

1. Das ist der heilige Platz. - in dem man auf
Kreuzen steht. und das ist mitten in der
Landschaft. - Das ist eine Landschaft. Man kann
mit kleinen Grottenhöhlen zu dem See hin
hinüber kommen. Das ist ein sehr schöner Ort. Aber
allein das ist die Kunst. - das ist die Kunst.
Es ist ein wirklich sehr schönes Bild. -
Es muss man das auch mal sehen. -
Das Bild ist ein ganz schönes Bild. -
Das ist ein sehr schönes Bild. -
Das ist ein sehr schönes Bild. -

Das ist ein sehr schönes Bild. -
Das ist ein sehr schönes Bild. -

2. Die Grotte ist mit ein Denkmal der
Landschaft. - die sind die Grotte,
das ist die Grotte. - das ist die Grotte.
Das ist ein sehr schönes Bild. -
Das ist ein sehr schönes Bild. -
Das ist ein sehr schönes Bild. -

Das ist ein sehr schönes Bild. -
Das ist ein sehr schönes Bild. -



Das ist ein sehr schönes Bild. -
Das ist ein sehr schönes Bild. -
Das ist ein sehr schönes Bild. -
Das ist ein sehr schönes Bild. -
Das ist ein sehr schönes Bild. -

Das ist ein sehr schönes Bild. -



Das ist ein sehr schönes Bild. -
Das ist ein sehr schönes Bild. -
Das ist ein sehr schönes Bild. -

Das ist ein sehr schönes Bild. -
Das ist ein sehr schönes Bild. -
Das ist ein sehr schönes Bild. -
Das ist ein sehr schönes Bild. -
Das ist ein sehr schönes Bild. -

Das ist ein sehr schönes Bild. -
Das ist ein sehr schönes Bild. -
Das ist ein sehr schönes Bild. -

M. Ackermann.

Abb. 18
Doppelseite Tagebuch
17. September 1907 mit Skizzen zum
Goethe-Tempel
Falls nicht anders angegeben, alle
Abbildungen Max Ackermann Archiv

Christoph Zuschlag

GOETHETEMPEL – SOZIALISTENHALLE – HEITERKEITSKAPELLE

Max Ackermanns Vision eines Kult(ur)baus

Bereits in jungen Jahren, in seiner thüringischen Heimatstadt Ilmenau und während seiner Studienzeit bei Henry van de Velde in Weimar, begann Max Ackermann sich intensiv mit einem Thema zu beschäftigen, das ihn, in zahlreichen Variationen und unter wechselnden Bezeichnungen, zeitlebens nicht mehr losließ und das dennoch nie realisiert wurde: die Idee eines *Kultbaus* bzw. *Kulturbaus*. Obwohl es sich bei dieser Vision eines Gesamtkunstwerks, der Vereinigung von Architektur, Plastik, Malerei, Literatur und Musik, um Ackermanns Lebensthema, die Synthese seiner Kunst und seines idealistischen Denkens handelt, liegt bis heute keine umfassende kunsthistorische Untersuchung dazu vor.¹ Das dürfte zum einen damit zusammenhängen, dass der *Kultbau* eine Utopie blieb, zum anderen aus der schwierigen Quellenlage resultieren. Die Skizzen- und Tagebücher sowie weitere schriftliche Aufzeichnungen und auch mündliche Äußerungen Ackermanns enthalten zwar zahlreiche Hinweise, doch sind diese lückenhaft und die Skizzen sowie Notizen zudem häufig gar nicht oder nachträglich datiert. Hinzu kommt, dass der umfangreiche schriftliche Nachlass noch weitgehend unbearbeitet und unveröffentlicht ist.² So kann es sich auch bei dem hier vorliegenden Beitrag einstweilen nur um einen vorläufigen Versuch handeln, die verschiedenen Bruchstücke zusammenzufügen, die Genese und Entwicklung von Max Ackermanns *Kultbau*-Idee zu rekonstruieren und sie in den Kontext seines Werkes und seiner Zeit zu stellen.

