

Ein Bayer in Köln wiederentdeckt

Gerhard Dietrich
... die Welt ins Bildhafte zu reißen ...

**Georg Grasegger 1873–1927.
Ein bayerischer Bildhauer in Köln.
Leben und Werk.**

(Schriftenreihe der Kunst- und
Museumsbibliothek der Stadt Köln,
Bd. 8, hg. v. Elke Purpus).
Köln 2020. 511 S., zahlr. Ill.
ISBN 978-3-942898-07-2. € 36,00

Peter Bloch leitete 1975 seine Geschichte der *Skulpturen des 19. Jahrhunderts im Rheinland* mit der Bemerkung ein, dass deren Erforschung auf große Schwierigkeiten gestoßen sei, da sie, anders als die Geschichte der Architektur und Malerei, „aus dem Nichts rekonstruiert werden“ musste. Bloch nahm den Gedanken im Nachwort wieder auf, indem er feststellte, dass zwar alle von ihm behandelten Kunstwerke „vergessen“ seien, doch deren Entstehung „einst ein zentrales Ereignis [...]“ war. Wie sinnvoll es ist, jahrzehntelang bestehende Lücken der Kunstgeschichte, insbesondere der Bildhauerei, zu schließen, zeigt nun auch die Studie von Gerhard Dietrich über den Kölner Bildhauer Georg Grasegger (1873–1927). Bloch hatte Grasegger am Ende seiner Abhandlung in einem Nebensatz als einen „aus Bayern zugewanderten Expressionisten“ bezeichnet. Dabei mag er an dessen herausragendes Ehrenmal mit der Gestalt des Erzengels Michael im Kölner Dom (1920) für die im Ersten Weltkrieg gefallenen Mitglieder der Kölner Dombauhütte gedacht haben (vgl. *Abb. 4*). Vertiefen konnte er diesen Aspekt nicht, da Graseggers Produktion erst nach dem von ihm behandelten Zeitraum begann. Stattdessen veröffentlichte Leonie Becks 2007 im Kölner Domblatt einen Aufsatz über Graseggers Hl. Michael und fragte sich, wa-

rum diese im Dom doch sehr auffällige Figur kunsthistorisch nie beachtet worden war, obgleich alle dafür erforderlichen Unterlagen im Historischen Archiv des Kölner Erzbistums vorlagen. Für ihre Arbeit konnte Becks bereits auf Kenntnisse ihres Kollegen Dietrich zurückgreifen.

Dietrich, von 1987 bis 2015 Kustos am Kölner Museum für Angewandte Kunst und zeitweise dessen interimistischer Direktor, hatte sich schon lange mit Grasegger beschäftigt, seitdem er bei Nachfahren des Künstlers dessen Photonachlass aufgespürt und dessen vielfältiges Werk kennengelernt hatte. Seitdem war ihm bewusst, dass Grasegger im nordrhein-westfälischen Raum und besonders in Köln als Bildhauer für ein Vierteljahrhundert eine herausragende Rolle gespielt hatte. Kriegseinwirkungen sowie Abriss und Zerstörung von Gebäuden und Denkmälern, aber auch zwischenzeitliche Notverkäufe seitens der Familie, hatten das Werk des Künstlers dezimiert und in Vergessenheit geraten lassen. Graseggers Nachlass war reich an Photomaterial, enthielt aber, abgesehen von vereinzelten Besprechungen seiner Werke in Kunstzeitschriften wie *Die Plastik* oder *Die Christliche Kunst* und einer Rezension der Gedächtnisausstellung im Kölner Kunstverein im Frühjahr 1928 nur wenig biographisches Material. Ohne Tagebücher, Korrespondenz mit Auftraggebern, Werkverträge, Rechnungen und ohne Kenntnis von Graseggers persönlichem und sozialem Umfeld war Dietrichs Recherche weitgehend auf die Photos und deren Beschriftungen mit gelegentlichen Ortsangaben und Datierungen angewiesen. Eine Monographie, die der Künstler noch zu Lebzeiten mit dem Münchner Kunsthistoriker Georg Lill verabredet hatte, war infolge seines frühen Todes mit 53 Jahren nicht mehr zustande gekommen. Umso verdienstvoller ist, dass es Dietrich jetzt gelang, einen Werkkatalog des Künstlers mit annähernd 400 Einträgen auf mehr als 500 Seiten zu erstellen und damit erstmalig das Werk in toto zu erschließen.

