd.

¹⁴³⁷ Glanz, Alexandra: „Entenfangbrunnen gerät ins Visier der Mühlburger Bürger“, in: Badische Neueste Nachrichten, 8.1.1979.

¹⁴³⁸ Der Guss wurde von der Karlsruher Glocken- und Kunstgießerei Metz ausgeführt, Angebot vom 22.2.1979. Auch die Gießerei Schmäke in Düsseldorf hatte ein Angebot (22.1.1979) eingereicht. NL HK. Die im Stadtteil ansässige Gießerei wurde auf Wunsch der Stadt Karlsruhe vorgezogen, Schreiben von Hans Kindermann an die Firma Schmäke vom 28.12.1979, NL HK.

¹⁴³⁹ Schreiben von Bürgermeister Jahn an Hans Kindermann vom 14.8.1979, NL HK.

Südpfalz, gilt auch als ein Symbol für Fülle und des Überflusses. Dies lässt sich dahingehend deuten, dass dieses Kind keinen Mangel leiden muss und die Kindheit ohne äußere Einschränkungen genießen kann. Die naturalistische Darstellung des fröhlichen Jungen als Akt bildet damit den Gegenpol zu den Figuren aus den Bodensee-Jahren, die durch die von Entbehrungen geprägten Nachkriegszeiten in enge Grenzen und bildhauerisch starre Form gezwängt waren. Das Anliegen des Bildhauers damals war es, durch die formale Straffung und Stilisierung einen individuellen künstlerischen Ausdruck zu erzielen. Die veränderte Lebenswirklichkeit und der künstlerische Weg, der Ende der 1970er-Jahre sich in einer Subjektivierung im Rückgriff auf das Figurative gefestigt hatte, bot Kindermann die Freiheit, sich dieser zur Niedlichkeit tendierenden Figurenauffassung zu widmen, die nicht den Normen einer modernen Figuration in der Bildhauerei zu folgen hatte. Die beiden verglichenen Figuren sind dadurch in mehrerer Hinsicht Knaben einer anderen Zeit.

3.11.4.2 Modell, Mutter, Madonna

Der Karlsruher Brunnen mit seinem figurativ-narrativen Ansatz fügte sich zu diesem Zeitpunkt in das familiäre Spektrum der bildhauerischen Beschäftigung Kindermanns. Im Grunde waren diese Darstellungen von Familienmitgliedern jedoch dem intimen privaten Bereich vorbehalten. Außer von Georg, der nach Kanada übergesiedelt war und nur noch zu Besuchen zur Familie stieß, entstanden von jedem Familienmitglied – auch von der Tochter aus zweiter Ehe, Christine – mehrere Darstellungsvarianten und Ausführungen der Porträtköpfe und Figurenbildnisse. Die bildhauerische Beschäftigung mit seinem privaten Umfeld, die sogar den Familienhund „Anja“ (WV S142) und Kater Julius (WV S145) einschloss, entsprach einer über längere Zeit andauernden Hinwendung zu diesen Personen, die auch deren optische Veränderung und Zeichen der Reife häufig in naturnaher Weise berücksichtigten.

Wie Grete war auch Ehefrau Yvonne für den Künstler Modell und Motiv. Er erfasste ihr Äußeres in Zeichnungen und setzte es in klassischem motivischem Zusammenhang um. Die Porträts der Ehefrau zeigen die vergnügte junge Partnerin in einem Moment größter Heiterkeit (WV S099), aber auch im strengen, statuarischen Bildnis (WV S100), das bemalt und unbemalt gefertigt, in unterschiedlichen Werkstoffen gegossen und schließlich in Bronze wie in einer finalen Fassung für gültig erklärt wurde. Die Lebenspartnerin nahm die Rolle der Mutter seiner jüngsten Kinder ein. Ein

Gipsabdruck (WV S133) des schwangeren Körpers von Yvonne Kindermann zeugt zum einen von der Auseinandersetzung mit der späten doppelten Vaterschaft wie auch von einer ungewohnten Verwendung eines technisch-bildhauerischen Verfahrens als Methode, Volumen darzustellen, das seinem persönlichen künstlerischen Willen im Grunde fremd war. Die Mutterschaft der Ehefrau fand in mehreren Arbeiten ihren Widerhall. Das „Mutter-Kind-Motiv“ wiederholte er in Variationen von Doppelbildnissen, mal sitzend (WV S136), mal stehend (WV S137 und WV S138). Diese unmittelbare körperliche Beziehung geriet zum Ausgangspunkt seines Madonnenreliefs für St. Kilian in Assamstadt (WV ÖR024 a.), bei welchem die Muttergottes die Züge seiner Frau trägt.

Die stehende Frauenfigur durchzieht als Motiv das Werk von Hans Kindermann in unterschiedlichen Ausführungen seit seiner Ausbildungszeit an der Mainzer Kunstschule. Sie wiederholte sich jedoch in zwei Familienkonstellationen in Form von Figurenbildnissen in Düsseldorf und Gleishorbach. Wie Grete stellt Hans Kindermann auch Yvonne als lebensgroßen Akt dar. Die „Große stehende weiblichen Figur“ (WV S026) wie der unvollendete Gips mit dem ausgearbeiteten Porträtkopf Gretes (WV S029), beide vor 1940, haben mit dem Frauenakt von Yvonne (WV S132) aus den 1970er-Jahren eine ebenso traditionelle Figurenauffassung wie betonte Statuarik gemeinsam. Von den stilistischen Veränderungen, die Hans Kindermann Anfang der 1950er-Jahre vollzog, um seine Figurensprache durch Abstrahierung zu aktualisieren, welche am reifsten in der „Stehenden Figur“ (WV S083) ausgeprägt ist, ist nichts mehr zu spüren. Yvones Füße sind zwar nebeneinander positioniert, die Arme eng am Körper nach unten geführt und die säulenartige Erscheinung ist nur durch Durchblicke gebrochen, die formale Dichte der Darstellung wird jedoch von einer naturalistischen Ausarbeitung gebrochen: Hinter einer glatten Oberfläche treten die natürlichen Volumina hervor. Diese Figur steht exemplarisch für Kindermanns Rückgriff auf seine figurative Arbeit in der Vorkriegs- und frühen Nachkriegszeit.

3.11.4.3 Material- und Farbexperimente am Bildnis von Tochter Natascha

Die Darstellungen von Tochter Natascha umspannen die Phasen vom Kleinkind bis zur jungen Frau. Das mit wenigen Haaren bedeckte Kinderköpfchen, die großen Augen, der leicht geöffnete Mund prägen die ersten naturnahen Bildnisse der kleinen Tochter, die um 1970 zu datieren sind (WV S103 und WV S104). In Gips-Variationen

mit und ohne Oberflächenbearbeitung probierte der Bildhauer die Wirkung des Köpfchens (WV S104) aus, auch mit einer Zementguss-Maske suchte er nach dem treffenden Ausdruckswert des Säuglingskopfes. Am Ende hat aber die Abkehr von einer vordergründigen Niedlichkeit Bestand, die den glatten, hellweißen Gips kennzeichnet, der die Gussnähte bewusst offenlegt (WV 106 e.). Nicht die absolute Naturnähe erwies sich als Kindermanns Ziel, sondern eine geglättete Stilisierung, die zum Ausgangspunkt einer in Kindermanns Werk neuen, von Farbe und Material geleiteten künstlerischen Verfahrensweise führte.

In Kunstharz gegossen experimentierte der Bildhauer mit eben diesem Porträt durch den Einsatz von Farbe (WV S104 f.). Die glatte, unstrukturierte Oberfläche wurde zum Malgrund für eine malerisch modellierende Ausarbeitung. Die farbige Fassung pointiert die bildhauerischen Qualitäten, indem die Lokalfarbe des blassen Inkarnats eine bläuliche Tönung erhält, die die Tiefen der plastischen Ausarbeitung, etwa in den Augenhöhlen und um die Nase, den Mund und im Innern der Ohren, markiert. Ein dezent eingesetzter Gelbton betont die Höhungen. Die Farbpalette vom hellen Rosé über ein leichtes Gelb bis hin zu einem kontrastierenden Hellblau mündet in einem Terrakotta-Ton, der streifenartig den Hals umrandet und damit Textiles andeutet.

Entsprechend verfuhr Kindermann mit der Darstellung des herangewachsenen Mädchens mit kinnlangen Haaren (WV S107 b.). Wieder ist eine stilisierte Darstellung der Tochter, mit halblangen Haaren, weitgeöffneten Augen und einem leicht geöffneten Mund, in Kunstharz gegossen, die Basis für eine malerische Ausarbeitung. Das Inkarnat ist hellblau getönt, die Haare wie auch die Brauen sind von einem dunkleren Blau überzogen. Der Auftrag ist deckender als bei der Kleinkind-Darstellung der Tochter. Das zarte Rosé in Abstufung zu einem rostfarbenen Kolorit folgt den plastischen Vertiefungen und grenzt Gesicht und Haare durch eine Linie voneinander ab. Die Höhlung der Lippen betont ein dunkler Terrakottaton, der in Andeutung von Textilem auch den Hals nach unten abschließt.

Der industriell gefertigte Werkstoff drang zu diesem Zeitpunkt in die bildhauerische Praxis an der Kunstakademie Karlsruhe ein. Dies bot für Kindermann den Anlass, sich mit dem Material auseinanderzusetzen. Die ausdrucksarme, perfekte Glätte der im Kunstharz-Guss entstandenen Oberfläche der Arbeiten, die keine Struktureigenheiten wie die herkömmlichen bildnerischen Materialien aufwies, veranlasste ihn, die

Werke einer anschließenden malerischen Bearbeitung zu unterziehen. Durch die Kolorierung erhielten diese ihre bildhauerisch-plastischen Qualitäten zurück.

Der Einsatz von Farbe tauchte in Kindermanns Werk bereits Anfang der 1950er-Jahre nachweisbar auf. Der archaisierende Frauenkopf „Marianne“ (WV S066 a.) war, so in Kindermanns Werkaufstellung von 1957 (Dok. 1) vermerkt, mehrfarbig bemalt. Diese Bemalung ging wohl auch auf die Auseinandersetzung mit der „Brücke“-Plastik zurück. Auch in seinem Nachlass befinden sich kolorierte Fassungen dieser Arbeit. Doch auch abseits der Kunstharz-Arbeiten nahm Kindermann in den 1970er-Jahren häufiger farbliche Tönungen wie mehrfarbige Fassungen vor, so etwa bei dem erwähnten Porträt von Yvonne Kindermann (WV S100 e.). Die Gipsfassung des Kopfes der jungen Ehefrau erhielt das Kolorit eines hellen Inkarnats, das keinerlei modellierende Hervorhebungen mit malerischen Mitteln bewirkte. Eher nimmt die gleichmäßig aufgetragene Farbe die bildnerischen Qualitäten des Gipses und seiner Oberfläche zurück.

War getönter Gips für den Bildhauer ein bewährtes Mittel, Ausdrucksmomente gerade von Bildnisköpfen auszuloten, verfolgte die polychrome Gestaltungsweise andere Ziele, die durchaus auch mit einer kunsthistorischen Rückbesinnung verbunden waren. Beim Kruzifix in Assamstadt (WV ÖR028 a.), bei dem das Kreuz blau bemalt ist und das natürliche Inkarnat der Figur, sowie die Haare und das Lententuch eine Kolorierung tragen, scheint im Kontext des „Triumphierenden Christus“ aus Holz durchaus eine Anlehnung an die frühe Gotik möglich. Dabei hielt sich der Künstler bei der Figur an die Lokalfarbe, was den Traditionsbezug unterstreicht. Bei den polychromen Kinderbildnissen dagegen wird eine betont malerische Vorgehensweise sichtbar, die auf dem weißen Kunststoffgrund die plastische Wirkung erst zu erzeugen vermag.

Kunststoff, Figuration und Farbe, dies kennzeichnete die „Polyester-Realisten“, die ab dem Ende der 1960er-Jahre mit neuartigen Skulpturen auftraten und die Pop Art nach Europa übertrugen. Ihrer Abkehr von den klassischen bildhauerischen Materialien wie Holz, Bronze oder Stein entsprach die Negierung der bildhauerischen Anliegen, die die figurative wie abstrakte Plastik bislang miteinander verband: Raum und Volumen. „Sie arbeiteten also nicht nach den tradierten Gesetzen der Kunst, sondern unmittelbar nach der Natur“ (Karina Türr).¹⁴⁴⁰ Das Vorbild hierfür auch für deutsche

¹⁴⁴⁰ Türr, Karina: Einführung in das Thema, in: Türr, Karina (Hrsg.): Realismus. 45 Jahre Deutsche Bildhauerei, Petersberg 2014, S. 33.

Bildhauerinnen und Bildhauer¹⁴⁴¹ waren die Figuren und Figurenensembles des Amerikaners Duane Hanson (1925-1996), die das Alltägliche augentäuschend echt vor Augen führten. Es handelte sich nicht um Individuen, sondern eher um Prototypen aus der Gesellschaft mit teils überraschendem Wiedererkennungswert. Auf diesen Trompe-l'œil-Effekt kam es Hans Kindermann mitnichten an. Er bediente sich zwar der neuartigen künstlerischen Mittel, aber eher um sie zu konterkarieren. Obwohl auch er Körper-Gipsabgüsse fertigte, etwa von seiner schwangeren Frau (WV S131), entwickelte er die zugrundeliegende Form aus dem klassischen bildhauerischen Prozess heraus. Mit der Kolorierung förderte der Bildhauer nicht den Wirklichkeitscharakter der Darstellung, sondern entzog sie ihm, indem er nicht die Lokalfarbe verwendete, sondern die Oberfläche malerisch polychrom ausgestaltete. Ausgehend von der figürlichen Bildhauerei eröffnete sich der Künstler damit ein künstlerisches Experimentierfeld.

3.11.4.4 Staffelung und Kolorit: Die Geschwister-Doppelbildnisse

Eigentlich als Werke im höchst privaten Zusammenhang konzipiert, schuf Hans Kindermann um 1980 zwei Figurengruppen aus Holz, bei welchen die Dargestellten dem Äußeren der Kinder Natascha und Caspar entsprechen. Die Arbeiten wurden unter einer Glashaube im heimischen Wohnzimmer präsentiert.¹⁴⁴² Eine Anfrage aus dem Kunstbetrieb veranlasste den Künstler, die beiden sehr persönlichen Holzarbeiten jeweils in dreifacher Ausführung in Bronze gießen zu lassen. In der Verbindung von Halbfigur und Kopf in einer räumlichen Staffelung führte Kindermann die im Umgang mit dem Kunststoff entwickelte, kompakte Darstellungsweise in Verbindung mit dem Einsatz von Farbe fort und weitete sie auf die Bronze aus. So entstanden insgesamt acht Variationen der zwei Geschwister-Doppelbildnisse.

Mal ist der Junge der Größere, mal das Mädchen, dies widersprach der familiären Konstellation des Geschwisterpaares in der Familie. Damit wies das Doppelbildnis über ein an der Wirklichkeit orientiertes Doppelporträt hinaus. Das hintere Kind überragt den Kopf des vorderen, in unterschiedlichen Gesten berührt oder umfasst es dieses im Schulterbereich. Das Mädchen mit Zöpfen, das Natascha gleicht, umgreift

¹⁴⁴¹ Ebd. Türri erwähnt als deutsche Pioniere den Heiliger-Schüler Karlheinz Biederbick (geb. 1934) und dessen Frau Christa Biederbick (geb. 1940) sowie Ludmila Seefried-Matějková (geb. 1938).

¹⁴⁴² Die Schilderung entspricht der Erinnerung von Caspar Kindermann, Gespräch vom 8.4.2020. Am Sockel ist die Glasaufgabe eingearbeitet.

den Kopf eines Kleinkindes. Ein Junge mit Mütze – Caspar ähnlich – stülpt ein Tuch über den Kopf der oder des Kleineren. Bildnisse von Natascha oder Caspar als Kleinkinder mögen in beiden Varianten als Vorbild für die vordere Figur gedient haben.¹⁴⁴³

In unterschiedlichen Ausprägungen bearbeitete Kindermann die Oberfläche der Skulpturengruppe aus Holz und Bronze. Die Kolorierung weicht vom malerischen Auftrag der Kinder-Bildnisse von Natascha ab und ist deckend angelegt. Die patinierte Bronzefassung der Variante mit dem Mädchen hinten (WV S124 b.), die bildhauerische Oberflächenqualitäten besitzt, erfährt in einer weiteren Ausführung eine teilweise an die Lokalfarbigkeit angelehnte bemalte Umsetzung (WV S124 d). Der Kopf des vorderen Kindes ist ähnlich dem Kinderkopf von Natascha (WV S104 f.) durch ein gelbliches Inkarnat und bläuliche Akzentuierungen der Haare gestaltet. Das Gesicht des Mädchens ist nahezu leblos anmutend weiß getönt, die Zopffrisur dunkel. Die erhabene Struktur des Pullovers ist weiß und rot koloriert. Die Farbe nivelliert deutlich die materielle Qualität des Metalls. Der Lack, der die Arbeit überzieht, verleiht dem Werk ein Sfumato mit dem Anschein von Porzellan.

Die feuervergoldeten Gesichter kennzeichnen die Ausführung mit dem Jungen zuhinterst (WV S125 a.–d.). Sie verfügen über eine unterschiedliche materielle Basis, doch ähnliche Wirkung. Der dichte Farbauftrag bei dem polychromen Exemplar (WV S 125 a.) lässt die hölzerne Materialität noch durchdringen, während das weiß grundierete Bronzebildnis (WV S125 b.) eine deutliche materielle Verflachung der Bronze darunter erzeugt. Gleiches gilt für die mehrfarbig kolorierte Bronzefassung (WV S125 c.). Einen Eindruck des Vorläufigen – auch wegen der Bleistiftspuren – hinterlässt die Holz-Ausführung des Doppelbildnisses mit dem Mädchen hinten (WV S124 a.). Der teilweise Auftrag von weißer Grundierung übertönt die plastische Gestaltung und macht die bildhauerische Form kaum noch nachvollziehbar.

Die Stilisierung aus einer verdichteten, naturnahen Darstellungsweise heraus war das persönliche Gestaltungsanliegen Kindermanns in seinen Porträts der Bodensee-Zeit. Im Kontext einer farblichen Bemalung und auch Vergoldung griff Kindermann dieses künstlerische Anliegen rund 30 Jahre später wieder auf. Die kompakte Büstenform und die Kolorierung schaffen wiederum kunstgeschichtliche Bezüge zur italienischen Frührenaissance, namentlich zu der bekannten Ideal-Büste, um 1490, von

¹⁴⁴³ Vgl. Werkbetrachtung von Franzke 2012, S. 20.

Francesco Laurana (1430-1503) (Abb. 144)¹⁴⁴⁴ mit der erhaltenen Fassung auf Marmor. Die Ähnlichkeit spiegelt sich in der Symmetrie der kompositorischen Anlage von Kopf und Oberkörper wie in der flächenhaft wirkenden Farbigkeit.

3.11.5 Farbe auf Stein: „Tänzer“ und „Tänzerin“

Wie der Renaissance-Bildhauer trug Hans Kindermann auch Farbe auf Stein auf. Dies geschah jedoch abseits der Familienbildnisse. Der Farbauftrag hier diente nicht dazu, die Plastik zu verdichten, vielmehr galt es, die skulpturale Umsetzung hervorzuheben. Aus den Blöcken des französischen Savonnier-Kalksteins schlug der Künstler jeweils das Motiv eines „Tänzers“ (WV S152) und einer „Tänzerin“ (WV S153), die als Pendants angelegt waren.¹⁴⁴⁵ Die Grundformen der beiden Steine blieben ablesbar, da es sich im Grunde um hochreliefartige Ausarbeitungen und nicht um vollplastische Figuren handelt. Von der Schauseite aus ist das poröse Material intensiv bildhauerisch gestaltet. Die Tänzerkörper drängen aus dem Stein heraus, ohne den Kontakt zum Block aufzugeben. Plastisch prägnanter ausgearbeitet und mehr in der Körperbewegung festgehalten erweist sich die männliche Figur, die, im Profil dargestellt, das linke Bein nach oben zieht und den linken Arm ans Knie führt. Die linke Körperseite des unbedeckten Mannes bleibt dem Steinblock, aus dem er herausgeschlagen ist, verhaftet. Dessen Oberfläche ist grob behauen und bleibt motivisch undifferenziert. Für Akzente sorgt die Bemalung der Oberfläche, die die Umgebungsstrukturen vom Figuralen separiert.

Das Gegenstück, der Akt einer „Tänzerin“, ist umfassender dem Steingrund verbunden und erhebt sich in frontaler Ansicht. Unter- und Oberkörper sind ausgebildet, der Kopf bleibt im kaum erkennbaren Profil im zerklüfteten Grund verborgen. Die Rückseiten der beiden Werke sowie die offenen Seiten sind reliefartig bearbeitet und sorgen somit für eine Vollansichtigkeit der Werke, die zeitweise im öffentlichen Stadtraum in Karlsruhe präsentiert waren. An der westlichen Seitenfront der Stadthalle am Festplatz wurden sie jedoch Opfer von Vandalismus. Die fragilere „Tänzer“-Figur ist dadurch stark zerstört worden.

¹⁴⁴⁴ Francesco Laurana, Frauenbüste, um 1490, Marmor bemalt, Kunsthistorisches Museum Wien, https://imageapi.khm.at/images/89411/KK_3405_04-400.jpg, (Letzter Zugriff 1.8.2021).

¹⁴⁴⁵ Vgl. Franzke 2012, S. 18. Franzke berichtet, dass Kindermann die beiden Steine über Jahre in seinem Atelier aufbewahrt hatte.

Die dritte Arbeit, der der Savonnier-Stein zugrunde liegt, ist ebenfalls ein aus dem Block herausgearbeitetes Relief (WV S154). Das Figürliche äußert sich hier in einem Kopf mit Oberkörper, der von ungegenständlichen Strukturen, die die bildhauerische Arbeit am weichen Stein an allen Seiten prägen, umrahmt ist. Auch dieses Werk ist farbig gefasst. Die künstlerische Verfahrensweise dieser Werkreihe – mit gestalteten Schauseiten und grob behauenen Rückseiten – gleicht der der Struktur der Singener „Figurengruppe“, 1952/53 (WV ÖR004 a.).

In seiner vom Abbildenden befreiten Figurendarstellung entwickelte Hans Kindermann somit in seinem Spätwerk eine materialbetonte, freiere gestalterische Umsetzung, die eng mit dem Einsatz von Farbe verbunden ist. Wie bei seinem Übergang zur Abstraktion in den 1950er-Jahren verknüpft er figürliches mit verunklarten ungegenständlich anmutenden Formen. Die Kolorierung, die an der Tänzerin noch deutlich erkennbar ist, legt sich über die nichtfigurale Partie und schafft dadurch Anklänge an Florales durch die Lokalfarbe Grün oder an Wasser durch den Einsatz von Blau. Die Fassung hat damit eine doppelte Funktion: Sie grenzt das figürliche Motiv ab und erzeugt figürliche Umgebungsassoziationen im Abstrakten. Die Farbe gerät für Hans Kindermann im Spätwerk zu einem Mittel, die Rückkehr zum Figürlichen innovativ zu brechen.

3.11.6 Abseits der Kunstwelt im südpfälzischen Weingebiet zuhause

3.11.6.1 Späte Porträts

Das zurückgezogene Leben in seiner neuen Heimat im südpfälzischen Gleishorbach und damit abseits der Kunstwelt wirkte sich auf Kindermanns künstlerisches Werk aus. Als Bewohner des alten Schulhauses des Ortes fand er Aufnahme ins bäuerliche Dorfleben, das vom Weinbau und der Landwirtschaft bestimmt war, und entwickelte über die Jahre hinweg eine enge Verbundenheit zu dem Landstrich und ihren Bewohnern. Auch hier traf er auf Menschen, die ihn zu Porträts inspirierten, die er nicht ausschließlich als Auftragswerke ausführte

So war es dem Bildhauer offenbar ein Anliegen, seinen Nachbarn Jakob Kunz (WV S157) als Halbfigur festzuhalten, dessen Äußeres von seiner lebenslangen landwirtschaftlichen Tätigkeit gezeichnet war. Den Künstler faszinierte die gedrungene Haltung des Bauern, zu dessen Erscheinungsbild die über den Kopf gezogene Kappe ebenso gehörte wie zu seinem Künstlerkollegen Fritz Klemm. Und doch ist der

künstlerische Ausdruck der Darstellung der beiden Persönlichkeiten ein grundsätzlich verschiedener: Bei Klemm (WV S091) sieht man sich der Gestalt einer eigenwilligen, sensiblen Künstlerfigur gegenüber, die durch den schmalen Umriss dessen Selbstdarstellung gleicht. Im Bildnis von Jakob Kunz begegnet man in naturnaher Wiedergabe dem bodenständigen Landwirt. Der runde Kopf des betagten Mannes dominiert das kompakte Bildnis und geht direkt in den gedrungenen Oberkörper über. Die von den Anstrengungen der körperlichen Arbeit gekennzeichnete gebückte Haltung, die damit beschrieben wird, war wohl Anlass für die Erweiterung des Porträts zur Halbfigur.

Da das Spätwerk jedoch von künstlerischer Unabhängigkeit geprägt war, widmete sich der Bildhauer in seiner Porträtkunst vornehmlich Menschen, denen er zugetan war oder die seinem engsten freundschaftlichen Umfeld angehörten. Der massige Kopf des Gynäkologen Karl Evelbauer (WV S156), der Trauzeuge bei der Eheschließung von Yvonne und Hans Kindermann war, ist Objekt intensiver künstlerischer Beschäftigung. Entsprechend differenziert äußerte sich schließlich die Ausarbeitung des Bildnisses eines Menschen, dem menschliche Sympathie wie Respekt vor seiner Lebensleistung als herausragender Mediziner auf seinem Fachgebiet zukamen.

In den über 20 Jahren, die Kindermann bis zum Ende seines Lebens in der Südpfalz verbrachte, wurde ihm große Wertschätzung nicht nur in nächster Umgebung, sondern auch von offizieller Seite zuteil. Man zeigte sich stolz darauf, dass der Künstler und ehemalige Professor an der Karlsruher Akademie sich in der Umgebung niedergelassen hatte und auch Mitglied der Bürgergemeinschaft wurde. So erhielt der Künstler 1980 vom Landrat des Landkreises Südliche Weinstraße, Gerhard Schwetje (1936-2020), den Auftrag zur Gestaltung einer Münzserie mit Weinmotiven als künstlerischer Beitrag zur Weinkultur in der Region.¹⁴⁴⁶

3.11.6.2 Das Winzerjahr auf Medaillen

Obwohl oder vielleicht: Weil Hans Kindermann während seiner Professur an der Kunstakademie Karlsruhe von 1967 bis 1973 in der Jury des Bundesfinanzministeriums bei der Herausgabe von Gedenkmünzen als künstlerischer Fachvertreter teilnahm, war der Entwurf von Medaillen bis dahin kaum Bestandteil seines Werkes.

¹⁴⁴⁶ Schreiben von Landrat Gerhard Schwetje an Hans Kindermann vom 3.7.1980, NL HK.

Die Medaille zum 80. Geburtstag des Mineralogen Paul Ramdohr 1970 (WV M001) stellte – wie bereits geschildert – eine Ergänzung des Porträtauftrags dar. Dabei schien Kindermann mit der Staatlichen Münze in Karlsruhe in Kontakt gekommen zu sein. Darauf folgte noch die Aufforderung, eine Medaille anlässlich des 90. Geburtstags des Künstlers Fernand Léger zu entwerfen (WV M003). Da die Beschriftungen derselben in französischer Sprache vorgesehen waren, handelte es sich möglicherweise um einen französischen Auftrag. Erhalten sind lediglich grafische Entwürfe der beiden Medallenseiten, ein Porträt des Künstlers auf der einen, das Motiv dessen Gemäldes „Akt vor rotem Hintergrund“, 1927, auf der anderen Seite. Im Jahr 1975, nach Kindermanns Ausscheiden aus dem Gremium des Bundesministeriums, wurde er von offizieller Seite angeschrieben, einen Entwurf für die Gedenkmedaille zum Europäischen Denkmalschutzjahr vorzulegen.¹⁴⁴⁷ Eine Fotografie des Entwurfs (WV M004) existiert, der grafisch geprägte Vorschlag Kindermanns für die Kehrseite eines Fünfmarkstücks wurde jedoch nicht umgesetzt.

Von größerem Umfang und Bedeutung erwies sich hingegen die erwähnte Münzserie, die der Künstler 1980/81 im Auftrag des Landkreises Südliche Weinstraße anfertigte. Gemäß eines Konzeptvorschlags Kindermanns knüpfte diese thematisch an den Jahresablauf des Winzers an.¹⁴⁴⁸ Die christlichen Jahrestage auf der einen Medallenseite sind mit den saisonalen Arbeiten im Weinberg auf der anderen verbunden. „Als Beispiele für die Verflochtenheit von Christentum und Weinbau werden sechs Lostage genannt, die unter ihrem namensgebenden Heiligen Stichtage für die entsprechende Jahreszeit bedeuten“, erläutert der Bildhauer in seinem Ideenvorschlag für den Auftraggeber.¹⁴⁴⁹ Der Künstler setzte sich daraufhin mit zwölf verschiedenen Motiven auseinander, die im Auftrag konkret formuliert sind, dem Bildhauer jedoch alle gestalterischen Freiheiten ließen.¹⁴⁵⁰ Andreas Franzke verfasste zur offiziellen Präsentation der Münzserie einen einführenden Text.¹⁴⁵¹ Hans Kindermann wählte bei der Darstellung eine lebhaft Figürlichkeit, die sich von den Auftragsarbeiten im Bereich Münzen und Medaillen wie etwa dem Entwurf für die Münze zum Europäischen Denkmalschutzjahr, die betont emblematische Züge trug, durch

¹⁴⁴⁷ Ausschreibung des „engeren Wettbewerbs“ zur Erlangung von Entwürfen für eine Gedenkmünze aus Anlass des Europäischen Denkmalschutzjahres vom 19.2.1975, NL HK.

¹⁴⁴⁸ Ideenvorschlag von Hans Kindermann an Landrat Gerhard Schwetje vom 7.4.1980, NL HK.

¹⁴⁴⁹ Ebd.

¹⁴⁵⁰ Schreiben von Landrat Gerhard Schwetje an Hans Kindermann vom 3.7.1980, NL HK.

¹⁴⁵¹ Franzke, Andreas, „Das Jahr des Winzers in Medaillen von Hans Kindermann“, Manuskript NL HK. in: Jahrbuch des Landkreises Südliche Weinstraße 4/1982, S. 26-31; auch in Wasgau-Blick 11/1982, S. 130-133.

bildhauerische Qualitäten unterscheidet. Mit gestalterischem Interesse ging der Künstler die Umsetzung der Motive an, die einerseits der christlichen Ikonografie folgen, andererseits narrativ die Tätigkeiten des Weinbauers schildern.

Die erhaltenen Gips-, Wachs- und Bronzeentwürfe beschreiben die künstlerische Auseinandersetzung mit der religiösen Thematik wie mit der landwirtschaftlichen Arbeit in mitunter detailreicher Ausgestaltung. Sie wurden als Hochreliefs in mehreren Phasen herausgearbeitet, ein Prozess, der zu einer fortschreitenden Klärung der Darstellung führte. Die 15 Zentimeter großen runden Gipse machen die Motive deutlich lesbarer als die Münzen in silbernem Edelmetall mit einem Durchmesser von lediglich sieben Zentimetern.

Der Medaillen-Zyklus, der stets am unteren Rand den Jahrestag und den Namen in einer Beschriftung entlang des Münzrands vermerkt, beginnt mit der Feier von Maria Lichtmess am 2. Februar. Hierfür steht die Darstellung des Jesus-Knaben mit seinen Eltern im Tempel wie das Schneiden und Binden der Rebstöcke in einer jeweils symmetrischen Figurenkomposition. Der Schutzpatron der Winzer, der Heilige Georg, der mit dem Drachen kämpft, markiert die zweite Motivkombination am 23. April. Die narrative Umsetzung der Ikonografie gibt Anlass zu bewegt ineinander übergehenden bildnerischen Elementen, die eine dynamische Gesamtstruktur erzeugen. Diese wird mit dem eher statisch umgesetzten Pflanzen junger Rebstöcke kombiniert. Wieder wird das Rund durch die Senkrechte des Setzlings geteilt, zwei Hände vollziehen die Tätigkeit, indem die eine die fragile Rebe stützt, während die andere die Erde um die Wurzel legt.

Zum Johannestag am 24. Juni, der dem Täufer gewidmet ist, stehen die Reben in voller Blüte. Kindermann zeigt den Heiligen als die Fläche einnehmendes Brustbild, traditionell mit einem Lammfell bekleidet und einer Schale mit Wasser in der Hand. Das Blütenmeer entfaltet sich als fein strukturiertes Liniengespinnst. Ähnlich kleinteilig stellte Hans Kindermann auch den Fruchtbehang einer Traube dar, der die Gegenseite von Maria Himmelfahrt, den 15. August, einnimmt. Die Marien-Darstellung reduzierte der Bildhauer auf die Krone, flankiert von der Marien-Blume, der Lilie, und eingefasst von Engelswesen. Es dominiert wieder der spiegelgleiche Bildaufbau. Die Weinlese und der Festtag des Heiligen Michael, der 29. September, korrespondieren auf der fünften Medaille miteinander. Der Erzengel, der seine Flügel ausbreitet, bildet die Achse des christlichen Motivs. Drei Körbe mit Trauben befüllen gleichzeitig einen Bottich, in dem der Ertrag zusammengekippt wird. Der neue Wein wird zu Sankt

Martin in der Runde verkostet und bringt die Winzer mit ihren Familien an einem Tisch zusammen. Der Erntedanktag der Weinbauern am 11. November zeigt den Heiligen als Halbfigur mit einem Kelch.

Der Entwurf von Medaillen und Münzen war ein durchaus gefragter Wirkungsbereich für figürlich arbeitende Bildhauer. Die Wertstücke stellten beliebte Multiples dar, die zu besonderen Anlässen gefertigt und als Ehrengaben verwandt wurden. Als würdiges Geschenk diente auch die Serie von Hans Kindermann. Die motivische Zerteilung in der Verbindung von bäuerlichen Motiven und christlicher Ikonografie ermöglichte dem Bildhauer eine künstlerische Herangehensweise abseits einer verbindlichen Emblematis. So sind die zwölf Motive als kleine Relieifarbeiten wiederum in der Tondo-Form zu verstehen. Die religiösen Bildthemen unterliegen dabei einer weit deutlicheren Figürlichkeit als die Weinbau-Motive, die der Bildhauer aus dem Gips herausarbeitete. Wie bei der Ausstattung von St. Kilian in Assamstadt wurde das gestalterische Beiwerk, etwa die Darstellung der Pflanzen, zum Anlass freierer Formfindungen, die sich in der verkleinerten Edelmetallprägung durch eine zunehmende Unschärfe auszeichnet.

Auch Ewald Mataré wandte sich in seinen späten Jahren der Schaffung von Medaillen zu, die häufig im Kontext kirchlicher wie privater Aufträge entstanden. Seiner knappen Formensprache entsprechend arbeitete er diese weitaus flacher und mit strukturierenden Binnenlinien aus, wie dies bei der Plakette der „Mondsichelmadonna“ (Abb. 133)¹⁴⁵² erkennbar ist. Bei autonomen Arbeiten in diesem bildhauerischen Bereich wählte er nicht selten Tiermotive, die in seinem künstlerischen Werk häufig vertreten sind. Gleich mehrfach variierte er einen Hahn auf Plaketten, Reiter und zuletzt auch Kühe und Kälbchen (WV 542-549)¹⁴⁵³, die er stark vereinfacht ins Zentrum eines unausgestalteten Runds platzierte. Die Medaillen bildeten somit für beide figürlich arbeitenden Künstler einen Anwendungsbereich, in dem ihre künstlerische Sprache im Kleinformat Niederschlag und Verbreitung fand.

3.11.6.3 Der Fassboden als Reliefgrund

Der hölzerne Boden eines Weinfasses wurde zum Werkstoff Hans Kindermanns, aus dem er bereits vor der Münzserie das Tätigkeitsfeld des Winzers herausgearbeitet

¹⁴⁵² Ewald Mataré, Plakette Mondsichelmadonna mit Kind, 1946, Keramik, verbleib unbekannt, in: Schilling 1994, WV 302, S. 219.

¹⁴⁵³ Ebd., S. 273.

und in Form von kreisförmig gebundenen Reben in ein Gefüge der Pflanze und ihrer Früchte gebracht hatte (WV R012). Es ist anzunehmen, dass die Gestaltungsidee zur Medaillen-Serie für den Landkreis Südpfalz aus diesem Werk hervorging. Die ovale Grundform gab die Gestaltungsfläche vor, aus der die Motive herausgearbeitet wurden, die jenen entsprechen, die der Bildhauer in den Medaillen ebenfalls formulierte. Noch figurenreicher werden die Tätigkeiten zwischen der Pflege der Weinstöcke bis zur Ernte und der Probierrunde des neuen Weins im Hochrelief geschildert. Die Leerstellen zwischen den figürlichen Motiven füllen pflanzliche Strukturen, die der freien Motivgestaltung auf der Rückseite der Münzen entsprechen.¹⁴⁵⁴

Auch der ovale Fassboden als Reliefgrund verbindet Kindermann und Mataré. Matarés Gestaltung der Stirnfront eines Weinfasses geht auf die frühe Nachkriegszeit zurück und stellte 1947 eine Auftragsarbeit für eine Kölner Weinunternehmen dar. Auch er verband in seinem Relief christliche Ikonografie mit dem Weinbau und legte ein dreiteiliges übereinander gelagertes Gestaltungskonzept vor, das er in einem Tagebucheintrag selbst erläuterte: „Ich stellte in meinem Entwurf oben Gottvater segnend mit der Sonnenscheibe in der Rechten dar, darunter in der Mitte Noah, soeben der Arche entsteigend, einen Weinstock pflanzend, und darunter die Sonnenstrahlen mit Weinblättern [...]“¹⁴⁵⁵ Ob Kindermann sich dieser Bezüge bewusst war, ist allerdings fraglich.

Ein ovaler Fassboden ist auch Basis eines Reliefporträts des Winzers Eugen Wendel, das 1983 datiert ist (WV R013). Der ortsansässige Winzer ist darauf als Halbfigur im Relief dargestellt. Dieses setzt sich aus zwei gestalterischen Ebenen zusammen, einer oberen, welche rechts und links zu jeweils einem Drittel der Fläche eine Art Vorhang bildet, aus welchem der Weinbauer teilweise verdeckt herauschaut. Kopf und Hand mit Winzermesser sind herausgehoben. Auch er trägt – wie die

¹⁴⁵⁴ Es existieren zwei Güsse der Arbeit, ein Zement- (WV R012 b.) sowie ein Bronzeguss (WV R012 c.), der als Leihgabe aus dem künstlerischen Nachlass in der Vertretung des Landes Rheinland-Pfalz in Berlin präsentiert wird und für einen Ausschnitt des Kunstlebens in dem Bundesland steht. Die Arbeit wurde durch einen Leihvertrag vom 17.4.2002 zwischen Yvonne Kindermann und dem Land Rheinland-Pfalz für die Präsentation in der Landesvertretung übergeben, NL HK. Die Vertretung veröffentlichte 2002 und 2017 Broschüren zur Kunstpräsentation, die Texte und Abbildungen zu der Arbeit enthalten. Landesvertretung Rheinland-Pfalz beim Bund und in der Europäischen Union (Hrsg.): Schaufenster Kunst aus Rheinland-Pfalz, Berlin 2017 (überarbeitete, erweiterte Neuauflage), 2017, S. 12 (mit Abb.); Landesvertretung Rheinland-Pfalz beim Bund und in der Europäischen Union (Hrsg.): Schaufenster Kunst aus Rheinland-Pfalz, Berlin 2002, S. 15 (mit Abb.). Die Präsentation und die dazu erschienen Kataloge führen die Arbeit Kindermanns mit einem Römischen Relief aus dem 3. Jahrhundert n. Chr. zusammen, das in Trier und Neuwagen gefunden wurde und dessen Original sich im Rheinischen Landesmuseum in Trier befindet. Auch auf diesem wird die rundliche, achtförmige Bindung der Weinreben als Strukturelement der figurativen Darstellung genutzt.

