

Adam C. Oellers • UEBERGAENGE

Adam C. Oellers

UEBERGAENGE

**Beiträge zur
Kunst und Architektur
im Rheinland**

VDG

Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften
Alfter 1993

Die Deutsche Bibliothek – CIP Einheitsaufnahme

Oellers, Adam C.:

Uebergaenge : Beiträge zur Kunst und Architektur im
Rheinland / Adam C. Oellers. – Alfter : VDG, Verl. und
Datenbank für Geisteswiss., 1993

ISBN 3-929742-12-8

Gedruckt mit Unterstützung der Lohmann-Hellenthal-Stiftung

© VDG [Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften](#)

Alle Rechte, sowohl der Übersetzung, des Nachdrucks
und abzugsweisen Abdrucks sowie der
fotomechanischen Wiedergabe, vorbehalten.

Satz: Claus Pias, Bonn



Inhalt

Einleitung	7
Niederrheinisch-Staufische Baukunst und rheinischer Übergangsstil	
Architekturgeschichte am Beispiel von St. Martin in Linz	13
Der Typus des „Apostelbalkens“ und seine Verbreitung in der rhein-maasländischen Schnitzkunst des 15. und 16. Jahrhunderts	47
Gärten der Natur – Gärten der Kunst Rheinische Landschaftsgärten des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Düsseldorf – Vaals – Aachen	65
Die Düsseldorfer Stecherschule und die bürgerliche Kunstrezeption des 19. Jahrhunderts	103
„Christus im Ruhrgebiet“ Christliche Thematik und soziale Aktualität in der Kunst der 20er Jahre	123
Vom determinierten Monument zum in-formellen Gestaltungsbegriff Positionen der öffentlichen Kunst in den 50er und 60er Jahren	157
Schwellen des Lichts – Einführungen zur zeitgenössischen Glasmalerei	181
I. Zur Ausstellung von Georg Meistermann und Ludwig Schaffrath in Aachen	183
II. Die Kirchenfenster von Georg Meistermann und Herbert Falken zu Schevenhütte	193
Beiträge zu Joseph Beuys	209
I. J. B. M.	211
II. „Cu“ (= Cuprum – Von den Kräften der Metalle)	221
III. „Boxkampf für Direkte Demokratie“	259
Anhang	
Ergänzungsbibliographie	269
Bildnachweise	273

Einleitung

Mit dem Wandel der Kunstgeschichtsschreibung von der Deutung von Meisterwerken zur Ausprägung einer wissenschaftlichen Methodik, welche bereits am Ende des 19. Jhs. die Unterscheidung von Haupt- und Nebenepochen aufgab und neue Disziplinen wie etwa die Kunsttopographie entwickelte, geriet auch eine Kunstlandschaft stärker ins Blickfeld der Kunsthistoriker, die bis dahin nur anhand von Einzelmonumenten – oftmals bei politischen Gelegenheiten manifestiert – oder von Künstlerviten ein Bewußtsein für kunstgeographische Zusammenhänge schüren konnte. Spätestens seit den Arbeiten von Reiners und Clemen oder seit den rheinischen „Jahrtausend-Ausstellungen“ (1925)¹ hat sich eine Vorstellung herausgebildet, daß eine Art „rheinischer Kunst“ existieren könnte – ohne dabei allerdings über die verallgemeinernde Ansicht wesentlich hinauszugehen, das „Rheinische“ sei durch seine Mannigfaltigkeit, seinen Austausch zwischen Eigenschöpferischem und umgeschmolzenem Fremden zu charakterisieren. Im Blick auf die chronologische Entwicklung wäre diese Sichtweise der Querverbindungen bei einem regelmässigen Anhalten an den künstlerischen Höhepunkten möglicherweise noch nachzuvollziehen. Doch wären dann die Zwischenzeiten nur eine Form des Wartezustandes?

Eher erschwert als gefördert worden ist eine Wesensbestimmung rheinischer Kunst durch die historische Tatsache der sich unter wechselnden politischen Bedingungen häufig verändernden (Einfluß-) Grenzen. Bis auf die erste karolingische Reichsteilung zurückgehend war die Frage nach der Definition der Kunst immer zugleich auch eine Frage der kulturgeschichtlichen Zugehörigkeit. Unter den Nationalsozialisten stand selbst Karl der Große als ein Grenzgänger zur Disposition². Die Ambivalenz zwischen der Eingliederung in nationalstaatliches Verbundensein einerseits und zum anderen der Konstatierung eines grenzüberschreitenden Kulturflusses aus „Weltbürger“-Sicht ist eine gewohnte Begleiterscheinung zur Kulturgeschichte politischer Grenzregionen. Positiv wie negativ indizierte Fremdbestimmungen überlagern hier den Blick auf genuine Charakteristika.