GRASEGGER KÜNSTLERISCHER WERDEGANG

Grasegger stammte aus Partenkirchen und schrieb sich im Alter von 20 Jahren an der Münchner Akademie ein, wo er sich für die Klasse des seinerzeit in hohem Ansehen stehenden Bildhauers Wilhelm von Rümmermann entschied und gleich an der Ausgestaltung des Münchner Justizpalastes mitarbeiten konnte. Für eine Büste von König Ludwig II. schuf er einen reliefgeschmückten Sockel (1895), zwei Jahre später eine Reliefbüste des Prinzregenten Luitpold, der Grasegger dafür eigens Modell saß. 1900 erreichte den Künstler der Auftrag, für das Vestibül des Technischen Gebäudes des Nürnberger Landesgewerbemuseums zwei allegorische Darstellungen, Chemie und Technik (Abb. 1),

Abb. 1 Georg Grasegger, Vestibüldekoration im Technischen Gebäude des Bayerischen Gewerbemuseums Nürnberg, 1900. Stuck, Maße unbekannt [Dietrich, Kat. 1, S. 153]



auszuführen – ein Werk, das seine Berufung an die Kölner Kunstgewerbe- und Handwerkerschule 1901 im Alter von nur 28 Jahren begünstigt haben dürfte. Die Bildhauerei gehörte um 1900 zum Lehrprogramm von Akademien, weniger dagegen von Kunstgewerbeschulen. Bei der Berufung Graseggers war sicher auch der Wunsch der Stadt Köln nach einer Belebung der lokalen Kunstproduktion ausschlaggebend. Sein Spezialgebiet wurde sehr bald die dekorative Bauplastik an Fassaden, Erkern und Portalen (Abb.



Abb. 2 Grassegger, Portaldekoration am Gebäude der Rheinisch-Westfälischen Diskontogesellschaft, Recklinghausen, 1907. Stein, Maße unbekannt (Dietrich, Kat. 15, S. 188)

2). Neben Gestalten antiker Mythologie (Hermes, Bacchus, Fortuna) und historischen Herrscherpersönlichkeiten (Hermann der Cherusker, Karl der Große, bis hin zu Kaiser Wilhelm I.) standen Allegorien gesellschaftlicher Stände und volkswirtschaftlicher Akteure, Personifikationen der Industrie (Abb. 3), des Handels, der Landwirtschaft und der Wissenschaft im Vordergrund; mit ihnen schmückte Grassegger Rathäuser, Verwaltungsbauten, Kaufhäuser, Hotels sowie Kulturgebäude und private Villen. Neben Großfiguren setzte er spielende und musizierende Putten und Märchengestalten (das tapfere Schneiderlein, Heinzelmännchen oder Rattenfänger) in Szene. Groteske Masken, dekorative Einrahmungen und Wappen ergänzten das Programm.

Außer Kunst am Bau und Statuen entwarf Grassegger eine beachtliche Zahl an Brunnen, Denkmälern, privaten Grabmälern und Gartenplastiken. Nach dem Ersten Weltkrieg waren seine Fähigkeiten bei der Gestaltung von Gefallendenkmälern (Abb. 4) besonders gefragt. Auch auf dem Gebiet der Porträtplastik war der Künstler aktiv. Historische Köpfe (z. B. Beethoven und

Bismarck) waren ebenso Teil seines Œuvres wie Porträtdarstellungen von Kölner Persönlichkeiten seiner Zeit. Eine besondere Vorliebe besaß Grassegger für physiognomisch ausdrucksstarke Studienköpfe von ‚Herrschernaturen‘ (Abb. 5), von denen er zwei auf der Kölner Sonderbund-Ausstellung (1912) zeigte. Auch die christlich religiöse Kunst nahm in seinem Werk, besonders nach 1919, breiten Raum ein. Christus wurde neben Maria und den Heiligen im Kirchenraum oder in Form von Grabplastik vielfältig dargestellt. Dietrichs Werkliste lässt vermuten, dass Grassegger auch auf diesem Gebiet mit Aufträgen geradezu überhäuft wurde, da er über ein breites Repertoire an gestalterischen Möglichkeiten verfügte, das ihm erlaubte, profane wie sakrale, heroische Stoffe und volkstümliche Genres gleichermaßen umzusetzen. Von entscheidender Bedeutung war für ihn die Zusammenarbeit mit dem – noch kaum erforschten – Kölner Architekten Carl Moritz (1863–1944), dem Erbauer des Kölner Opernhauses, mit dem er über 20 Projekte realisierte. Dietrich nennt rund 30 Namen weiterer Architekten, mit denen Grassegger zusammenarbeitete, darunter so unter-