¹⁴⁵⁵ Tagebucheintragung von Ewald Mataré, Buderich, Juli 1947, zit. nach: Schilling 1994, S. 221.

Halbfigur von Jakob Kunz – eine Kappe, die ihn und sein landwirtschaftliches Metier kennzeichnen. Das Holz ist mehrfarbig gefasst: der Vorhang ist rosé und rot horizontal gestreift und kontrastiert damit mit dem vertikal gegliederten Faltenwurf. Die Figur trägt ein grünes Hemd, einen gelben Schal und eine schwarze Mütze. Das Inkarnat von Gesicht und Hand trägt die roséfarbene Tönung. Dies ist im Werk Hans Kindermanns eine solitäre Verbindung aus Holzrelief und Farbe. Das Malerische unterstreicht die plastische Form und unterstützt deren Wirkung im flachen Grund. Zugleich handelt es sich bei dieser Arbeit um die einzige Porträtdarstellung im Relief abseits der Münzaufträge.

Die enge Bindung von Hans Kindermann an seine Familie und seinen ländlichen Lebensraum bestimmte die bildhauerischen Aufgaben seines Spätwerks. Er besann sich im Alter auf die kleineren, handlichen Formate, in denen er seine figurativen Formideen umsetzte. Das plastische Porträt indes bildete weiterhin den bestimmenden Teil seiner bildhauerischen Tätigkeit. In der Loslösung von der Abstraktion wurde es zum Mittel, zur Figuration zurückzukehren. Er nahm damit einen künstlerischen Faden wieder auf, der sein künstlerisches Schaffen von der Zeit seiner Ausbildung an in Mainz und Düsseldorf bestimmte. Er schloss sich damit im Grunde der Vorgängergeneration an, was die bei der Untersuchung des Spätwerks herangezogenen Vergleiche mit Arbeiten vornehmlich von Gerhard Marcks, Edwin Scharff und Ewald Mataré belegen. Alle waren namhafte Repräsentanten der modernen figürlichen Bildhauerei in den 1920er- und 1930er-Jahren, in diesem Sinne weitergearbeitet haben.

3.11.7 Das Porträt in Ost- und West

3.11.7.1 Kindermanns Selbstbildnis

Eine Fülle von Bildnisköpfen hatte Hans Kindermann während der rund 70 Jahre seines künstlerischen Schaffens gefertigt. Freunde und Weggefährten, Familienangehörige und Auftraggeber hatte er dargestellt. Ein Selbstbildnis allerdings fehlte bis kurz vor seinem Tod. Wohl deshalb nennt Andreas Franzke dieses, tatsächlich das Œuvre abschließende Werk, das noch in den 1990er-Jahren entstand, Kindermanns „Vermächtnis“.¹⁴⁵⁶ In seinem Ansinnen, die Familienmitglieder in seiner künstlerischen Darstellung und Sichtweise festzuhalten, ergänzte er in seinen letzten Lebensjahren noch sein Konterfei.

¹⁴⁵⁶ Franzke 2012, S. 20.

In seiner bildhauerischen Praxis ging er diese Idee auf dieselbe Weise an wie die meisten Porträts des Spätwerks, indem er sich dem endgültigen Werk, das in Bronze gegossen wurde, in einem Prozess der Formfindung näherte. Der über 80-jährige Künstler suchte damit bei sich selbst die Verknüpfung von Abbild und Ausdruck seines individuellen Charakters (WV S164). Im Sinne Franzkes manifestierte sich in diesem Bildnis die Summe eines Bildhauerlebens.¹⁴⁵⁷ Kindermann schärfte den Blick von außen auf sich selbst, indem er den Künstler, den Vater und den greisen Mann in diesem Werk zusammenführte. Es fällt das Bemühen um Abbildlichkeit auf, das die Spuren des Alters – wie bei der Porträtplastik der eigenen Mutter, 1939 (WV S014) viele Jahrzehnte zuvor – offenlegt und die Zeichen eines erfüllten Lebens sichtbar macht. Der sechsfache Vater reihte sich damit zwischen den familiären Bildnissen ein, die er von jenen Menschen in den vergangenen Jahren angefertigt hatte, die ihm am nächsten standen. Doch er positionierte sich gleichzeitig auch als Künstler. Es kehren die bewegte Oberfläche des „Arnold“-Kopfes (WV S093) wieder, aber auch die Merkmale einer aufs Visuelle gerichteten Präsenz, die den Bildnissen von Herkenrath (WV S087) und Kögler (WV S096) eigen sind. Kindermann verwies damit auf seine Existenz als Bildhauer und seine schöpferische Kraft, die ihn zeitlebens begleitet hatte und seine Persönlichkeit bis zum Schluss prägte.

Zugleich stellte dieses letzte Werk auch ein finales Bekenntnis zu einer vom Expressionismus geprägten modernen Bildnisplastik dar, von der sein künstlerisches Wirken schon vor seiner akademischen Schulung ausging. Es äußerte nochmals sein künstlerisches Selbstverständnis, das die bildhauerische Tradition in den Fokus stellte, aus der heraus sich sein Werk – auch seine abstrakten Arbeiten – entwickelt hatte. Zu ihr bekannte er sich. Dass er damit am Ende eine Außenseiterposition einnahm, die auch im pluralistisch geprägten Kunstbetrieb keine Aufmerksamkeit mehr auf sich zog, hatte er längst akzeptiert.

Schließlich wurde er weder mit seiner Bildniskunst noch mit seinem abstrakten Werk in der Rückschau in Verbindung gebracht, sondern vor allem mit dem Wappentier der Bundesrepublik Deutschland, dem er aus der Fülle seiner vielgestaltigen bildhauerischen Erfahrung schöpfend eine demokratisch sinnfällige wie künstlerisch einzigartige Gestalt gegeben hatte.

¹⁴⁵⁷ Ebd.

3.11.7.2 Außenseiter: Die Porträtisten Hans Kindermann und Wieland Förster

Die deutsche Wiedervereinigung hieß für die ostdeutschen Künstler, sich dem Kunstbetrieb der Bundesrepublik anzuschließen. Doch wie in der politischen Realität dominierte zuerst das Trennende, nicht das Verbindende. Dass der Bildhauer Wieland Förster 1999 noch betonen musste: „Ich bin kein DDR-Bildhauer, ich bin ein deutscher Bildhauer“,¹⁴⁵⁸ macht deutlich, wie hoch die Mauer auch in diesem Bereich noch zehn Jahre später war. Der Kalte Krieg wirkte nach und Vorurteile, denen die figurative Kunst im Kontext der NS Kunst begegnete, schienen sich auf ähnliche Weise zu wiederholen. Insofern ist es ein Verdienst der Forschung, zur Jahrtausendwende in der wissenschaftlichen Untersuchung der modernen figürlichen Bildhauertadition und ihrer Kontinuität auch in der Abstraktion nach 1945 hier die ideologischen Gräben zugeschüttet zu haben. Vor allem Ursel Berger, Arie Hartog, Christa Lichtenstern, Birk Ohnesorge und Josephine Gabler verfolgten ihr Anliegen konsequent, um die Interdependenz zwischen Kunst und Politik im autonomen Werkprozess zu objektivieren, während der Nazi-Zeit wie auch unter der Doktrin des sozialistischen Realismus in der DDR und der Dominanz der Abstraktion in der BRD. Erst danach scheint es legitim, von einem stilistischen Pluralismus als demokratischem „Kunstkonzept“ zu sprechen, das keinerlei stilistische Darstellungsform mehr diskreditierte.

Kindermann erlebte diese künstlerische Wende nicht mehr. Sein scheinbar anachronistisches Bekenntnis zur Figuration, die Hinwendung zum Bildnis, die Kindermanns Früh- wie Spätwerk prägte, sorgte dafür, dass sein Schaffen in der Bunderepublik keine überregionale Verbreitung im Kunstbetrieb und Aufnahme in die Literatur fand. Umgekehrt weigerte sich Wieland Förster in der DDR, das Porträt als Manifestation eines sozialistischen Idealtypus zu verstehen. Er betrachtete es als künstlerisches Mittel auf der „Suche nach Entsprechung“, das auch abstrahierende Darstellungsformen einschloss. Dies war die Ursache dafür, dass ihn das DDR-System als allzu formalistisch erachtete und ihn lediglich ob seiner internationalen Wertschätzung gewähren ließ.¹⁴⁵⁹

¹⁴⁵⁸ Wieland Förster im Gespräch mit Sabine Fischer 1999, zit. in: Deutsches Literaturarchiv/ Deutsche Schillergesellschaft Marbach (Hrsg.): Wieland Förster. Porträtplastiken, Tübingen 2000. Konzeption Sabine Fischer und Michael Davidis, mit einem Werkverzeichnis von Angelika Förster, S. 33.

¹⁴⁵⁹ Ebd., S. 12.

Das bildhauerische Porträt erweist sich damit als exemplarisch für die künstlerische wie politische Gegensätzlichkeit der beiden deutschen Staaten. Kindermann und Förster waren Antagonisten. „Das Porträt in seiner Mischung aus modellgetreuem Realitätsanspruch und formaler Gestaltungsfreiheit“¹⁴⁶⁰ wurde hier wie dort außerhalb der Vorstellungen von zeitgemäßer Kunst angesiedelt.

Obwohl Förster fast zwanzig Jahre jünger ist als Kindermann, wies beider Schaffen vielfache Verbindungen auf, wohl auch, weil der Ausgangspunkt der künstlerischen Entwicklung der zwei Bildhauer in der Nachkriegszeit lag. Förster war Schüler von Walter Arnold (1909-1979) an der Dresdner Hochschule für Bildende Künste,¹⁴⁶¹ der seinerseits auf Hermann Hallers Lehre zurückging. Als junger Künstler vor dem Mauerbau orientierte er sich sehr wohl auch an den westlichen Künstlern. Er verehrte Giacometti wie Marino Marini (1901-1980). Letzterer wurde für seine Stilentwicklung von großer Bedeutung. „Bei ihm traf Förster auf eine Bildniskonzeption, in der die autonome künstlerische Formensprache und porträtgenauer Zugriff zu einer bei hohem Abstraktionsgrad ungemein lebendigen, prägnanten Wiedergabe des Dargestellten verschmelzen“.¹⁴⁶² Heiliger, den er ebenfalls schätzte, verschaffte Förster Zugang zur Berliner Moore-Ausstellung.¹⁴⁶³ Er strebte ein Studium bei Gustav Seitz in Berlin an, kam dann jedoch wegen dessen Weggangs nach Hamburg in die Klasse von Fritz Cremer (1906-1993).

Bei Förster wie bei Kindermann fand eine Auseinandersetzung mit der Abstraktion statt, die am Ende jedoch in einem beiderseitigen Bekenntnis zu Figuration mündete. Und noch einiges mehr sollte die beiden Künstler einen: Die Hinwendung zu Künstlerpersönlichkeiten im Porträt und die teilweise nur grobe bearbeitete Rückansicht, die etwa das Schulterstück von Bernhard Minetti, 1991/92 (Abb. 145)¹⁴⁶⁴, aufweist. Wieland Förster hat die moderne, figürliche Bildhauerei und vor allem auch das Porträt ins 21. Jahrhundert hinüberggeführt. Er porträtierte nach der Wende Walter Jens (1923-2013), 1997 und den Verleger Siegfried Unseld (1924-2002), 2001.¹⁴⁶⁵ Damit

¹⁴⁶⁰ Ebd., S. 33.

¹⁴⁶¹ Miekusch, Monika: Wieland Förster. Werkverzeichnis der Plastiken und Skulpturen, Wien/Berlin, 2012, S.12/13.

¹⁴⁶² Ebd., S. 18.

¹⁴⁶³ Lichtenstern 2008, S. 299.

¹⁴⁶⁴ Wieland Förster, Porträt Bernhard Minetti, 1991/92, Bronze, WV 67, in: Miekusch 2012, WV 254, S. 310.

¹⁴⁶⁵ Raulff, Ulrich für die Deutsche Schillergesellschaft: Literarische Köpfe. Porträtplastik der Moderne aus der Marbacher Sammlung, Marbacher Magazin 109, Marbach 2005, S. 91, S. 95, S.109, S.115.

wurde der Gattung, der sich Hans Kindermann so sehr verbunden fühlte, eine Kontinuität im geeinten Deutschland verliehen.

4 Schlussbetrachtung

4.1 Von der Figuration zur Figuration

4.1.1 Zeitgemäß durch die Abstraktion

Das in seiner Genese wie künstlerischen Ausprägung mithin abstrakteste Werk des Bildhauers Hans Kindermann, die Plastik „Bewegung“, 1959-1961 (WV ÖR015 a.), geplant für das Bundeswehrgelände in Sigmaringen, die der Künstler in einem langwierigen Werkprozess und unter wechselnden Bedingungen des Auftraggebers fertigte, erfüllte all jene Kriterien, die in der nach internationaler Anerkennung strebenden Bundesrepublik Deutschland für eine zeitgemäße abstrahierende Darstellungsweise galten. Hans Kindermann hatte mit dieser Arbeit künstlerisch aufgeschlossen. Er war – aus dem damals gültigen Verständnis heraus – auf der Höhe der Zeit. Wie in dieser Untersuchung dargestellt, hält sein Werk Vergleichen mit Arbeiten von Karl Hartung und Bernhard Heiliger oder auch Fritz König stand.

Kindermann gelangte zu einer Abstraktion, die als Ausgangspunkt die menschliche Statuarik in ihrer Verbindung aus Körper und Raum beinhaltete. Wie Heiligers „Figurenbaum“, 1958 (Abb. 95), in dem sich Leiber wie zu einem knöchernen Gebilde verschmelzen, oder Hartungs „Thronoi“, 1958/59 (Abb. 93), das dessen „Großen Sitzenden“ von 1951/52 zu einem Körper-Raum-Gebilde mutieren ließ, ist die Figur nach wie vor der Ausgangspunkt plastischen Gestaltens. Wenn sich in Hartungs Werk „Hieratische Erstarrung und wucherndes Wachstum“ (Krause)¹⁴⁶⁶ verbinden, so gilt dies auch für Kindermanns Formfindungen, die unterschiedliche Bewegungsmomente erstarren und mehrere Gestaltideen miteinander verschmelzen lassen. Die knöchernen Abkürzungen des Körperlichen verbinden sich zu einer Komposition, die sich in ihrer plastischen Erscheinung wiederum zur – abstrakten – Figur generieren. Die als Vorbild für den abstrahierenden Weg in der deutschen Plastik geltenden Werke von Heiliger und Hartung waren für Kindermann wegweisend und fanden in der genannten Plastik für Sigmaringen, im Mannheimer Relief bis hin zu „Terra et mundus“ in Karlsruhe in seinem Werk eine persönliche Umsetzung.

Trotzdem blieb im Œuvre Hans Kindermanns die Abstraktion eine temporär begrenzte Phase zwischen der Mitte der 1950er-Jahre, die mit den funktional orientierten Brunnenaufbau-Konstruktionen in Düsseldorf (WV ÖR008 und WV ÖR012) begann, und mit „Terra et mundus“, 1969 (WV ÖR016 a.) abrupt endete. Die

¹⁴⁶⁶ Krause 1998, S. 162.

abstrahierende Arbeitsweise erwies sich für den Künstler als nicht mehr trag- und zukunftsfähig.

4.1.2 Zwei stilistische Brüche

Insgesamt zwei deutliche Brüche wies die Werkbetrachtung Kindermanns auf. Zum einen handelte es sich um seine ausschließliche Hinwendung zur Plastik im öffentlichen Raum, verbunden mit der Entwicklung einer abstrakten Formensprache, Anfang der 1950er-Jahre, die dem Bemühen nach finanzieller Absicherung geschuldet war. Das autonome Werk, das in der figürlichen Plastik in einer kompakten Stilisierung und mit einer Archaisierung zu einer formalen Reduzierung gefunden hatte, brach ab. Damit verpasste Kindermann die Gelegenheit, seine Figuration weiterzuentwickeln.

Die weitere Zäsur erfolgte in der ebenso plötzlichen Abkehr von der Abstraktion und der Rückkehr zu einer klassischen Figurenauffassung Ende der 1960er-Jahre. Er knüpfte dabei nicht an seine aktualisierte, über die Archaisierung erlangte reduzierte Formensprache in der Figuration an, die mit der „Stehenden Figur“ (WV S083) ihre reifste Ausprägung fand, sondern er griff seine Vorkriegs- und frühe Nachkriegs-Darstellungsweise wieder auf, die sich im privaten Umfeld größtenteils auf das wirklichkeitsnahe Abbilden konzentrierte.

Am Anfang wie am Ende des Schaffens des Künstlers steht die Figuration. Sie hat die Wahrnehmung Hans Kindermanns als figurativer Bildhauer geprägt, die in der Rezeption stets wiederholt wurde und sich dadurch verfestigte. Diese eingeschränkte Werkbetrachtung mochte dem Selbstverständnis des Künstlers entsprochen haben, denn diese Darstellungsweise nimmt sein autonomes bildhauerisches Œuvre ein und prägt seine Subjektivierung im autonomen Spätwerk.

Die bildhauerische Praxis der Abstraktion konzentrierte sich ausschließlich auf Arbeiten, die auf Aufträge und Wettbewerbsentwürfe zurückgingen, die diese Gestaltungsweise für ihn einforderten. Er griff die Impulse auf, die in der Rückbesinnung auf die künstlerische Vorkriegs-Avantgarde und in der Rezeption vor allem von Henry Moore im bundesdeutschen Kunstbetrieb im bildhauerischen Bereich Aufnahme fanden. Die Berliner Bildhauer-Schule mit Heiliger und Hartung stellte sich für den Künstler als richtungsweisend dar. Hans Uhlmanns Metallplastik war bei den Brunnenprojekten in Düsseldorf Mitte der 1950er-Jahre von großer Relevanz. In diesem Kontext ist auch sein einziges überliefertes künstlerische Bekenntnis anlässlich der Präsentation der

Entwürfe für die Ursula-Säule in Offenburg 1960 (WV ÖR018) zu bewerten, welches die Abstraktion als einzige zeitgemäße Möglichkeit benennt, Inhalte zu transportieren (Dok. 20).¹⁴⁶⁷ Diese Position erklärt sich aus dem Bestreben in dieser Phase, als abstrakter Bildhauer hervorzutreten. Ansonsten entsprach es nicht Kindermanns Persönlichkeit, sich zu seiner Arbeit zu äußern, auch nicht gegenüber Vertrauten wie Künstlerkollegen oder Studierenden.

Im Zentrum seiner bildhauerischen Arbeit stand für ihn die Faszination des schöpferischen Prozesses, wie die Verfasserin bei ihrer einzigen persönlichen Begegnung mit dem Künstler selbst erfahren durfte.¹⁴⁶⁸ Diese Haltung zeigt seine tiefe Verwurzelung in der Tradition der klassischen Bildhauerei und ihrer Mittel, die die Abstraktion keineswegs ausschloss, sondern als alternative künstlerische Gestaltungsweise im zeitgeschichtlichen Zusammenhang verständlich macht.

4.1.3 Prägung im Expressionismus

Hans Kindermann war geprägt von der modernen figürlichen Bildhauerei, mit künstlerischen Vorbildern vor 1933 wie u.a. Karl Albiker, Georg Kolbe oder auch Gerhard Marcks. In dieser künstlerischen Auffassung verbunden mit klassizistischen Idealen wurde er von Alexander Zschokke, seinem Lehrer an der Düsseldorfer Akademie, bestätigt und geschult. Die künstlerische Gegenposition bestand im akademischen wie künstlerischen Klima der Zeit in der Verwirklichung der vom NS-System verordneten „Dogmatischen Körper“ nach deren „perfidem Schönheitsdiktat“ (Klaus Wolbert)¹⁴⁶⁹ in der Aktplastik, dem sich anzupassen Kindermann vermied oder es motivisch – wie bei seiner HJ-Gruppe (WV ÖR002) – konterkarierte.

Sein Mentor Walter Kaesbach wie auch sein enger Vertrauter Erich Heckel vermittelten ihm den Expressionismus als Maßstab der modernen deutschen Kunst, die als Basis einer Weiterentwicklung der Malerei wie auch der Bildhauerei nach 1945 dienen sollte. Auch seine lebenslangen Düsseldorfer Freunde, die in dieser Kunstauffassung herangereift waren, bestätigten diese Haltung. Sie über den Krieg und in die junge Bundesrepublik erfolgreich hinüberzuretten, gelang Hans Kindermann mit der

¹⁴⁶⁷ Ortenauer Heimatblatt 1960, o. S.,

¹⁴⁶⁸ Schiller, Susanne, „Idee des Theaters‘ flankiert die Stadthalle“, Badische Neueste Nachrichten, BNN, 29.6.1989.

¹⁴⁶⁹ So charakterisiert Wolbert in seiner Veröffentlichung zur NS-Skulptur den systemkonformen Stil. Diese Formulierung nimmt er auch in den Titel seiner Veröffentlichung auf. Wolbert, Klaus: Dogmatische Körper – perfide Schönheitsideale. Deutungspraxis der programmatischen Aktplastik im Dritten Reich, Berlin 2018.

Unterstützung von deren Verfechtern. Durch die Förderung von Kaesbach und Heckel war er von 1945 an im wiederauflebenden Ausstellungsbetrieb, der in der Plastik auf die Präsentation der Figur gerichtet war, erstmals in seiner Künstlerlaufbahn vertreten. Er erlangte regionale Bedeutung als einer der führenden Bildhauer im südwestdeutschen Raum.

Auch seine stilistische Neuausrichtung hin zu einer kompakten, archaisierenden Figurensprache erfolgte über den Expressionismus. Er orientierte sich an der primitivistischen Plastik der „Brücke“-Künstler, vor allem an jener Heckels. Sie hätte ihm eine künstlerische Perspektive im Bereich der figürlichen Bildhauerei eröffnen können. Doch er entschied sich für die Hinwendung zur Abstraktion.

4.1.4 Subjektivierung im Spätwerk

Während die Kunst in der Bundesrepublik weiter an ihrem dem Demokratisierungswillen folgenden „Nachkriegsmissverständnis“ (Grasskamp)¹⁴⁷⁰ mit dem Postulat der Abstrakte festhielt und die Figuration als Ausdruck von Unfreiheit im Osten Deutschlands und Europas diskreditierte, wandte sich Kindermann dem klassischen Figurenbild Ende der 1960er-Jahre wieder zu. Künstlerischer Ausgangspunkt war die figurative Darstellung des deutschen Hoheitssymbols, des „Adlers“, 1969 für den Sitzungssaal des Bundesverfassungsgerichts in Karlsruhe (WV ÖR022). Trotz einer aus seiner Abstraktion abgeleiteten freien bildnerischen Umsetzungsweise, die das bekannteste Werk Kindermanns auszeichnet, stieß diese Arbeit bei dem Bildhauer das zeichnerische Naturstudium wieder an. Parallel dazu erfolgte die Wiederaufnahme der Bildnis- und Porträtplastik mit der Darstellung der Professorenkollegen und der Mitglieder seiner jungen Familie. Der stilistische Rückbezug war für den Bildhauer Ausdruck seiner persönlichen Subjektivierung in Folge weitreichender Verunsicherung, die die gesellschaftspolitischen Proteste vor allem der Studentenschaft Ende der 1960er-Jahre bei den Künstlern erzeugt hatten. Die Bindung der Kunst an die gesellschaftspolitische Realität entsprach keineswegs Kindermanns persönlichem Kunstverständnis, das sich größtenteils mit gestaltungsimmanenten Fragestellungen befasste.

Seine Position als Rektor der Kunstakademie Karlsruhe in einer Zeit, die sowohl die Institution als auch die Rolle der Kunst neu definierte und die Gattung Bildhauerei in

¹⁴⁷⁰ Grasskamp 1989, S. 135.

Frage stellte, machte ihn als Person und seine traditionelle künstlerische Ausdrucksform zum Feindbild des Widerstands. Diese Krise führte bei Hans Kindermann zu einem Rückgriff auf das traditionelle bildhauerische Repertoire, auf dem seine Kunst basierte. Der Rückzug, der mit seiner Emeritierung 1977 auch mit dem Abschied aus dem Hochschulbetrieb verbunden war, vollzog sich von da an in einer figurativen künstlerischen Arbeit abseits jeder kunst- und kulturpolitischen Bezugnahme und ohne Blick auf den Kunstbetrieb oder Kunstmarkt.

Das Spätwerk des Künstlers entstand in wirtschaftlicher wie auch persönlicher Unabhängigkeit und wurde nicht zuletzt dadurch von Material- und Farbexperimenten begleitet, die diese Freiheit hervorbrachten. Die Bindung an seinen überschaubaren Lebensraum und Wohnort in Gleishorbach in der Pfalz wurde von kleineren Aufträgen flankiert, die in ihrer Zielrichtung auf Land und Leute eine gegenständliche, figürliche Ausdrucksform einforderten. Dass Kindermanns letztes Bildnis sein einziges Selbstbildnis darstellte, unterstreicht dessen Hinwendung zu sich selbst in einer gezielten Subjektivierung seiner künstlerischen Haltung.

4.1.5 Künstlerische und politische Zweiteilung

Hans Kindermann erlebte noch die Wiedervereinigung mit, die die politische wie – mit etwa zehn Jahren Verzögerung – auch die künstlerische Trennung Deutschlands aufhob. Die separierende Kunstgeschichtsschreibung wurde obsolet und legte in der Kunst- und Kulturwissenschaft offen, dass das jeweilige künstlerische Konzept eine Form systempolitischer Anpassung darstellte. Die figürliche Bildhauerei wurde wieder Bestandteil der deutschen Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts, was eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dieser im Westen überwunden geglaubten künstlerischen Haltung notwendig machte. Dass Kindermanns figürlich geprägtes künstlerisches Gesamtwerk eine erste große Würdigung mit Katalogveröffentlichung durch die Ausstellung 2012 in Karlsruhe erhielt, verdeutlicht den Bewusstseinswandel, der zur Jahrtausendwende eingetreten war. Abstraktion und Figuration hatten in einer stilpluralistisch geprägten Gegenwartskunst auch in der historischen Rückschau ihre jeweilige Berechtigung erfahren.

Die Plastik des 20. Jahrhunderts war figürlich und abstrakt. Die Zweiteilung entsprach nicht dem künstlerischen Willen, sondern den politischen Verhältnissen. Vor allem die figurative Bildhauerei hatte den Makel, zuerst Ausdruck der NS-Staatskunst gewesen und später zum Sinnbild sowjetischer Kunstdoktrin mutiert zu sein. Mit

keinem dieser Aspekte ist das Werk Hans Kindermanns zu verbinden. Seine kunstpolitische Anpassung vollzog sich in der Nachkriegszeit, als die junge Bundesrepublik den Anschluss an die internationale Kunst mit der Abstraktion suchte und sich dem vom Fortschrittsgedanken bestimmten westlichen Vorbild verpflichtet sah. Doch dieser Werkanteil entzog sich der breiten kunstwissenschaftlichen Wahrnehmung. Er wurde auch von Kindermann selbst im Rahmen seiner späten Auftritte in Ausstellungen auf das figürliche Frühwerk im Zusammenhang mit den Höri-Künstlern und das autonome Spätwerk gerichtet. Dies bewirkte, dass der Künstler als rückwärtsgerichtet und unzeitgemäß übergangen wurde.

4.1.6 Zeitgeschichte und Werkgeschichte

Das Werk und Leben Hans Kindermanns wurde in hohem Maße durch zeitpolitische Umstände geprägt und beeinflusst. Zu diesen zählen sein durch den Zweiten Weltkrieg und seine Verwundung bedingter später Eintritt in den Kunstbetrieb und die schweren Lebensbedingungen in der Nachkriegszeit. Die persönliche Situation als alleinerziehender Witwer nährte das Streben nach öffentlicher Anerkennung, die der Wiederaufbau durch an Architektur gebundene Aufträge ermöglichte. Erst die Professur ab 1957 in Karlsruhe brachte wirtschaftliche Sicherheit, die auch mit künstlerischer Wertschätzung verbunden war. Die Studentenproteste und künstlerischen Aktionen der späten 1960er-Jahre verursachten den zweiten deutlichen Wendepunkt in Werk und Leben des Bildhauers.

Die Betrachtung des Œuvres und der Vita von Hans Kindermann ist die Darstellung eines künstlerischen Einzelschicksals, das durch den Kontext mit kunsthistorisch und kulturpolitisch relevanten Sachverhalten Gewicht erhält. Die Gemeinschaft mit den Höri-Künstlern während des Krieges, die sein künstlerisches Umfeld kennzeichnete und die eine Konklave des Nachexpressionismus bildete, war für Kindermann ähnlich relevant wie die abstrakte Bildhauerei als Mittel der Selbstdarstellung der jungen deutschen Demokratie auf der Weltausstellung in Brüssel 1958, wo der Künstler zu den Vorzeigerepräsentanten der modernen Kunst in Deutschland zählte.

Zu Beginn seiner Lehrtätigkeit an der Kunstakademie Karlsruhe, die sich in dieser Zeit als Keimzelle der „Neuen Figuration“ erwies, positionierte sich Hans Kindermann als Akteur der abstrakten Gegenposition, gleichgesinnt mit den Malern Meistermann oder Herkenrath. Mit seiner Rückkehr zur tradierten Figürlichkeit schloss er sich keineswegs der Schaffung eines zeichenhaften entpersonalisierten Menschenbilds an,

das sein jüngerer Professorenkollege Loth verfolgte. Er entschied sich bewusst und konsequent für die Außenseiterhaltung. Kindermann, der ehemals abstrakt arbeitende Künstler, festigte mit seiner späten figürlichen Darstellungsweise auch im akademischen Umfeld seine Wahrnehmung als Vertreter einer konservativen künstlerischen Sichtweise.

4.1.7 Der Nachlass einer Bildhauergeneration

Es sind häufig persönliche Initiativen, die einen Künstler der näheren Betrachtung zuführen. Die Verfasserin stellte ihre Motivation eingangs dar. Die Generation Kindermann verdankt Ausstellungen und Veröffentlichungen größtenteils familiären Anstößen oder regionalen Forschungsinteressen. Die Höri-Künstler Curth Georg Becker, Ferdinand Macketanz oder Jean Paul Schmitz werden von Einrichtungen im Bodenseeraum gewürdigt. Die einstigen Karlsruher Professoren wie Fritz Klemm oder Harry Kögler wurden bereits wissenschaftlich untersucht und wie auch Klaus Arnold und Peter Herkenrath mit Ausstellungen in Karlsruhe und an anderen Orten ihres Wirkens bedacht. Nur auf diese Weise erfahren diese Künstlerpersönlichkeiten aktuelle, aber selten überregionale Wahrnehmung und neuere Betrachtung.

Bei vielen Künstlern dieser Epoche ist der Nachlass inzwischen auseinandergerissen oder aufgelöst, die schriftlichen und bildlichen Dokumente somit nicht mehr zugänglich. Dies war bei Hans Kindermann vor allem durch den Einsatz seines Sohnes Caspar glücklicherweise nicht der Fall. Das Haus und das Atelier in Gleishorbach bargen das Material, das diese umfassende Untersuchung möglich machte. Es bot die Grundlage dafür, die kunsthistorisch bedingten Kategorisierungen und Einordnungen Hans Kindermanns als nicht werkumfassend in Frage zu stellen und die privaten wie gesellschaftspolitischen Bedingtheiten dazu in Beziehung zu setzen. So öffneten sich an einer einzelnen, bislang wenig beachteten Künstlerpersönlichkeit komplexe kunsthistorische und zeitgeschichtliche Zusammenhänge, die wiederum auf eine große Anzahl von Künstlerinnen und Künstlern der Zeit zutreffend sind.

Die abstrakte Seite des Gesamtwerks von Hans Kindermann, die in dessen Selbstverständnis wohl ohne herausragende Bedeutung war, oder die Künstlerbeziehung zwischen Kindermann und Heckel unter Berücksichtigung des Einflusses der „Brücke“-Plastik auf die Aktualisierung des Figurenbilds des Bildhauers wären demnach lohnende Ausstellungsprojekte, die durch diese Arbeit angestoßen werden könnten und sicher an verschiedenen Orten Aufmerksamkeit erhielten. Im Rahmen der

Forschungen entstanden bereits Ideen und es eröffneten sich Optionen, diese Vorhaben zu realisieren. Vielleicht gelingt es in diesem Zusammenhang auch, die Sigmaringer Figur „Bewegung“ (WV ÖR015 a.), die – wie „Terra et mundus“ (WV ÖR016 a.) – für die abstrakte Werkphase Kindermanns steht, in ein besseres Blickfeld im öffentlichen Raum zu rücken. Damit erhielte dieses Werk des Bildhauers nicht nur einen ihm angemessenen Platz, sondern auch einen Ort, an dem sich seine reifste Abstraktion manifestieren könnte.

5 Literatur

Akademie der Künste Berlin 1975

Akademie der Künste (Hrsg.): Hans Uhlmann. Leben und Werk. Schriftenreihe der Akademie der Künste Band 11, Berlin 1975.

Alberg 1987_1

Alberg, Werner: Düsseldorfer Kunstszene 1933-1945, in: Stadtmuseum Düsseldorf (Hrsg.): Düsseldorfer Kunstszene 1933-1945, Düsseldorf 1987; S. 37-144.

Alberg 1987_2

Alberg, Werner: Düsseldorfer Denkmäler in den 30er-Jahren, in: Stadtmuseum Düsseldorf (Hrsg.): Düsseldorfer Kunstszene 1933-1945, Düsseldorf 1987, S.145-154.

Albiker 1978

Albiker, Carl: Karl Albiker. Werkbuch, Karlsruhe 1978.

Albrecht 2017

Albrecht, Hans Joachim: Bildhauer in Deutschland im 20. Jahrhundert, Berlin 2017.

Amstutz 1968

Amstutz, G. Christian: Aus der Arbeit der Universitätsinstitute, Das neue Mineralogisch-Petrographische Institut der Universität Heidelberg: Heidelberger Jahrbücher XII, Berlin/ Heidelberg/ New York 1968, S. 162-180, (Sonderdruck).

Amtsblatt der Stadt Karlsruhe 1997

Amtsblatt der Stadt Karlsruhe Ausgabe vom 20.6.1997.

Archiv für Bildende Künste Nürnberg 1988

Archiv für Bildende Kunst im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg (Hrsg.): Gerhard Marcks 1889-1981. Briefe und Werke, München 1988.

Arendt 2012

Arendt, Karl: Die biblischen Themen in Plastik und Zeichnung der späten Schaffensjahre, in: Gutbrod, Helga, herausgegeben für das Edwin-Scharff-Museum Neu-Ulm: Edwin Scharff 1887-1955, Köln 2012, S. 98-137.

Aurnhammer/ Braungart, /Breuer/Oelmann 2015

Aurnhammer, Achim /Braungart, Wolfgang/ Breuer, Stefan/Oelmann, Ute in Gemeinschaft mit Kai Kaufmann: Stefan George und sein Kreis. Ein Handbuch (3 Bände), Berlin 2015, Band 2

Augsburger Kunstverein 1964

Augsburger Kunstverein (Hrsg.): Deutsche Bildhauer der Gegenwart, Augsburg 1964.

Augsburger Kunstverein 1974

Augsburger Kunstverein (Hrsg.): Deutsche Bildhauer der Gegenwart, Augsburg 1974.

Bacmeister 1939

Ernst Bacmeister: Wuchs und Werk, Rudolfstadt 1939

Baden-Baden 1947

Baden-Baden (Hrsg.): Deutsche Kunst der Gegenwart (L'Art Allemand Modern), Baden-Baden 1947.

Baden/Holten 2019

Baden, Sebastian/Holten, Johan (Hrsg.) unter Mitarbeit von Antonella B. Meloni: Gustav Seitz. Leib und Seele, Heidelberg 2019.

Badisches Landesmuseum 1999

Badisches Landesmuseum Karlsruhe (Hrsg.): Egon Eiermann. Die Möbel, Karlsruhe 1999.

Barron 1984

Barron, Stephanie (Hrsg.): Skulptur des Expressionismus, München 1984.

Bahles 2017

Bahles, Jan-Hendrik: „Rechtzeitig zum Jubiläumsfest sprudelt wieder der Brunnen“, in: Mannheimer Morgen, 11.7.2017. digital: https://www.morgenweb.de/mannheimer-morgen_artikel,-neckarau-rechtzeitig-zum-jubilaueumsfest-sprudelt-wieder-der-brunnen-_arid,365452.html (letzter Zugriff: 28.11.2020).

Bauer 2008

Bauer, Christoph: Akademiereform und innere Emigration. Walter Kaesbach in Düsseldorf und in Hemmenhofen 1924-1945, in: Bauer, Christoph/ Stark, Barbara (Hrsg.): Walter Kaesbach – Mentor der Moderne, Lengwil am Bodensee 2008, S. 27-47.

Bauer 2019

Bauer, Christoph (Hrsg.): Jean Paul Schmitz (1899-1970). Ein rheinischer Expressionist am Bodensee, Singen 2019 (mit biografischen Notizen von Wieland Schmitz).

Bauer/Brunner/Sailer 2000

Bauer, Christoph/ Brunner, Michael/ Sailer, Manfred (Hrsg.): Hier Da Und Dort, Darmstadt/ Singen am Hohentwiel, 2000.

Bauer/Stark 2008

Bauer, Christoph/ Stark, Barbara (Hrsg.): Walter Kaesbach – Mentor der Moderne, Lengwil am Bodensee, 2008.

Bernhard 1992

Bernhard, Franz: „Gute Kunst ist immer jung“, in: Staatliche Kunsthalle Karlsruhe (Hrsg.): Fritz Klemm, Stuttgart, 1992, S. 4.

Berger 1994

Berger, Ursel: Figürliche Bildhauerei im Gerg-Kolbe-Museum Berlin, Köln 1994

Berger 2000

Berger, Ursel: Georg Kolbe, Leben und Werk, mit dem Katalog der Kolbe-Plastiken im Georg-Kolbe-Museum, Berlin 1990

Berger 2000_1

Berger, Ursel: „Symbole für eine neue Zeit“. Heiligers Bildnisköpfe im Rahmen der Entwicklung der Porträtplastik in Deutschland, in: Wellmann, Marc (Hrsg.) im Auftrag der Bernhard Heiliger-Stiftung: Bernhard Heiliger. Die Köpfe, Köln 2000, S. 19-26.

Berger 2001

Berger, Ursel: Moderne Plastik gegen die „Dekoration der Gewalt“, in: Curtis, Penelope (Hrsg.): Taking Positions. Figurative Sculpture and the Third Reich – Untergang einer Tradition. Figürliche Bildhauerei und das Dritte Reich, Leeds 2001, Berlin/Bremen 2002, S. 60-75.

Berger 2002

Berger, Ursel (Hrsg.): Bildhauerei im 20. Jahrhundert, Band 1, Ausdrucksplastik, Georg-Kolbe-Museum Berlin, Berlin 2002

Berger 2011/12

Berger, Ursel: Georg Kolbe in der NS-Zeit. Tatsachen und Interpretationen, Berlin 2011/12 <http://www.georg-kolbe-museum.de/wp-content/uploads/2011/12/Georg-Kolbe-in-der-NS-Zeit.pdf>.

Berger 2013

Berger, Ursel, „Noch immer viel Tendenzen zu den überlebten Kunstrichtungen“. Der Umgang mit figürlicher Plastik nach dem Zweiten Weltkrieg, in: Körner, Hans/Reuter, Guido: Reaktionär – konservativ – modern? Figürliche Plastik der Nachkriegszeit in Deutschland, Theorie, Praxis und Geschichte der Kunst. Gemeinsame Forschungen der Heinrich-Heine-Universität und der Kunstakademie Düsseldorf, Düsseldorf 2013, S. 9-27.