Von der unmittelbaren Gegenwart her wirkt ein anderes Moment herein – und es ist geradezu auffallend, daß dies nicht zuletzt durch bestimmte kunstpolitische Aktivitäten im Rheinland (oder von hier

ausgehend) getragen und propagiert wird: gemeint ist hier die Auflösung und Veränderung eines traditionell übereingekommenen Begriffes der künstlerischen Qualität. Aus der zeitgenössischen Negation und Selbst-Diskreditierung der Kunst – z. B.: gute Kunst ist das, was gekauft und besprochen oder was über (auch vermeintliche) Grenzen herübergeholt werden muß – kann auch ein positiv wirkendes Element herausgezogen werden. In der Zerstörung eines allgemein verbindlichen Kunstbegriffes durch die die jeweilige Kunstszene Beherrschenden liegt eine Chance, die allgemeine Wirksamkeit von Kunst im sozialen Sinne und von unten neu aufbauen zu können. Die Zeit scheint hier bereits in eine Übergangsphase eingetreten zu sein, denn die traditionellen kunsttragenden Institutionen und Vermittlungsinstanzen beginnen ihre festgefühten Konturen und Maßstabsbildungen aufzulösen. Überkommene Begriffe und Orte der Kunst verlieren ihre alleinige Gültigkeit; Künstler setzen sich neue Prioritäten jenseits des Marktes und jenseits der „Szene“, aber nicht außerhalb eines sozialen Umfeldes.

Was sich heute so deutlich als eine Hypertrophie der modernen Kunstszene darstellt, könnte auch zur Schärfung und Veränderung des Blickes auf die vergangenen Kunstepochen beitragen. Die Frage mag gestellt sein, ob jener Gang der kunsthistorischen Betrachtung, der dem Anwachsen und dem Steigern einer künstlerischen Bewegung ins Monumentale im Gleichklang eine Qualitätsspur nachzeichnet, noch jene Merkmale zu erfassen vermag, die für eine allgemeine Entwicklung des kulturellen Bewußtseins wesentlich sind. Möglicherweise ist hier viel zu lange die Bedeutung des Nicht-Gleichgerichteten, des Ungleichzeitigen, des Widersprüchlichen oder des scheinbar Ungeformten unterschätzt worden, sind sogar die Phasen eines chaotischen Werdens unter dem Aspekt einer geschichtlichen „Potenz“ höher einzuschätzen als die Phasen eines gestaltenden Auslebens. So sind viele künstlerische Äußerungen, Zwischenphasen oder Übergangsbewegungen durch ein Aneinanderschieben von Epochenbegriffen, Gattungsbegriffen oder Kunstregionen sowie durch eine scheinbar organische Begriffsstrukturierung von Anwachsen und Vergehen (welche aber nur einem physiologischen Erscheinungsbild folgt) überdeckt worden. Eine Auseinandersetzung mit diesen Phasen beinhaltet nicht nur ein Freilegen, ein „Abräumen“ der überdeckenden Begriffsschichten, sondern auch die sich daran anschließende, viel schwierigere Erkenntnissuche nach (um im Bild zu bleiben) unterirdischen Wirkungsverbindungen im zeit-räumlichen Sinne. Der Schnitt entlang der Verschiebezonen kann wie ein geologi-

sches Profil Schichten der Kunst freilegen, die in ihrer Bedeutung, ihrer Qualität den Organismus tragen und durchziehen, aber in ihrer Morphologie der Oberfläche nicht unmittelbar in Erscheinung treten müssen. Die Krypto-Kontinuitäten solcher Qualitäten liegen jenseits oberflächlicher Determinanten, wie sie aus zeitbedingten ökonomischen oder politischen Herrschaftssituationen heraus formuliert werden – eigenständige Qualitäten, die sich aus dem Wesen und nicht aus historischen Konventionen herleiten: hier erscheint z. B. die Handwerklichkeit als Gesinnung und nicht als aesthetisches Kalkül, entsprechen Entäußerungstrieb und Anspruch der Notwendigkeit des Schöpfers, existiert eine Bewußtseinsoffenheit, die auch Momente wie Andacht und Ehrfurcht, Mut und Vertrauen oder die Fähigkeit zum Staunen umschließt. Künstlerische Kommunikation mit der menschlichen Seele als Grundlage sozialen Wirkens kann auch auf der einfachsten Ebene stattfinden.