Abb. 3 „Bergbautechniker“ mit seinen Attributen Zahnrad und Universal-Schraubenschlüssel und „Bergmann“ als originalgroße Modelle in Graseggers Atelier (Dietrich, Kat. 43, S. 246)

schiedliche Vertreter der Zunft wie Theodor von Kramer oder Martin Elsässer. Bald konnte Grasegger seinen Aktionsradius auf rund 35 Städte des nordrhein-westfälischen Landschaftsgebietes von der Eifel bis nach Ostwestfalen erweitern und darüber hinaus Arbeiten in Kiel, Königsberg, Wilna oder Iglau in Mähren realisieren. Zu seinen bekannten, heute noch erhaltenen Werken zählt der Fastnachts-Brunnen auf dem Kölner GÜlichplatz (1913), für dessen Bronze-Wandung der Künstler vier volkstümliche Tanzpaare in karnevalistischen Kostümen vorsah, mit denen er seine Begabung auch für kleinplastische Figuren unter Beweis stellte. Zwei Paare mit dem Titel „Hillige Magd und Knecht“ wurden anschließend als Porzellanstatuetten von der Königlichen Porzellanmanufaktur Berlin angeboten. Auch mit den keramischen Manufakturen von Wächtersbach und Karlsruhe ging er Kooperationen ein.

Grasegger unterrichtete an der Kölner Kunstgewerbeschule neben Bildhauerei auch Kleinplastik und Medaillenkunst. Für die Studenten war aus beruflicher Hinsicht die Gestaltung von Zier- und Gebrauchsobjekten nicht weniger wichtig. Vom Unterricht selbst liegen kaum Nachrichten

vor, auch über die Organisation des Werkstattbetriebs ist nichts Genaues bekannt. Anzunehmen ist, dass die praktische, handwerkliche Unterweisung im Mittelpunkt der Ausbildung stand, in der Grasegger seine Erfahrung mit unterschiedlichsten Materialien wie Bronze, Marmor, Basalt, Muschelkalk, Sandstein, aber auch mit edlen und unedlen Metallen, heimischen Hölzern und keramischen Werkstoffen, weitergab. Weitgehend fehlende Entwurfszeichnungen lassen vermuten, dass er seine Werke nicht unbedingt mit dem Zeichenstift, sondern als Tonmodelle vorbereitete und gleich aus dem Material heraus zu arbeiten begann. 1913 wurde Grasegger zum Professor ernannt, was ihn aus der Kölner Künstlerschaft seiner Zeit heraushob. Kurz darauf wurde ihm die Aufgabe übertragen, auf der Kölner Werkbund-Ausstellung (1914) für das „Kölner Haus“ ein Reliefportal anzufertigen und dort neuere Werke auszustellen.

ARBEITEN FÜR DIE ÖFFENTLICHKEIT

Graseggers Generation sah sich noch einer Form öffentlich wirksamer Kunst-Zurschaustellung verpflichtet, die Repräsentation und Distinktion bein-

Abb. 4 Grasegger, Gefallenen-
ehrenmal im Hohen Dom zu
Köln, 1920. Eichenholz ge-
schnitzt, H. 450 cm (Dietrich,
Kat. 65, S. 267)

haltete, die die Architektur der Städte mit dekorativem Fassadenschmuck bereicherte und bei Denk- und Ehrenmälern patriotische Gefühle zu wecken suchte. Graseggers Entwürfe waren nie, wie gründerzeitliche Kunst am Bau oftmals, fabrikmäßig schabloniert, sondern mit ihren inhaltlichen Aussagen an die Vorgaben des Gebäudes und die jeweilige bauliche Situation des Ortes angepasst (Abb. 6). Sie waren Ausdrucksträger eines weitverbreiteten Kunstverständnisses, das sich noch einer idealistischen Tradition verpflichtet fühlte, aber mitunter auch Gefahr lief, in die Nähe der Trivialität zu geraten.