Bering 2014

Bering, Kunibert: Die Akademie während der Zeit des Nationalsozialismus 1933-1945, in: Kunstakademie Düsseldorf, 2014, S. 20-35.

Berner 1976

Berner, Herbert: Die Hörig am Bodensee, in: Wietek, Gerhard (Hrsg.): Deutsche Künstlerkolonien und Künstlerorte, München 1976, S. 162-169.

Berner 1987_1

Berner, Herbert: Dr. Walter Kaesbach und die Maler auf der Höri, in: Götz, Franz (Hrsg.): Beiträge zur Geschichte der Gemeinde Gaienhofen, Hegaubibliothek Bd. 36, zweite Aufl., Singen 1987, S. 176-183.

Berner 1987_2

Berner, Herbert: Bildende Künstler in Gaienhofen, in: Götz, Franz (Hrsg.): Beiträge zur Geschichte der Gemeinde Gaienhofen, Hegaubibliothek Bd. 36, zweite Aufl., Singen 1987, S. 184-196.

Berner/Schuhmacher 1978

Berner, Herbert/ Schuhmacher, Klaus: Curth Georg Becker 1904-1972, Konstanz 1978.

Blomberg 2019

Blomberg, Katja: Die Natur spricht die Sprache der Mathematik, in: Blomberg, Katja/Wallner, Julia (Hrsg.): Lynn Chadwick. Biester der Zeit. Lynn Chadwick Katja Strunz Hans Uhlmann, Köln 2019, S. 67-81.

Blomberg/Wallner 2019

Blomberg, Katja/ Wallner, Julia (Hrsg.): Lynn Chadwick. Biester der Zeit. Lynn Chadwick, Katja Strunz, Hans Uhlmann, Köln 2019.

Boyken 2007

Boyken, Immo: Egon Eiermann/ Sep Ruf – Deutsche Pavillons, Brüssel 1958, Stuttgart/London 2007.

BBSR 2014

Bundesinstitut für Bau-, Stadt- und Raumforschung (BBSR) im Bundesamt für Bauwesen und Raumordnung (Hrsg.): Kurzdokumentation von 200 Kunst-am-Bau-Werken im Auftrag des Bundes von 1950 bis 1979, Bonn, 2014.

BBSR 2018

Bundesinstitut für Bau-, Stadt- und Raumforschung (BBSR) im Bundesamt für Bauwesen und Raumordnung (BBR) (Hrsg.): Kurzdokumentation von 300 Kunst-am-Bau-Werken des Bundes von 1950 bis 2013, Bonn 2018.

BMI 2020

Bundesministerium des Innern, für Bau und Heimat (BMI) (Hrsg.): 70 Jahre Kunst am Bau in Deutschland, München 2020.

Büttner 2011

Büttner, Claudia: Geschichte der Kunst am Bau in Deutschland, in: Bundesministerium für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung, BMVBS (Hrsg.): Geschichte der Kunst am Bau in Deutschland, Berlin 2011.

Büttner 2014

Büttner, Claudia: Brunnen Hans Kindermann, in: Bundesinstitut für Bau-, Stadt- und Raumforschung (BBSR) im Bundesamt für Bauwesen und Raumordnung (Hrsg.): Kurzdokumentation von 200 Kunst-am-Bau-Werken im Auftrag des Bundes von 1950 bis 1979, Bonn, 2014, S. 195/196.

Christoffel, 1957

Christoffel, Ulrich: Alexander Zschokke, München 1957.

Curtis 2001

Curtis, Penelope für das Henry-Moore-Institute in Zusammenarbeit mit dem Gerhard-Marcks-Haus und dem Georg-Kolbe-Museum (Hrsg.): Taking Positions. Figurative Sculpture in the Third Reich. Untergang einer Tradition. Figürliche Bildhauerei und das Dritte Reich, Leeds 2001.

Degreif 1995

Degreif, Uwe: Skulpturen und Skandale: Konflikte in Baden-Württemberg; Tübingen 1997, Untersuchungen des Ludwig-Uhland-Instituts der Universität Tübingen, Bd. 87, zugl. Tübingen, Univ. Diss., 1995.

Deseyve/Ohnesorge 2017

Deseyve, Yvette/Ohnesorge, Birk (Hrsg.): Toni Stadler. „Ich finde nicht, ich suche“, Leben, Werk, Wirkung, Berlin 2017.

Deutscher Künstlerbund 1963

Deutscher Künstlerbund (Hrsg.): Zwölfte Ausstellung Stuttgart, Stuttgart 1963.

Deutscher Künstlerbund 1966

Deutscher Künstlerbund (Hrsg.): 14. Ausstellung Essen, Essen 1966.

Deutscher Künstlerbund 1967

Deutscher Künstlerbund (Hrsg.): 15. Ausstellung Karlsruhe, Karlsruhe 1967.

Deutsches Literaturarchiv Marbach, Deutsche Schillergesellschaft 2000

Deutsches Literaturarchiv Marbach, Deutsche Schillergesellschaft Marbach (Hrsg.): Wieland Förster. Porträtplastiken, Tübingen 2000. Konzeption Sabine Fischer und Michael Davidis, mit einem Werkverzeichnis von Angelika Förster.

Deutsches Literaturarchiv Marbach, Deutsche Schillergesellschaft 2008

Deutsches Literaturarchiv Marbach, Deutsche Schillergesellschaft Marbach (Hrsg.): Das geheime Deutschland. Eine Ausgrabung. Köpfe aus dem George-Kreis, Marbacher Magazin 121, Marbach 2008.

Die Rheinpfalz 1997

Die Rheinpfalz: „Der Mensch ist das Maß“, Nachruf auf Hans Kindermann, 15.5.1997, (abk).

Doll/Heftrig/Peters/Rehm 2006

Doll, Nikola/Heftrig, Ruth/Peters, Olaf/Rehm, Ulrich (Hrsg.): Kunstgeschichte nach 1945. Kontinuität und Neubeginn in Deutschland, Bonner Beiträge zur Kunstgeschichte 3, Köln/Weimar/Wien 2006

Dollwet/Heyen/Knebel 1986

Dollwet, Joachim/ Heyen, Franz Josef/ Knebel, Hajo: Werner Meurer als Gruß zum 75. Geburtstag, Mittelrheinische Hefte Bd. 12, Koblenz 1986.

Domscheit 1985

Domscheit, Annette: Ludwig Gabriel Schrieber (1907-1975). Maler, Bildhauer, Zeichner, mit Werkverzeichnis, Univ. Diss. Bonn 1985.

Dube 1974

Dube, Annemarie und Wolf-Dieter: Erich Heckel, Das grafische Werk, 3 Bde, New York 1974.

Düsseldorfer Stadtpost 1957

Düsseldorfer Stadtpost, Bericht zur Berufung von Hans Kindermann an die Kunstakademie Karlsruhe, 6.7.1957, (g.).

Dürre 2007

Dürre, Stefan: Seemanns Lexikon der Skulptur, Leipzig 2007.

Van Dyke 2000

Van Dyke, James A.: Walter Kaesbach und der Pyrrhussieg des Expressionismus, in: Loers, Veit (Hrsg.): Wounded Time. Avantgarde zwischen Euphorie und Depression. Mönchengladbach, 2000, S. 39-53.

Van Dyke 2015

Van Dyke, James A.: Zur Geschichte der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf zwischen den Weltkriegen, in Ruppert, Wolfgang (Hrsg.): Künstler im Nationalsozialismus. Die „Deutsche Kunst“, die Kulturpolitik und die Berliner Kunsthochschule, Köln, Weimar, Wien 2015, S. 149-165.

EnBW 1998

Energieversorgung Baden-Württemberg EnBW (Hrsg.): Peter Herkenrath. 1900-1992. Bildnisse. Strukturen. Stillleben, Karlsruhe 1998 (Idee und Konzeption: Andreas Franzke).

EnBW 2012

Energieversorgung Baden-Württemberg EnBW (Hrsg.): Der Bildhauer Hans Kindermann (1911-1997), Karlsruhe 2012, (Text und Redaktion: Johannes Brümmer).

Erfurt 1996

Galerie am Fischmarkt, Angermuseum, Erfurter Kunstverein e.V.: Einsatz für die Moderne – Hommage à Kaesbach, Erfurt 1996.

Ernsting 1990

Ernsting, Bernd: Peter Herkenrath zum 90. Geburtstag, in: Peter Herkenrath. Facetten eines Lebenswerks, Leverkusen 1990, S. 6-9.

Fath/Herold/Köllhofer 1998

Fath, Manfred/Herold, Inge/Köllhofer, Thomas (Hrsg.): Menschenbilder. Figur in Zeiten der Abstraktion (1945-1955), Mannheim 1998.

Feist 1996

Feist, H. Peter: Figur und Objekt, Plastik im 20. Jahrhundert, Leipzig 1996.

Fehlemann 1992

Fehlemann, Sabine (vormals Kimpel): Dr. Walter Kaesbach, in: Junge, Henrike (Hrsg.): Avantgarde und Publikum. Zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905-1933, Köln/Weimar 1992, S. 187-197.

Ferber 1952

Ferber, Elfriede, „Kunstaussstellung Baden-Württemberg“, in: Schwäbische Zeitung, 13.12.1952.

Fitschen 2005

Fitschen, Jürgen: Schuld und Sühne in figürlichen Mahnmalen für die Opfer des Nationalsozialismus der fünfziger und sechziger Jahre, in: Gerhard-Marcks-Stiftung (Hrsg.): Prometheus. Schuld und Sühne in der Bildhauerkunst der Nachkriegszeit, Bremen 2005, 34-47.

Fitschen/Hartog 2004

Fitschen, Jürgen/Hartog Arie (Hrsg.): Gerhard Marcks. Das plastische Werk 1973-1981, Bielefeld, 2004.

Finanzministerium BW 1979

Finanzministerium Baden-Württemberg (Hrsg.): Kunst in der Architektur. Land Baden-Württemberg. 25 Jahre künstlerisches Schaffen im staatlichen Hochbau in Baden-Württemberg, Stuttgart 1979.

Florin 2006

Florin, Melanie: Das Majolikahäuschen von Villeroy & Boch im Düsseldorfer Hofgarten, Düsseldorf 2006.

Franzke 1982

Franzke, Andreas: Das Jahr des Winzers in Medaillen von Hans Kindermann. Zu einem vom Landkreis Südliche Weinstraße herausgegebenen Zyklus, Manuskript NL HK, in: Jahrbuch des Landkreises Südliche Weinstraße 4/1982, S. 26-31; auch in Wasgau-Blick 11/1982, S. 130-133.

Franzke 1990

Franzke, Andreas: Peter Herkenrath in Karlsruhe, in: Energieversorgung Baden-Württemberg EnBW (Hrsg.): Peter Herkenrath. 1900-1992. Bildnisse. Strukturen. Stillleben, Karlsruhe 1998, S. 54

Franzke 1997

Franzke, Andreas: In Memoriam Hans Kindermann, in: Künstlerbund Baden-Württemberg e.V.: 43. Jahresausstellung, Kleine Formate, Städtisches Kunstmuseum Spendhaus Reutlingen, Reutlingen 1997, o. S.

Franzke 2000

Franzke, Andreas: Skulpturen und Objekte von Malern des 20. Jahrhunderts, aktualisierte und erweiterte Neuauflage, Köln 2000.

Franzke 2004

Franzke, Andreas: Rückschau auf eine erste Konzentration, in: Heil, Axel/ Klingelhöller, Harald (Hrsg.): Die Geschichte der Kunstakademie Karlsruhe in Bildern und Texten, Karlsruhe 2004, S.139-144.

Franzke 2012

Franzke, Andreas: Der Bildhauer Hans Kindermann, in: Energieversorgung Baden-Württemberg EnBW (Hrsg.): Der Bildhauer Hans Kindermann (1911-1997), Karlsruhe 2012, S. 13-20.

Frey 2003

Frey, Stefan: Paul Klee und das Rheinland. Eine Chronologie, in: Gerlach-Laxner, Uta/Zehnder, Frank Günter (Hrsg.): Paul Klee im Rheinland, Köln 2003, S. 13-29.

Frey/Hüneke 2003

Frey, Stefan/Hüneke, Andreas in: Paul Klee, Kunst und Politik in Deutschland 1933. Eine Chronologie, in: Kort, Pamela: Paul Klee 1933, Köln 2003, S.268-306.

Freyberger 2019

Freyberger, Regina (Hrsg.): Geheimnis der Materie. Kirchner, Heckel, Schmidt-Rottluff, Frankfurt, 2019.

Friedrich/Prinzing 2013

Friedrich, Julia / Prinzing, Andreas (Hrsg.) für das Museum Ludwig: „So fing man einfach an, ohne viele Worte“. Ausstellungswesen und Sammlungspolitik in den ersten Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg, Köln 2013.

Fulda 2019

Fulda, Bernhard: Die „Ungemalten Bilder“ in: Fulda, Bernhard /Ring, Christian /Soika, Ava (Hrsg.) für die Nationalgalerie der Staatlichen Museen zu Berlin und die

Noldestiftung Seebüll: Emil Nolde. Eine deutsche Legende. Der Künstler im Nationalsozialismus, München/ London/ New York 2019, S. 179-217.

Fulda/Ring/Soika 2019

Fulda, Bernhard /Ring, Christian /Soika, Ava (Hrsg.) für die Nationalgalerie der Staatlichen Museen zu Berlin und die Noldestiftung Seebüll: Emil Nolde. Eine deutsche Legende. Der Künstler im Nationalsozialismus, München/ London/ New York 2019.

Funken 2006

Funken, Wolfgang: Kunst an Schulen in Düsseldorf. Veröffentlichung aus dem Stadtarchiv Düsseldorf 16, Quellen und Forschungen zur Geschichte des Niederrheins 8, 2. Aufl., Düsseldorf 2007.

Funken 2012

Funken, Wolfgang: Ars Publica Düsseldorf. Geschichte der Kunstwerke und kulturellen Zeichen im öffentlichen Raum der Landeshauptstadt, Bd.1, Essen 2012.

Gabelmann 2006

Gabelmann, Andreas: Hans Kindermann, Figurengruppe, 1953, in: Stadt Singen/Städtisches Museum Singen (Hrsg.): Singen SkulpTour, Singen 2006, S.61-63.

Gabelmann 2008

Gabelmann, Andreas: Im Brennpunkt der Moderne – Walter Kaesbach und die Expressionisten, in: Bauer, Christoph/ Stark, Barbara (Hrsg.): Walter Kaesbach – Mentor der Moderne, Lengwil am Bodensee 2008, S. 9-25.

Gabler 2001

Gabler, Josephine: Anpassung im Dissens. Die Bildhauer im Dritten Reich, in: Curtis, Penelope für das Henry-Moore-Institute in Zusammenarbeit mit dem Gerhard-Marcks-Haus und dem Georg-Kolbe-Museum (Hrsg.): Taking Positions. Figurative Sculpture in the Third Reich. Untergang einer Tradition. Figürliche Bildhauerei und das Dritte Reich, Leeds 2001, S. 42-55.

Gabler 2002

Gabler, Josephine: „Auftrag und Erfüllung“. Zwei Staatsbildhauer im Dritten Reich, in: Berger, Ursel (Hrsg.): Bildhauerei im 20. Jahrhundert. Ausdrucksplastik, Berlin 2002, S. 78-86.

Gabler/Ohnesorge 2003

Gabler, Josephine/Ohnesorge, Birk (Hrsg.): Der Bildhauer Michael Croissant (1928-2002), Berlin 2003.

Galerie Vömel 2006

Galerie Vömel: Hermann Blumenthal 1905-1942. Zeichnung und Skulptur, Düsseldorf 2006.

Gassen/Scotti 1996

Gassen, Richard W./ Scotti, Roland (Hrsg.): Von Pop bis Polit. Kunst der 60er Jahre in der Bundesrepublik, Mannheim 1996.

Gerbing 2013

Gerbing, Chris: Leuchtende Wände in Beton. Die Matthäuskirche in Pforzheim (1951-53) von Egon Eiermann, Regensburg 2013.

Gerhard-Marcks-Stiftung 2005

Gerhard-Marcks-Stiftung (Hrsg.): Prometheus. Schuld und Sühne in der Bildhauerkunst der Nachkriegszeit, Bremen 2005.

Gerhard-Marcks-Stiftung 2014

Gerhard-Marcks-Stiftung (Hrsg.): Gerhart Schreiter, Gestalter des Alltags – Werkverzeichnis, Bremen 2014 (bearbeitet von Veronika Wiegartz).

Gerhard-Marcks-Stiftung 2017

Gerhard-Marcks-Stiftung (Hrsg.): Der Bildhauer denkt! Zeichnungen von Gerhard Marcks, Bremen 2017.

Gerkens 1984

Gerkens, Gerhard; Anmerkungen zur Bildhauerzeichnung, in: Kunsthalle Bremen: Bildhauer zeichnen, Bremen 1984, S. 9-11.

Gerlach-Laxner/Zehnder 2003

Gerlach-Laxner, Uta/ Zehnder, Frank Günter (Hrsg.): Paul Klee im Rheinland, Köln 2003.

Gertz 1953

Gertz, Ulrich: Plastik der Gegenwart, Berlin 1953.

Gertz 1964

Gertz, Ulrich: Plastik der Gegenwart, zweite Folge, Berlin 1964.

Gillen 2009

Gillen, Eckhart: Feindliche Brüder? Der Kalte Krieg und die deutsche Kunst 1945-1990, Schriftenband 1012, Bundeszentrale für politische Bildung, Bonn 2009.

Gillen 1963

Gillen, Otto: „Karlsruher Kunstakademie im Gespräch – um die Auflösung der Klasse für Gebrauchsgrafik – Der Landtag wird entscheiden“, in: Badische Neueste Nachrichten, 31.10.1963.

Glanz 1978

Glanz, Alexandra; „Geschenk einer Mühlburgerin: Ein Brunnen für den Entenfang“, in: Badische Neueste Nachrichten vom 30.12.1978.

Glanz, 1979

Glanz, Alexandra: „Entenfangbrunnen gerät ins Visier der Mühlburger Bürger“, in: Badische Neueste Nachrichten, 8.1.1979.

Götz 1987

Götz, Franz (Hrsg.): Beiträge zur Geschichte der Gemeinde Gaienhofen und ihrer Ortsteile, Bd. 36 Hegau-Bibliothek, 2. Auflage, Konstanz 1987.

K.O. Götz 1983

K.O. Götz: Erinnerungen und Werk, Band I b, Düsseldorf 1983.

Grasskamp 1989

Grasskamp, Walter: Die unbewältigte Moderne. Kunst und Öffentlichkeitsarbeit, München 1989.

Grote 1987

Grote, Günter: Chronometer, Düsseldorf 1987.

Gross 2011

Gross, Norbert: Bundesadler. Hoheitszeichen, Wappentier und Kunstobjekt in der Residenz des Rechts, in: Greiner, Hans-Peter u.a., Neminem laedere. Aspekte des Haftungsrechts. Festschrift für Gerda Müller. Köln 2009, S. 599-620, besonders zum Adler-Relief von Hans Kindermann (S. 605-608). Der Beitrag erschien erneut in der Neuen Juristischen Wochenschrift (NJW), 64. Jahrgang, 10. März 2011, Heft 11/2011 als Sonderdruck, S. 718 – 725.

Gross 2021

Gross, Raphael (Hrsg.) mit Larsen, Lars Bang/ Blume, Dorlis/ Pooth, Alexia/ Voss, Julia/ Wierling, Dorothee: documenta Politik und Kunst, München/ London/ NewYotk, 2021.

Gries 2013

Gries, Carola: Kunstwerke im Humboldt-Gymnasium, in: Humboldt-Gymnasium Düsseldorf (Hrsg.): Festschrift zur Jubiläumsfeier 175 Jahre Humboldt-Gymnasium Düsseldorf 1838-2013, Düsseldorf 2013, S. 52-56.

Grzimek 1969

Grzimek, Waldemar: Deutsche Bildhauer des 20. Jahrhunderts, Moos 1969.

Gutbrod 2012

Gutbrod, Helga, herausgegeben für das Edwin-Scharff-Museum Neu-Ulm: Edwin Scharff 1887-1955, Köln 2012.

Händler 1943

Händler, Gerhard: Zeichnungen deutscher Bildhauer der Gegenwart, Berlin 1943.

Haftmann 1975

Haftmann, Werner: Der Bildhauer Hans Uhlmann. Leben – Wesen – Werden, in: Akademie der Künste (Hrsg.): Hans Uhlmann. Leben und Werk. Schriftenreihe der Akademie der Künste Band 11, Berlin 1975, S.9-68.

Hartog 2009

Hartog, Arie: Moderne deutsche figürliche Bildhauerei. Umriss einer Tradition, Pulsnitz 2009.

Hartog 2013

Hartog, Arie: Drei Überlegungen zur deutschen Bildhauerei nach 1945, in: Körner/Reuter, 2013, S. 33/34. Körner, Hans/Reuter, Guido: Reaktionär – konservativ – modern? Figürliche Plastik der Nachkriegszeit in Deutschland, Theorie, Praxis und Geschichte der Kunst. Gemeinsame Forschungen der Heinrich-Heine-Universität und der Kunstakademie Düsseldorf, Düsseldorf 2013, S. 29-36.

Hartog 2014

Hartog, Arie: Gewinner und Verlierer. Zur englischen und westdeutschen Bildhauerei zwischen 1945 und 1965, in: Plath, Carina: Die frühen Jahre: Britische und deutsche Kunst nach 1945, Hannover 2014, S. 46-55.

Hartog 2017

Hartog, Arie: Der Bildhauer denkt! Umriss wird Volumen, in: Gerhard-Marcks-Stiftung 2017, S. 16-29.

Hauptenthal 1993

Hauptenthal, Uwe: Der Phönix als Sinnbild einer existentiellen Renovatio. Zu einem bevorzugten Motiv nach 1945, in: Marburger Jahrbuch zur Kunstwissenschaft, Plastische Erkenntnis und Verantwortung: Studien zur Skulptur und Plastik nach 1945, Bd. 23, Marburg 1993, S. 105-123.

Haus der Kunst München 1951

Haus der Kunst München (Hrsg.) Badische Sezession, Konstanz/Stuttgart 1951.

Hauser 2016

Hauser, Stephan E.: Alexander Zschokke, in: Aurnhammer, Achim (Hrsg.), Stefan George und sein Kreis: ein Handbuch. N.p., 2016. Web. 11 Juni 2016, (Heruntergeladen 6.11.2016), S. 1782-1784.

Hellmann 2004

Hellmann, Ullrich: Kunstschulen in Mainz seit 1757- Die Geschichte zu einer 250-Jahrfeier der Akademiegründung, Mainz 2004.

Heil/Klingelhöller 2004

Heil, Axel/ Klingelhöller, Harald (Hrsg.): Die Geschichte der Kunstakademie Karlsruhe in Bildern und Texten, Karlsruhe 2004.

Heil 2006

Heil, Axel (Hrsg.): Harry Kögler. Von der Dekonstruktion zur Komposition, Karlsruhe, 2006.

Heise 2013

Heise, Brigitte: Im Spannungsfeld von Ähnlichkeit und Wahrheit. Zur Porträtkunst von Gustav Seitz, in: Heise, Brigitte/ Schälicke, Bernd, herausgegeben von der Gustav-Seitz-Stiftung: Gustav Seitz. 50 Köpfe, Hamburg 2013, S. 9-24.

Heise/Schälicke 2013

Heise, Brigitte/ Schälicke, Bernd, herausgegeben von der Gustav-Seitz-Stiftung: Gustav Seitz. 50 Köpfe, Hamburg 2013.

Hentzen 1934

Hentzen, Alfred: Deutsche Bildhauer der Gegenwart, Berlin o.J. (1934).

Hermand 2006

Hermand, Jost: Deutsche Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts, Darmstadt 2006.

Hesse-Höri-Museum 2011

Hesse-Höri-Museum (Hrsg.): KünstlerInnen der Höri, Hemmenhofen 2011 (Text: Andrea Dietz).

Hirsch 1996

Hirsch, Thomas: Hans Kindermann – 85 Jahre, in: Künstlerbund Baden-Württemberg e.V.: 42. Jahresausstellung im Ulmer Museum, Ulm 1996, o. S.

Hofer 2020

Hofer, Sigrid: Kulturtransfer zwischen Ost und West in Zeiten des Kalten Krieges, Bundesministerium des Innern, für Bau und Heimat (BMI) (Hrsg.): 70 Jahre Kunst am Bau in Deutschland, München 2020, S. 20-37.

Höfert 1991

Höfert, Dorothee: Heinrich Kirchner. Das plastische Werk, Heidelberg 1991.

Höfert 1998

Höfert, Dorothee: Stilleben und Mauerbilder – über den Maler Peter Herkenrath, in: Energieversorgung Baden-Württemberg EnBW (Hrsg.): Peter Herkenrath. 1900-1992. Bildnisse. Strukturen. Stillleben, Karlsruhe 1998, S. 6-18.

Höfert 2003

Höfert, Dorothee: Michael Croissant und die Tradition der Münchner Bildhauerei, in: Gabler, Josephine/Ohnesorge, Birk (Hrsg.): Der Bildhauer Michael Croissant (1928-2002), Berlin 2003, S.84-97.

Hofmann 1989

Hofmann, Andrea: Künstler auf der Höri. Zuflucht am Bodensee in der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts, Beiträge zur Singener Geschichte Bd. 19, Hegau Bibliothek Bd. 65, Konstanz 1989.

Hofmann 1994

Landratsamt Bodenseekreis/Stadt Friedrichshafen (Hrsg.): Erich Heckel. Die Jahre am Bodensee. 1944-1970, Friedrichshafen 1994. (Text: Andrea Hofmann).

Hofmann 2004

Hofmann, Karl-Ludwig: Vom Neubeginn zur produktiven Spannung. Die Badische (Staatliche) Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe in den Jahren 1947-1958, in: Heil, Axel/ Klingelhöller, Harald (Hrsg.): Die Geschichte der Kunstakademie Karlsruhe in Bildern und Texten, Karlsruhe 2004, S. 73-83.

Hofmann 1958

Hofmann, Werner: Die Plastik des 20. Jahrhunderts, Frankfurt 1958.

Holert 2016

Holert, Tom: Befreiung zum Kubischen, in: Jäger, Joachim: Ernst Ludwig Kirchner „Hieroglyphen“, Berlin 2016

Holsnig/Lauter 2019

Holsing, Henrike/ Lauter, Marlene (Hrsg.): Emy Roeder. Bildhauerin und Zeichnerin. Das Kosmische allen Seins. Würzburg 2019.

Hübl 1996

Hübl, Michael, „Werk im Schatten des Bundesadlers“, Badische Neueste Nachrichten, BNN, 8.5.1996.

Hübl 1997

Hübl, Michael, „Der Bundesadler machte ihn bekannt“, Badische Neueste Nachrichten, BNN, 13.5.1997.

Hügel 2001

Hügel, Hermann: St. Kilian Assamstadt, Schnell-Kunstführer Nr. 2470, Regensburg 2001.

Hümme 2005

Hümme, Heike: Künstlerischer Opportunismus in der Malerei und Plastik des Dritten Reiches, Braunschweig, 2005, gen. Univ. Diss. an der Technischen. Universität Carolo-Wilhelmina zu Braunschweig 2005.

Hüneke 2017

Hüneke, Andreas: Erich Heckel. Werkverzeichnis der Gemälde, Wandbilder und Skulpturen, zwei Bände, München 2017.

Humboldt-Gymnasium Düsseldorf 2013

Humboldt-Gymnasium Düsseldorf (Hrsg.): Festschrift zur Jubiläumsfeier 175 Jahre Humboldt-Gymnasium Düsseldorf 1838-2013, Düsseldorf 2013.

Hustede 2019

Hustede, Rupert: Pfälzer Bub ist der Entenfänger von Mühlburg, in; Badische Neueste Nachrichten, 30.8.2019, S. 23.

Jäger 2016

Jäger, Joachim: Ernst Ludwig Kirchner „Hieroglyphen“, Berlin 2016.

Jäger/Schuster 2000

Jäger, Joachim/Schuster, Peter-Klaus: Das Ende des XX. Jahrhunderts, Köln 2000

Jakobs/Lang 2011

Jakobs, Dörthe/ Lang, Viola: Das einzige Wandbild von Adolf Hölzel. Der Kruzifixus in der evangelischen Pauluskirche in Ulm, in: Denkmalpflege in Baden-Württemberg – Nachrichtenblatt der Landesdenkmalpflege, Stuttgart 1|2011, S. 45-50.

Jappe 1969

Jappe, Georg: „Quo vadis, Akademie“, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 25.5.1969.

Jooss 2007

Joos, Birgit: Zu den Studentenunruhen von 1968, in: Ruppert, Wolfgang/ Fuhrmeister, Christian (Hrsg.): Zwischen Deutscher Kunst und internationaler Modernität, Formen der Künstlerausbildung 1918-1968, Weimar 2007, S. 81-102.

Jooss 2010

Jooss, Birgit: Die Münchner Bildhauerschule. Figürliches Arbeiten im Zeichen der Tradition, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg, 2010, S.

135-169. http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/2759/1/Jooss_Die_Muenchner_Bildhauerschule_2010.pdf.

Jordan/Müller 2012/2018

Jordan, Stefan/ Müller, Jürgen (Hrsg.): Grundbegriffe der Kunstwissenschaft, Ditzingen 2012, 2018.

Junge 1992

Junge, Henrike (Hrsg.): Avantgarde und Publikum. Zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905-1933, Köln/Weimar 1992.

Ketterer 1988

Ketterer, Roman Norbert: Dialoge, 1, Bildende Kunst / Kunsthandel, Stuttgart 1988.

Kimpel 1978

Kimpel, Sabine: Walter Kaesbach Stiftung 1922-1927 – Die Geschichte einer expressionistischen Sammlung in Mönchengladbach, Mönchengladbach 1978.

Kirschbaum 1994/2004

Kirschbaum, Engelbert (Hrsg) in Zusammenarbeit mit Bandmann; Günter, Braunfels, Wolfgang, Kollwitz, Johannes, Mrazek, Wilhelm, Schmid Alfred A., Schnell, Hugo: Lexikon der christlichen Ikonographie, Rom/Freiburg/Basel/Wien, Sonderausgabe 1994/2004

Kitschen 2013

Kitschen, Friederike: Von der Prestige- zur Versöhnungspolitik. Ausstellungen und Sammlungen in der französischen Besatzungszone nach 1945, in: Friedrich/Prinzing (Hrsg.): „So fing man an, ohne viele Worte“. Ausstellungswesen und Sammlungspolitik in den ersten Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg, Köln 2013, S. 110-119.

Klant/Zuschlag 1992

Klant, Michael/ Zuschlag, Christoph: Emil Schumacher im Gespräch. „Der Erde näher als den Sternen“, Ostfildern 1992.

Klapheck 1961

Klapheck, Anna: Walter Kaesbach und die Zwanziger Jahre an der Düsseldorfer Kunstakademie, Düsseldorf 1961, in: Trier, Eduard (Hrsg.) für die Ernst-Frohberg-Stiftung: Zweihundert Jahre Kunstakademie Düsseldorf, Düsseldorf 1973, S. 147-160.

Klötzsch, 1991

Klötzsch, Erika Sylvia: Deutsche Bildhauerzeichnungen nach 1945, Berlin 1991, zugl.: Saarbrücken, Univ. Diss. 1988.

Köllhofer 1998

Köllhofer, Thomas: Zur Plastik, in: Fath, Manfred/Herold, Inge/Köllhofer, Thomas (Hrsg.): Menschenbilder. Figur in Zeiten der Abstraktion (1945-1955), Mannheim 1998, S. 174-286.

Kölnisches Stadtmuseum und Stadt Leinfelden-Echterdingen 1990

Kölnisches Stadtmuseum und Stadt Leinfelden-Echterdingen (Hrsg.): Peter Herkenrath, Facetten eines Lebenswerks, Leverkusen 1990.

Körner/Reuter 2013

Körner, Hans/Reuter, Guido (Hrsg.): Reaktionär – konservativ – modern? Figürliche Plastik der frühen Nachkriegszeit in Deutschland, Theorie, Praxis und Geschichte der Kunst. Gemeinsame Forschungen der Heinrich-Heine-Universität und der Kunstakademie Düsseldorf, Band 1, Düsseldorf 2013.

Kösters 2012

Kösters, Klaus (Hrsg.): Anpassung/Überleben/Widerstand. Künstler im Nationalsozialismus, Münster 2012.

Kort 2003

Kort, Pamela: Paul Klee 1933, Köln 2003.

Koszinowski 2002

Koszinowski, Ingrid: Die Werkentwicklung, in: Kunsthalle Mannheim / Museum Wiesbaden (Hrsg.): Fritz Klemm zum Hundertsten, Mannheim/ Wiesbaden 2002, S.11-24.

Krämer 2016

Krämer, Felix: E.L. Kirchner - Die Fabrikmarke meiner Kunst, in: Jäger, Joachim: Ernst Ludwig Kirchner „Hieroglyphen“, Berlin 2016, S. 108-111.

Krempel 1985

Krempel, Ulrich (Hrsg.): Am Anfang. Das Junge Rheinland. Zur Kunst – und Zeitgeschichte einer Region 1918-1945, Düsseldorf 1985.

Krause 1998

Krause, Markus: Karl Hartung 1908 – 1967 – Metamorphosen von Mensch und Natur, München 1998.

Künstlerbund Baden-Württemberg 1963

Künstlerbund Baden-Württemberg (Hrsg.): 9. Jahresausstellung Heidelberg, Heidelberg 1963.

Künstlerbund Baden-Württemberg 1982

Künstlerbund Baden-Württemberg (Hrsg.): Kunst der 1950er-Jahre in Baden-Württemberg, Stuttgart 1982.

Künstlerbund Baden-Württemberg 1992

Künstlerbund Baden-Württemberg (Hrsg.): Rat der Zehn. Die Gründungsmitglieder des Künstlerbundes Baden-Württemberg, Ostfildern-Ruit 1992.

Künstlerbund Baden-Württemberg 2012

Künstlerbund Baden-Württemberg (Hrsg.): gestern – heute – morgen, Freiburg 2012.

Kunstgewerbeschule und Handwerkerschule zu Mainz 1901

Kunstgewerbeschule und Handwerkerschule zu Mainz (Hrsg.): Jahresbericht 1900/01, Mainz 1901.

Kuhn/Moser/Schattin 1997

Kuhn, Elmar L./ Moser, Eva/ Schattin, Ingrid (Hrsg.): Gruppenbild mit Landschaft. Die Sezession Oberschwaben-Bodensee 1947-1985, Friedrichshafen 1997.

Kunstakademie Düsseldorf 2014

Kunstakademie Düsseldorf (Hrsg.): Die Geschichte der Kunstakademie Düsseldorf seit 1945, Berlin 2014.

Kunsthalle Bremen 1984

Kunsthalle Bremen (Hrsg.): Bildhauer zeichnen, Bremen 1984.

Kunsthalle Bremen 1987

Kunsthalle Bremen (Hrsg.): Edwin Scharff. Retrospektive, Bremen 1987

Kunsthalle Mannheim 1949

Kunsthalle Mannheim (Hrsg.): Kind und Kunst, Mannheim, 1949.

Kunsthalle Mannheim/Museum Wiesbaden 2002

Kunsthalle Mannheim/Museum Wiesbaden (Hrsg.): Fritz Klemm zum Hundertsten, Mannheim/ Wiesbaden 2002.

Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen/Kunstakademie Düsseldorf 2013

(Hrsg.): Die Bildhauer. Kunstakademie Düsseldorf 1945 bis heute, Bielefeld 2013.

Kunst- und Gewerbeschule Mainz 1929

Kunst- und Gewerbeschule Mainz (Hrsg.): Kunst- und Gewerbeschule 1841-1929, Mainz 1929.

Landesmuseum Mainz 1988

Landesmuseum Mainz (Hrsg.): Hannes Gaab. Gedanken zu Person und Werk, Reihe Kleine Mainzer Bücherei Bd. XVII, Mainz 1988.

**Landesvertretung Rheinland-Pfalz beim Bund und in der Europäischen Union
2002**

Landesvertretung Rheinland-Pfalz beim Bund und in der Europäischen Union
(Hrsg.): Schaufenster Kunst aus Rheinland-Pfalz, Berlin 2002.

**Landesvertretung Rheinland-Pfalz beim Bund und in der Europäischen Union
2017**

Landesvertretung Rheinland-Pfalz beim Bund und in der Europäischen Union
(Hrsg.): Schaufenster Kunst aus Rheinland-Pfalz, Berlin 2017 (überarbeitete, erweiterte Neuauflage).

Langenkamp 1996

Langenkamp, Anne: Konturen neuer Kunst – Die Kunstaussstellungen der Konstanzer Kunstwoche, in: Städtische Wessenberg-Galerie Konstanz (Hrsg.): Konturen neuer Kunst. Konstanzer Kunstwochen 1946, Konstanz 1996, S. 47-68.

Lange/ von Lüttichau/Frensch 2018

Lange, Christiane/von Lüttichau, Mario-Andreas/Frensch, Nathalie: Wilhelm Lehmbruck Staatsgalerie Stuttgart, Berlin 2018.

Laudationes Paul Ramdohr 1970

Laudationes Paul Ramdohr 80 Jahre, Anlage zur „Ruperto Carola“ Zeitschrift der Vereinigung der Freunde der Studentenschaft der Universität Heidelberg, XXII. Jahrgang – Band 48 – Heidelberg Juni 1970.

Leach 2008

Leach, Dawn: Ausdifferenzierung und Kontinuität in der Künstlerausbildung, in: Rupert, Wolfgang, Fuhrmeister, Christian (Hrsg.): Zwischen Deutscher Kunst und internationaler Modernität. Formen der Künstlerausbildung 1918-1968, Weimar 2008, S. 147-167.

Lederbogen/Merkel 2000

Lederbogen, Rolf/ Merkel, Ursula: Kunstwerke und Technologieobjekte der Universität Karlsruhe 1825-2000, Karlsruhe 2000.

Leitermann 1935

Leitermann, Heinz: „Besuch bei Mainzer Bildhauern“, in: Mainzer Anzeiger, 22. Januar 1935

Lepik/Heß 2015

Lepik, Andrea/ Heß, Regine (Hrsg.): Paul Schneider-Esleben. Architekt, Ostfildern 2015.

Lichtenstern 1993

Lichtenstern, Christa: Voraussetzungen und Entwicklungen naturästhetischer Perspektiven in der Skulptur und Plastik nach 1945. in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft Bd. 23: Plastische Erkenntnis und Verantwortung. Studien zur Skulptur und Plastik nach 1945, Marburg 1993, S. 19-38.

Lichtenstern 2000

Lichtenstern, Christa: Deutsche Beiträge zu einer Weltsprache der Skulptur im 20. Jahrhundert, in: Jäger, Joachim/Schuster, Peter-Klaus: Das Ende des XX. Jahrhunderts, Köln 2000, S. 91-106.

Lichtenstern 2008_1

Lichtenstern, Christa: Henry Moore. Werk – Theorie – Wirkung, München/Berlin 2008.

Lichtenstern 2008_2

Lichtenstern, Christa: „Aus den Mitteln heraus“- Wege der Skulptur nach 1945, in: Kulturstiftung Hartwig Piepenbrock/ Staatliche Museen zu Berlin (Hrsg.): Skulptur! Piepenbrock Skulpturenpreise 1988-2006, Berlin 2008, S. 22-35.

Lichtenstern 2017

Lichtenstern, Christa (Hrsg.) Emil Cimiotti. Denn was innen das ist außen, Berlin 2017.

Liebelt 1997

Liebelt, Udo: „Ich wähle die Einmaligkeit“. Emil Schumacher wählt Werke aus der Sammlung des Sprengel-Museums Hannover aus. Ein Gespräch über Kunst und Künstler mit Udo Liebelt, in: Sprengel Museum Hannover (Hrsg.): Emil Schumacher. Kunst im Kontext. Projekt Künstlermuseum 3, Hannover 1997.