Das Gesagte läßt sich als Bild weiterverfolgen, wenn aus der Kenntnis der Profile heraus dann die Prägung von Oberflächenerscheinungen infolge der Wirksamkeit jener unteren Qualitäten bestimmbar wird – bis hin zu verschiedentlich auch stattfindenden Eruptionen.

Um wieder auf den regionalspezifischen Aspekt zurückzukommen: Sicherlich ist das Rheinland als Grenzregion und Verbindungsader zugleich mehr noch als andere Länder den mannigfachsten Einflüssen ausgesetzt gewesen und hat wohl auch eine besondere Fähigkeit der Assimilation entwickelt. Wichtig ist allerdings zu erkennen, daß mögliche Versuche, zu neuen Charakteristika für eine „rheinische Kunst“ zu gelangen, nicht mehr aus der auch weitgehend abgeschlossenen Diskussion über eine Kunstgeographie aus Stilphänomenen³ entwickelbar sind. Neue Wege ergeben sich da, wo Schichten und Unterschichten miteinander vergleichbar sind, wo sich das Ausprägen der Qualitäten bis in die äußere Gestalt nach den gleichen Gesetzen und Strukturen vollzieht. Als eine aus den Untersuchungen gewonnene allgemeine Aussage mag hier nur genannt sein, daß weniger die sprichwörtliche spielerische Leichtigkeit zum Wesen einer rheinischen Kunst zu gehören scheint als vielmehr eine geradezu entgegengesetzte Strenge und Konsequenz der Ausführung auch bis ins Detail, daß statt einer gewissen Unverbindlichkeit der Mitteilung eine intensive Ansprache an den Rezipienten gesucht ist, oder daß statt der bis zum Opportunismus reichenden Anpassungsfähigkeit auch eine genuine Bodenständigkeit und Beharrlichkeit existiert. Aus einer Kunst-

geschichtsschreibung des Unpräzisen und des „Unpropagierten“ heraus ist es eher möglich, das Spannungsfeld zwischen einem genuin Vorhandenen und der „Einförmung“ fremder Einflüsse zu erhellen.

Der scheinbare Widerspruch, eine der produktivsten Kunstregionen zu sein und dennoch keine eigenen stilistischen Merkmale ausprägen, vermag sich dann aufzulösen, wenn als Kriterium nicht ein einheitlicher Weg, sondern das permanente „Dazwischensein“ angestrebt wird – eine Perspektive, die hier übrigens auch häufiger von Künstlern der Gegenwart formuliert worden ist⁴. Diese Zwischenstellungen sollen allerdings nicht wieder im Sinne einer traditionellen kunsthistorischen Methodik nur als Zwischenglieder zweier Stilepochen verstanden werden, sondern erweitern sich in die verschiedensten Facetten künstlerischen Schaffens überhaupt und lösen dort Qualitätsmaßstäbe bildende Begriffssysteme wie Akademismus, Angewandte Kunst, Kirchenkunst, Volkskunst, Bürger- und Feudalkunst usw. auf. Und es erscheint nur als folgerichtig, daß sich an die Forschungen zu Zwischen- und Übergangsstadien der älteren und neueren Kunst Beiträge zum Werk von Joseph Beuys anschließen – notwendig auch, weil nach seinem Tode die Gefahr virulent geworden ist, daß dieser Kulminationspunkt des Übergangs, daß dieses sichtbar gewordene Durchbrechen aus unteren wie höheren Schichten wieder durch die oberflächennivellierenden Zugriffe der Kunstkonvention überdeckt werden könnte.

Die hier zusammengefassten Aufsätze enthalten sowohl neue Forschungsbeiträge als auch Überarbeitungen von Vortragsmanuskripten und älteren Texten. Sie sind ausgewählt worden, weil gerade in ihnen das strukturelle Moment des schöpferisch Verbindenden zwischen Räumen und Gedankenwelten beispielhaft zur Wirkung kommt. Doch es mag nicht ausgeschlossen sein, daß auch in weiteren Arbeiten, entsprechend der Ergänzungsbibliographie im Anhang, Aspekte vorhanden sind, die den vorliegenden Versuch, einer möglichen Eingrenzung einer „rheinischen Kunst“ neue Charakteristika auf den Weg zu geben, bestärken können.