Ursel Berger hat für die Bildhauergeneration, die um 1900 zu arbeiten begann, einen Aufbruch konstatiert, der sich in einer neuen Auffassung der menschlichen Figur manifestierte (Generation zwischen den Stühlen. Zur Neuordnung in der deutschen Bildhauerei um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert, in: *Thesis. Wissenschaftliche*





Abb. 5 Grasegger, Studienkopf „Brutalität“, vor 1912. Muschelkalk, teilweise poliert, H. ca. 50 cm. Privatbesitz (Dietrich, Kat. 145, S. 340)

Dass im frühen 20. Jahrhundert in Städten wie Berlin, Darmstadt, Dresden, München oder Weimar arbeitende Künstler ihren Kollegen in der rheinischen Provinz an Modernität übertrafen und Grasegger nicht unbedingt als progressiver deutscher Bildhauer gelten kann, war Dietrich durchaus bewusst. Gleichwohl sah er es als seine Aufgabe an, dessen bildhauerisches Œuvre exemplarisch zu rekonstruieren und durch eine umfassende Werkanalyse zu erschließen. Nur wenige Werke haben sich im Kölner Museum für Angewandte Kunst, im Kölnischen Stadtmuseum, im Wallraf-Richartz Museum oder im Werdenfels Museum in Gar-

Zeitschrift der Bauhaus-Universität, Weimar 47, Nr. 3/4, 2001, 11–20). Erst den in den 1880er Jahren geborenen Künstlern gelang es, sich vom wilhelminischen Kunststil zu distanzieren und das menschliche Individuum in den Mittelpunkt künstlerischer Aufmerksamkeit zu stellen. Die Hinwendung zu einer neuen Einfachheit der Figur, die bei jüngeren Bildhauern wie Barlach, Klimsch, Kolbe, Lehmbruck und anderen bereits zu bemerken war, ließ Grasegger unbeachtet. Auch eine Auseinandersetzung mit Rodin, Maillol, Meunier oder Minne, deren Werke um diese Zeit in Deutschland bereits stark rezipiert wurden, lag ihm letztlich fern. Weder stellte er sich dem Wettbewerb mit anderen Künstlern seiner Zeit, etwa auf Sezessionsausstellungen, noch suchte er die Zusammenarbeit mit Galeristen. So waren Graseggers Werke bei privaten Sammlern wenig gefragt.

misch-Partenkirchen erhalten; ihre geringe Zahl trägt der ehemaligen Wertschätzung des Künstlers kaum Rechnung, obgleich Graseggers Werk für die Kenntnis der allgemeinen Architektur-, Kunst- und Geschmacks Geschichte des frühen 20. Jahrhunderts höchst aufschlussreich ist.

REKONSTRUKTION EINES VIELGESTALTIGEN ŒUVRES

Dietrich beginnt seine Publikation mit einer biographischen bzw. monographischen Übersicht über Graseggers „Bildhauerleben“ (9–49), in der er auf der Zeitschiene persönliche Daten des Künstlers mit kunsthistorisch relevanten Parallelereignissen zusammenführt, wenn er z. B. für das Jahr 1914 gleichzeitig auf dessen Gestaltung eines Kölner Karnevalswagens und Marcel Duchamps Präsentation seines Flaschentrockners hinweist. Vor Dietrichs kunsthistorischer Einführung unter

dem Titel „Von der Bauplastik bis zur Devotionalie“ (131–148) platziert der Verlag eine Bildstrecke mit Großaufnahmen von Graseggers Werken (50–130). Offensichtlich hat der Bildhauer an guter Photographie nicht gespart. Seine Werke hat er sehr bewusst, oftmals bis in die Wiedergabe von Details, bei Bauplastik im Zusammenspiel mit der ganzen Fassade, aufnehmen lassen, und damit der heutigen Denkmalpflege ein wertvolles Quellenkorpus gesichert, da die meisten der von Grasegger mitgestalteten Gebäude nicht mehr erhalten sind.