Loers 2000

Loers, Veit (Hrsg.): Wounded Time. Avantgarde zwischen Euphorie und Depression, Mönchengladbach 2000.

Mader 1999

Mader, Günter: Gartenkunst des 20. Jahrhunderts. Garten- und Landschaftsarchitektur in Deutschland, Stuttgart 1999.

Maes/Houben 1984

Maes, Hans (Hrsg.) / Houben, Alfons: Düsseldorf in Stein und Bronze, Düsseldorf, 1984.

Maier 2004

Maier, Dietrich: Karlsruher Brunnen. Bilder, Modelle, Fotografien, Künzelsau 2004.

Mainzer Anzeiger 1934

Mainzer Anzeiger, Der Artikel ist mit Horaz gezeichnet, wohl ein Pseudonym für den Verfasser. „Das Mainzer Handwerk hilft Mainzer Künstlern. Ein Besuch in den Malerateliers des Handwerkerhauses“, Jg.193, Nr. 182 vom 7. 8.1934.

Mainzer Anzeiger 1935

Mainzer Anzeiger 22. Januar 1935 „Besuch bei Mainzer Bildhauern“, Autor: Heinz Leitermann (1908-1979)

Marburger Jahrbuch Bd. 23, 1993

Marburger Jahrbuch zur Kunstwissenschaft, Plastische Erkenntnis und Verantwortung: Studien zur Skulptur und Plastik nach 1945, Bd. 23, Marburg 1993

De Marsalle 1925

De Marsalle, Louis (Ernst Ludwig Kirchner): in: „Der Cicerone“, Bd. 17, Nr.14, 1925, S. 692-701.

Von Martin 2020

von Martin, Constanze: Neue Kunst für neue Staaten, in: Bundesministerium des Innern, für Bau und Heimat (BMI) (Hrsg.): 70 Jahre Kunst am Bau in Deutschland, München 2020, S. 56-69.

Von Mauer 2003

von Mauer, Karin (Hrsg.): Ernst Ludwig Kirchner. Der Maler als Bildhauer, Stuttgart 2003.

Meier zu Hartum 2018

Meier zu Hartum, Marc: „Schaffendes Volk“. Die vergessene Reichsausstellung 1937 in Düsseldorf, Bochum 2018.

Merkel 2000

Merkel, Ursula: Hans Kindermann „Terra et mundus“ 1959-1964, in: Lederbogen, Rolf/ Merkel, Ursula: Kunstwerke und Technologieobjekte der Universität Karlsruhe 1825-2000, Karlsruhe 2000, S. 82-85.

Merkel 2002

Merkel, Ursula: „Terra et mundus“ von Hans Kindermann, 21.6.2002, in: Blick in die Geschichte. Karlsruher Stadthistorische Beiträge, Bd. 3; 1998-2003, Karlsruhe 2004, S. 325/326.

Merkel 2004

Merkel, Ursula: Bildhauer an der Kunstakademie Karlsruhe 1947-1987, in: Städtische Galerie Karlsruhe (Hrsg.): Die Malerei ist tot – es lebe die Malerei. 150 Jahre Kunstakademie Karlsruhe – die Professoren von 1947 bis 1987, Karlsruhe 2004, S. 83-98.

Miekusch 2012

Miekusch, Monika: Wieland Förster. Werkverzeichnis der Plastiken und Skulpturen, Wien/Berlin, 2012.

Moeller 2013

Moeller, Magdalena M.: Erich Heckel – Der große Expressionist, Werke aus dem Brücke-Museum Berlin, München 2013.

Moser 1995

Moser, Eva: Die Überlinger Ausstellung „Deutsche Kunst unserer Zeit“, 1945, Eine Bilanz nach 50 Jahren, in: Stadt Überlingen (Hrsg.): Rückkehr der Moderne, Überlingen 1995, S. 34-59

Mück 1993

Mück, Hans-Dieter (Hrsg.): Klassische Moderne im deutschen Südwesten. Die Sessession „Oberschwaben-Bodensee“. Mitglieder und Ausstellungen 1947-1957, Ochsenhausen 1993.

Mück 1995

Mück, Hans Dieter, Künstlerdokumentation in: Stadt Überlingen (Hrsg.): Rückkehr der Moderne. Die erste Nachkriegsausstellung verfemter deutscher Kunst Überlingen, 1945 – Überlingen – 1995, Überlingen 1995, S.203 ff.

Myssok 2013

Myssok, Johannes: Spätwerk und Neubeginn, in: Körner, Hans/Reuter, Guido (Hrsg.): Reaktionär – konservativ – modern? Figürliche Plastik der frühen Nachkriegszeit in Deutschland, Theorie, Praxis und Geschichte der Kunst. Gemeinsame Forschungen der Heinrich-Heine-Universität und der Kunstakademie Düsseldorf, Band 1, Düsseldorf 2013, S. 101-117.

Myssok 2014

Myssok, Johannes: Die Geschichte der Düsseldorfer Kunstakademie bis 1933, in: Kunstakademie Düsseldorf (Hrsg.): Die Geschichte der Kunstakademie Düsseldorf seit 1945, Berlin 2014, S. 10-19.

Nationalgalerie Museen Preußischer Kulturbesitz 1985

Nationalgalerie Museen Preußischer Kulturbesitz (Hrsg.), 1945-1985 Kunst in der Bundesrepublik, Berlin 1985.

Näfelt 2008

Näfelt, Lutz: Die Plastik des George-Kreises. Entstehung und Überlieferung. Ein Forschungsbericht, in: Deutsches Literaturarchiv/ Deutsche Schillergesellschaft (Hrsg.): Das geheime Deutschland. Eine Ausgrabung. Köpfe aus dem George-Kreis, Marbacher Magazin 121, Marbach 2008, S. 79-88.

Nerdinger/Meissner 2008

Nerdinger, Winfried/Meissner, Irene (Hrsg.) für das Architekturmuseum der TU München: Sep Ruf 1980-1982 – Moderne mit Tradition, München, 2008.

Oberhessischer Künstlerbund 1948

Oberhessischer Künstlerbund (Hrsg.): Ausstellung im Universitätsmuseum Marburg (Lahn), März 1948.

Ohnesorge 2001

Ohnesorge, Birk: Bildhauerei zwischen Tradition und Erneuerung. Die Menschenbild-darstellung in der deutschen Skulptur und Plastik nach 1945 im Spiegel repräsentativer Ausstellungen, Münster 2001, zugl. Marburg, Univ. Diss. 2000.

Ohnesorge 2015

Ohnesorge, Birk: Ein anderer Zeitgeist, Positionen figürlicher Bildhauerei nach 1950, mit einem Essay von Werner Hofmann, 2. aktualisierte und erweiterte Ausgabe, Berlin, 2015.

Ortenauer Heimatblatt 1960

Ortenauer Heimatblatt 1.7.1960, o. S., "Wie soll die Offenburger Ursula-Säule aussehen", 1.7.1960.

Partsch 1983

Partsch, Karl-Josef: Zu Bildhauer-Porträts Stefan Georges, in: Deuchler, Flury-Lemberg/ Otavsky (Hrsg.): Michael Stettler zum 70. Geburtstag. Von Angesicht zu Angesicht. Porträtstudien, Bern 1983, S. 293-330.

Pfälzische Sezession 1948

Pfälzische Sezession (Hrsg.): Sommerausstellung 1948, Speyer 1948.

Pfisterer 2019

Pfisterer, Ulrich (Hrsg.): Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe, 2., erweiterte und aktualisierte Auflage, Sonderausgabe, Berlin 2019.

Plath 2014

Plath, Carina: Die frühen Jahre: Britische und deutsche Kunst nach 1945, Hannover 2014.

Pohl 2005

Pohl, Claudia: Kunst im Stadtraum – Skulpturenführer für Karlsruhe. Rundgänge zur Kunst im öffentlichen Raum, Karlsruhe 2005.

Radolfzeller Tagespost 1954

Radolfzeller Tagespost; „Figuren und Zeichen am Eingang“, 30.10.1954.

Raulff 2005

Raulff, Ulrich für die Deutsche Schillergesellschaft Marbach am Neckar: Literarische Köpfe. Porträtplastik der Moderne aus der Marbacher Sammlung. Marbacher Magazin 109, Marbach 2005.

Redmann 2021

Redmann, Mirl: Wer gründete die documenta? Biografische Spurensuche in die NS-Vergangenheiten der Organisatorinnen und Organisatoren der documenta 1 bis 4, in: Gross, Raphael (Hrsg.) mit Larsen, Lars Bang/ Blume, Dorlis/ Pooth, Alexia/ Voss, Julia/ Wierling, Dorothee: documenta Politik und Kunst, München/ London/ NewYotk, 2021, S. 79-84.

Reising-Pohl 1988

Reising-Pohl, Claudia: Kalter Krieg – Schauplatz Deutschland, in: Rößling, Wilfried: (Hrsg.): Vorbilder. Kunst in Karlsruhe 1950-1988, Karlsruhe 1988, S. 25-38.

Reuter 2013

Reuter, Guido: Die figürliche Plastik von 1945 bis heute. Grundzüge der allgemeinen Entwicklung mit einem Blick auf die Situation an der Düsseldorfer Kunstakademie, in: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen/ Kunstakademie Düsseldorf (Hrsg.): Die Bildhauer. Kunstakademie Düsseldorf 1945 bis heute, Bielefeld 2013, S. 42-53.

Riedl 1986

Riedl, Peter Anselm (Hrsg.): Die Gebäude der Universität Heidelberg, Berlin/Heidelberg 1986.

Riedl 1990

Riedl, Peter Anselm: Zur Kunst Klaus Arnolds, in: Städtische Galerie im Prinz Max Palais (Hrsg.): Klaus Arnold. Malerei, Karlsruhe 1990, S. 11-16.

Riedl 2006

Riedl, Peter Anselm: Die Kraft des Subtilen, in: Heil, Axel (Hrsg.): Harry Kögler. Von der Dekonstruktion zur Komposition, Karlsruhe, 2006, S. 20-24.

Rodler 2006

Rodler, Anne: Vor himmelstürmender Architektur: Krickes „Große Mannesmann“ und das Hochhaus von Paul Schneider-Esleben, in: von Wiese, Stephan/ Kricke-Güse, Sabine: Norbert Kricke. Plastiken und Zeichnungen. Eine Retrospektive, Düsseldorf 2006, S. 65-71.

Rödiger-Diruf 1990

Rödiger-Diruf, Erika: Klaus Arnold – Schüler, Lehrer, Rektor, in: Städtische Galerie im Prinz Max Palais (Hrsg.): Klaus Arnold. Malerei, Karlsruhe 1990, S. 25-49.

Rödiger-Diruf 2004

Rödiger-Diruf, Erika: Zum Spektrum der Malerei an der Karlsruher Kunstakademie in den 1960er bis 1980er Jahren, in: Städtische Galerie Karlsruhe (Hrsg.): Die Malerei ist tot – es lebe die Malerei. 150 Jahre Kunstakademie Karlsruhe, Karlsruhe 2004, S. 55-81.

Roessiger 1974

Roessiger, Claire: Skulpturen-Katalog 1921-1974, Basel 1974.

Rößling 1988_1

Rößling, Wilfried (Hrsg.) im Auftrag des Badischen Kunstvereins Karlsruhe: Vorbilder. Kunst in Karlsruhe 1950-1988, Karlsruhe 1988.

Rößling 1988_2

Rößling, Wilfried: Provinzmoderne, in: Rößling, Wilfried (Hrsg.) im Auftrag des Badischen Kunstvereins Karlsruhe: Vorbilder. Kunst in Karlsruhe 1950-1988, Karlsruhe 1988, S. 47-56.

Roth 2015

Roth, Nicole: Paul Klee in Düsseldorf, Heidelberg 2015.

Rudloff 1989

Rudloff, Martina, herausgegeben im Auftrag der Gerhard-Marcks-Stiftung Bremen, Gerhard Marcks 1889-1981. Retrospektive, Bremen/München 1989.

Ruppert 2008

Ruppert, Wolfgang: Zwischen „Führerwille“ und der Vision der „deutschen Kunst“. Die 1930er-Jahre bis 1945, in: Ruppert, Wolfgang/ Fuhrmeister, Christian (Hrsg.): Zwischen Deutscher Kunst und internationaler Modernität, Formen der Künstlerausbildung 1918-1968, Weimar 2008, S. 37-58.

Ruppert 2015

Ruppert, Wolfgang (Hrsg.): Künstler im Nationalsozialismus. Die „Deutsche Kunst“, die Kulturpolitik und die Berliner Kunsthochschule, Köln, Weimar, Wien 2015.

Ruppert/Fuhrmeister 2008

Ruppert, Wolfgang/ Fuhrmeister, Christian (Hrsg.): Zwischen Deutscher Kunst und internationaler Modernität, Formen der Künstlerausbildung 1918-1968, Weimar 2008.

Salzmann 1989

Salzmann, Siegfried: „Prometheus“ bei Wilhelm Lehbruck und Gerhard Marcks, in: Rudloff, Martina, herausgegeben im Auftrag der Gerhard-Marcks-Stiftung Bremen, Gerhard Marcks 1889-1981. Retrospektive, Bremen/München 1989, S. 250-270.

Sammlung des Wilhelm-Lehmbruck-Museums Duisburg 1981

Sammlung des Wilhelm-Lehmbruck-Museums der Stadt Duisburg (Hrsg.): Wilhelm Lehbruck, Recklinghausen 1981.(Beiträge von Siegfried Salzmann)

Schäfers 2001

Schäfers, Stefanie: Vom Werkbund zum Vierjahresplan. Die Ausstellung Schaffendes Volk. Düsseldorf 1937, Düsseldorf 2001. Quellen und Forschungen zur Geschichte des Niederrheins. Hrsg. v. Düsseldorfer Geschichtsverein, Band 4 (Beiträge der Forschungsstelle für Architekturgeschichte und Denkmalpflege der Bergischen Universität- Gesamthochschule Wuppertal, Band XI). Digital verfügbar: <http://schaffendesvolk1937.de>, (letzter Zugriff 15.3.2021).

Schefold 1978

Schefold, Karl: Abbild und Inbild, in: Neue Beiträge zur George-Forschung 3, Bingen 1978, S. 7-40.

Schefold 1983

Schefold, Karl: Zu Alexander Zschokkes Bildnissen des Dichters Stefan George, in: Deuchler, Flury-Lemberg/ Otavsky (Hrsg.): Michael Stettler zum 70. Geburtstag. Von Angesicht zu Angesicht. Porträtstudien, Bern 1983, S. 302-309.

Schiller 1989

Schiller, Susanne: „Idee des Theaters‘ flankiert die Stadthalle“, Badische Neueste Nachrichten, BNN, 29.6.1989.

Schiller 1994

Schiller, Susanne: Sally Falks Stiftung von Plastiken an die Mannheimer Kunsthalle, Magisterarbeit Heidelberg 1985, veröffentlicht in: Dorn, Roland: Stiftung und Sammlung Sally Falk, Kunst und Dokumentation Bd. 11, Kunsthalle Mannheim, Mannheim 1994, S.11-67.

Schilling 1994

Schilling, Sabine: Ewald Mataré. Das plastische Werk. Werkverzeichnis, 2. komplett überarbeitete Aufl., Köln 1994.

Schneider 1987

Schneider, Katharina: Die drei Berliner Bildhauer Uhlmann, Hartung und Heiliger, Zur Entwicklung der abstrakten deutschen Plastik zwischen 1945 und 1950, in: Schneider, Ulrich (Hrsg.): Festschrift Gerhard Bott, Darmstadt 1987, S. 295-304.

Schmidtke 2003

Schmidtke, Michael: Der Aufbruch der jungen Intelligenz. Die 68er Jahre in der Bundesrepublik und den USA, Frankfurt/ New York 2003.

Schmitt 1986

Schmitt, Ansgar: Das Neuenheimer Feld, in: Riedl, Peter Anselm (Hrsg.): Die Gebäude der Universität Heidelberg, Berlin/Heidelberg 1986, S. 514-558.

Schmoll, J.A. gen. Eisenwerth 1995

Schmoll, J.A. gen. Eisenwerth: Bildhauer der Akademie und ihre Zeichnungen, in: Bayerische Akademie der Künste (Hrsg.): Bildhauerzeichnungen, Mitglieder der Akademie, München 1995, S. 9-23.

Schröder 1947

Schröder, Anneliese: „Pfälzische Sezession. Die Plastik der Jahresausstellung“, in: Die Rheinpfalz, undatiert (1947).

Schröter 2006

Schröter, Kathleen: Kunst zwischen den Systemen. Die Allgemeine Deutsche Kunstausstellung 1946 in Dresden, in: Doll, Nikola/Heftrig, Ruth/Peters, Olaf/Rehm, Ulrich (Hrsg.): Kunstgeschichte nach 1945. Kontinuität und Neubeginn in Deutschland, Bonner Beiträge zur Kunstgeschichte 3, Köln/Weimar/Wien 2006, S. 210-237.

Schubert 1985

Schubert, Dietrich: Otto Dix, Reinbeck bei Hamburg, 1985.

Schubert 1990

Schubert, Dietrich: Die Kunst Lehmbrucks, 2. überarbeitete und erweiterte Auflage, Worms 1990.

Schürholz o.J.

Schürholz, Franz: Klarer sieht, wer von fern sieht. Erinnerungen aus acht Lebensjahrzehnten, o.O., o.J. (unveröffentlicht).

Schwäbische Illustrierte 1948

Schwäbische Illustrierte, 3. Jahrgang, Hans Kindermann, 18. Dezember 1948.

Scotti 1996

Scotti, Roland: Der verstellte Blick. Zur Situation und Rezeption der westdeutschen Kunst der 60er Jahre in: Gassen, Richard W./Scotti, Roland (Hrsg.): Von Pop bis Politik. Kunst der 60er Jahre in der Bundesrepublik, Mannheim 1996, S. 9-22.

Seitz 1955

Seitz, Gustav: Über das Porträtieren, in: Bildende Kunst, Heft 2, 1955, S. 2 ff. Wiederabdruck in: Heise, Brigitte/Schällicke, Bernd: Gustav Seitz. 50 Köpfe, Hamburg 2013, S. 145.

Seitz 1958

Seitz, Gustav: Porträtplastik in 20. Jahrhundert, Wiesbaden, 1958.

Soika 2019_1a

Soika, Aya: Handlungsspielräume: Zwischen Anerkennung und Verfemung, in: Soika, Aya/Hoffmann, Maika: Flucht in die Bilder? Die Künstler der „Brücke“ im Nationalsozialismus, Berlin 2019, S. 19-37.

Soika 2019_1b

Soika, Aya: Die letzten Kriegsjahre, in: Soika, Aya/Hoffmann, Maika: Flucht in die Bilder? Die Künstler der „Brücke“ im Nationalsozialismus, Berlin 2019, S. 171-178.

Soika 2019_2

Soika, Aya: Der lange Expressionismusstreit um Nolde, in: Fulda, Bernhard/Ring, Christian/Soika, Ava (Hrsg.) für die Nationalgalerie der Staatlichen Museen zu Berlin und die Noldestiftung Seebüll: Emil Nolde. Eine deutsche Legende. Der Künstler im Nationalsozialismus, München/London/New York 2019, S. 39-92.

Soika/Hoffmann 2019

Soika, Aya/ Hoffmann, Maika: Flucht in die Bilder? Die Künstler der „Brücke“ im Nationalsozialismus, Berlin, 2019.

Sprengel Museum Hannover 1997

Sprengel Museum Hannover (Hrsg.): Emil Schumacher. Kunst im Kontext. Projekt Künstlermuseum 3, Hannover 1997.

Staatliche Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe, Freundeskreis 1979

Staatliche Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe, Freundeskreis (Hrsg.): Staatliche Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe. Zum 125-jährigen Bestehen, Karlsruhe 1979.

Staatliche Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe 1989

Staatliche Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe (Hrsg.): Die Bildhauer der Kunstakademie Karlsruhe von 1864 bis heute, Karlsruhe 1989 (Text: Andreas Franzke).

Staatliche Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe 1997

Staatliche Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe: Gedenkblatt zum Tod von Hans Kindermann 1997, Karlsruhe 1997 (Nachruf von Andreas Franzke).

Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 1959

Staatliche Kunsthalle Baden-Baden (Hrsg.): Deutsche Kunst Bd. 1, Baden-Baden 1959.

Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 1966

Staatliche Kunsthalle Baden-Baden Staatliche Kunsthalle Baden-Baden (Hrsg.): Plastik Südwest, Baden-Baden 1966.

Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 1992

Staatliche Kunsthalle Karlsruhe (Hrsg.): Fritz Klemm, Stuttgart 1992.

Stadt Freiburg 1994

Stadt Freiburg (Hrsg.): Freiburg 1944-1996 Zerstörung und Wiederaufbau, Freiburg, 1994.

Stadtmuseum Düsseldorf 1988

Stadtmuseum Düsseldorf (Hrsg.): Düsseldorfer Kunstszene 1933-1945, Düsseldorf 1988.

Stadt Singen / Städtisches Museum Singen 2006

Stadt Singen / Städtisches Museum Singen (Hrsg.): Singen Skulptour. Kunst im öffentlichen Raum Singens. Skulpturen, Wandbilder, Glasfenster und Public Art-Projekte von 1928 bis zur Gegenwart, (mit Texten von Andreas Gabelmann, Einführung von Christoph Bauer), Singen 2006.

Stadt Überlingen 1995

Stadt Überlingen (Hrsg.): Rückkehr der Moderne. Die erste Nachkriegsausstellung verfemter deutscher Kunst Überlingen, 1945 – Überlingen – 1995, Überlingen 1995. (Konzeption und Realisierung: Hans-Dieter Mück).

Städtische Galerie Karlsruhe im Prinz-Max-Palais 1983

Städtische Galerie Karlsruhe im Prinz-Max-Palais (Hrsg.): Erich Heckel und sein Kreis. Dokumente, Fotos, Briefe. Schriften, Stuttgart, Zürich 1983.

Städtische Galerie Karlsruhe im Prinz Max-Palais 1990

Städtische Galerie im Prinz-Max-Palais (Hrsg.): Klaus Arnold. Malerei, Karlsruhe 1990.

Städtische Galerie Karlsruhe 2004

Städtische Galerie Karlsruhe (Hrsg.): Die Malerei ist tot – es lebe die Malerei. 150 Jahre Kunstakademie Karlsruhe, Karlsruhe 2004.

Städtische Kunsthalle Mannheim 1978

Städtische Kunsthalle Mannheim (Hrsg.): Hans Uhlmann 1900-1975, Plastik und Zeichnungen, Mannheim 1978.

Städtische Wessenberg-Galerie Konstanz 1996

Städtische Wessenberg-Galerie Konstanz (Hrsg.) Konturen neuer Kunst. Konstanzer Kunstwochen 1946, Konstanz 1996.

Stark 2008

Stark, Barbara: Gartenbau und Kunstpflege. Walter Kaesbachs Jahre 1945 bis 1961, in: Bauer, Christoph/ Stark, Barbara (Hrsg.): Walter Kaesbach – Mentor der Moderne, Lengwil am Bodensee, 2008, S. 49 – 63.

Steidel 2015

Steidel, Andreas: „Geordneter Rückzug“, in: Stuttgarter Zeitung, 21.12.2015, digital: <https://www.stuttgarter-zeitung.de/inhalt.stauffenbergkaserne-in-sigmaringen-geordneter-rueckzug.3b2b6f0b-3062-4ce5-ae1f-8325b79796fb.html> (letzter Zugriff: 28.11.2020).

Stettler 1944

Stettler, Michael (Hrsg.): Der Bildhauer Alexander Zschokke, Aarau 1944.

Stuttgart 1953

Stuttgarter Zeitung (?): „Landesauslese in Malerei und Plastik“, undatiert, (1953).

SAAI 2009

Südwestdeutsches Archiv für Architektur und Ingenieurbau (SAAI, KIT) (Hrsg.): Egon Eiermann. Briefe des Architekten, 1946-1970, 4. Aufl. Karlsruhe 2009.

Tamaschke 2017

Tamaschke, Elisa: Zu den Porträtbüsten Georg Kolbes, in: Wallner, Julia (Hrsg.): Georg Kolbe, Köln 2017, S. 147-149.

Thimann 2015

Thimann, Michael: Plastik im George-Kreis, in: Aurnhammer/ Braungart/ Breuer/Oelmann, in Gemeinschaft mit Kai Kaufmann: Stefan George und sein Kreis. Ein Handbuch (3 Bände), Berlin 2015, Band 2, S. 553-584.

Trier 1954

Trier, Eduard: Moderne Plastik von Auguste Rodin bis Marino Marini, Berlin 1954.

Trier 1960

Trier, Eduard: Die Skulptur des XX. Jahrhunderts, Berlin 1960.

Trier 1971

Trier, Eduard: Bildhauertheorien im 20. Jahrhundert, Berlin 1971.

Trier 1973

Trier, Eduard (Hrsg.) für die Ernst-Frohberg-Stiftung: Zweihundert Jahre Kunstakademie Düsseldorf, Düsseldorf 1973.

Tümpel 1992

Tümpel, Christian (Hrsg.): Deutsche Bildhauer 1900-1945. Entartet, Zwolle, 1992.

Türr 2014

Türr, Karina (Hrsg.): Realismus. 45 Jahre Deutsche Bildhauerei, Petersberg 2014.

Überlingen 1945

Überlingen (Hrsg.): Deutsche Kunst unserer Zeit, Überlingen 1945

Uhrich 1994

Uhrich, Claus: Verschwunden – Schicksale Leipziger Denkmale, Gedenksteine und Plastiken, Leipzig 1994.

Universitätsstadt Tübingen/ Pfeiffer 1998

Universitätsstadt Tübingen/ Vero Pfeiffer (Hrsg.): Wilhelm Pfeiffer, Tübingen 1998. Reihe „Tübinger Kataloge“, herausgegeben vom Kulturredirektorat der Universitätsstadt Tübingen Nr. 51.

Vogel 2013

Vogel, Annette: Erich Heckel in Süddeutschland, in: Moeller, Magdalena M.: Erich Heckel – Der große Expressionist, Werke aus dem Brücke-Museum Berlin, München 2013, S. 250-256.

Voss 2021_1

Voss, Julia: Das Werner-Haftmann-Modell. Wie die documenta zur Bühne der Erinnerungspolitik wurde in: Gross, Raphael u.a. (Hrsg.): documenta. Politik und Kunst, München/London/New York 2021, S. 68-78.

Voss 2021_2

Voss, Julia: Kassel 1955. Wie die documenta beinahe nicht stattgefunden hätte. Die Vorgeschichte der erfolgreichsten Kunstaussstellung Deutschlands und ihre Realisierung, in: Gross, Raphael (Hrsg.) mit Larsen, Lars Bang/ Blume, Dorlis/ Pooth, Alexia/ Voss, Julia/ Wierling, Dorothee: documenta Politik und Kunst, München/ London/ New York 2021, S. 37-45.

Walda 2006

Walda, Christian: Alfred Hrdlickas Kunst als Kontradiktion des Zeitgemäßen. Kunst gegen einen Idealismus nach 1945 in: Fitzke, Kirsten/ Pataki, Zita Ágota (Hrsg.) in Zusammenarbeit mit Markus Lörz: Kritische Wege zur Moderne, Festschrift für Dietrich Schubert, Stuttgart 2006, S. 315-335.

Walda 2007

Walda, Christian: Der gekreuzigte Mensch im Werk von Alfred Hrdlicka, Dissertation Universität Heidelberg 2007, Wien/Köln/Weimar 2007.

Wallner 2017

Wallner, Julia (Hrsg.): Georg Kolbe, Köln 2017

Wallner 2018

Wallner, Julia (Hrsg.): Zarte Männer in der Skulptur der Moderne, Berlin 2018.

Weber 1966

Weber, Paul: Über meine Bilder und über die Künstler, Bodman 1966 (unveröffentlicht).

Welkens 1969

Welkens, Karlheinz: „Blumenkinder um den Meister geschart“, in: Düsseldorfer Stadtpost, 6.5.1969.

Wellmann 2000

Wellmann, Marc (Hrsg.) im Auftrag der Bernhard Heiliger-Stiftung: Bernhard Heiliger. Die Köpfe, Köln 2000.

Wellmann 2005

Wellmann, Marc (Hrsg.) im Auftrag der Bernhard Heiliger-Stiftung: Bernhard Heiliger 1915-1995. Monographie und Werkverzeichnis, Berlin 2005.

Welsch/Wolbert 1997

Welsch, Sabine/ Wolbert Klaus: Die Darmstädter Sezession 1919-1997, Darmstadt 1997.

Wiegartz 2009

Wiegartz, Veronika: Gerhart Schreiter. Kleine Chronik zu Leben und Werk, Gerhard-Marcks-Stiftung, Bremen 2009.

Von Wiese/Kricke-Güse 2006

von Wiese, Stephan/ Kricke-Güse, Sabine: Norbert Kricke. Plastiken und Zeichnungen. Eine Retrospektive, Düsseldorf 2006.

Wietek 1976

Wietek, Gerhard (Hrsg.): Deutsche Künstlerkolonien und Künstlerorte, München 1976.

Wirth 1990

Wirth, Günther: Klaus Arnold und die Malerei im Südwesten, in: Städtische Galerie im Prinz Max Palais (Hrsg.): Klaus Arnold. Malerei, Karlsruhe 1990, S. 17-24.

Wirth 1992

Wirth, Günther: Einführung in: Künstlerbund Baden-Württemberg: Rat der Zehn. Die Gründungsmitglieder des Künstlerbundes Baden-Württemberg, Ostfildern-Ruit 1992, S. 11-31

Wolbert 1982

Wolbert, Klaus: Die Nackten und die Toten des „Dritten Reichs“, Gießen 1982.

Wolbert 2018

Wolbert, Klaus: Dogmatische Körper – perfide Schönheitsideale. Deutungsprofile der programmatischen Aktplastik im Dritten Reich, Berlin 2018.

Wurth 1990

Wurth, Andrea: Heinrich Wurm – Architekt, Unternehmen, Erfinder, in: Werkbericht Architektenbüro Wurm, Ravensburg 1990.

Yi 2015

Yi, Caroline: Walter Kaesbach – Protagonist des Kunst- und Ausstellungswesens der Moderne, Schriften zur Kunstgeschichte Band 52, Hamburg 2015, zgl. Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn, Univ. Diss. 2015.

Zahn 1956

Zahn, Leopold: Künstler auf der Höri am Bodensee, Konstanz 1956.

Ziesche 1992

Ziesche, Angela: Der neue Mensch, Köpfe und Büsten deutscher Expressionisten, Frankfurt a. M., 1993, Europäische Hochschulschriften: Reihe 28, Kunstgeschichte Bd. 157, zugl. Hildesheim, Univ. Diss., 1992.

Zimmermann 1980

Zimmermann, Rainer: Die Kunst der verschollenen Generation. Deutsche Malerei des expressiven Realismus von 1925 bis 1975, Düsseldorf/Wien 1980.

Zoller 1994

Zoller, Andreas: Künstlerkolonien im deutschen Südwesten. Gutach, Grötzingen, Dachau, Höri, Hausen ob Verena 1994.

Zum 100. Geburtstag 2011

Zum 100. Geburtstag und zur Erinnerung an den Bildhauer Hans Kindermann (1911-1997). Ein Besuch im Gleishorbacher Atelier, Niederhorbach 2011 (Text und Gestaltung: Rainer Keller, Büro Kellergestalter).

Zuschlag 1995

Zuschlag, Christoph: „Entartete Kunst“. Ausstellungsstrategien in Nazi-Deutschland, Worms 1995.

Zuschlag 2005

Zuschlag, Christoph: Emil Cimiotti – das plastische und zeichnerische Werk, in: Bergenthal, Theo/ Stracke, Joachim: Emil Cimiotti, Heidelberg 2005, S. 7-17.

Zuschlag 2006

Zuschlag, Christoph: Zur Debatte um ungegenständliche Kunst in den 50er Jahren: Das „Leverkusener Gespräch“, in: Doll, Nikola/Heftrig, Ruth/Peters, Olaf/Rehm, Ulrich (Hrsg.): Kunstgeschichte nach 1945. Kontinuität und Neubeginn in Deutschland, Bonner Beiträge zur Kunstgeschichte 3, Köln/Weimar/Wien 2006, 183-194.

Zuschlag 2010

Zuschlag, Christoph: Zur Kunst des Informel, in: Schwalm, Hans-Jürgen/ Schwitzer, Ellen/ Steimann, Dirk (Hrsg.): Informel: Zeichnung, Plastik, Malerei, Bönen 2010, S. 9-17, S. 161-165.

Zuschlag 2013_1

Zuschlag, Christoph: Die theoretischen Diskurse über moderne Kunst in der Nachkriegszeit, in: Friedrich, Julia / Prinzing, Andreas (Hrsg.) für das Museum Ludwig: „Sofing man einfach an, ohne viele Worte“. Ausstellungswesen und Sammlungspolitik in den ersten Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg, Köln 2013., S. 18-25.

Zuschlag 2013_2

Zuschlag, Christoph: Daphne, 1961, in: Bergenthal, Theo; Stracke, Joachim (Hrsg.): Emil Cimiotti. Strukturen/ Structures, Bielefeld 2013, S. 58-59.

Zuschlag 2020

Zuschlag, Christoph: Kunst und Kunstpolitik im Nationalsozialismus. Eine Forschungsbilanz der letzten 20 Jahre, in: Hoffmann, Meike/ Scholz, Dieter: Unbewältigt? Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus. Kunst, Kunsthandel, Ausstellungspraxis, Berlin 2020, S. 14-35.

5.1 Archive

Archiv der Kunstakademie Düsseldorf

Personalakte Alexander Zschokke

Deutsches Kunstarchiv Germanisches Nationalmuseum

Gerhard Marcks

Gemeindearchiv Gaienhofen

Gemeindearchiv Kirchhundem

Protokollbuch der Gemeindevertretung Saalhausen Bestand: Protokollbücher
Nr. 83

Generallandesarchiv Karlsruhe (GLA)

508 Zugang 2005-20, Nr. 25 und 26

Nachlass Hans Kindermann, Gleishorbach (NL HK)

Rheinisches Archiv für Künstlernachlässe Bonn:

Nachlass Günter Grote

Nachlass Jean Paul Schmitz, z.T. Beate Schaeffer, Heidelberg

Südwestdeutsches Archiv für Architektur und Ingenieurbau, KIT Karlsruhe (SAAI)

Eiermann-Archiv

Stadtarchiv Mainz

Stadtarchiv Düsseldorf

Meldedatei der Stadt Düsseldorf Hans Kindermann MF 7-4-3-150

Stadtarchiv Offenburg

Universitätsbibliothek Basel Nachlass Alexander Zschokke Slg. NL 358

5.2 Digitale Quellen

<http://deacademic.com>

<http://dl.ub.uni-freiburg.de>

<http://gesichter-des-dka.gnm.de>

<http://paul.schneider-esleben.de>

<http://schaffendesvolk1937.de>

<http://www.artnet.de>

<http://www.darmstaedtersezession.de>

<http://www.gdk-research.de>

<http://www.hausderdeutschenkunst.de>

<http://www.jean-paul-schmitz.de>

<http://www.nrw-architekturdatenbank.tu-dortmund.de>

<http://www.rheinische-geschichte.lvr.de>

<http://www.schaeffler.de>

<http://www.strasse-der-moderne.de>

<https://alexanderzschokke.com>

<https://artedivine.com>

<https://artinwords.de>

<https://asset.museum-digital.org>

<https://imageapi.khm.at>

<https://kunstundbau.rlp.de>

<https://le-cdn.website-editor.net>

<https://m.karlsruhe.de>
<https://mediatum.ub.tum.de>
<https://nat.museum-digital.de>
<https://online-sammlung.hamburger-kunsthalle.de>
<https://sammlung-online.stadtmuseum.de>
<https://the-duesselderfer.de>
<https://www.alleburgen.de>
<https://www.ars-publica-duesseldorf.com>
<https://www.bundestag.de>
<https://www.deutsche-biographie.de>
<https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de>
<https://www.duesseldorf.de>
<https://www.georg-kolbe-museum.de>
<https://www.henkel.com>
<https://www.khm.at>
<https://www.koelner-dom.de>
<https://www.kunsthalle-karlsruhe.de>
<https://www.lennep.eu>
<https://www.lennestadt.de>
<https://www.liebfrauen-holzwickede.de>
<https://www.mumok.at>
<https://www.museeninbremen.de>
<https://www.museum-der-1000-orte.de>
<https://www.smb.museum>
<https://zadik.uni-koeln.de>
www.bbs1-mainz.com
www.stiftung-bildhauerei.de

6 Anhang

6.1 Abbildungsverzeichnis



Abb. 1 Hans Kindermann in seinem Atelier im Künstlerhaus in Mainz ,1933-1935, NL HK.



Abb. 2 Adolf von Hildebrand, Stehender junger Mann, 1881-84, Marmor, Nationalgalerie Berlin, https://www.smb.museum/fileadmin/website/Museen_und_Sammlungen/Alte_Nationalgalerie/02_Sammeln_Forschen/02_Highlight_der_Sammlung_ANG/ANG_Hildebrand_Stehender_Mann.jpg, (Letzter Zugriff 1.8.2021).



Abb. 3 Georg Kolbe, Tänzerin, 1911/12, Alte Nationalgalerie Berlin, histor. Foto, <https://www.georg-kolbe-museum.de/museum-2/georg-kolbe/>, (Letzter Zugriff 1.8.2021).



Abb. 4 Ernst Barlach, Porträt der Schauspielerin Tilla Durieux (Ottile Godefroy), 1912, Bronze, Stadtmuseum Berlin, <https://sammlung-online.stadtmuseum.de/Details/Index/171974>, (Letzter Zugriff 1.8.2021).



Abb. 5 Hermann Haller, Impression nach Tilla Durieux, Bronze, 1917, Bronze, Kolbe-Museum Berlin, in: Berger1994, S. 60, Abb. 37.

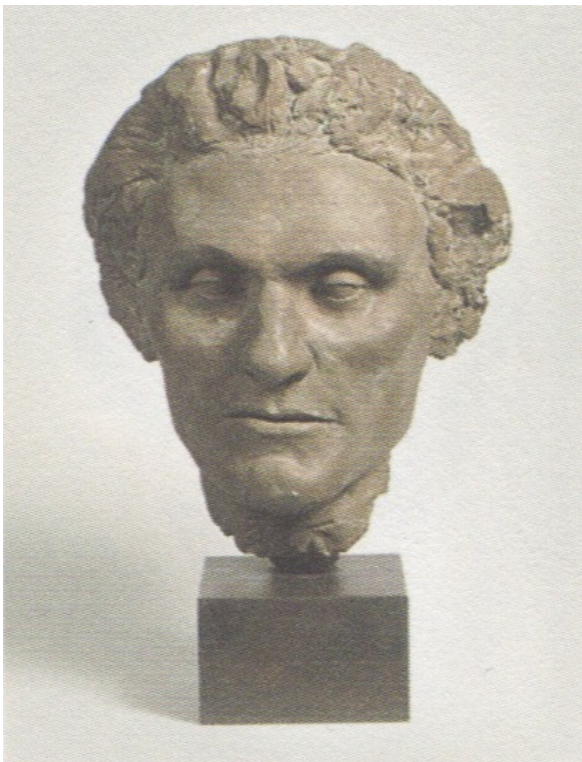


Abb. 6 Alexander Zschokke, Stefan George, 1927, Bronze, Deutsches Literaturarchiv Marbach/Deutsche Schillergesellschaft 2008, S.99.