Darüber hinaus soll es auch als ein weiterführender Gedanke verstanden werden, daß eine Zusammenführung von verschiedensten Zeiten und künstlerischen Kategorien entstammenden Beiträgen der heutigen Tendenz der Konzentration entgegenwirken und den Blick über die engen Grenzen fachlicher Spezialisierungen wie emotionaler Geschmacksbildungen hinaus öffnen will. Übergänge

zu vollziehen beinhaltet auch, eine geistige Beweglichkeit in der Wahrnehmung von Divergierendem zu entwickeln und den Sinn für Ganzheiten und übergreifende Zusammenhänge zu schärfen.

Anmerkungen

- 1 Vgl. H. Reiners, 1000 Jahre rheinischer Kunst (Vom Wesen und Werden rheinischer Kunst), Bonn 1925; P. Clemen, Die rheinische Kunst als Symbol, in Z. d. Rhein. Vereins für Denkmalpflege und Heimatschutz, 1926, S. 1ff.; Kataloge der Jahrtausendausstellungen Köln und Aachen (1925).
- 2 Die Internationalität am Hofe Karls des Großen wollte man in den 30er Jahren noch in einen Kampf rassistisch begründeter Einflußsphären umdeuten; Karl sei schließlich nicht der „Stimme seines Blutes und seines Erbes“, sondern dem „Zuspruch seiner meist fremdländischen Berater im geistlichen Gewand“ gefolgt (vgl. „Germanenerbe“, 2, H. 7/8, 1937, S. 221). In einer Texttafel des ehem. Aachener Heimatmuseums hieß es zum Aachener Dom: „Da aber San Vitale selbst östlichen Vorbildern folgt, wird damit auch die Aachener Kaiserkirche mittelbar zu einer Schöpfung der dem nordischen Germanentum grundfeindlichen orientalischen Kultur! Deutsches Königtum und germanischer Herrschaftsgedanke in fremdem Gewande – in diesem Widerspruch liegt schon hier der Zwang zum ewig tragischen Ringen des jungen Reiches zwischen Nord und Süd, zwischen Eigenem und Fremdem verankert.“ Zur Diskussion um die nachfolgenden Epochen vgl. auch den anschließenden Beitrag Nr. I, Anm. 38-40,45.
- 3 Die zur Ablehnung eines „rheinischen Stils“ führende Diskussion ist zusammengefaßt in: Martin Feltes, Architektur und Landschaft als Orte christlicher Ikonographie, Eine Untersuchung zur niederrhein. Tafelmalerie des 15. Jhs., Diss. Aachen 1987, Kap.I. Vgl. auch den folgenden Beitrag Nr. 2, Anm. 24.
- 4 Die Vorstellung von der Kunst als „Übergang“ findet sich neben den (in den folgenden Texten behandelten) Künstlern K. F. Dahmen und J. Beuys auch bei Ewald Mataré (in: E. Mataré, Tagebücher, Köln 1972, S. 11) und Bernhard Schultze (in: Deutsches Informel-Symposium Informel, hrsg. von G. W. Költzsch, Berlin 1986, S. 118). Zur allgemeinen geistesgeschichtlichen Begriffsdeutung vgl. auch den folgenden Beitrag Nr. I, Anm. 49. Ob mit der Erkenntnis bzw. Erarbeitung von künstlerischen Übergangsphänomenen bereits ein Einstieg in die Methodik der Übertragung der Metamorphosenlehre in den Bereich der bildenden Kunst gewonnen ist, kann hier, da es sich dabei um die Erkenntnismöglichkeiten von jeweils qualitativ sich verändernden und nicht abgeschlossenen Prozessen handelt, a priori noch nicht postu-

liert werden. Vgl. auch Christa Lichtenstern, *Metamorphose in der Kunst des 19. und 20. Jhs.*, I, II, Weinheim 1990/92, die sich zunächst an deren „Ideengeschichte“ orientiert (II, S. 2). Eine Erkenntnistheorie der metamorphotischen Entwicklungen in der bildenden Kunst ist für die Kunstgeschichte noch nicht erarbeitet worden; mittels der „anschauenden Urteilskraft“ (Goethe) sind erst bei einzelnen Künstlern und Werken einige Einzelphänomene analysiert worden – z. B. in den Bildkriterien Formgleichnis (Allegorie), Zyklus, Urbild bzw. künstlerische Selbstreflexion und Prozeßkunst. Zu den noch existierenden Schwierigkeiten einer weiteren Begriffseinbindung in epochenübergreifende Entwicklungen (zu der im übrigen dann auch unsere Übergangsthematik vor allem als Einstieg ihren Beitrag leisten würde) vgl. Christa Lichtenstern, *Metamorphose in der Kunst des 19. und 20. Jhs.*, I, Weinheim 1990, S. 158, Anm. 13.