Hauptstück der Publikation ist der nach Werkgruppen geordnete Katalog mit 381 Positionen (149–494). Jede Eintragung nennt den am Projekt mitbeteiligten Architekten, den Standort und die Provenienz des Photos. Dem sich anschließenden Literaturnachweis folgt eine umfassende und durchweg erhellende Diskussion der Werke selbst, die die Umstände ihrer Entstehung, formale Anregungen und stilistische Besonderheiten darlegt. Dietrich unterteilt den Katalog in „Profane Bildwerke“, „Sakrale Bildwerke“ und „Angewandte Arbeiten“. Die „Profanen Bildwerke“

weisen die meisten Untergruppen auf und werden als „architekturgebundene und -bezogene Plastiken und Reliefs“, „Denk- und Ehrenmale“, „Brunnen“, „Bildnisse und Studienköpfe“, „Rundplastiken und Reliefs“, „Kleinplastik“, „Kleinreliefs, Plaketten und Medaillen“, sog. „Stegreifholzereien“ und „Bavarica“ aufgeführt. Die meisten Eintragungen des Katalogs entfallen auf die Bildnisse und Studienköpfe, doch sind diese für die Bewertung des Graseggerschen Œuvres weniger zentral



Abb. 6 Modell der Giebelgruppe für das Bühnhaus des Stadttheaters Barmen im Atelier Graseggers, 1905. Material und Maße unbekannt (Dietrich, Kat. 6, S. 170)

als die architekturgebundenen Werke und die Denk- und Ehrenmäler. Jede Werkgruppe wird chronologisch neu geordnet, was Zeitsprünge von Gruppe zu Gruppe unvermeidbar macht und dem Leser ein Hin- und Herblättern nicht ersparen kann.

Die zweite große Werkgruppe „Sakrale Kunst“ ist nach „Plastiken und Reliefs für Architektur und Kultus“, „Grabmalen“, „Rundplastiken und Reliefs“, „Kleinplastik, Reliefs und Devotionalien“ geordnet. Die damit erreichte Differenzierung bedingt allerdings, dass bestimmte Gattungen wie Kleinplastik oder Medaillen in mehreren Rubriken vorkommen. Den Abschluss des Katalogs bildet die Werkgruppe „Angewandte Kunst“, die „dekorative und angewandte Arbeiten“ sowie „Akzidenzarbeiten“ enthält. Die hier erfassten kleinformatigen Werke, darunter Türklopfer, Namensschilder, Visitenkartenschalen, Hand- und Standspiegel, Uhrgehäuse, Schmuckanhänger und Abzeichen bilden im Vergleich mit den monumentalen, architekturgebundenen Arbeiten, Denkmälern und Statuen keinen glücklichen Kontrast. Zu berücksichtigen ist aber, dass Grassegger auch diese Objekte photographieren ließ und so als seinem Werk zugehörig anerkannte. Sie könnten im Kontext der Lehre an der Kunstgewerbe- und Handwerkerschule entstanden sein, wo es darauf ankam, die Studenten in allen Facetten der Bildhauerkunst auszubilden.

Bei der Entscheidung, auch Grasseggers Zier- und Gebrauchsgerät mit einzubeziehen, könnte Dietrich Bernhard Maaz gefolgt sein, der in seiner

Publikation *Skulptur in Deutschland zwischen Französischer Revolution und Erstem Weltkrieg* (Berlin/München 2010) in einem Sonderkapitel des 2. Bandes auch die „Angewandte Skulptur“ besprochen hat. Dort wurden Tafelaufsätze, Kandelaber, kirchliche Prinzipalstücke, Ehrenschilder usw. in die bildhauerische Diskussion mit einbezogen und als Teilaufgabe bildhauerischer Gestaltung vorgestellt; damit wurden lange vorherrschende Vorbehalte gegenüber dem „bloßen“ Kunsthandwerk revidiert.

Hervorgehoben sei am Ende, dass Dietrich mit seiner Studie eine immense, außerordentlich sorgfältige Materialerschließung geliefert hat, die für viele bildhauerische Arbeiten der Zeit um 1900 (insbesondere für die Bildhauerinnen) noch zu leisten ist. Man denke z. B. an Josef Wackerle, den nur wenige Jahre jüngeren, ebenso vielseitig begabten Zeitgenossen Grasseggers. Auch er war außerordentlich produktiv und verkörperte, letztlich bis hin zur Anpassung an den nationalsozialistischen Kunstbedarf, den Geist und den Geschmack seiner Epoche.

PROF. DR. RÜDIGER JOPPIEN
 Kunsthistorisches Seminar der
 Universität Hamburg,
 Edmund-Siemers-Allee 1, 20146 Hamburg,
 ruedigerjoppien@hotmail.de