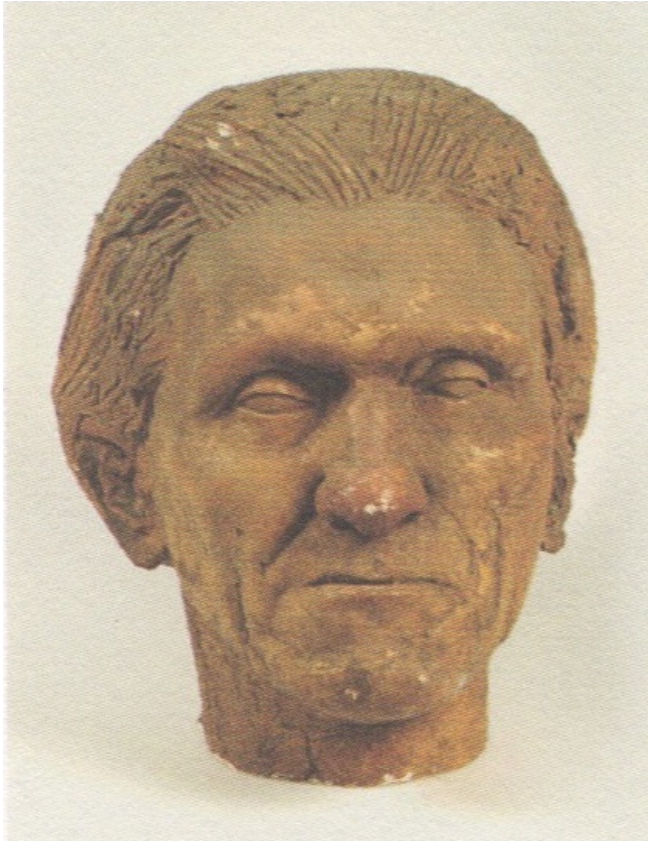


Abb. 7 Alexander Zschokke, Stefan George, 1925, Gips, Deutsches Literaturarchiv Marbach, Deutsche Schillergesellschaft 2008, S.99.



Abb. 8 Hans Kindermann, Männerporträt, vor 1935, Foto NL HK.



Abb. 9 Hans Kindermann, Frauenporträt, vor 1935, Foto: NL HK.



Abb. 10 Edwin Scharff, Rossehalter, 1937, Düsseldorf, Nordpark, Zustand 2017, Foto: Schiller-Winkel



Abb.11 Alexander Zschokke, Fischer, 1937, Stein, Düsseldorf, Nordpark, Zustand 2017, Foto: Schiller-Winkel



Abb. 12 Alexander Zschokke, Matrose, Entwurf, 1937, Gips, Großplastik in Stein verschollen, in: Roessiger 1974, S. 84, Abb. 186.



Abb. 13 Edwin Scharff, Sitzende, 1931, Bronze, in: Kunsthalle Bremen 1987, S. 133, Abb. 130.



Abb. 14 Edwin Scharff, Mutter und Kind, 1935, Bronze, in: Kunsthalle Bremen 1987, S. 134, Abb. 131.



Abb. 15 Gerhart Schreiter, Medaille Mitschüler Düsseldorf, ca. 1937, Gips, Bremen Gerhard-Marcks-Stiftung, Inv. Nr. S0646/09. Foto: Gerhard-Marcks-Stiftung.

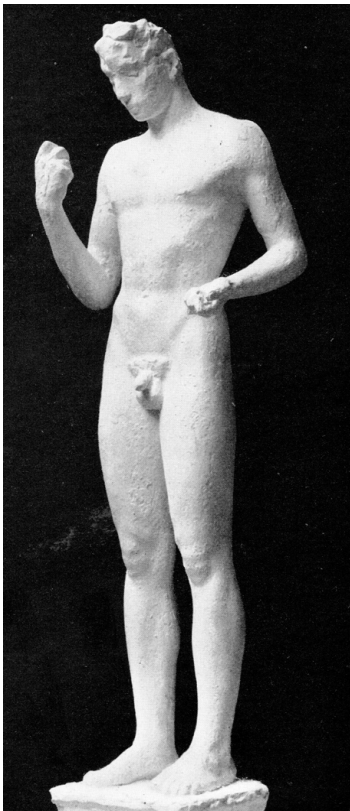


Abb. 16 Arno Breker, Stehender Jüngling, 1928, Gips, in: Hentzen 1934, S. 63.



Abb. 17 Arno Breker, Röntgen-Denkmal in Lennep, 1930, Bronze, <https://www.lennep.eu/wp-content/uploads/2019/04/Abb.-9.jpg>, (Letzter Zugriff 1.8.2021).

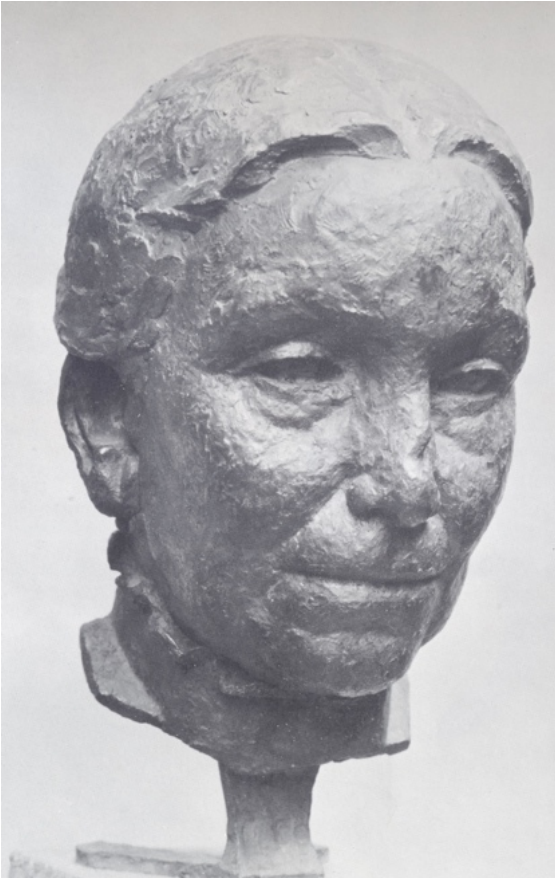


Abb. 18 Karl Albiker, Büste mit Halskrause, die Mutter des Künstlers, 1922, Gips, KA 146.2, in: Albiker 1978, S.46, Abb. 144.



Abb. 19 Alexander Zschokke, Frau B. S.Ch., 1930, Bronze, Nachlass Alexander Zschokke, in: Roessiger, 1974, S. 58, Abb. 127.



Abb. 20 Bernhard Heiliger, Kopf der Mutter, 1935, Gips-Original, (WV 1), Bernhard-Heiliger-Stiftung Berlin, in: Wellmann 2005, S. 15 (Abb.).



Abb. 21 Georg Kolbe, Franco, 1938, Gips-Entwurf, Georg-Kolbe-Museum, Berlin, Foto: https://sammlung.georg-kolbe-museum.de/sites/default/files/styles/lido_overview/public/lido-resources/plastik/P273.jpg?itok=bVMI-waK (Letzter Zugriff 1.8.2021).



Abb. 22 Josef Thorak, Benito Mussolini, 1934, Bronze, Foto: http://www.artnet.de/künstler/josef-thorak/portrait-de-mussolini-q-mZ-Mmpz_Y2sF1U14sLUw2, (Letzter Zugriff 1.8.2021).

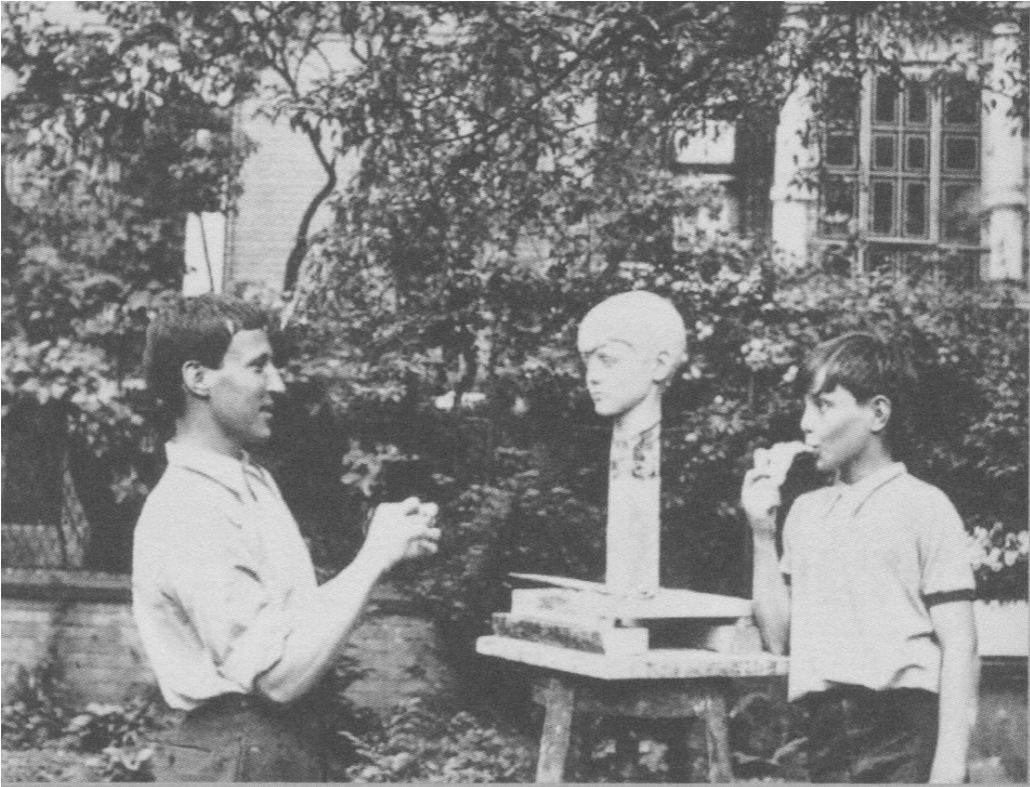


Abb. 23 Frank Mehnert und Christian Knaut bei der Arbeit an dessen Porträt, um 1937, Foto: Privatbesitz, Deutsches Literaturarchiv Marbach/Deutsche Schillergesellschaft 2008, S. 70.



Abb. 24 Christian Knaut neben seiner Büste, um 1937, Foto: Privatbesitz, Deutsches Literaturarchiv Marbach/Deutsche Schillergesellschaft, 2008, S. 71.



Abb. 25 Georg Kolbe, Stehendes Mädchen, 1915, Bronze, Kunsthalle Hamburg. <https://online-sammlung.hamburger-kunsthalle.de/resources/superImageResolution/200497.jpg>, (Letzter Zugriff 1.8.2021).



Abb. 26 Emy Roeder, Stehendes Mädchen mit Tuch („Pariserin“), 1934, Bronze, 1934, Nachlass Emy Roeder, Museum im Kulturspeicher Würzburg, in: Holsnig/Lauter 2019, S. 131, Kat. 46.



Abb. 27 Gerhard Marcks, Mädchen mit Tuch, 1941, Bronze, Georg-Kolbe-Museum Berlin, In: Berger 1994, S. 91, Abb. 58.



Abb. 28 Bernhard Heiliger, Stehende, um 1939/43, Gips-Original, Maße unbekannt, Verbleib unbekannt, in: Wellmann 2005, S. 22, S.252 (WV 23).



Abb. 29 Edwin Scharff, Liebespaar, 1922, Bronze, Erbgemeinschaft Edwin Scharff, in: Kunsthalle Bremen 1987, S.117, Kat. - Nr. 31.



Abb. 30 Edwin Scharff, Badende, 1930, Marmor, Museum Folkwang Essen, in: Kunsthalle Bremen, 1987, S.131, Kat. -Nr. 53.



Abb. 31 Anni Spetzler-Proschwitz, HJ-Trommler, 1938 (?), Bronze, GDK1938-Saal-07, GDK1938-0968 <http://www.gdk-research.de/de/obj19401860.html>, (Letzter Zugriff 1.8.2021)



Abb. 32 Walter Zschorsch, Denkmal der Jugend, 1938-1942, Leipzig, Reitzenhainer Ecke Naunhofer Straße, zerstört, Stadtgeschichtliches Museum Leipzig, Inv Nr. F/5914/2005/2005.



Abb. 33 R. Förster, Hitlerjunge, 1933-45, Porzellanmanufaktur Allach, Historisches Museum Bielefeld, https://asset.museum-digital.org/owl/images/201010/500w_28123339540.jpg, (Letzter Zugriff 1.8.2021).



Abb. 34 Einweihung des Kaiserwerther HJ-Denkmal am 7. Juli 1937. Bernhard Lohf, Der Trommlerjunge, 1937, Bronze, Stadtmuseum Düsseldorf 1988, S.151, Abb. 155.



Abb. 35 Wilhelm Martini (?), Figurengruppe „HJ -Jungs“ Pendant zu Josef Daniel Sommers Gruppe "BDM-Mädel". Die Muschelkalk-Skulpturen wurden nach dem Krieg vernichtet. <https://le-cdn.website-editor.net/58c3237c4e2740ea98d8d166ae41dd4e/dms3rep/multi/opt/arspimpf-1920w.jpg>, (letzter Zugriff: 1.8.2021).



Abb. 36 Anton Grauel, Mutter (dreifigurig), Bronze, 220 cm, GDK1939-Saal-02, GDK1939-0336, <http://www.gdk-research.de/de/obj19402633.html>, (Letzter Zugriff 1.8.2021)



Abb.37 Erich Heckel, H.K. (Hans Kindermann), 1953, Lithografie (Dube, 1974, Bd. 2, L 358), in: EnBW, 2012, Abb. S.15; Dube, 1974, Bd. 2, Nr. 358.



Abb. 38 Erich Heckel, Knaben, 1949, Tempera auf Leinwand, Nachlass Erich Heckel, auch in: Hünecke, 2017, S. 313.



Abb. 39 Erich Heckel, Jahresblatt Knaben am Brunnen, 1950, Holzschnitt, in: Dube, 1974, Bd. 1 395 II.



Abb. 40 Erich Heckel, Zwei Brüder, 1949, Tusche und Rohrfeder in: Hofmann 1994, S. 46.



Abb. 41 Hans Kindermann, Baum, dat. 6. Mai 1942, Federzeichnung auf Papier mit gezackter Abrisskante, NL HK.



Abb. 42 Hans Kindermann, Männerporträts, um 1942, Zeichnungen untersch. Technik auf Papier mit gezackter Abrisskante, NL HK.



Abb. 43 Hans Kindermann, Sitzende Knaben, undatiert, Zeichnung, Bleistift, NL HK.



Abb. 44 Hans Kindermann, Sitzende Knaben, undatiert, Feder, NL HK.



Abb. 45 Hans Kindermann, Sitzender Knabe, undatiert, Bleistift, NL HK.



Abb. 46 Hans Kindermann, Sitzende Knaben, Bleistift, undatiert, NL HK.



Abb. 47 Kindermann, Aktstudie, undatiert, Bleistift, NL HK.



Abb.48 Hans Kindermann, Aktstudie, undatiert, Bleistift, NL HK.



Abb. 49 Hans Kindermann, Studien Sohn Stropp sitzend, undatiert, Bleistift, Kohle, NL HK.

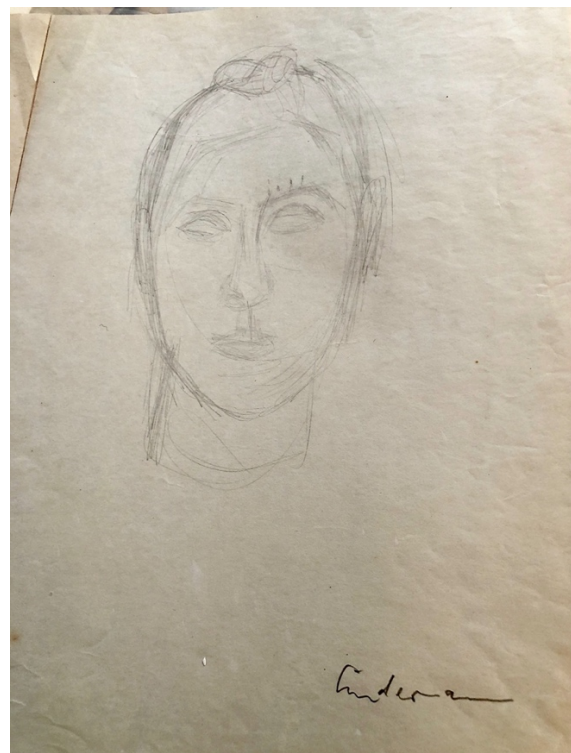
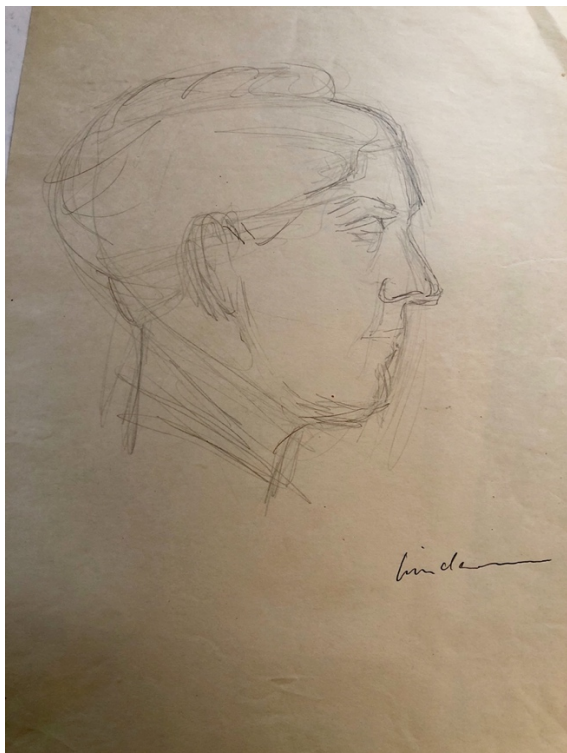


Abb. 50/51 Hans Kindermann, Porträtstudien Anneliese Becker, undatiert (um1948), Bleistift, NL HK.

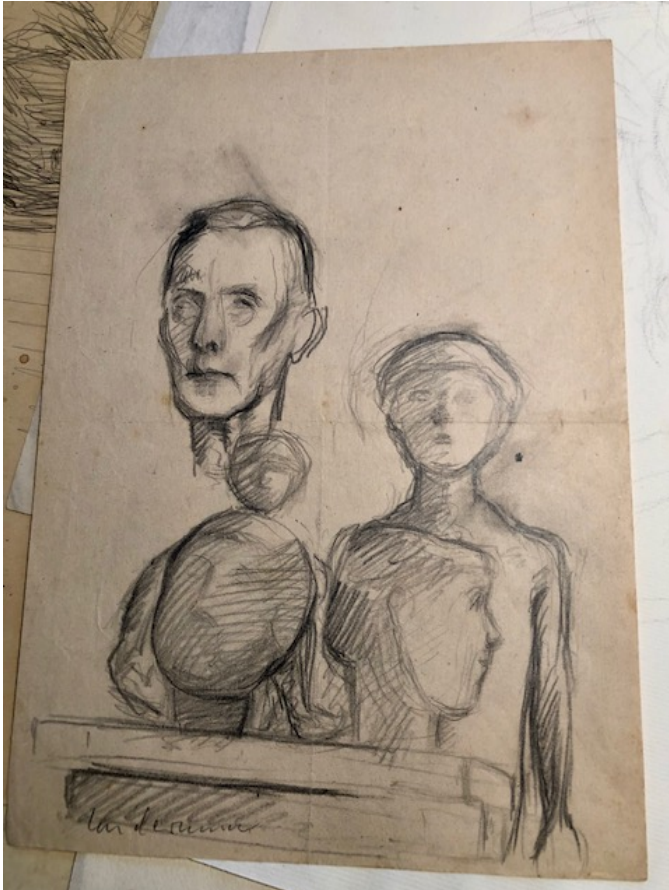


Abb.52 Hans Kindermann, Zeichnung, undatiert (ca. 1948), Bleistift, NL HK.



Abb. 53 Gerhard Marcks, Sitzender mit aufgestütztem Kinn (4X), 1937-1939, Bleistift, Nachlass Gerhard Marcks in: Gerhard-Marcks-Stiftung 2017, S. 71.



Abb. 54 Alexander Zschokke, René Auberjonois, Zeichnung, 1941, in: Christoffel 1957, Abb. 4, o. S.



Abb. 55 Curth Georg Becker, Bildnis Anneliese Becker, 1946, 100x80 cm in: Berner/Schumacher 1978, S.46, Abb.6.

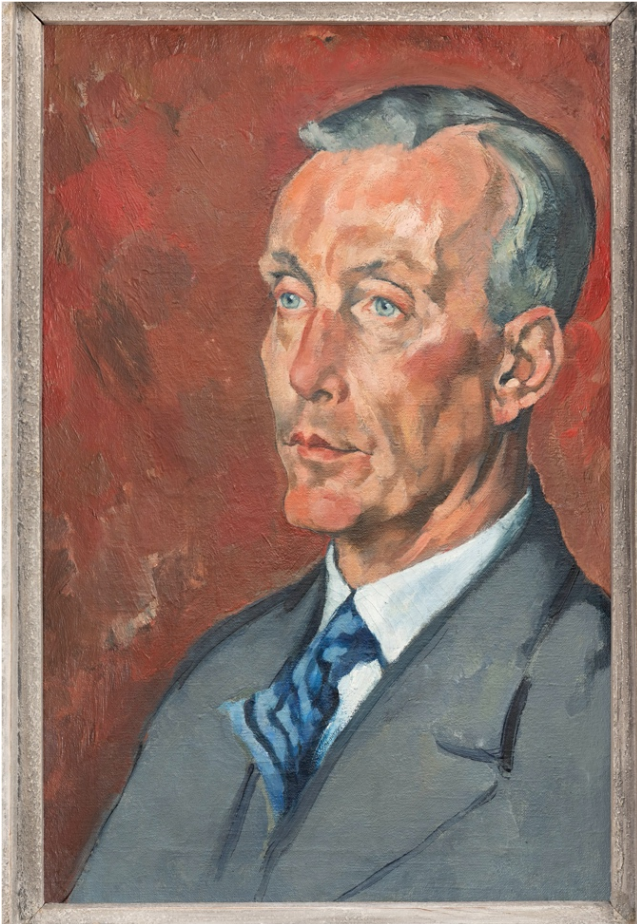


Abb. 56 Heinrich Nauen, Bildnis Walter Kaesbach vor rötlichbraunem Grund, o. J. (um 1932), ehemals Slg. Walter Kaesbach, Kunstmuseum Bonn, Foto: David Ertl.

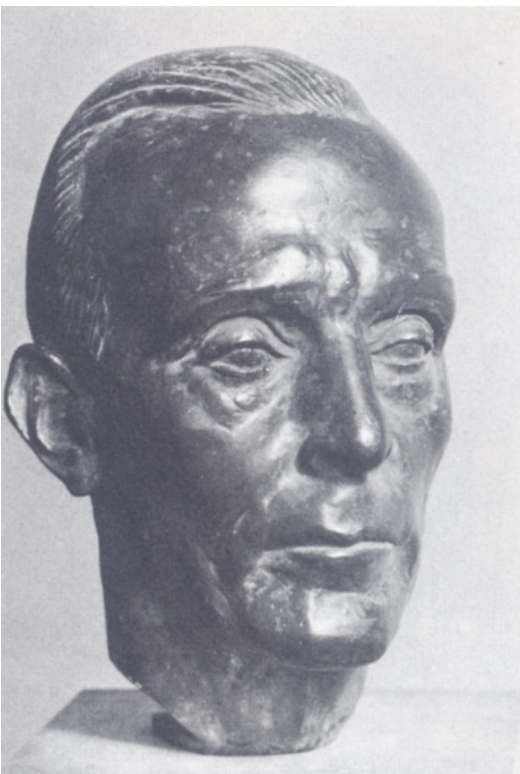


Abb. 57 Alexander Zschokke, Dr. Kaesbach, 1932, Bronze in: Roessiger, 1974, S. 67, Abb. 147.



Abb. 58 Hans Walther, Bildnis Dr. Walter Kaesbach, 1922, Granit, in: Erfurt 1996, S. 31.



Abb. 59 Hans Kindermann, Zeichnung, zweite Hälfte 1940er-Jahre, NL HK.



Abb. 60 Gerhart Schreier, Katrin, 1944, (S055), Gips für Bronze, Fotografie, Verbleib unbekannt, in: Gerhard-Marcks-Stiftung Bremen 2014, S. 64.



Abb. 61 Gerhart Schreier, Konny, um 1945, (S065), Bronze, Gerhard-Marcks-Stiftung Bremen, Inv. Nr. S0186/09 in: Gerhard-Marcks-Stiftung Bremen 2014, S. 65.



Abb. 62 Gerhart Schreiter, Korin, 1947, (S072), Bronze, Privatbesitz, in: Gerhard-Marcks-Stiftung Bremen 2014, S. 65.



Abb. 63 Gerhart Schreiter, Stehender Knabe mit Umhang, vor 1948, Gips mit Schellack (für Bronze), (S074), Gerhard-Marcks-Stiftung Bremen, Inv. Nr. S0312/09 in: Gerhard-Marcks-Stiftung Bremen 2014, S. 65.



Abb. 64 Hans Kindermann, Studie zum „Hirtenjungen“, um 1947/48, Zeichnung, NL HK.



Abb. 65 Adolf von Hildebrand, Trinkender Knabe, 1870-73, Bronze, 84 x 25 x 12,5 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, in: Wallner 2018, Abb. S. 14.



Abb. 66 George Minne, Kniender Knabe, 1898, Bronze, Sammlung Karl H. Knauf, Berlin, in: Wallner 2018, Abb. S.45.



Abb. 67 Georg Kolbe, Tänzer Nijinski, 1913/19, Bronze, Georg Kolbe Museum, in: Wallner 2018, Abb. S.32.



Abb. 68 Karl Albiker, Knabe mit Hut, 1919 in: Albiker1978, S.135



Abb. 69 Gerhard Marcks, Johannes, 1936, Gerhard-Marcks-Haus Bremen, in: Wallner 2018, S. 67.



Abb. 70 Hermann Blumenthal, Schreitender mit Tuch 1934 in: Galerie Vömel 2006, Abb. 55, S. 35.



Abb. 71 Wilhelm Lehmbruck, Büste des Emporsteigenden Jünglings, 1914 / 1916 (?), Terrakotta, in: Lange/ von Lüttichau/ Frensch 2018, S. 97; Kat. 26.

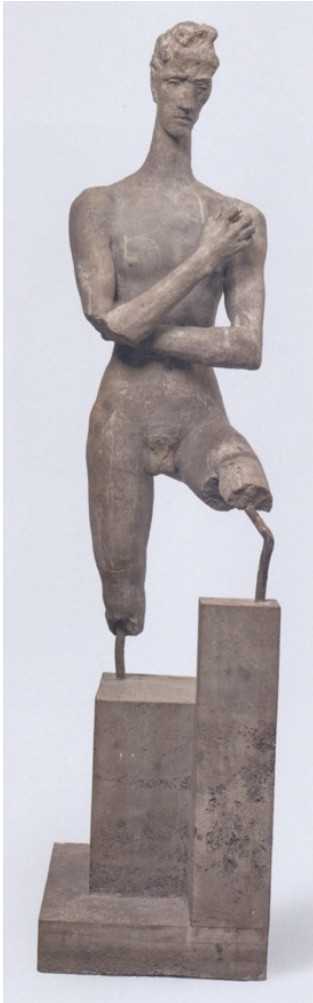


Abb. 72 Wilhelm Lehmbruck, Emporsteigender Jüngling, 1914, Steinguss, zerstört, in: Lange/von Lüttichau/Frensch 2018, S. 96, Kat. 25.



Abb. 73 Wilhelm Lehmbruck, Kopf des Emporsteigenden Jünglings, 1914 / 1916 (?), Terrakotta, in: Lange/von Lüttichau/Frensch 2018, S. 97; Kat. 27.



Abb. 74 Gerhard Marcks, Der gefesselte Prometheus II, 1948, Bronze, VG Bild-Kunst, Bonn 2018, https://www.museeninbremen.de/wordpress/wp-content/uploads/Gefesselter_Prometheus_II.jpg, (Letzter Zugriff 1.8.2021).



Abb. 75 Wilhelm Lehmbruck, Sitzender Jüngling, 1916, in: Sammlung des Wilhelm-Lehmbruck-Museums der Stadt Duisburg 1981, S. 87, Abb. 75.



Abb.76 Erich Heckel, Vor rosa Wand, 1953, Tempera / Leinwand, in: Hofmann 1994, S. 69.

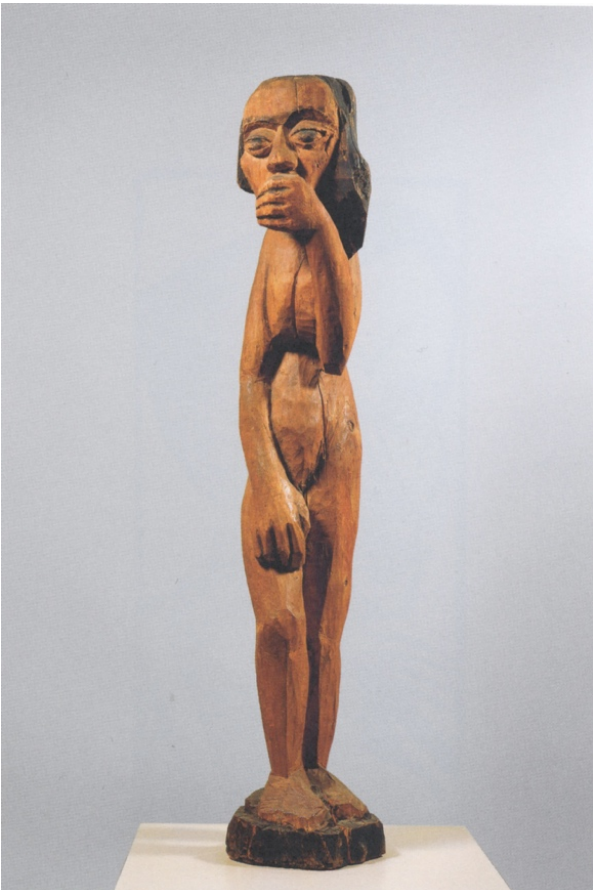


Abb. 77 Erich Heckel, Frau, 1913, Erle bemalt, Brücke-Museum, in: Freyberger 2019, S. 195, Kat. 68.



Abb. 78 Hans Kindermann, Porträt Marianne (?), um 1950, Zeichnung, NL HK.

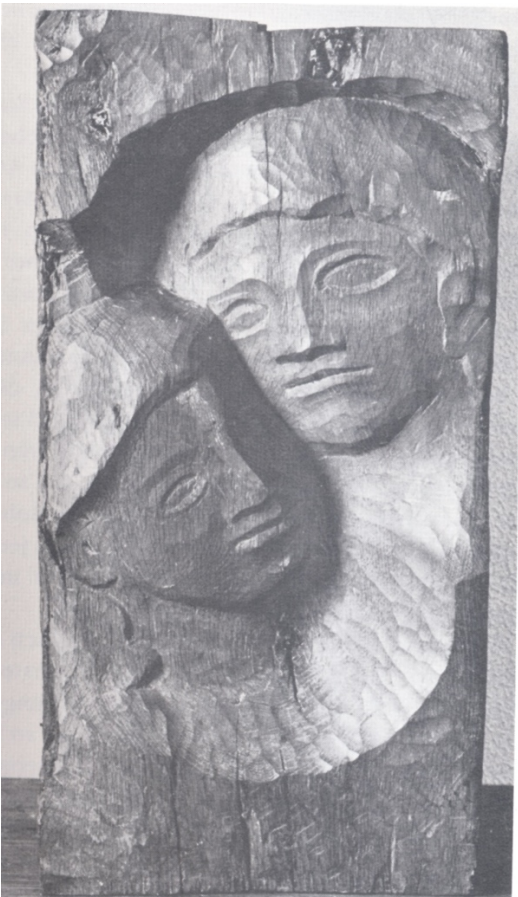


Abb. 79 Werner Meurer, Mutter und Kind, 1962, in: Dollwet/Heyen/Knebel 1986, S. 27.



Abb.80 Gerhart Schreiter, Mutter mit Kind, um 1950, Bronze, Bremen Gerhard-Marcks-Stiftung, Inv. Nr. S0192/09, in: Gerhard-Marcks-Stiftung Bremen 2014, S. 67.



Abb. 81 Wilhelm Pfeiffer, Trauernde Mutter mit Kind, 1958/59, Granit, Gefallenendenkmal Friedhof Driedorf (Westerwald), in: Universitätsstadt Tübingen/Peiffer 1998, Abb. S.71.



Abb. 82 Henry Moore, Two Heads, 1924/25, Stein, Sammlung Mary Moore, London, in: Lichtenstern 2008_1, S. 32, Abb. 20.



Abb. 83 Hans Kindermann, Grabmal Dr. Hans Koch auf dem Friedhof in Randegg, 1954, Muschelkalk, NL HK.

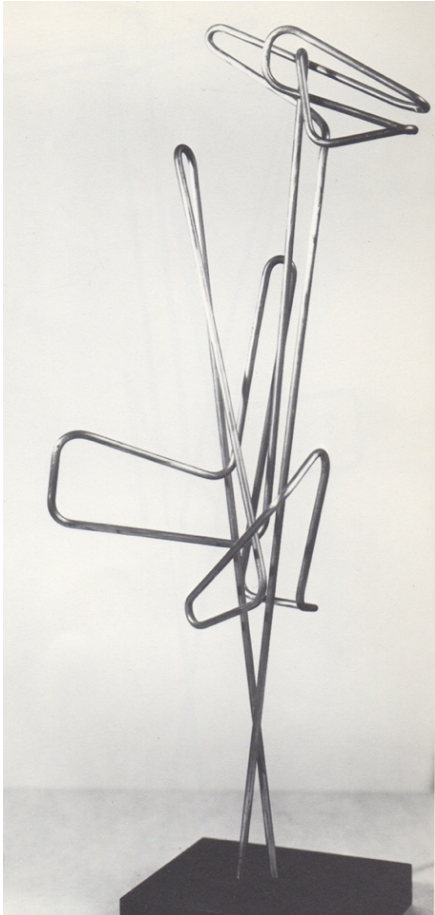


Abb. 84 Hans Uhlmann, Vogelwesen, 1952, Wvz 85, Messingstäbe, 77cm, Städtische Kunsthalle Mannheim, in: Städtische Kunsthalle Mannheim 1978, o. S., Nr. 20.



Abb. 85 Brunnen im Mannesmann-Pavillon „Schaffendes Volk“, Düsseldorf 1937, historisches Foto, in: Meier zu Hartum 2018, S. 73.



Abb. 86 Norbert Kricke, Große Mannesmann, 1958/1961, vor dem Düsseldorfer Mannesmann-Hochhaus von Paul Schneider-Esleben, 1956-1958, Foto: Rolf Purpar, in: von Wiese/Kricke-Güse 2006, S. 64.



Abb. 87 Erich Heckel, Die Vögel, 1950, Foto: Nachlass Erich Heckel.

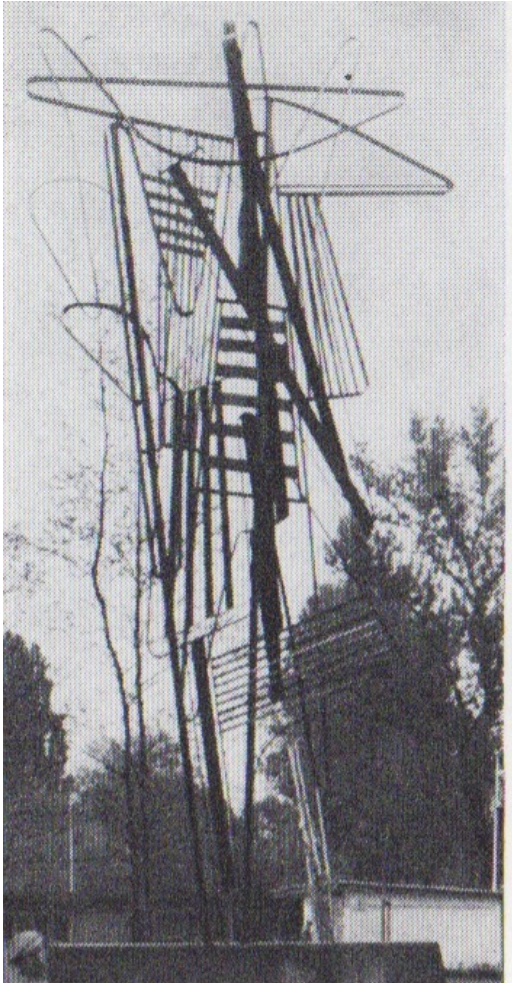


Abb. 88 Hans Uhlmann, Skulptur für Bundesgartenschau in Hannover 1952, Stahl mehrfarbig, 350 cm, zerstört, Wvz 93, in: Akademie der Künste 1975, S. 271.

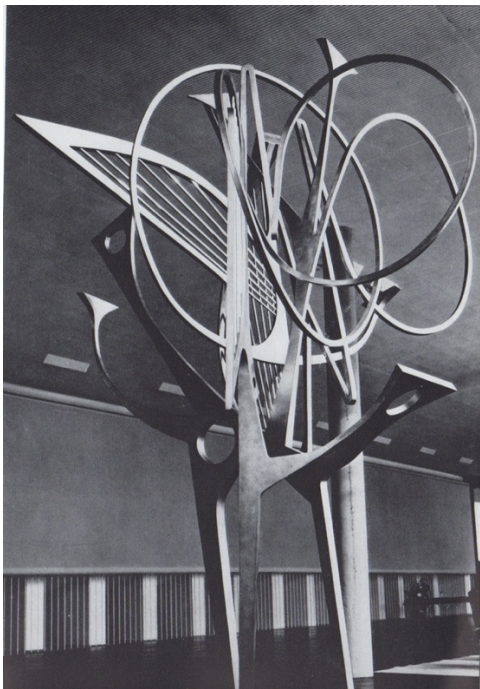


Abb. 89 Hans Uhlmann, Concerto, 1954, Messing, Wvz 110, Hochschule für Musik Berlin, in: Akademie der Künste 1975, S. 71.



Abb. 90 Hans Kindermann, Studien zu einer Schutzmantelmadonna, Zeichnung, undatiert, NL HK.



Abb. 91 Heinrich Lückenkötter, Schutzmantelmadonna, Holz, um 1955, Grundschule Saalhausen. Foto: Grundschule Saalhausen



Abb. 92 Heinrich Lückenkötter, Schutzmantelmadonna, Holz, Liebfrauenkirche Holzwickede, 1955, https://www.liebfrauen-holzwickede.de/liebfrauenkirche/kirchenfuehrer/schuma_02.jpg, (Letzter Zugriff 1.8.2021).



Abb. 93 Karl Hartung, Thronoi, 1958/59, (WV 652), in: Krause 1998, S. 143.



Abb. 94 Egon Eiermann, Sessel E 10, Weltausstellung Brüssel, 1958, Deutscher Pavillon, in: Badisches Landesmuseum 1999, S.128.



Abb. 95 Bernhard Heiliger, Figurenbaum (Konstruktion für Brüssel), 1957/58 (WV 202), Aluminiumguss, Höhe: 260 cm, im Park vor dem Kanzlerbungalow, Bonn, in: Wellmann 2005, S. 147.



Abb. 96 Fritz Koenig, Maternitas, 1958, <https://www.museum-der-1000-orte.de/kunstwerke/kunstwerk/mutter-und-kind-oder-maternitas> (letzter Aufruf 28.11.2020).



Abb.97 Bernhard Heiliger, Fünf Erdteile, 1960, Bronze, Oberpostdirektion Kiel, (WV 233), in: Wellmann 2055, S. 157.



Abb. 98 Ernst Yelin, Fahenschwinger, 1959, an seinem heutigen Aufstellungsort in Engstingen Haid. Zustand: März 2019., Foto: Schiller-Winkel



Abb. 99 Emil Cimiotti, Daphne, 1961, Bronze, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, in: Lichtenstern 2017, Abb. S. 31.



Abb. 100 Hans Kindermann, Konstruktionszeichnung zum Aufbau von „Terra et mundus“ (Fotokopie Teil I), 1969.

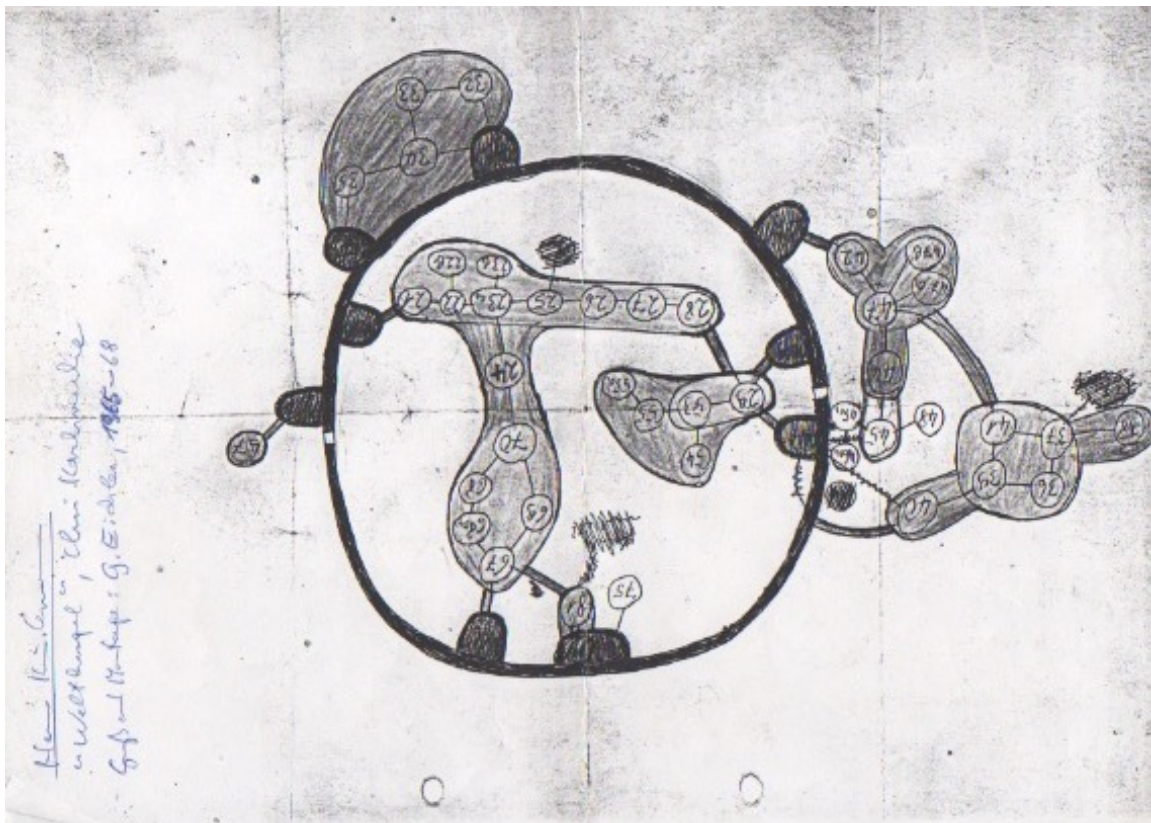


Abb. 100 Hans Kindermann, Konstruktionszeichnung zum Aufbau von „Terra et mundus“ (Fotokopie Teil II), 1969, NL HK.



Abb. 101 Klaus Arnold, Brunnen Europäische Schule Karlsruhe, 1971, zwei Brunnenfelder, Betonguss, https://m.karlsruhe.de/kunst/db/de/arnold_brunnen.html/ (letzter Aufruf 28.11.2020).



Abb. 102 Ludwig Gies: Adler des Deutschen Bundestages, 1953 (Originalversion) Gips, bemalt mit dunkelgrauer Farbe und Goldbronze, 500 x 600 cm, Foto: Bundesarchiv, in: BBSR 2018, S. 189.



Abb. 103 Bundeshaus Bonn, Plenarsaal Foto: Bundesarchiv, in: BBSR 2018, S.189.



Abb. 104 Ludwig Gies, Bundesadler, 1956, Fenstergestaltung, Glasschliff, Bundespatentamt München, ca. 250 x 250 cm, Gläser inzwischen ausgetauscht, Verbleib des Kunstwerks unbekannt, in: BBSR 2014, S. 394.



Abb.105 Hans Kindermann, Raubvögel, Fotografien, dat. 15.1.1969, NL HK.



Abb. 106 Hans Kindermann, Raubvögel, Fotografien, dat. 15.1.1969, NL HK.

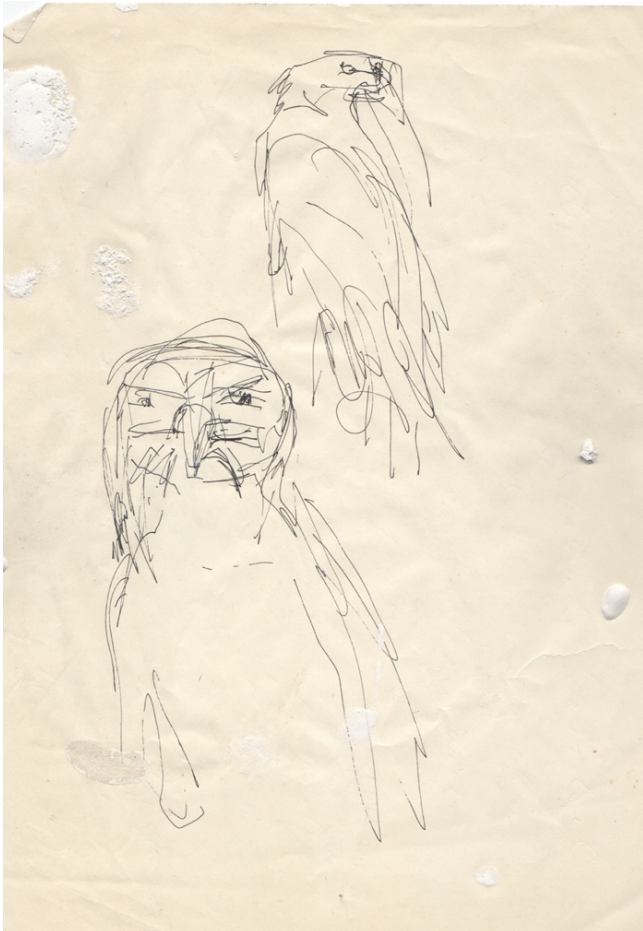


Abb. 107 Hans Kindermann, Adler-Studie, undatiert (1968/69), NL HK.



Abb. 108 Hans Kindermann, Adler, Kugelschreiber-Zeichnungen auf Transparentpapier, Collage, undatiert (1968/69), NL HK.



Abb. 109 Ossip Zadkine, Phönix, 1944, Bronze, Freiluftmuseum Middelheim, in: Marburger Jahrbuch Bd. 23 1993, S. 107.



Abb. 110 Emy Roeder, Phönix, 1960, Bronze, Foto: Christoph Görke, Kunsthistorisches Institut der Universität Mainz, https://kunstundbau.rlp.de/fileadmin/_processed_/4/5/csm_1960-L-004-MZ-Bild-2_573ca6edef.jpg, (Letzter Zugriff 1.8.2021).



Abb. 111 Bernhard Heiliger, Kleiner Phönix II, 1961, Erbgemeinschaft Bernhard Heiliger, in: Wellmann 2005, S. 69.



Abb.112 Bernhard Heiliger, Großer Phönix I, 1964-65, Bronze, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, in: Wellmann 2005, S. 181.



Abb. 113 Hans. Kindermann, Aktzeichnung, Rötel, undatiert (1960/70er-Jahre), NL HK.



Abb. 114 Hans Kindermann, Säugling, Federzeichnung, undatierte Ende (1960er-Jahre oder Anfang 1970er-Jahre), NL HK.



Abb. 115 Hans Kindermann, Caspar lesend, Zeichnung, undatiert (1980er-Jahre), NL HK.

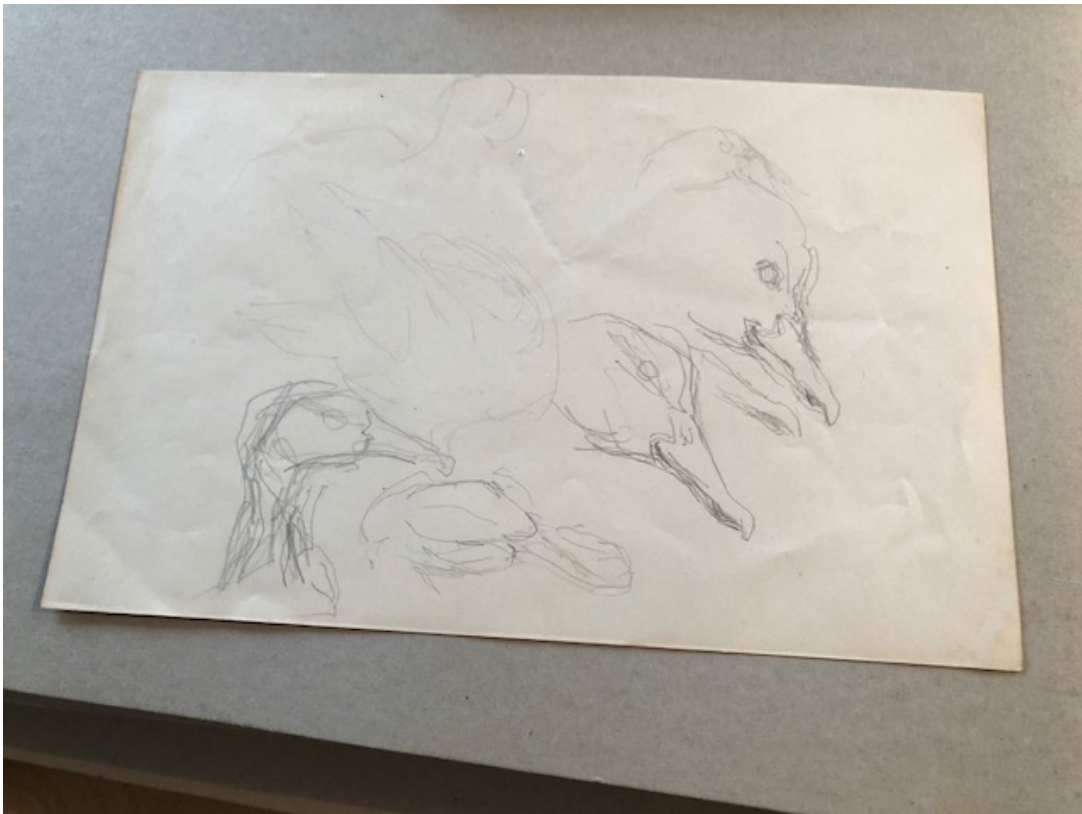


Abb. 116 Hans Kindermann, Studien Ente, Bleistiftzeichnung, undatiert (um 1978), NL HK.



Abb. 117 Hans Kindermann, Landschaft (Kanada), Federzeichnung, undatiert (1980er-Jahre), NL HK.

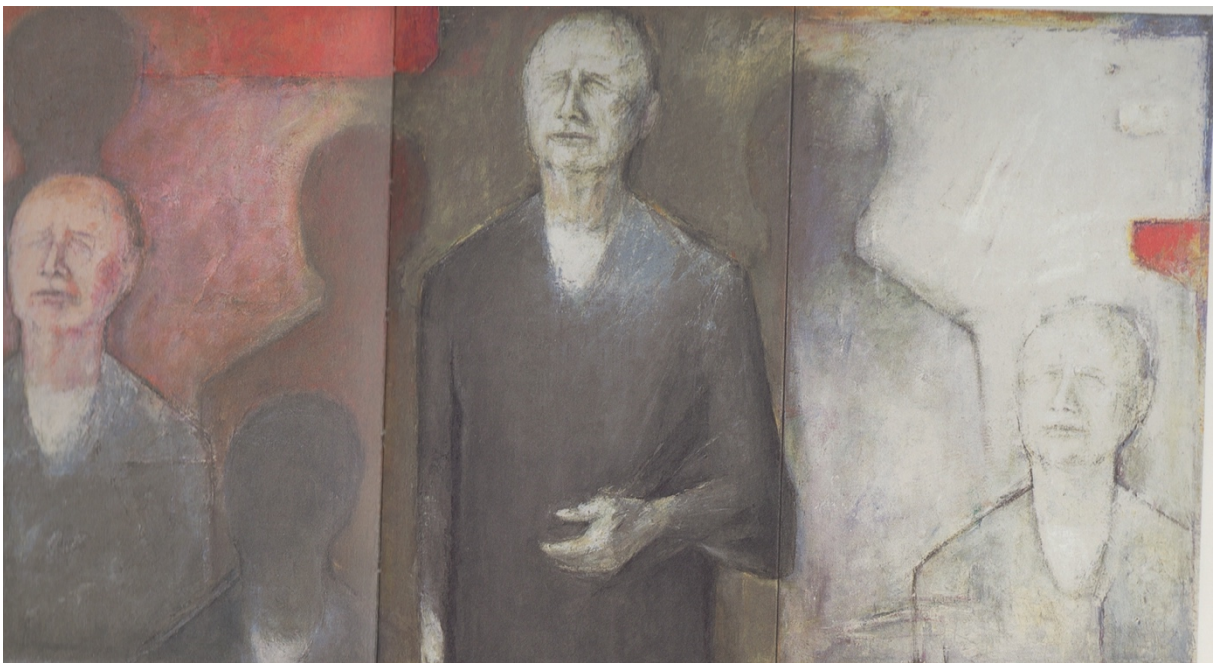


Abb. 118 Peter Herkenrath, Selbstporträt (Triptychon), 1965, in: EnBW 1998, S. 66/67.

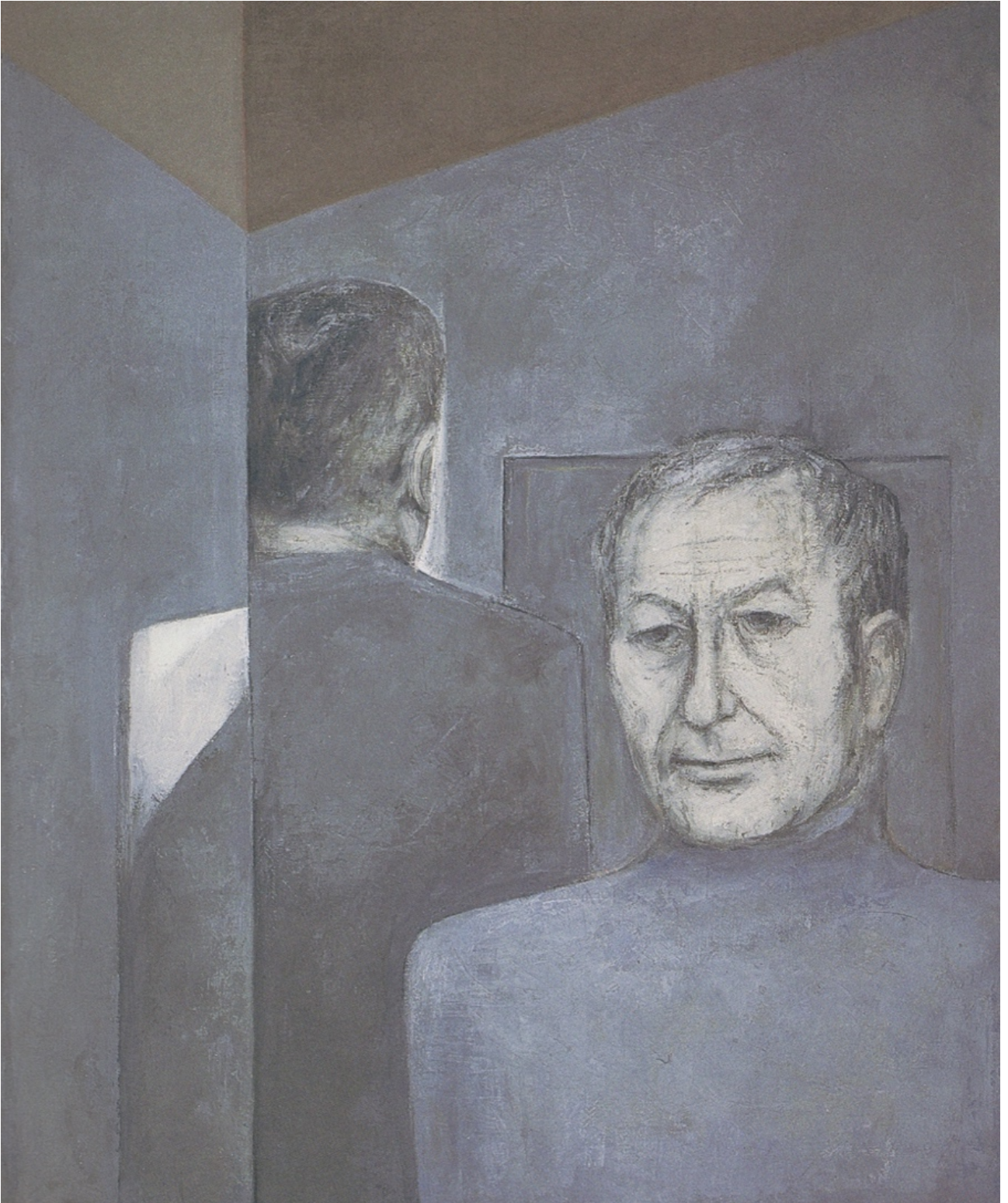


Abb. 119 Peter Herkenrath, Porträt Hans Kindermann, 1970, NL HK, in: EnBW 1998, S. 65.



Abb. 120 Fritz Klemm, Selbstbildnis, um 1958, Tusche, Gouache, Bleistift, weiße Kreide und Karton in: Kunsthalle Mannheim/Museum Wiesbaden, 2002, S. 30.

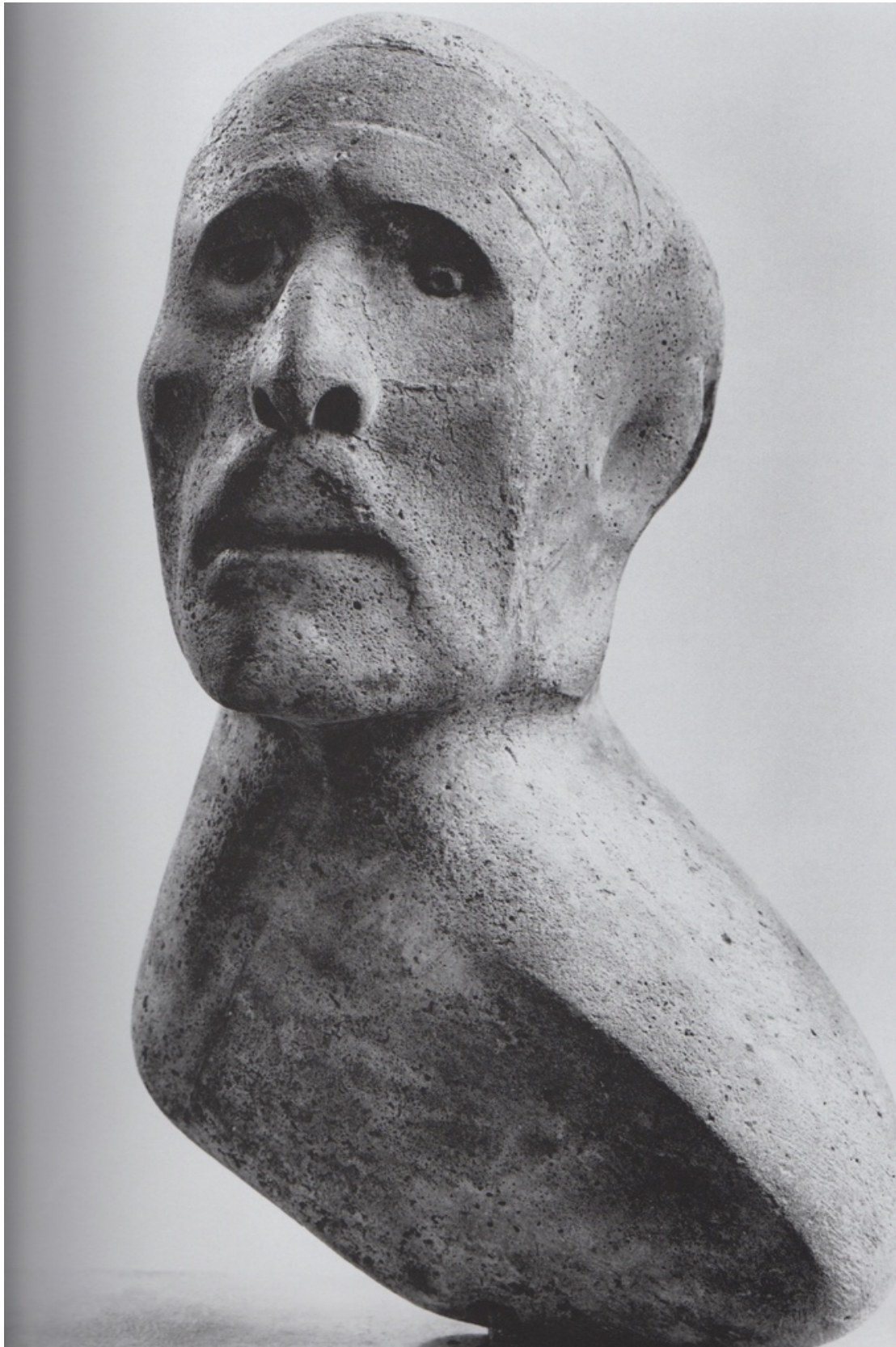


Abb. 121 Bernhard Heiliger, Karl Hofer, 1951, in: Wellmann,2000, S. 61.

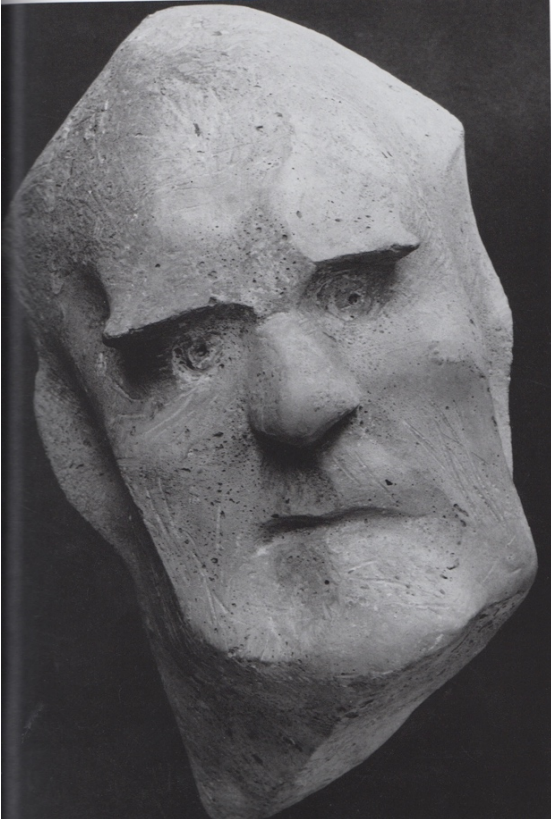


Abb. 122 Bernhard Heiliger, Kopf Kurt Martin I, 1958, in: Wellmann,2000, S. 99.



Abb. 123 Bernhard Heiliger, Kopf Kurt Martin II, 1958, in: Wellmann 2000, S.101.

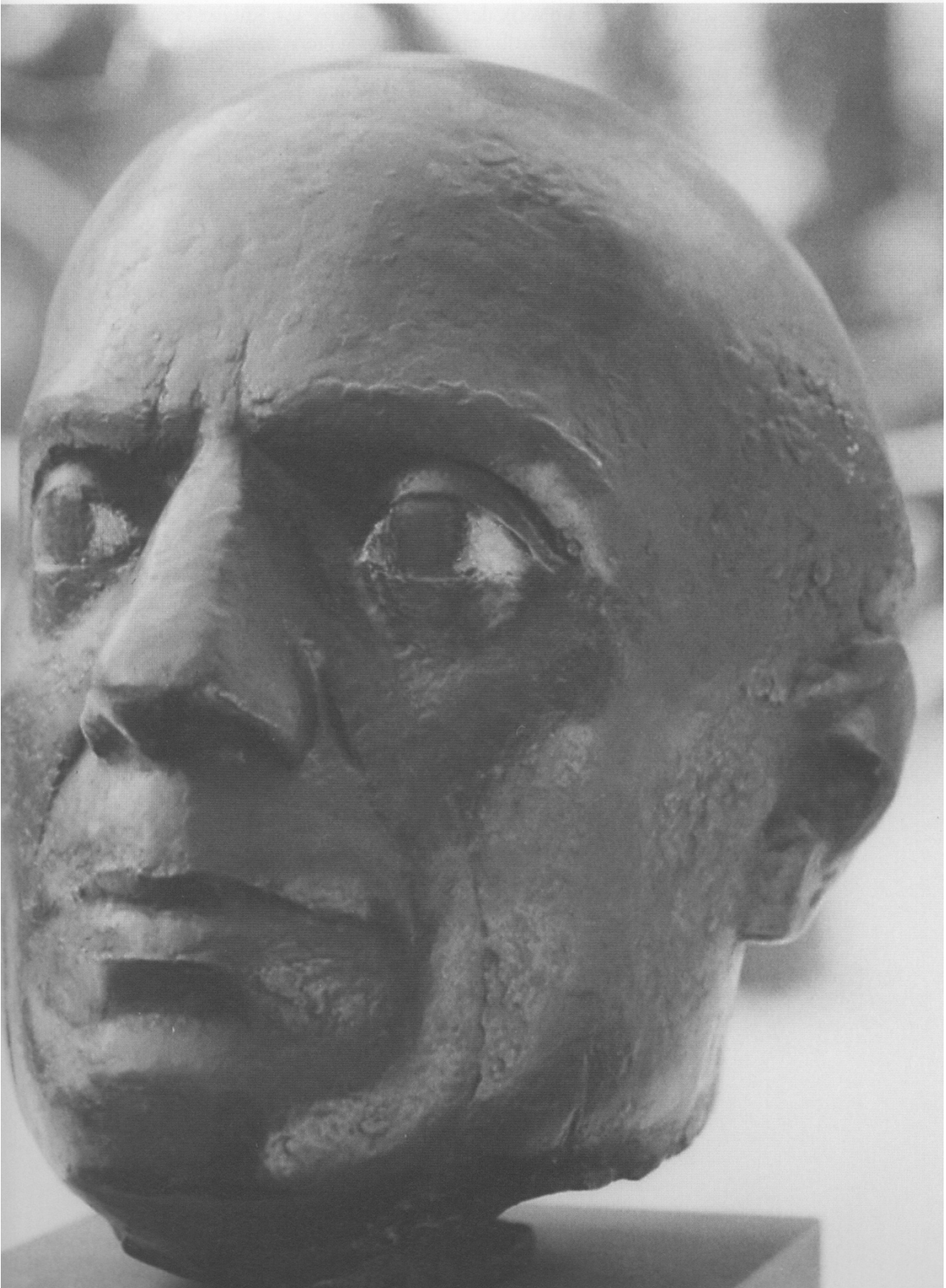


Abb. 124 Gustav Seitz, Pablo Picasso, 1952, Bronze, in: Heise/Schälicke 2013, S. 63, Abb. 36.



Abb. 125 W. Ernst Böhm, Paul Ramdohr, 1965, Fotografie, NL HK.

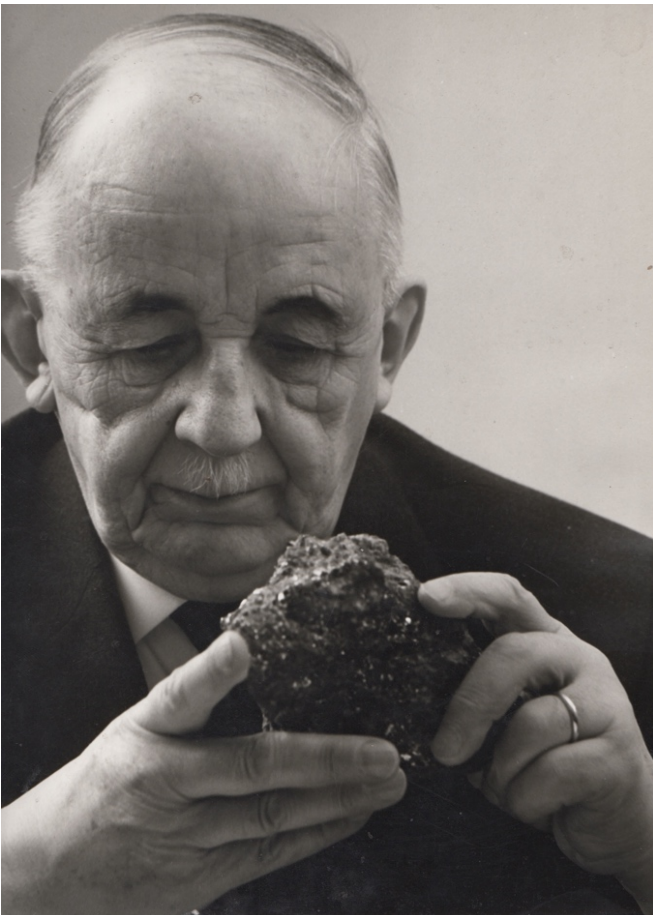


Abb 126 W. Ernst Böhm, Paul Ramdohr mit Stein, 1965, Fotografie, NL HK.



Abb.127 W. Ernst Böhm, Hand von Paul Ramdohr mit Stein, 1965, Fotografie, NL HK.

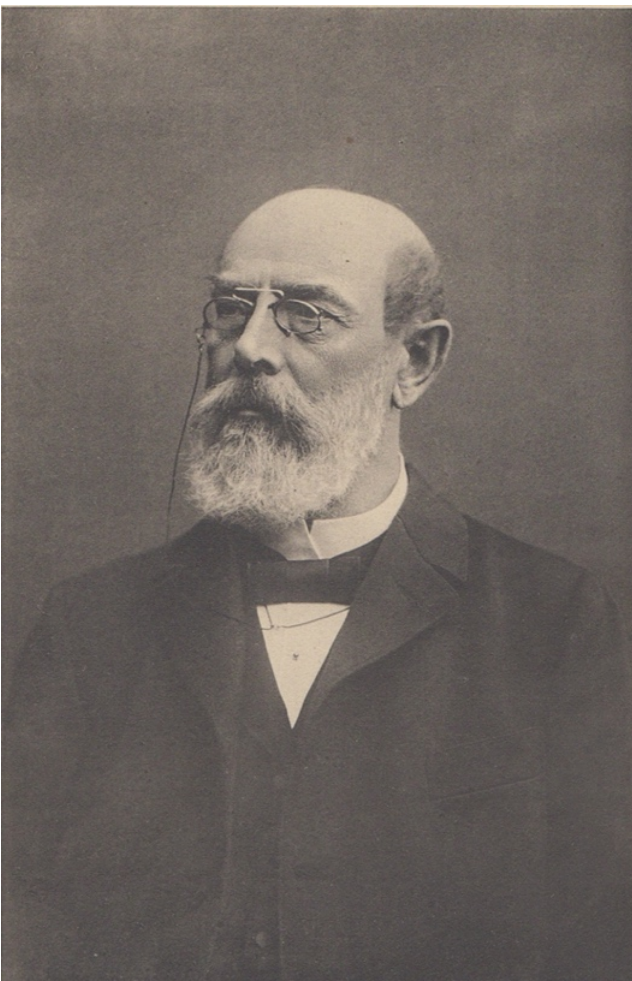


Abb. 128 Harry Rosenbusch, undatiert, Fotografie, Fotograf unbekannt, NL HK.



Abb. 129 Lorenzo di Credi, Maria das Kind anbetend, mit dem Johannesknaben, ca. 1480, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, <https://www.kunsthalle-karlsruhe.de/kunstwerke/Lorenzo-di-Credi/Maria-das-Kind-anbetend-mit-dem-Johannesknaben/5399F1A54E8D0A0F19E65CA7A69D1CE3/>, (Letzter Zugriff 1.8.2021).

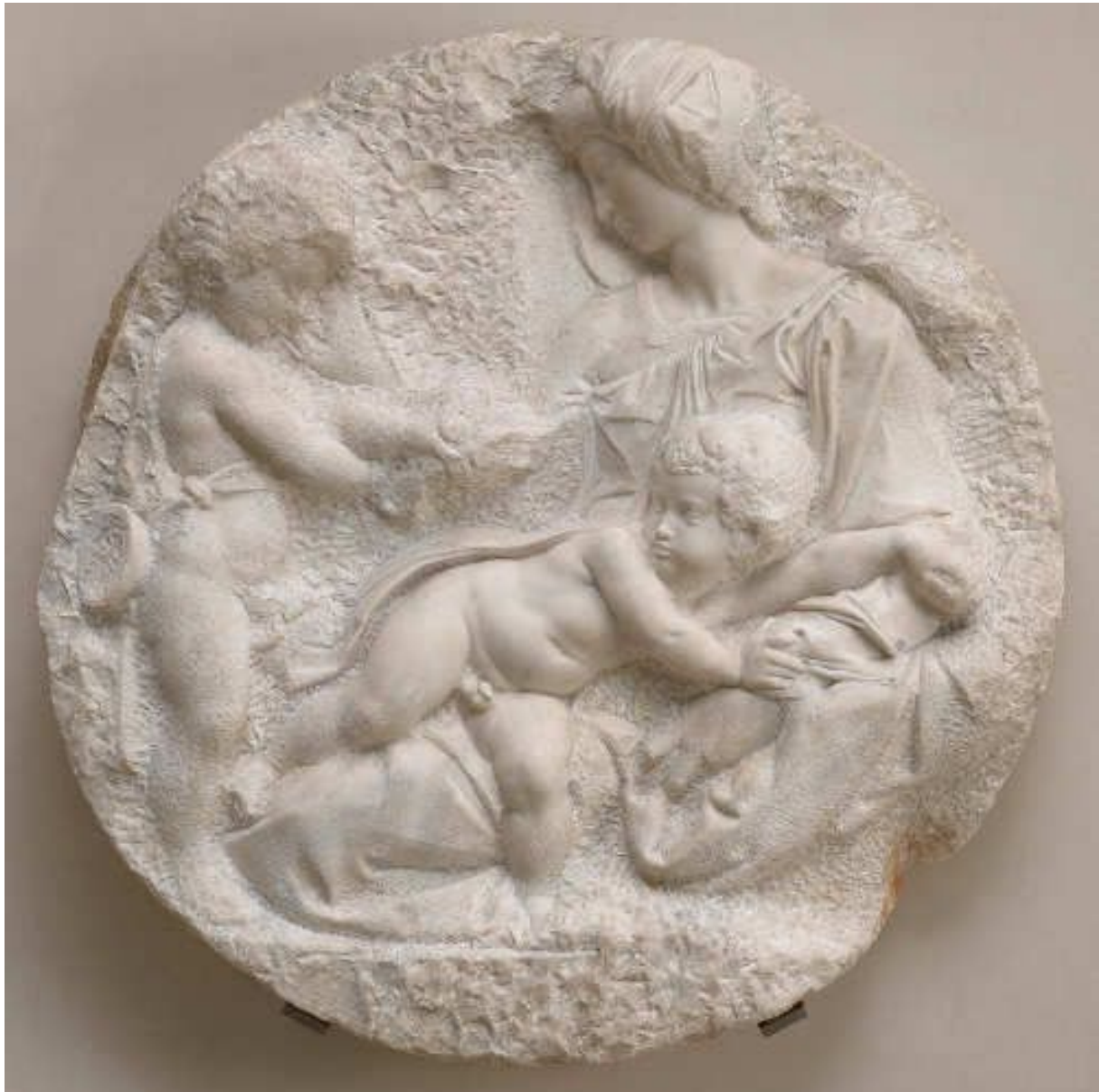


Abb. 130 Michelangelo, Taddei Tondo, um 1505, Marmor, Royal Academy London, <https://artinwords.de/wp-content/uploads/Michelangelo-Tondo-Taddei.jpg>, (Letzter Zugriff 1.8.2021).



Abb. 131 Michelangelo, Pitti Tondo, 1504-1504, Marmor, Bargello Nationalmuseum Florenz, <https://artedivine.com/wp-content/uploads/2018/11/Screen-Shot-2018-11-28-at-3.40.56-PM.png>, (Letzter Zugriff 1.8.2021).



Abb. 132 Edwin Scharff, Das Credo, Marienthaler Kirchentür, 1945-1949, Nachlassgemeinschaft Edwin Scharff, in: Gutbrod 2012, S.103.



Abb. 133 Ewald Mataré, Plakette Mondsichelmadonna mit Kind, 1946, Keramik, verbleib unbekannt, in: Schilling 1994, WV 302, S. 219.



Abb. 134 Ewald Mataré, Tabernakel St. Rochus Düsseldorf, 1956, Carrara-Marmor, Türen in Eisen, vergoldet, WV 451, in: Schilling 1994, S. 254.



Abb. 135 Innenansicht St. Kilian Assamstadt, Kirchenpatrone, 1741, Zustand. Februar 2021. Foto: Schiller-Winkel



Abb. 136 Gerokreuz, zwischen 969 und 976, Dom Köln, https://www.koelner-dom.de/fileadmin/_proceedsed_3/c/csm_main_f4a24239aa.jpg, (Letzter Zugriff 1.8.2021).



Abb. 137 Ewald Mataré, Triumphierender Christus, 1949-194, 1943 neu überarbeitet, Holz mit Farbglassteinen und Metalleinlagen, weiß gefasst, http://www.strasse-der-moderne.de/wp-content/uploads/2016/10/Duesseldorf_St_Rochus_Bild_J_Wiener-3.jpg, (Letzter Zugriff 1.8.2021).



Abb. 138 Edwin Scharff, Corpus Christi, 1942, Bronze, Foto: Erwin-Scharff-Museum/Nik Schölze.



Abb. 139 Alfred Hrdlicka, Gekreuzigter, 1959, Marmor, <https://www.mumok.at/en/gekreuzigter>, (letzter Zugriff 28.11.2020).



Abb. 140 Gerhart Schreiter, Kruzifix, um 1960, Bronze, Bremen Gerhard-Marcks-Stiftung, Inv. Nr. S0309/09 in: Gerhard-Marcks-Stiftung, Bremen 1914, S. 46.



Abb. 141 Bernhard Heiliger, Christus-Figur, zweite Fassung, 1964/1982, WV 507, Eisen, St. Annen-Kirche, Berlin, in: Wellmann 2005, S. 205.



Abb. 142 Kircheninneres der ehemaligen Ulmer Garnisonskirche nach der Umgestaltung in den 1970er-Jahren, mit dem Kruzifix von Hölzel im Chorraum und an der Chorwandfläche die Wandarbeit von Klaus Arnold, in: Jakobs/Lang 2011, S. 46.



Abb. 143 Adolf Hölzel, Gekreuzigter, 1910, Wandmalerei, ehem. Pauluskirche Ulm, in: Jakobs/Lang 2011, S. 46.



Abb. 144 Francesco Laurana, Frauenbüste, um 1490, Marmor bemalt, Kunsthistorisches Museum Wien, https://image-api.khm.at/images/89411/KK_3405_04-400.jpg, (Letzter Zugriff 1.8.2021).



Abb.145 Wieland Förster, Porträt Bernhard Minetti, 1991/92, Bronze, WV 67, in: Deutsches Literaturarchiv Marbach/Deutsche Schillergesellschaft 2000, S. 28.

6.2 Dokumente

1.	Portrait "Marianne"	Stucco bemalt	1951
2.	Portrait Dr. Kaesbach	Bronze	1948
3.	Kinderportrait	Stucco	1945
4.	Portrait G.K.	Gips für Bronze	1940
5.	Portrait meiner Mutter	" "	1939
6.	"Stropp"	Bronze	1947
7.	Portrait (Georg)	Stucco	1946
8.	Hirtenknabe	Gips für Bronze etwa 1,20	1948
9.	Hirtenknabe (Detail)	Stucco , 1,20 m	1948
10.	Knabenbüste	Gips für Bronze	1948
11.	Portrait Frau Dr. Jonas	Bronze	1948
12.	Portrait (Zeichenlehrer)	-Gips	1939
13.	Sitzender Knabe	Gips lebensgr.	1946
14.	Stehender Knabe	Holz 40 cm	1946
15.	Torso	Gips	1940
16.	Mutter mit Kind	Buchsbaum 20 cm	1950
17.	Stehender Knabe	Bronze etwa 35 cm	1948
18.	Stehender Knabe	Bronze etwa 38 cm	1949
19., 20, 21, 22	Figurengruppe vor der Gewerbeschule in Singen	Muschelkalk etwa 3m hoch	1953
23, 24, 25	Grabstein Dr. Koch, Randegg	Muschelkalk	1954
26, 27, 28	Brunnen vor dem Verwaltungsgebäude der Druckerei Bagel, Düsseldorf, Grafenberger Allee	Brunnenschale Kunststein, etwa 4 x 5 m, Aufsatz aus Kupferrohr, etwa 2,50 m ab Schale	1955
29, 30, 31	Relief im Humboldt-gymnasium, Düsseldorf	franz. Muschelkalk, Länge 3m, grösste Höhe 1,90	1955
32, 33, 34, 35	Relief für Postgebäude Mannheim in Arbeit	Ton für Bronze etwa 1,20 x 2,10 m	1957

Dok.1 Verzeichnis 1957, Übersicht über Werke im Portfolio, vermutlich Bewerbung für den Lehrstuhl für Bildhauerei an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe, NL HK.

DIPLOM

ÜBER DAS BESTANDENE KUNSTEXAMEN
AN DER KUNST- UND GEWERBE-SCHULE MAINZ

Hans Kindermann

INNENARCHITEKT

geboren am 21. Mai 1911 zu Mainz, welcher die Kunst- und Gewerbe-Schule Mainz als Ordentlicher Schüler von April 1925 bis April 1929 während acht Semester besuchte, hat nach Vorlage von 33 in vorgeschriebener Zeit selbständig entworfenen und gefertigten Prüfungs- und Studien-Arbeiten vor der Kommission die Prüfung nach Maßgabe der Prüfungsordnung bestanden.

GESAMTBEURTEILUNG

SEHR GUT

DIE PRÜFUNGS-KOMMISSION

Mainz, den 13. April 1929

GELIUS
Stadtbaudirektor

PROF. ARNO KOERNIG
Direktor

LAUX
Regierungs-Baurat

J. MASCHMANN
Fabrikant

PROF. MITTERBAUER
Maler

PROF. MUSEL
Architekt

PROF. PLEYER
Innenarchitekt

Mündliche Prüfung und Schlußsitzung Mainz, am 1. Juli 1929

STAATLICHER DIREKTOR



Arno Koernig

Dok. 2 Abschlusszeugnis Kunst- und Gewerbeschule Mainz, 1.7.1929, NL HK.

Ans. Mainzer Anzeiger, Jg. 1934 Nr. 182 (J. August.)

Nr. 5351.

Das Mainzer Handwerk hilft Mainzer Künstlern. Besuch in den Malerateliers des Handwerkerhauses.

Unter der Epithete „Mainzer Künstler in No.“ stützen wir in den letzten Tagen des vorigen Jahres unter Epitheten einem 300-Kopf, der aus einer Gruppe von Kollegen zu uns gedrungen war, bei der schon immer die Sorge lästiger Geldgewinn ist. Doch nie hätte man in der verflochtenen Welt erschaffen können, auch ihnen einmal hilfreich unter die Arme zu greifen, und es blieb bei leeren Versprechungen.

Die Mainzer Malerateliers sind — nun ihnen ist nämlich die Rede — sehen man ihre ganze Hoffnung auf den Sozialismus der Zeit, der im neuen Wege den des bloßen Wortes abtötet. Und das auch sie nicht entzückt werden sollen, das jetzt eine Disposition, die vor kurzem ins Werk gesetzt wurde und die als ein vielversprechender Anfang mit ebensoviele Freude wie Quantität begrüßt worden ist.

Das Arbeiterministerium, was es unseren Künstlern schickte — das betonte auch unter genannter Aufsicht — waren vor allem am Ende der Arbeit. Die Malerateliers sind die Malerateliers der Malerateliers. Bei der sinnvollen Notlage unserer Künstler war es gar manchem unter ihnen nicht möglich, sich einen solchen Arbeitslohn aus eigener Kraft zu erhalten, so daß viel wertvolle produktive Kräfte völlig inaktiv waren. — zu der materiellen Bedrängnis mit gefühlte sich bei tieferer Not!

Und wer hilft? Das Mainzer Handwerk unter der großzügigen und hochherzigen Initiative des Präsidenten der Mainzer Handwerkskammer, Dr. Fritz Müller, wurde eine Lösung gefunden, die als eine soziale und kulturelle Tat ersten Ranges bezeichnet werden muß: Bald nach der Ummantelung der früheren Kunstgewerkschaft in der Damm-Parlamentsstraße zum „Mainzer Handwerkerhaus“ wurden dessen oberer Raum — im hinteren und vorderen Schloß — den bedürftigsten unter unseren Künstlern gegen eine geringe Verrentungsgebühr zur Verfügung gestellt.

Diese Räumlichkeiten waren für den gebildeten Zweck in grandioser Weise geeignet, handelte es sich doch um ebenerdige Werkstätten oder Werkstätten von tieferen Klassen, und außerdem die großen Fenstern (s. Z. haben sie sogar das so viel ersehnte Oberlicht). Mit modernem Feuerrohr wurde sich das Dampfen der ausermäßigsten

Malerei — darunter eine Frau — dazu, sich in dem neugebauten Heim der Arbeit einzurichten.

Die Räume wurden abgeteilt, und trotzdem blieben noch 12 Maler zu nicht weniger als 25—30 Quadratmeter übrig. Die Anbahnungsarbeiten wurden von den Künstlern eigenhändig ausgeführt, und es hat sich auch bei dieser Gelegenheit gezeigt, daß es mit dem praktischen Sinn der Maler viel weiter her ist, als der Rate gemeinlich annehmen möchte. Sehr bald war alles auf das zweckmäßigste eingerichtet, und heute befinden sich unsere Studios, die — nebenbei bemerkt — sämtlich die Ehre der Reichshauptkammer besitzen, bereits in vollstem Berufsbesitz.

Wir hatten gestern Gelegenheit, dem modernen und sichbauenden Maler auf seinem hohen Olymp einen ersten Besuch abzuhalten. An den Tischen der einzelnen Arbeitsräume lesen wir Namen, die in der Welt der Kunstfreunde nicht wenig und nicht unehrmlich bekannt sind: Carlo Hubl, Fred Winter, G. Gähnel, Hans Gaaß, Gerold Schaffner, Karl Anger, Jol. Thomas, Emil Heinrich, H. Kreuz, Hans Finckmann, Heinz Kehler und Karl Ruppert. Während wir die hohen hellen Räume und nach kurzem Besuchen, in denen überall einig gewohnt wird, unternehmen wir es (auf die Gefahr hin, uns ob der unermesslichen Störung unbeliebt zu machen), einige Fragen zu stellen.

Wir hören, daß sich unser Künstlerkollektiv, das übrigens in ausgesetzter Kameradschaft hier beisammen lebt, das Ziel gesetzt hat, zeitgemäß im besten Sinne des Wortes zu schaffen. Bei aller Wahrung dieser gemeinsamen großen Sinne soll sich natürlich jeder in seiner ganzen Individualität und Selbsttätigkeit äußern dürfen. Nur zu gerne wollte man die dem Künstler gefällige Parole: „Bürd zum Solle“ befolgen, aber das Volk müßte auch endlich mehr zum Künstler kommen, denn erst die wechselseitige Beziehung ist fruchtbar.

Um ihre eigene praktische Grundvorlage zu schaffen, planen die Künstler im Handwerkerhaus hängende Kunstwerke mit Hilfe der Handwerker. Durch gleichzeitige Besichtigungen der Meister sollen hochinteressante Ein-

side in die Werkstatt des Künstlers gemacht werden. Aus ihr einige Stimmungsmomente wiedergegeben, wie wir sie bei unserem geringen Besuch einfingen, mögen wir nicht verschmähen:

Karl Anger s. B., der schon ein treffliches Handwerksmeister vollendet hat, finden wir beim Formen einer Gitterplatte in doppelter Lebensgröße. Sie soll alsbald in Kunststein gegossen werden. An den Händen sehen wir Karikaturen von Volkstypen aus Karri und Rom. Es sind rund 400 ein beiz. Maß; sie wurden von einem Studienaufenthalte mitgebracht, dessen Kosten durch den laufenden Verkauf von Karikaturen bestritten werden mußte. Ein Bildnis unseres zeitgenössischen Dichters W. Baumgarten ist ebenfalls zu finden. — Gaaß, dem begabten Märschensänger, dürfen wir über die Schulter schauen, während er den „Marschplatz“ illustriert. Unter den Händen Finckmanns bilden sich gerade die harmonischen Formen einer Platte aus Ton, während Carlo Hubl, dem Maler und Graphiker gleichermäßen liegt, mit einem beforatieren Gemälde beschäftigt ist, das Menschen und Tiere wirtungslos in die Landschaft stellt. Und Kehler, der ausgedehnte Gedächtnisprotokolle, erweist uns zur Zeit ein Malat zur Gedächtnisstütze für Peter Demeiner. Quasi gibt sich Ruppert seiner Spezialität, der farbigen Wandmalerei, hin.

Die gesamte vereinigte Künstlerchaft wird sich bemühen an die Ausführung einer besonders glücklichen Idee machen: Serien von Gitterplatten-Portraits in Gemeinheitsarbeit heranzuführen. — Sehr interessant ist es übrigens auch zu hören, daß sich unsere Maler — wie Weiland der alte Dürer — ihre Farben selbst herstellen — eine handwerkliche Fertigkeit in das Material, die bestimmt auch auf die fotografische Gestaltung ihren Einfluß nicht verhehlen wird. —

In jedem der Meister treffen wir — mit den primitiven Mitteln lebensfröhlich aufgebaut — eine gemächliche Wohnwelt an, wo in den kurzen Minuten das berühmte „Malerfrühstück“ (eine Bioglette und eine Tasse Tee) gereicht wird. Groß ist auch hier die Sorge für Frau Hubl, — und während her eine die Wärme in vorbeschriebenen Weisen erlangen läßt, freudig der andere natürlich die Weige oder das Geflo dazu. Hier auch Hubl und ein Gemaltes sehen nicht. Die Besichtigung ist noch etwas bürftig, aber dafür umso „malerischer“: Bunte Samponen bunten an schänter Orientstücken in den Raum. Bis zum Winter jedoch hofft man schließlich ein gutes Kunststück zu haben, wenn sich — wie angelegt — das Meisteratelierwerk zu einer Stromerzeugung bezieht. . . .

5023.

Dok.3 Mainzer Anzeiger, Jg.1933, Nr. 182 vom 7. 8.1934. Der Artikel ist mit Horaz gezeichnet, wohl ein Pseudonym des Verfassers Titel: Das Mainzer Handwerk hilft Mainzer Künstlern. Ein Besuch in den Malerateliers des Handwerkerhauses, Stadtarchiv Mainz.

N. 5799.

Ans: Mainzer Anzeiger, Jg 1935 Nr 18 (24. Jan.)

Wittenmann, Heinz:

Bildhauer-Werkstätten in Mainz

Besuch bei Mainzer Bildhauern.



R. Kuger: Bübnisbüste.

Wenn in irgendeinem Zusammenhang von mittelalterlicher und im besonderen von Mainzer Kunst gesprochen wird, denkt man im Durchschnitt meist an Architektur oder Malerei. Und doch ist es eben, von römischer Zeit bis zu Beginn des 19. Jahrhunderts, die Plastik die aufschlußreichste Trägerin mittelrheinischer Kunst gewesen. Zwischen den in Mainz heimisch gewordenen bedeutenden römischen Bildhauern bis zum frühen mittelalterlichen, plastischen Schaffen ist kaum eine Trennung zu machen. Der größte deutsche Bildhauer des Mittelalters, der Meister von Raumburg, schuf im Mainzer Dom seine ersten selbständigen Werke. Die Gotik traf mit ihre schwierigsten Plastik in unserer Stadt. Der großartige barocke Gottler Hans Radlofen lebte und arbeitete hier. Renaissance, Barock und Rokoko schmückten Gotteshäuser, Wände, Decken, Treppenhäuser oder Portale mit den besten Bildwerken bedeutender einheimischer Bildhauer. Erst zur Mitte des 19. Jahrhunderts brach der Bogen dieser fortlaufenden, geschlossenen Entwicklung ab. Nach der Jahrhundertwende wuchsen dann in Mainz wieder langsam einheimische Bildhauerwerkstätten von Bedeutung heran. Auch heute leben nur verhältnismäßig wenig Bildhauer unter uns. Trotzdem versprechen diese Wenigen einen beträchtlichen, vielleicht mit dem besten Teil gegenwärtigen Mainzer Kunstschaffens, wenn sie auch nicht immer der Weltöffentlichkeit in dem Maße bekannt sind, wie sie es verdienen. Wir haben uns die Aufgabe gestellt, einen ersten maligen Überblick über das gesamte gegenwärtige, bildhauerische Schaffen in Mainz zu geben. Diese Aufnahmen sind...

und kann nicht eine vollständige Charakteristik einzelner Künstler oder des gesamten Schaffens herausarbeiten. Es sollen nur die künstlerischen Profile der einzelnen Bildhauer mit wenigen Strichen skizziert werden, um aus der Summe dieser Skizzen ein, wie wir hoffen, anschauliches Bild der wertvollen Vielfältigkeit des modernen bildhauerischen Schaffens in Mainz zu gewinnen.

Das Sammelsieber und die Ausbildungsstätte für junge bildhauerische Talente bildet in Mainz das Atelier und die Werkstätten des Bildhauers Georg Köllner in der Staatsschule für Kunst und Handwerk. Köllner leitet seit dem Jahre 1918 die Bildhauerabteilung der Anstalt. Ueber seinem eigenen Schaffen steht gleich wie über seiner Lehrtätigkeit beherrschend der Begriff des Handwerkers. Nachweis dem großen Meistern des Mittelalters, die mit ihren Schülern und Gehilfen eine Gemeinschaft bildeten, sucht er dem jungen Bildhauer das handwerkliche Rüstzeug, die Grundlage für ihre selbständige künstlerische Entwicklung zu vermitteln. Die bereits selbständig gewordenen Schüler arbeiten noch mit seinem stets bereiten Rat und seiner Unterstützung in seiner Werkstatt ihre ersten Aufträge aus. Köllner sieht es auch als seine besondere Aufgabe an, den Schülern die besonders gezeichneten Begriffe der dekorativen Plastik klarzulegen. Er legt deshalb großen Wert darauf, daß die Bildhauer nach Art



G. Kopp: Bübnisbüste.

den
des
des
Künstler
ine
der im
y. helle.
nd der



E. Lippe arbeitet an einer Büste des Führers



E. Hoffmann: Stehender Krieger für ein Ehrenmal in Guntersblum.

alter Meister ihre Werke direkt aus dem gegebenen Material, insbesondere aus dem Stein, herausarbeiten. Künzler wird von seiner vielseitigen Betätigung so in Anspruch genommen, daß ihm zu eigenen bildhauerischen Schöpfungen wenig Arbeitszeit bleibt. Sein letztes größeres Werk ist ein Gefäßenebenmal für die Oepfwerke in Rüsselsheim, das 1934 in gemeinschaftlicher Arbeit mit Dipl. Ing. Schraf, Mainz geschaffen wurde. Ueber Treppenanlagen erhebt sich ein acht Meter hoher schlichter Quaderblock, der durch einen Adler und Schriftbänder gegliedert wird, eine streng architektonisch gebaute Anlage voll wichtiger Kraft. Nur ungern nehmen wir Abschied aus der Werkstatt eines Künstlers, in der wir die vielen Mähen kennenlernen, welche die Voraussetzung wirklichen Könnens bilden, aber auch die Freude am fruchtbringenden Aufbau echter hohendändiger Handwerkskunst.

In der Staatsschule hat auch der Bildhauer und Keramiker Prof. Dr. Eugen Kanold sein Atelier. Er wirkt seit April vorigen Jahres an der Anstalt als Lehrer für Keramik und Materiallehre. Der noch der jüngeren Generation zuzurechnende Künstler ist in Freiburg i. Br. geboren, kommt zuletzt von Frankfurt und ist Schüler des bedeutenden Frankfurter Bildhauers Scheide. Demoski strebt in rastloser Arbeit an sich selbst und seiner Kunst nach einer, schlagfertiger Form, verbunden mit geistigem Ausdruck. Als wir mit ihm über seine künstlerischen Ziele sprachen, erinnerte er an Gedanken, die Robin etwa so ausführte: Könnte ich das, was ich ausdrücken will, mit Worten sagen, dann würde ich Stundenlang reden oder ein Gedicht schreiben. Da ich beides nicht kann, banne ich mein Wollen in die plastische Form. Meine Werke müssen für mich reden und werden. Wir glauben im Sinne des Künstlers Kanold zu handeln, wenn wir eines seiner neuesten Werke, die feinfühige und formenklare Bildnisbüste, für sich allein und ohne Worte wirken lassen.

Der Altmeister unter den Mainzer Bildhauern, Ludwig Lipp, bezeichnet sich selbst als einen Handwerker im alten Sinne des Wortes. Der Bildhauer als Handwerker schafft keine Werke, die für sich allein betrachtet sein wollen, sondern Werke, die für einen bestimmten Zusammenhang gearbeitet wurden und auch in ihrer Form von diesem Zwecke bestimmt sind. Diese altmeisterliche Anschauung über das Wesen der Bildhauerei führte Lipp schon in seinen frühen Werken zwangsläufig an die Aufgaben der dekorativen Plastik heran. Wie sehr gerade Lipp diese dekorative Kunstübung meistert, beweisen seine vielen Werke in unserer Vaterstadt. Die Bildwerke an den meisten städtischen und staatlichen Bauten in Mainz stammen aus der Werkstatt Lipp. Diese, meist stark stilisierten Bildwerke umfassen alle künstlerischen Aufgaben vom Bildnis bis zur Gewandfigur und dem nackten menschlichen Körper. Als die höchste Leistung Lipp's ist dabei die immer neuartige Anpassung an die vorgegebenen Architekturformen zu bezeichnen. In den letzten Jahren, die bild-



H. Schepp: Sitze für einen Märchenbrunnen „Dornröschen Erweckung“.

hauerische Aufgaben an Neubauten kaum stellen, hat Lipp sich mehr und mehr der Gebrauchskunst zugewendet. Der angehörte trockene Humor und seine dekorativen Fähigkeiten machen Lipp auch zur stärksten künstlerischen Stütze der Mainzer Faschnacht. Seine Bildwerke im Rosenmontagszug kennt jeder Mainzer. Diese Gelegenheitsarbeiten sind selbstverständlich nicht vom strengen Standpunkt reiner Kunst

zu beurteilen, es sind Arbeiten, die Laune, Zufall und wirtschaftliche Notwendigkeit schaffen. Eine große Aufgabe stellt sich der Künstler zur Zeit. Er hat sich nach langem Jögern entschlossen, eine monumentale Büste des Führers zu modellieren. Alles in Allem: In dem Atelier am Gartenfeldplatz arbeitet rastlos ein echt Mainzer Künstler und Handwerker, den wir, haben wir ihn einmal näher kennengelernt, in seiner schlichten Aufrichtigkeit siehgewinnen müssen.

Der Bildhauer Karl Hoffmann erblickt seine künstlerische Sendung im monumentalen Bildwerk, er sucht immer wieder die Probleme zu lösen, welche die große Denkmalsplastik dem Bildhauer stellt. Hoffmann der seit 35 Jahren in Mainz arbeitet, kommt von Wien über Frankfurt zu uns, wenn wir von Aufenthalten in Italien und Paris absehen. Eines seiner letzten Mainzer Werke ist bekanntlich der Säule des 117er Ehrenhofes. Aber auch andere Bildwerke Hoffmanns begegnen uns an Mainzer Bauten, wie am Alzeheim (Caritasfigur) und an dem Paulsod hinter dem Fischeplatz. Die dekorativen Embleme der Ehrenhalle auf dem Friedhof oder der Adler des Strefenmannendenmales sind seine Werke. Überall, auch in Bildnis und Kleinplastik, freidet Hoffmann alles Unwesentliche und Einzelheiten der Form ab, so daß sich von selbst eine kaum weiter zu treibende Vereinfachung der Form, ihre monumentale Größe ergibt. In den letzten Jahren hat Hoffmann in einer Reihe Kriegerdenkmäler das Motiv des trauernden, aber doch in kraftvoller Entschlossenheit gesammelten, unbekanntem Soldaten des Weltkrieges abgemodelt. Besonders eindrucksvoll der tote Krieger über dem Kapelleneingang in Heidesheim, in Gauselheim oder zuletzt in Heidesheim. Die einfach gebaute Formengröße dieser Werke ordnet sich vollkommen in die umgebende Architektur, ist schließlich nur noch ein unlösbares Glied des Gesamtaufbaues. Gegenwärtig arbeitet Hoffmann an einem stehenden Krieger in doppelter Lebensgröße für ein Ehrenmal in Gundersheim bei Worms, der wiederum keine Realität geben will, sondern das heroische Sinnbild einer weltbewegenden Zeit.

In der Vorstadtsteilung Weiskheim lebt in sich und seine eigene Formenwelt versunken der blinde Bildhauer Jakob Schmitt. Wir können und möchten heute nicht mit wenigen Sätzen das Schaffen dieses Künstlers umreißen. Es steht in seiner Formgebung und seinem Erleben außerhalb unserer Würdigung. Es verleiht eine Seelenwelt, die uns ehrfürchtig macht, wenn wir daran denken, daß Augen nicht sehen können, was innere Schau mit feinsten Händen in die teigige Masse formt. Die Religiosität



H. Dinter: St. Bartholomäus in Bildhoden.

erhält bei Schmitt einen neuen, tiefgreifenden Sinn. Abgellärte Peterkeit konnte in letzter Zeit das reizende Entenfängerbrünnchen am Fischmarkt entstehen lassen.

In dem Atelier des Bildhauers und Malers Andreas Schupp an der Weisenauer Straße trafen wir den Künstler bei den Vorarbeiten für eine Konkrete, eine Skizze zu einem Gipsmodell mit plastischen Figuren, der im Stadion Berlin aufgestellt werden soll, Schupp, dessen Stärke im Gestalten des nackten Menschen und der Porträtskizze zu suchen ist, hat vor kurzem eine monumentale Büste Martin Luther's vollendet. Dieses Werk verflucht den jungen asketischen, von immerwährendem Denken glühenden Kopf des Mönches Luther, ein bisher wenig gewagtes Bildnis, zu schaffen. Diese große Schöpfung zeigt auch fast reiflos das stilistische Wollen Schupp's: Betonung des Wesentlichen und bis zum letzten vereinfachte Form als Ausdruck inneren Erlebnisses. Begründung bereitet der Künstler eine überlebensgroße Denmalgruppe vor, einen Märchenbrunnen „Dornröschen's Erwachung“, der als künstlerischer Mittelpunkt der im Sommer in Mainz erscheinenden Hofenschau gedacht ist. Die abgebildete Skizze zeigt die Idee dieser Rundkomposition, die eine allseitige, von jedem Standpunkt aus berechnete Bildwirkung anstrebt. Die Auffassung des Nackten und die ein wenig schone, liebevolle Bewegung, mit der sich der Prinz über das schlafende Mädchen beugt, erreichen bereits in der Skizze eine Reinheit der Empfindung, die nicht nur einen märchenhaften, sondern einen weltlichen Vorgang zu bildhafter Schönheit steigert.

Seinen eigenen, zu neuen religiösen Gestaltungsformen führenden Weg geht der noch junge Bildhauer und Keramiker Adam Winter. Er ist in Darmstadt geboren, Ofenbach (Kunstgewerbeschule), praktische Tätigkeit als Bildhauer in Würzburg, dann die Akademie in München als Schüler von Prof. Dahn sind die Etappen seiner Ausbildung. Seit zwei Jahren arbeitet er im eigenen Heim in Mainz-Runkel. Sein Schaffen wurzelt im Religiösen. Für seine kirchlichen Bildwerke verwendet Winter ausschließlich die Technik der Terracotta, in der er das seinem künstlerischen Wollen entsprechende Material findet. In letzter Zeit hat Winter sich als Bildhauer besonders in Holland ein neues Wirkungsfeld erobert. Im allerletzten Zeit schuf er so die gesamte plastische Ausstattung der Kirche zu Bildhoven b. Utrecht, unter anderem auch große Apostel als Reliefgruppen. In der Wallfahrtskirche Schiedam steht seine überlebensgroße Statue der holländischen Nationalheiligen St. Wibuna. Für die Kirche zu Würzburg bei Worms entstand Ende vorigen Jahres ein vollständiger Marienaltar, ebenfalls und neuartig in Terracotta. In seiner Formgebung strebt Winter nicht nach Naturnähe, sondern nach geistigem Ausdruck, der auch die Proportionen seiner Menschen oft übersteigert. Diese Durchdringung der Form und die in bestem Sinne expressionistische Ausdruckskraft seiner Schöpfungen gleichen in vielem dem Stilwollen gotischer Bildhauer.

Eine eigenwillige Persönlichkeit unter den jüngeren Mainzer Bildhauern dünkt uns Karl Anger. Er ist 1900 in Mainz geboren, studierte fünf Jahre in München unter Prof. Kurz und verlebte mehrere Jahre in Italien. Anger ist auch als Maler und Graphiker tätig. Seine Berufung aber erblickt er in der plastischen Kunst. Sein Hauptschaffensgebiet ist das Bildnis. In seinen besten und neuesten Porträtskizzen sucht er durch mögliche Naturnähe und Ausdruck das einmalige Charakteristische des Dargestellten zu gestalten. In früheren Werken streifte Anger den Expressionismus, um dann und heute nach klaren, einfachen, manchmal asketisch strengen Formen zu streben. Seine neuesten Bildnisbüsten, auch eine Büste des Führers, zeigen deutlich dieses Streben nach Wahrheit und Ausdruck.

Ein Schüler Kallners ist der junge Bildhauer Hermann Kornmesser, dessen erstes monumentales Werk, die Plastik des neuen Einsheimers Ehrenmales vergangenen Sonntag enthüllt wurde. Wir dürfen nach dieser starken, schöpferischen Leistung auf die weitere Entwicklung des Künstlers gespannt sein. Wohl der jüngste unter seinen Kollegen ist der Maler und Bildhauer Hans Fiedermann, geb. zu Mainz 1911. Neben landschaftlicher Malerei steht bei ihm das plastische Schaffen im Vordergrund, Bildnis und Figur. Einige neue Arbeiten sahen wir in der letzten Wiesbadener Kunstausstellung. Seine Kunst ringt noch um eigenen Ausdruck und Stil. Sein Können wird ihn den rechten Weg finden lassen zu dem ihm vorstehenden Ziel, das Hintergründige, den letzten Sinn der Dinge zu gestalten.

Aus diesen kleinen Skizzen glauben wir vieles herauslesen zu können. Seit der Jahrhundertwende ist in Mainz wieder eine künstlerisch selbständige Bildhauerkunst herangewachsen. Wir können sie heute noch nicht auf einen gemeinsamen weltanschaulichen Renner bringen. Sie verkörpert gerade in ihrer Vielfältigkeit das der Welt und ihren Einflüssen gegenüber immer aufnahmebereite Wesen

unserer Heimat. Auch das gegenwärtige plastische Kunstschaffen in Mainz ist in erster Linie bodenständig verwurzelt. Aber darüber hinaus gibt es auch der gesamten umgebenden Landschaft manigfache Impulse. Diese künstlerischen Zielkräfte, so weit wie es heute möglich ist, zu unterstützen und zu fördern, sollte für uns ein verpflichtender Dienst an Heimat und Vaterstadt sein.

Heinz Leitermann.



Dok. 5 Fotografie, Atelier Akademie Düsseldorf (?), undatiert, NL HK.

Schweizer, Joh. Bendemannstr. 1 Odorp
König Hottent. Bleichstr. 10/a
Dintz Pfaffen gib Kallenberg!
Ruf Munkunne Ringstr. 226
Herner Meurer Gfollen Gaus Biltreffs
Hans Kindermann Bismarckstr. 44
Johob Gudenby Leibmuntstr. 77
Margarete Graf Fäyerhofstr. 16



Hans Kindermann

Eine Garage hat Hans Kindermann, Jahrgang 1911, Bildhauer mit Zukunft, sich als Atelier eingerichtet. Übrigens im gleichen Hause wie Erich Heckel, nur ein paar Schritt vom Seeufer entfernt. Er empfängt, in seiner Arbeit überrascht, im weißen Kittel, der mit Gips über und über beschmiert ist. Kindermann hat in Düsseldorf durch den Luftkrieg alle seine Arbeiten aus

nahezu fünfzehn Jahren eingebüßt, für einen Bildhauer ein unersetzlicher Verlust. Durch den Krieg verlor er Zeit, wie alle Männer seines Jahrgangs. Ruhe, Stille, Schaffensfreude und Wachsamkeit ließ er sich nicht nehmen. Seine Zeichnungen haben den nervösen, konzentrierten Strich Rodins. Sie sind Kommentar des Versuchs, den Körper nicht aus der Anatomie, sondern aus seinen Bewegungen zu erkennen.

Dok. 7 Schwäbische Illustrierte, 3. Jahrgang, Stuttgart, 18. Dezember 1948, S.9, NL HK.

Hambury 11 N 50

Lieber Herr Kindermann!



Ich habe Ihre Anschrift von Heckel.
Durch einen Zufall bin ich in den Besitz von mehr
Geld gekommen, als ich eben verbrauchen kann.
Ehe es dem Finanzamt anheimfiele, dachte ich es nütz-
licher z. B. bei Ihnen zur Arbeit verwandt.
Ich hoffe Sie werden nichts dagegen haben, und begrüße
Sie herzlich als Ihr Kollege

Gerhard Marcks

Dok. 8 Schreiben von Gerhard Marcks an Hans Kindermann vom 11.4.1950, NL HK.

Alexander Kanold		
Nächtliche Stadt	Öl	72
Anton Kerstbaumer +		
Rom	Tempera	73
Atelier	Aquarell	74
Hans Kindermann		
Liegender Junge	Gips getönt	75
Porträt Dr. Bacmeister	" "	76
Knabenporträt	" "	77
Ernst Ludwig Kirchner +		
Hafen von Burg	Öl	78
Zwei Akte	farbige Lithographie	79
Aquarell		80
Paul Klee +		
Traumvögel	Malerei auf Seide	81
Hafen	Aquarell	82
Der König	"	83
Oskar Kokoschka		
Traum	Aquarell	84
Wilhelm Lehmbruck +		
Torfo	Bronce	85
Lohmann +		
3 Aquarelle		86
		87
		88

Dok. 9 Katalogeintrag Hans Kindermann, Überlingen 1945, o. S.



Dok. 10 Erich Heckel, Deckblatt des Katalogheftes der Ausstellung „Deutsche Kunst unserer Zeit“, Überlingen, 1945, Originalholzschnitt.

Berlin, 29. 10. 47

Mein lieber Hans Kindermann,
ich habe es so bedauert dass wir uns auf
der Rückreise von Freiburg nicht mehr getroffen
haben. Hoffentlich hast du und Herkel den Zug
überhaupt noch erreicht. Ich glaube wir hätten
doch noch einiges zu erzählen gehabt. So sind meine
Zusammenkünfte nämlich nicht gänzlich (verübt)
wiederholen und ich glaube sie war sehr wertvoll
für mich war es beglückend dir kennen
zu lernen. Vor allem war ich froh so viele eigene
Bedanken (diese teilt allgemeine Selbstverständlichkeiten
den die Lieder von Kunsthörern als Besonderen
weisen hin gestellt werden) auch bei dir zu finden.
Die heutigen Probleme liegen vor uns, sind
bei uns, und wer bemüht ist sie zu
lösen wird immer Gleichgerichtet finden.
Wir wollen hoffen dass das Reisen noch einfacher
wird, dann ~~hoffe~~ ^{denke ich} dass du auch nach Berlin
kommst. Die Gespräche über die Plastik werden wir dann ^{wichtig}
fest kommt du kurze Winter aber ich hoffe, dass
ich auch ein wenig zu Arbeit komme und wenn
es mit ein Zeichenwinter wird; so will ich mich
für eine grössere Arbeit für den kommenden Sommer
mischen.
Ich danke dir herzlich für die schöne Zeit im Baden -
Baden, grösst besonders herzlich Herkel und Berker.
So grüsst dich Dein
Gustav Seitz

Zawlenski, Alexei von,
geb. 1866 in Moskau, gest. 1941 in Wiesbaden
135. **Blauer Schal**, 1912, Oel

Kaus, Max, Berlin, geb. 1891 in Berlin
136. **Die Kranke**, Tempera
137. **Mann mit weißer Mütze**, Tempera

Kerkovius, Ida, Stuttgart, geb. 1879 in Riga/Livland
138. **Komposition auf Gelb**, Oel
139. **Landschaft Montjoie**, 1929, Oel

Kerschbaumer, Anton,
geb. 1885 in Rosenheim, gest. 1931 in Berlin
140. **Rund um eine japanische Vase**, Oel
141. **Drei Aquarelle**

Kindermann, Hans, Hemmenhofen/Bodensee
142. **Büste, Hirtenknabe**, Gips
143. **Knabekopf**, getönter Gips
144. **Stehender Knabe**, Zeichnung, 1946
145. **Sitzender weibl. Akt**, Zeichnung, 1944
146. **Hockender Knabe**, Zeichnung, 1946
147. **Hockender Knabe**, Zeichnung, 1946

Kirchner, Ernst Ludwig,
geb. 1880 in Aschaffenburg, gest. 1936 in Davos
148. **Der absteigende Hirte**, Oel
149. **Krankenpfleger**, Oel

Kirchner, Heinrich, München, geb. 1902 in Erlangen
*150. **Zirkusreiterin**, Bronze
150a. **Meine Mutter**, Bronze

Pfälzische Sezession

Die Plastik in der Jahresausstellung

Es scheint, daß die geistigen Probleme unserer Zeit heute wesentlich auf dem Gebiete der Malerei ausgetragen werden, während sich die Plastik, ihrer Natur nach schwerfälliger, über die Forderungen Hildebrands nach vereinfachter, klarer Statik und über das Beispiel der großen Form bei Maillol zumeist noch nicht hinausentwickelt hat. Um so überraschender ist daher der Vorstoß einzelner Plastiker in das Gebiet reiner Geistigkeit, wie wir es etwa in den Werken des Bildhauers Hermann Geibel, Professor an der Technischen Hochschule Darmstadt, finden. Es ist eine große Bereicherung für die Pfälzische Sezession, daß sie Prof. Geibel einen der Ihren nennen darf, denn in ihm spricht ein Bildhauer im wahrsten Sinne des Wortes zu uns. Der Aufbau einer Plastik aus Ton, dieser eigentlich charakterlosen Materie, ist für ihn nur eine Station auf dem Wege zur endgültigen Formulierung seiner plastischen Idee. Deutlich zeigt die Alabastergruppe der „Europa“ die Steigerungsmöglichkeit der Steinfigur gegenüber dem Tonmodell, dessen malerische Einansichtigkeit in der Verbindung von Frau und Stier an dem Eigentlichsten der Aussage vorbeigeht. Erst der Stein bringt jene absolute Trennung der beiden Prinzipien: Die völlige In-Sich-Beschlossenheit des Weibes gegenüber drängender männlicher Kraft in der Gestalt des Stieres, dessen steiler Nacken sich emporwölbt wie ein Gebirge oder eine Woge — wie des Schicksals Woge — von der diese Frau davongetragen wird. Auch in der Alabasterstatuette des männlichen Idols die gleiche hohe Geistigkeit der Aussage und jene letzte Zusammenfassung der Form, die erwachsen ist aus der jahrelangen unermüdlichen Auseinandersetzung mit der spröden Materie des Steines. Und wenn von Bruno E. Werner in der „Neuen Zeitung“ an die Bildhauer der Gegenwart der Aufruf ergeht sich wieder mehr mit der Bearbeitung von Stein und Holz zu befassen, so kann Hermann Geibel mit Recht von sich sagen, daß er diese Forderung restlos erfüllt.

Es ist erfreulich, daß der ebenfalls in Darmstadt lebende Fritz Schwarzbeck auch den Mut zu bildhauerischer Arbeit aufbrachte, indem er mit primitivstem Handwerkszeug und ohne jede schnitzerische Vorübung seine kleine reizvolle Frauengestalt aus einem Block Apfelholz herausholte. Besser noch zeigt sich seine Eigenart in den

beiden Porträtköpfen. Das Vorbild Despiau ist unverkennbar von der bewußten Kontrastierung großer einfacher Flächen bis zu den Einzelheiten der körnigen Oberflächenbehandlung. Und doch spürt man gerade indem man diesen Vergleich zieht, daß Vereinfachung nicht gleichbedeutend mit Weglassen jeder Binnenmodellierung sein darf. Auch der jüngste der in Speyer vertretenen Bildhauer, der Gastaussteller Hans Kindermann aus Hemmenhofen zeigt eine holzgeschnittene Knabenstatue. Doch täuscht der grünlige Farbüberzug eine Patinierung vor, die den Holzcharakter stark verdeckt. Ganz ausgezeichnet ist dagegen der mathematisch klar gebaute Kopf Frau B. und die Statue des Hirtenknaben, der in seiner einfachen Formensprache den Typus des absoluten Standbildes verkörpert.

Auch Kurt Schwippert, der Gast aus der Eifel, bemüht sich vor allem um das Statuarische in der Plastik und die Darstellung der einfachsten Funktionen des menschlichen Körpers. Deutlich spürt man an den beiden hier gezeigten Plastiken den Weg vom rein Formalen seiner „Eva“ zu der seelischen Vertiefung der „Wartenden“, die sowohl im Stimmungsgehalt als auch im Formalen starke Anklänge an Gerhard Marcs verrät.

Prof. Theo Siegle, jetzt Saarbrücken, konnte wegen Zolsschwierigkeiten die Ausstellung nur mit der Terrakottafigur seiner „Kauernden“ beschicken. Es ist erfreulich zu sehen, daß Siegle in seiner letzten Schaffensperiode zu einer etwas größeren Konzeption vorgedrungen ist und seinen leicht starr wirkenden Akademismus wohlthuend aufgelockert hat. Jetzt möchte man freilich wünschen, daß das Figürchen in Stein übersetzt würde und aus dieser Auseinandersetzung in gesteigerter Geistigkeit hervorginge.

Leider war es auch in diesem Jahre nicht möglich Plastiken von dem in Berlin lebenden Bildhauer Prof. Gustav Seitz nach dem Westen zu bringen. Seine überaus feinen Zeichnungen vermitteln zwar einen Einblick aber noch keinen wirklichen Eindruck. Denn es ist das Wesen der Bildhauerzeichnung, daß sie nicht als abgeschlossene Zeichnung gelten will, sondern als Werkblatt dient. Als solche freilich sind diese Blätter von höchstem Reiz und voll plastischer Möglichkeiten. Allen Ausstellungsbesuchern aber sei mit auf den Weg gegeben, was Herdér 1769 in seinem Reisejournal über Malerei und Plastik schrieb, denn es gilt heute wie damals: „Malerei ist nur fürs Auge, Bildhauerei fürs Gefühl. Im Gesicht aber ist Traum, im Gefühl Wahrheit.“

Dr. Anneliese Schröder



H. Kindermann: „Frauenkopf“. — Aus der Ausstellung „Badisch-Württembergisches Kunstschaffen der Gegenwart“ in Baden-Baden.

Zwischen Rhein und Bodensee

„Baden-Württembergisches Kunstschaffen der Gegenwart“

Im Dezember 1952 trat der „Kulturkreis im Bundesverband der deutschen Industrie“ in allen deutschen Ländern gleichzeitig mit Weihnachtsausstellungen auf der Plan. Wir sahen damals die Veranstaltungen in den Landeshauptstädten Wiesbaden, Mainz und Stuttgart. Im laufenden Jahr will die Industrie als Mäzen moderner Kunst nur an drei Orten auftreten: in Baden-Baden, in Berlin und in Düsseldorf. Das moderne Kunstschaffen ist ein so vielschichtiges und unübersichtliches Gebiet, daß der gute Wille des Laien allein nicht imstande ist, selbständige Arbeiten mit Sicherheit auszuwählen. Für die Baden-Badener Schau wurde eine achtköpfige Jury bestellt, die vorzüglich gearbeitet hat. Der „Kulturkreis der Industrie“ war durch Dr. O. Großmann vertreten (von dem ein Vorwort herrührt). Weiterhin wirkten in der Jury sieben Künstler, darunter Erich Heckel und

Krebs, aus Polen H. Wildemann, aus der Tschechoslowakei P. Berger-Bergner, aus Jugoslawien O. Birg. Gegenüber den Zuwanderern behauptet sich an Zahl und Stärke das bodenständige Element. Es ist typisch für Baden-Württemberg, daß einem der Vermerk „geboren in X., lebt in X.“ häufig begegnet. Außer Stuttgart und Karlsruhe mit ihren Akademien gibt es nur an wenigen Stellen Ansätze zu dem, was man einst „Künstlerkolonie“ nannte, etwa am Bodensee und im südbadischen Lörrach (einer Art Brückenkopf Basels).

Von den 114 Künstlern nennen wir Heckel, Baumeister, Dix, den nach Berlin ausgewanderten Hofer nur summarisch, um weniger oft behandelte Maler erwähnen zu können. Von der älteren Generation zeigt A. Heinrich farbig reizvolle Schwarzwaldlandschaften, W. Martin an Hofers frühere Art gemahnende



Dok. 15 Ausschnitt Berichterstattung über die Landesausstellung 1953 im Württembergischen Kunstverein, Stuttgarter Zeitung (?), undatiert, NL HK.

Landesauslese in Malerei und Plastik

Die Kunstausstellung Baden-Württemberg im Kunstverein

Eine Kunstausstellung Baden-Württemberg ist, dank den vielen schöpferischen Kräften im Lande, immer ein Unternehmen, bei dem die Wahl zur Qual wird. Als Teil der ersten Landesausstellung wird sie zum Wagnis. Sie soll „repräsentativ“ sein (aber was heißt das?) und zugleich lebendig (was ein noch umstritteneres Wort ist). Man glaubt es den neun Juroren aus allen Landesteilen aufs Wort, daß ihnen ihre Arbeit viel Kopfzerbrechen gemacht hat, und man bestätigt ihnen gern, daß die Ausstellung, die sie für den Württembergischen Kunstverein und die Räume im Schloßplatz ausgewählt haben, die richtige Linie gefunden hat. Man kann einzelne Entscheidungen kritisieren, einzelne Überflüssigkeiten finden und bedauern, daß der eine oder andere Name fehlt, daß die Zahl unbekannt ist, daß die Auswahl nicht unvermeidlich, wenn aus 1270 Arbeiten 89 herauszusuchen sind. Daß man sich auf diese Zahl beschränkte und eine Ausstellung zusammenbrachte, „die für das Publikum noch erlebbar ist“, in deren Mitte es also nicht ertrinkt, ist nicht hoch genug anzuerkennen: die Monströ-Massenausstellung, die man hier glücklich verstanden hat, sollte überhaupt der Vergangenheit angehören. So sehr man bedauern mag, daß noch nicht alle Räume des Kunstvereins wieder der Kunst zur Verfügung stehen, so sehr entspricht das gute Weidrittel an Fläche, das jetzt für die Landesausstellung endlich wieder frei und proviert ist, dem „noch Erlebaren“. Repräsentativ und mächtig wie in alten Zeiten bildet der große Kuppelsaal wieder den Eingang, mit seinen breiten Wänden der richtige Rahmen für die seit Fischers eingebrachten so selten gewordenen großen Formate.

„Man wird“, seufzte einer der Juroren, das Ganze auf der einen Seite als moder-

nistisch, auf der anderen als reaktionär bezeichnen“. Es sind die unvermeidlichen Vorwürfe, denen gegenüber betont werden muß, daß man auch in dieser Beziehung aufs Ganze gesehen die richtige Linie gefunden hat. Der leitende Gedanke sich auf Kunstwerke zu beschränken „die etwas über unsere Zeit aussagen“, mag vieldeutig klingen, auch das ist in der heutigen Lage unvermeidlich. Es ist aber gelungen, was allein gelingen kann: nämlich von der Vielfalt der Bestrebungen im Lande Baden-Württemberg einen Eindruck zu vermitteln. Daß viele neue, zum Teil unbekannte Kräfte dabei zu Wort kommen, daß die Jungen einen guten Anteil haben, daß man unter den weiblichen Bildhauern auffallend starke Begabungen entdeckte, ist besonders erfreulich. Auch innerhalb der Abstrakten, der Crux aller nicht auf diese Richtung spezialisierten Jurys, versuchte man sich an das zu halten, was nicht dem „abstrakten Akademismus“ verfallen ist, sondern neue Wege geht. Wenn man — Seufzer eines anderen Juroren — „im Grunde nicht sagen kann, ob ein abstraktes Bild gut ist, sondern nur ob es geschmackvoll ist“ — dem guten Geschmack ist auf jeden Fall Genüge getan.

Für den Stuttgarter ist diese Ausstellung vor allem die Chance, Maler und Bildhauer aus Baden kennenzulernen, die bei uns bisher noch nicht zu Worte gekommen sind. Ob der Gesamteindruck stimmt, den die Jury gewonnen hat, möge jeder selbst nachprüfen: daß man im Bedachten stärker in einer allgemeinen westlichen Tradition steht, während in Schwaben die gedankliche Auseinandersetzung eine größere Rolle spielt. Unter den Malern können etwa Schwarzenberger (Karlsruhe), Adolf Strübe (Lörrach) und Walter Becker

(Karlsruhe) auf der einen Seite, Maxim Köhler (Stuttgart) und Volker Böhringer (Eßlingen) auf der anderen als Beweis herangezogen werden. Aber man kann auch genügend viele Gegenbeispiele finden. Daß die gemächliche Komponente im Abklängen ist, das Interesse am rein Malerischen wieder wächst, wird auch auf dieser Ausstellung wieder bestätigt. Das hat nichts mit der oft zitierten „Rückwendung zum Gegenstand“ zu tun. Ob Otto Dix' „Pilszylinder“ gegenständlich oder abstrakt ist, scheint gleichgültig; es ist so schön gemalt, wie man sie von ihm lange Jahre nicht gesehen hat. Es gibt auch sonst Überraschungen bei einigen, die man von früheren Stuttgarter Ausstellungen kennt. Max Ackermann zeigt nicht nur eine Arbeit in den bekannten schönen, leichten Tönen, sondern daneben eine in reizvollem dunkleren Braun; Valeska Biese hat beim Übergang vom Aquarell zum Öl ganz neue Möglichkeiten entdeckt, die Plastikerin Rosemarie Dyckerhoff scheint von ihrer unglücklichen Liebe zum Erdfesten freigekommen zu sein und zeigt außer einem subtilen Kinderkopf eine höchst amüsante „Frau mit Heurachen“; und — um bei aller Bescheidenheit des Gastgeber doch auch einen Stuttgarter zu nennen — Manfred Henninger zeigt wieder leuchtendere Farben als in den letzten Jahren; trotz bescheidenen Formats füllen sie die Weite des Kuppelsaals.

Eine Ausstellung von 121 Künstlern verbietet es, auf Nennungen im einzelnen zu weit einzugehen. So sei nur erwähnt, daß unter den jüngeren Bildhauern außerhalb Nordwürttembergs die Geschlossenheit einer stehenden Frau in schwarzem Holz von Elin Böhlinger-Weil (Mannheim) und der Geist eines bemalten Stucco-Kopfs von Hans Kindermann (Himmelfarfen) auffällt; von den nordwürttembergischen Bildhauern, die diesmal nur mit Zeichnungen vertreten sind — Fritz Ruff und Emil Cimolli — geben diese graphischen Arbei-

ten den besten Eindruck, wie sich denn überhaupt, besonders in der graphischen Abteilung, zeigt, daß der Verzicht auf große Formate oder das gewichtige Material, wie es die Ölmalerei darstellt, der „höheren Monumentalität“ keinen Abbruch tut; erwähnt sei als Beleg hier nur der Holzschnitt „Traktor“ des Tübingers Heiner Bauschert.

Sireben über das angemessene Format hinaus, zum Pathetischen hin, wird man überhaupt nur vereinzelt finden. Vorherrschend ist die stillere, indirekte Aussage, und auch das gibt dieser Ausstellung einen

Neue Wege der Kirchenmusik

Bornefelds Chorkonzert in Heidenheim
So eigenwichtig und stürmisch sich auch die evangelische Kirchenmusik in den letzten Jahrzehnten der überraschten Musikwelt zeigte, so wenig dürfte doch das neue große zyklische Chorkonzert „Lobt Gott, ihr frommen Christen“ von Helmut Bornefeld irgendwo Vorbildern oder gar Anknüpfungen haben. Schon mit der Besetzung des Orchesters, das nur aus Blechbläsern, Schlagwerk, Celesta und konzertierender Orgel besteht, stellt sich das Werk außerhalb jeder bisher für die Kirchenmusik gültigen ästhetischen Norm. Wie etwa bei Hieronymus Bosch kann sich die Realistik auch hier sehr gut mit einer mystischen Versenkung in die einzelnen Linien, ja den einzelnen Tönen, verbinden, und ebensogut können Stillmittel auch einer viel längeren Vergangenheit sich in beide Welten mischen, etwa die Drastik eines Dies irae in auftrübende Bläserpraktik etwa eines „Appareat“ dies“ von Hindemith, dem dieses neueste Werk von Bornefeld in seiner stilistischen Ausprägung, wenn auch nicht in persönlicher Verbundenheit überhaupt öfter an die Seite zu stellen ist, oder die moderne Fortbildung einer gregorianischen Resonanzpraxis. Sopran- und Tenorsolo sowie ein Gemischter Chor tragen gegenüber diesem Kleinen, aber in den Farben absolut klar durchgezeichneten Orchester die vokalen Aufgaben. Im Christlichen kommt es zu hymnischen Steigerungen auf dem Grunde strenger Octinato-Bässe.

Die technischen Ansprüche dieses höchst kunst-

erfüllenden Werkes an die fähigkeit zurückgekehrter Altmeister des freien Konzertes, daß diese aus starken Reserven heraus leben eines anderen, 1911 g rüher, Artur Graf. Vielleicht Zufall, daß einem zwischen Figürlichem und Abstrakt häufig der Blick durch das ster gemalt wird. Man köe nach einem Symbol sucht, und auch das Symbol für die nehmen.

voll bearbeiteten Werkes an die fähigkeit zurückgekehrter Altmeister des freien Konzertes, daß diese aus starken Reserven heraus leben eines anderen, 1911 g rüher, Artur Graf. Vielleicht Zufall, daß einem zwischen Figürlichem und Abstrakt häufig der Blick durch das ster gemalt wird. Man köe nach einem Symbol sucht, und auch das Symbol für die nehmen.

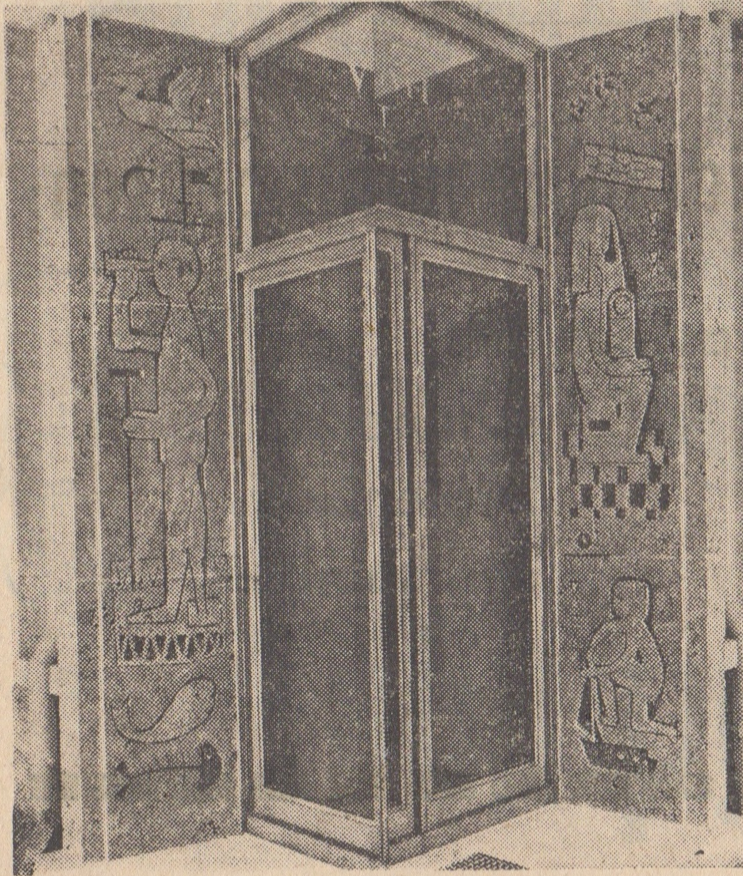
Ein zweites Feuilleton finden

Figuren und Zeichen am Eingang

Bildhauer Kindermann gestaltete die Steinreliefs am Versorgungsamt

ra. Man mag zur modernen Kunst stehen wie man will, erfreulich ist es auf jeden Fall, wenn von den Behörden die bildende Kunst unterstützt wird, wie das vom Bezirksbauamt Konstanz beim Versorgungsamt Radolfzell geschehen. Der auf der Höri lebende Bildhauer Kindermann erhielt den Auftrag, die beiden

Schmalseiten am Gebäudeeingang mit Steinreliefs auszuschnüken. Die Arbeit ist beendet. Durch eine dunkle Grundierung sind die Konturen derart herausgehoben, daß auch bei weniger günstigem Licht Figuren und Symbolzeichen deutlich hervortreten. Bildhauer Kindermann hat sein Bildwerk mit der Zweckgebundenheit des Gebäudes in eine engere Beziehung gebracht, dabei der Phantasie des Beschauers einen gewissen Spielraum zugestanden und erlaubt, nach seinem Sinne die Gestalten, Figuren und Zeichen zu deuten. Im linken Feld erscheint eine Männergestalt im faltenlosen Rock. Seine Verkehrtheit ist angedeutet durch die Gestaltung des einen Beines und den Krückstock. Durch ein Fernglas späht er in die Weite, wohl die noch in Gefangenschaft befindlichen Kameraden suchend. Mutter und Kind auf der rechten Eingangsseite deuten an, wie auch die Familie in diesem Hause angesprochen wird. Wir sehen ferner u. a. fliegende Vögel, einen schwimmenden Fisch und ein Fischeskelett, eine symbolhafte Andeutung von Leben und Tod. Sie wollen für die Bodenseelandschaft zeugen, an der die Versorgungsanstalt ihre Heimstätte gefunden hat.



Dok. 15 Südkurier, Radolfzeller Tagespost, 30.10.1954, NL HK.



Hans Kindermann: Relief im Humboldt-Gymnasium Düsseldorf (in Arbeit)

Als Nachfolger des verstorbenen Professors Carl Trummer wurde auf Vorschlag von Professor Erich Heckel der 1911 in Mainz geborene Bildhauer Hans Kindermann berufen, der seit 1. Mai dieses Jahres seine Arbeit an der Karlsruher Akademie der bildenden Künste aufgenommen hat. Die Bestätigung der Berufung durch das Kultusministerium steht noch aus, ist aber in Kürze zu erwarten.

Von 1925 bis 1929 genoß Kindermann eine künstlerische Ausbildung an der Staatsschule für Kunst und Handwerk in Mainz. Anschließend arbeitete er als freischaffender Maler und Bildhauer, zeitweise auch als Innenarchitekt. 1935 bis 1939 studierte Kindermann an der Düsseldorfer Kunstakademie bei Prof. Zschokke. In Düsseldorf büßte er durch Bomben seine sämtlichen bis dahin geschaffenen Arbeiten ein. Längere Zeit lebte er in Hemmenhofen am Bodensee, zuletzt in Düsseldorf, wo ihn die Berufung nach Karlsruhe erreichte.

Augenblicklich arbeitet Professor Kindermann noch an einem Relief für das Postgebäude in Mannheim, das er in der nächsten Zeit vollenden will.

g.

den 21. Januar 1959

An den
Herrn Präsidenten der Oberpostdirektion
K a r l s r u h e

Sehr geehrter Herr Präsident !

Gelegentlich eines Besuches des Herrn Oberpostrat Graf und Herrn Oberbaurat Gassert bei mir in der Städtischen Kunsthalle bat mich diese, Ihnen, sehr geehrter Herr Präsident, eine gutachtliche Äusserung bezüglich der für eine Aussenwand des Gebäudes der Mannheimer Hauptpost vorgesehenen Reliefplatten des Bildhauers Prof. Hans Kindermann zukommen zu lassen. Diesem Wunsch folge ich sehr gern und bedauere nur, dass ich erst jetzt dazukomme, Ihnen in dieser Angelegenheit zu schreiben.

Prof. Kindermann, dessen Arbeit und Arbeitsweise auch ich sehr schätze, wurde seinerzeit noch von dem im Sommer des vergangenen Jahres verstorbenen Direktor der Mannheimer Kunsthalle Dr. Passarge vorgeschlagen, als es darum ging, Künstler zu nennen, von denen die Ausführung eines Werkes an so markanter Stelle an einem öffentlichen Gebäude wünschenswert erschien. Mit Genugtuung wurde es hier in kunstinteressierten Kreisen aufgenommen, als die Bundespost den Bildhauer Hans Kindermann, der inzwischen einem Ruf an die Karlsruher Akademie gefolgt war, mit den Entwürfen für die geplanten Reliefs an dem hiesigen Postgebäude beauftragte.

Die gestellte Aufgabe war, wenn man sich nicht mit einer nur dekorativen Allerweltslösung begnügen wollte, nicht eben leicht. Hatte man schon an den Namen des beauftragten Bildhauers besondere Erwartungen für eine künstlerisch bedeutsame plastische Gestaltung geknüpft, so wurde man nun, da die Entwürfe im Modell 1:1 vorliegen, keineswegs enttäuscht.

Ich selbst kenne die ersten Studien zu diesem Projekt und hatte

Gelegenheit mich immer wieder in der Zwischenzeit von der kritischen Weiterentwicklung und den Wandlungen zu unterrichten, die den Künstler vor immer neue Probleme und Entscheidungen stellten bis schliesslich die - wie ich annehme, nunmehr endgültigen - Fassungen des Entwurfs von erstaunlich hoher künstlerischer Qualität vorgelegt werden konnten. Es wäre in mancherlei Hinsicht sehr zu wünschen, wenn diese Entwürfe nun ~~schon~~ ausgeführt und in das endgültige Material, für welches sie konzipiert sind, umgesetzt würden. Diese Reliefs, zu welchen die Bundespost dankenswerterweise den Auftrag gab, gehören zu dem Bedeutendsten, was auf diesem speziell plastischen Gebiet nach dem Kriege in Deutschland entstanden ist, wie jeder, der sich den Überblick verschaffen und die Entwicklung kritisch verfolgen konnte, ohne weiteres bestätigen wird. Natürlich steht nicht zu erwarten, dass die Reliefs, die - mit allem Vorbehalt und mehr andeutend sei es gesagt - die vier Elemente und den darin sich einfügenden Menschen zum Thema haben, sofort den ungeteilten Beifall aller Betrachter finden könnten. Das liegt in der Natur der Sache. Immer dann, wenn ein Künstler es vermeidet sich konventioneller, gewohnter - inzwischen aber meistens schon sinnentleerter - Formen zu bedienen, so erscheint sein Werk zunächst für viele befremdlich weil ungewohnt, und erst " mit der Zeit " ~~erhell~~^{erhell} es beiläufig seinen Sinn. Es braucht hier nicht auf das immer wieder zitierte Schicksal der meisten namhaften Künstler verwiesen werden, deren Werke schliesslich auch vom breiten Publikum allgemein adoptiert wurden.

Ich möchte nicht in den Jargon gewisser aufdringlicher Kunstschreiber verfallen, aber erlauben Sie mir bitte, zur Charakterisierung der Kindermann'schen Reliefs noch einiges zu sagen, was gleichzeitig bei den gegenwärtigen Verhältnissen der Kunst unserer Zeit und ihren ^{sich} allmählich entwickelnden Maßstäben durchaus positiv gewertet werden kann:

Die Reliefplatten verzichten auf die ausgeschriebene formelhafte Figurensymbolik, ohne in einen ebenso leeren, heute leider weitverbreiteten formalistischen oder informellen Modernismus zu verfallen. Was für den oberflächlichen Betrachter als chaotische, scheinbar mehr oder weniger zufällige Formen sich darstellen mag, erweist sich als äusserst subtil und lebendig durchgearbeitet, sodass nirgendwo eine leere oder auch nur formelhafte

Stelle unterläuft. Zwar geht der Künstler von gegenständlichen Assoziationen aus - Vögel, Schwimmer, Boote, Schichtungen der Erde, Figuren des Menschen, der mit Hilfe „daedalischer Künste“ die Elemente sich dienstbar macht - aber es tauchen fast nur noch Gegenstands-Aphorismen auf; gegenständliche Formen werden abgewandelt, sodass sie kaum noch eindeutig erscheinen und, in ständigem Wachstum und Entwicklung begriffen, sich unserem Zugriff entziehen. Etwas von dem schöpferischen Prozess selbst bleibt so geradezu auch in dem vollendeten Werk erhalten und spürbar. Dadurch bewahren die Reliefs den Charakter elementarer Lebendigkeit und werden in ganz anderer Weise „symbolisch“. Es ist, als ob man Zeuge davon sei, wie aus der Dumpfheit der Materie Naturkräfte sich verkörpern - Ausgeburten der Materie sozusagen. Man spürt noch den lavaartigen Fluss der Bronze, an anderer Stelle wiederum erscheint die Oberfläche wie durch Erosionen gefurchte Erdrinde. Es sind nicht „perfekte“ Formen, die einem Material aufgezwungen werden, keine Vergewaltigung des Materials zu optischen Illusionen oder körperlichen Nachahmungen, aber auch nicht zur Formelhaftigkeit symbolischer Figuren und Zeichen, sondern im innigen Einvernehmen von Handwerk und Material wird alles verwirklicht. Es ergibt sich hier eine ganz originale echt plastische Lösung, die weder übertragbar noch umsetzbar vorgestellt werden kann.

Während die meisten Reliefs - übrigens auch die anfänglichen Entwürfe Kindermanns zu diesem Thema - gewissermaßen auf einer fest bestimmten Grundfläche aufmodelliert und flach eingezwängt erscheinen zwischen dieser Grundfläche und einer imaginären Vorderfläche, so bleibt hier der unendliche Raum der Materie erhalten, der nach allen Richtungen hin durchdrungen wird. Die Darstellungen sind ohne expressives Pathos - unpathetisch gleichsam wie die Wirkungen der Natur selbst; sie sind phantasievoll und poetisch ohne literarisch oder illustrativ zu sein.

Die Reliefkunst pflegt seit eh'und je ihrer Natur nach sich auf der Grenze zwischen Plastik und der jeweiligen Malerei zu bewegen. Auch diese Reliefs zeigen deutliche Verwandtschaft mit bestimmten ganz gegenwärtigen Richtungen der Malerei, welche von der abstrakten Formengeometrie abrückt.

Die Bronzeplatten Kindermanns in ihrer Freiheit der Gestaltung und schier

4

barocken Vitalität, werden in wirkungsvollen Gegensatz zu der Architektur gebracht werden können, für die sie bestimmt sind und wohl geeignet sein, eine grosse Wandfläche zu akzentuieren.

In der Hoffnung mit diesen Ausführungen Ihnen, sehr geehrter Herr Präsident, und auch der Sache gedient zu haben

grüsse ich Sie
mit vorzüglicher Hochachtung

(Dr.H.Fuchs)

Dok. 17 Gutachten Dr. Heinz Fuchs, Kunsthalle Mannheim für den Präsidenten der Oberpostdirektion Karlsruhe vom 21.1.1959.
NL HK.

G. 1. G 2

BERNHARD HEILIGER

Sehr geehrte Herren!

Bei meinem Abschied
ist Ihnen endlich
die gewünschte An-
meldung für Zement-
arbeiten.

Ich habe unsere Fahr-
man Herrn v. Fleming
schon zur Sache An-
weisungen zu geben.
Hoffentlich gelingt es
Ihnen jetzt ohne
weiteren Wunden

Ich
P. H.

Riefstahlstrasse 10

Herrn
Professor Walter G r o p i u s
63 Brattle Street
C A M B R I D G E 38, Massachusetts /USA

Karlsruhe, d. 20.2.63 E/Iw.

Lieber Herr Gropius!

Sie erkundigen sich nach dem Entwerfer des Brunnens im Deutschen Pavillon in Brüssel.

Ich muss Ihnen nun bekennen, dass ich diesen Brunnen entworfen habe, und dass die endgültige Bearbeitung und die Auswahl des Materials (2 Scheiben aus rotem Main-Sandstein, 1 Scheibe aus Granit) von dem Bildhauer Kindermann, gleichfalls Karlsruhe, vorgenommen wurden.

Da Sie Fotos wünschen, muss ich erst mal die geeigneten heraussuchen, und ich darf mir erlauben, Ihnen diese dann durch den betreffenden Fotografen zu übermitteln.

Herzliche Grüsse!

Ihr

E i e r m a n n



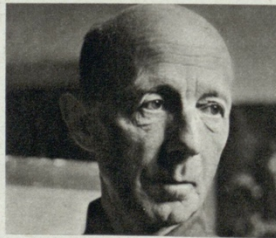
Prof. H. Kindermann

stammt aus Mainz, wurde 1911 dort geboren. An der Akademie in Düsseldorf war er Schüler von Prof. Alexander Zocke. Bis zum zweiten Weltkrieg arbeitete er als freier Künstler in Düsseldorf, lebte dann zehn Jahre lang am Bodensee, kehrte 1957 nach Düsseldorf zurück und ist schließlich seit 1958 als Professor an der Akademie in Karlsruhe. Bekannte Werke des Meisters: ein Brunnen auf der Weltausstellung in Brüssel, ein großes Relief am Humboldt-gymnasium in Düsseldorf, ein Brunnen bei Henkel in Düsseldorf.

Zu seinem Modell schreibt Prof. Kindermann: „Um gegen die vorhandenen Bauelemente ein Gegengewicht zu schaffen, erscheint es mir wichtig, die Säule mit einer ausladenden, horizontal betonten Plastik abzuschließen. Die aus dem Kern der Legende sich ergebenden Motive des Opfern, Schützens und Segnens sind bestimmend. Sie werden in einer großen Silhouette zum Ausdruck gebracht, die die Märtyrerkrone, von Pfeilen durchbohrt, sichtbar macht. Die Darstellung soll sich in ihrer Figuration dem barocken Charakter des Stadtteiles einfügen. Die Säule besteht aus einem mit rotem Sandstein verkleideten Stahlbetonkern, die Plastik aus Bronze. Die Säule soll sehr schlank sein, das heißt mit den geringsten statisch möglichen Ausmaßen errichtet werden, so daß die Plastik auf ihrer Spitze wie freischwebend erscheint.“

Dieses knappe „Grundgesetz“ hat Prof. Kindermann in einem Gespräch erläutert, als wir ihn fragten „Was hat die explosive Wucht der »Dornenkron« mit der Jungfrau Ursula zu tun?“ Er sagte: „Die Zeit, da man die Heilige als »Figürchen« darstellte, ist vorbei. Wir sehen in Ursula nicht die zarte Jungfrau, sondern vielmehr die kraftvolle, dramatische Entscheidung, die gar nicht lieblich ist. Ursula hat sich töten lassen, weil sie ihrem Gott, ihrem Glauben und sich selbst treu bleiben wollte. Wir Menschen von heute, die wir auf dem Pulverfaß leben, sehen diese ungewöhnliche Tat ohne jede Lieblichkeit; wir sehen sie in der Härte, in ihrer Grausamkeit, aber auch in ihrer explosiven Sieghaftigkeit. Der Sieg der heiligen Ursula müßte hineinstrahlen in alle Winkel unserer Stadt — deshalb das Auseinander in alle Richtungen. Die Haltung ist segnend, warnend, schützend. Sie ist es aber ohne alle Geste, ohne Mimik, ohne etwas, das zum Sentimentalen neigen müßte. Alles wird sichtbar vom Symbolischen her — Dornenkron, Metallstäbe als Pfeile, Abwechslung der Formen, Krone, Pfeile.“

Und vielleicht das Schönste an diesem Entwurf: die unwahrscheinliche Leichtigkeit der Säule. Sie reißt empor mit unwiderstehlicher Gewalt. Sie zieht nach oben, erleichtert, erhebt. Was könnte Besseres über eine Säule gesagt werden, die der heiligen Ursula gewidmet sein soll?



Prof. Emil Sutor

ist Offenburger und — man möchte es nicht für möglich halten — 72 Jahre alt. Bei Prof. Volz in Karlsruhe und später an den Akademien in München und Leipzig formte sich der Bildhauer; bei Rodin in Paris erhielt er den letzten künstlerischen Schluß 1936 bei der Olympiade errang er die Goldmedaille in Kunst für einen Hürdenläufer, der heute in der Staatsgalerie in Japan steht. Andere bekanntgewordene Kunstwerke des Meisters stehen in Washington, Breslau, ja in der ganzen Welt. Für uns am bekanntesten dürften sein die Madonna und der Kreuzweg in der Stephanskirche in Karlsruhe, das 13 Meter hohe Mosaik an der Frauenfriedenskirche in Frankfurt.

Prof. Sutor schrieb zu seinen Modellen: Mit besonderer Freude habe ich mich der Gestaltung der Ursula-Säule gewidmet. Ist mir doch die Schutzheilige als gebürtigem Offenburger eine vertraute Gestalt. Ich meine, die Säule müßte zeitlos werden, das heißt, keiner Kunstrichtung und keinem Stil unterworfen. Sie soll zu dem Menschen, der sich durch Kunststudium ein kritisches Urteil erworben hat, genauso sprechen wie zu dem einfachen Mann, der täglich an der Säule vorbeigeht, die er als Wahrzeichen seiner Stadt lieb gewinnen soll. Sie darf selbstverständlich keine Nachahmung der Kunstwerke vergangener Zeiten sein. Am schwierigsten erschien mir die Darstellung der 10 000 Jungfrauen, die zu Ursula gehören und auf der Säule ihren Platz finden sollten. Ich glaube mit dem Reliefband am Säulenfuß diese Aufgabe künstlerisch und thematisch gelöst zu haben. Die aufstrebende Säule, aus der die heilige Ursula gleichsam herauswächst, soll, bar jeder Erdschwere, Symbol sein der alles überwindenden Reinheit. Allein der Pfeil in der Hand und die Jungfrauen, die die Verbindung zum Erdboden darstellen, sollen an die Ursulallegende erinnern. Ziel meines Strebens: thematische Treue, künstlerische Auffassung, überzeitliches Symbol mit städtebaulicher und architektonischer Lösung zu verbinden.

Fügen wir dem noch hinzu: Die Säule soll in Muschelkalk-Kernstein gehauen werden, wie man ihn im Odenwald findet; sie soll nicht weniger als 15 Meter hoch werden. Auf unserem Titelbild haben wir die eine der beiden Säulen an der Stelle einkopiert, an der in naher Zukunft schon unsere St.-Ursula-Säule stehen wird.

Dok. 20 Ortenauer Heimatblatt 1960, o. S., Stadtarchiv Offenburg.



Dok. 21 Ausstellungsansicht Badischer Kunstverein 1958, Professoren-Ausstellung, mit Kindermanns „Großer Stehenden“ 1953 und der Tafel „Feuer“, 1957, des Mannheimer Reliefensembles, Foto undatiert (1958), Fotograf unbekannt, NL HK.

11.18.67

Lieber Mr Kindermann

Nun bin ich einige Monate hier in den USA. Nach anfänglichen Schwierigkeiten die sich durch die völlig neue Umgebung ergeben, durch Sprache auch und Lebensgewohnheiten der Leute, habe ich mich inzwischen gut eingelebt. Ich habe 9 Meilen von der Downtown entfernt ein sehr komfortables Haus gemietet mit Swimmingpool und 2 TV, 3 Telef. dazu einen Lincoln-Continentale 380 PS 7m lang mit Musik und Wasserspülung wie das die Autos 20 haben. Die Autos sind aus 3 Teilen zusammengesetzt 1/ Dallas 2/ Dollars und 3/ Dollars. Das hört und sieht man auf Schritt und Tritt. Tritt ist eigentlich nicht gesagt, denn hier geht keinen einen Tritt auf die Straße oder in den Wald wie das so bei uns der Fall ist; hier steht man auf, badet, isst Kornflakes trinkt 20x Kaffee (am Tag) und steigt ins Auto. Ein Druck auf den Knopf, die Garagentür öffnet sich, ein Druck auf den Knopf und sie schließen sich wieder. Und von Kinnite berieselt fährt man dahin über Highways, freeways langsam, bedächtig, höchstens 70 Meilen und man hat es, denn die Police bewacht alles Verkehr vom und von der Brücke aus mit Radar. Schnell zahlt man, sonst den sehr höflichen meist Pfeife-räuchernden Policeman 20\$ oder mehr. Das Wetter ist hier im Süddwest ungewöhnlich schön, heute haben

wie wie eigentlich nur mit einigen Unter-
brechungen von Stunden, strahlend blauem
Himmel und Sonnenschein. Das Thermometer
zeigt in der Sonne 70° Fahrenheit, im
Schatten allerdings 45° F. Minneapolis
ist eine sehr moderne Stadt mit Hochhäusern
Geschäftsvierteln, separaten Einkaufszentren
wo man von der Zahnbürste bis zum
Flugzeug alles kaufen kann. Minneapolis
ist mit der älteren Stadt St. Paul eine
große Städtezusammenschluss von $2\frac{1}{2}$
Millionen Einwohnern. Die Minneapolis
School of Art ist eine der ~~besten~~ ^{besten} in U.S.A.
Meine Klasse ist setzt sich aus den
letzten Semester zusammen, eigentlich
fertige Maler die wir in Deutschland
nicht mehr auf der Akademie dulden
würden. Herrungen kennen diese Bays
nicht. Das Bild ist für sie ein Experiment;
feld in dem alles wiederfindet auch
Harte Sachen oder Stecknadeln oder
Waschmaschinenteile. Sie sind jedenfalls
nicht wählerisch oder gehemmt aber in
vielen Dingen viel naiver als unsere
gleichaltrigen Studenten. Meine eigene
Produktion geht gut von statten, die
Bilder sind etwas anders unter den
neuen Lebensbedingungen und der Um-
gebung. Ich glaube, es tut meinem
Arbeit sehr gut. Damit mir nun aber
für meinen nächsten Brief noch etwas
zu schreiben übrig bleibt, schließe ich jetzt
mit den besten Grüßen, auch von meiner
Frau, an Sie und allen Kollegen eben-
falls an die Damen und Herrn Geymich
von der Verwaltung
Ihr Ernst
Schumacher

Dok. 22 Brief von Emil Schumacher an Hans Kindermann vom 18.11.1967 aus Minneapolis, USA, NL HK.



Dok. 23 Foto von Hans Kindermann mit Gips Paul Ramdohr, undatiert (um 1970), Fotograf unbekannt, im Hintergrund ist der Arnold-Kopf zu sehen, NL HK.



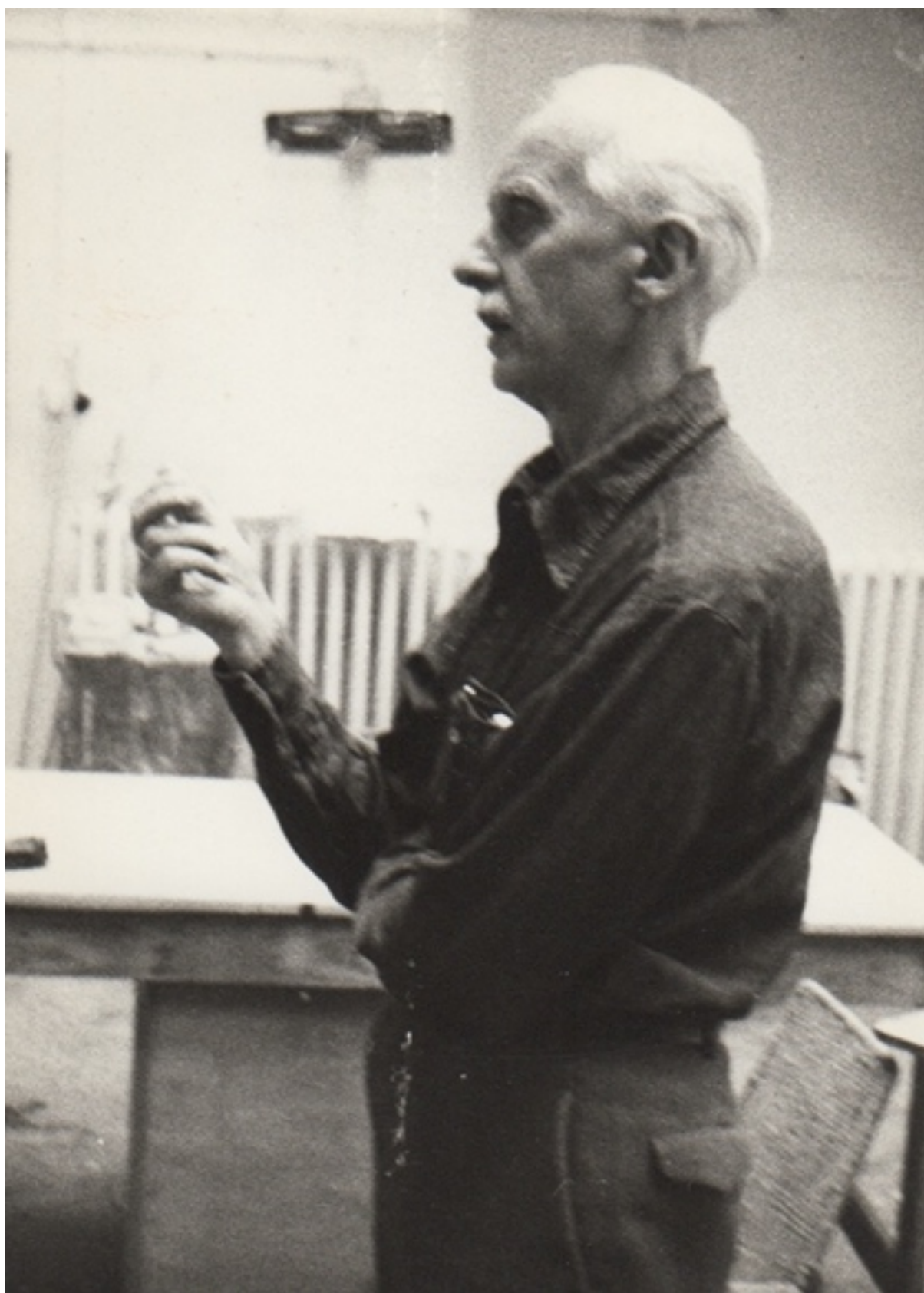
Dok. 24 Klaus Arnold, Fotografie, undatiert (Ende der 1960er-Jahre), Fotograf unbekannt, NL HK.



Dok. 26 Peter Herkenrath, Fotografie, undatiert, (um 1970), Fotograf unbekannt, NL HK.



Dok. 27 Harry Kögler, Fotografie, undatiert (1970er-Jahre), Fotograf unbekannt, NL HK.



Dok. 28 Fritz Klemm, Fotografie, undatiert (1970er-Jahre), Fotograf unbekannt, NL HK.