Dem „deutschen Zeus“: Goethedenkmal

„Nun, mein Kulturbaugedanke wurzelt ja in einer mehr oder weniger jugendlichen Idee. Als ich 17 oder 18 Jahre alt war, da dachte ich, Herrgott nochmal, warum baut man denn Goethe entweder in Weimar oder in meiner schönen Heimat Ilmenau nicht einen Goethetempel. So fing ich an [...].“³ Diese retrospektive Äußerung des damals 83-jährigen Max Ackermann im sogenannten Karlsruher Gespräch vom 20. September 1971 findet eine Bestätigung im ersten Tagebuch des Künstlers. Es führt zurück in die Jahre 1906 und 1907, in denen der junge Ackermann im thüringischen Ilmenau lebte – einem rund 45 Kilometer südwestlich von Weimar gelegenen Städtchen voller romantisch verklärter Erinnerungen an die 28 Aufenthalte Goethes – und bei Henry van de Velde am Großherzoglichen Kunstgewerblichen Seminar in Weimar studierte mit dem Ziel, Bildhauer zu werden. In dieser Zeit erfuhr Ackermanns Denken die wesentlichen Prägungen: „In Weimar wurden die geistigen Grundlagen gelegt, welche für das weitere Leben von Max Ackermann bestimmend wurden. Neben der Heranführung an die Musik ist besonders die beginnende Goethe-Verehrung zu nennen, aber auch die Wagner- und Nietzsche-Ideologien, wie sie um die Jahrhundertwende in Weimar ge-

pfligt wurden.“⁴ Dabei war Henry van de Velde wesentlich am Kult um den 1900 verstorbenen Philosophen beteiligt.⁵ Van de Velde, der 1903 das Nietzsche-Archiv in Weimar umgestaltete und die 1908 im Insel-Verlag Leipzig erschienenen Ausgaben von Nietzsches *Also sprach Zarathustra* und *Ecce homo* gestaltete, war mit dem Mäzen Harry Graf Kessler befreundet, und beide planten in den Jahren 1911-14 ein monumentales, aus einem Sportstadion und einem Tempel bestehendes Nietzsche-Denkmal in Weimar.⁶

Ausgangspunkt des Goethedenkmals war offenbar Ackermanns Beschäftigung mit einem Goethebrunnen, möglicherweise im Zusammenhang mit einem für Ilmenau geplanten Brunnen.⁷ Am 10. September 1906 notiert er in sein Tagebuch: „Entwurf n. Prof. Schumacher, zum Goethebrunnen angesehen. – Viel dabei gelernt. Sehr fein.“⁸ Der Architekt und Stadtplaner Fritz Schumacher lehrte seit 1901 als Professor an der Technischen Hochschule in Dresden, bis er 1909 als Stadtbauinspektor nach Hamburg berufen wurde. Schumacher hatte 1903 in Ilmenau einen Entwurf zu einem Goethe-Monumentalbrunnen veröffentlicht, und diesen – nicht realisierten – Entwurf muss Ackermann gesehen haben.⁹ Möglicherweise hatte Schumacher den Brunnen auch für den westböhmisches, eng mit der Biographie Goethes verbundenen Kurort Franzensbad geschaffen, denn unter dem 25. September 1906 findet sich in Ackermanns Tagebuch der Eintrag: „Brunnen gesehen. Merke {die} Idee von Schumacher-Werken. Goethebrunnen. Franzensbader Brunnen {ist} sehr fein. Vieles davon {sollte man} einhalten.“¹⁰ In den kommenden Monaten findet sich dann mehrfach der Hinweis auf die Arbeit an einem Brunnen, im Februar 1907 nochmals explizit in Verbindung mit Goethe, so etwa: „Idee: {Einen} ‚Goethebrunnen‘ {zu entwerfen}.“¹¹ „Verschiedenes am ‚Goethe-Brunnen‘ geändert.“¹²

Schon in dieser Phase setzt sich Max Ackermann intensiv mit dem für seine *Kultbau*-Idee konstitutiven Thema Gesamtkunstwerk auseinander.¹³ Der Begriff Gesamtkunstwerk wurde erstmals von Richard Wagner in seinen *Zürcher Schriften* (1849–51) verwendet. Unter expliziter Berufung auf das Vorbild des griechischen Dramas sah Wagner in der Synthese der Einzelkünste das „Kunstwerk der Zukunft“, das den Menschen verändern soll. Diese Vorstellung war bereits in der Frühromantik, um 1800, entwickelt worden, und es war Philipp Otto Runge, der „jenes von Wackenroder, Tieck, F. Schlegel und Novalis theoretisch vorformulierte Programm für eine Vereinigung der Künste unter dem Primat der Musik unmittelbar aufgegriffen und mit unbedingter Konsequenz kunstpraktisch zu verwirklichen gesucht hat.“¹⁴ Im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts und im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts gewann das Gesamtkunstwerk als künstlerisches Ideal der Avantgarde vielerorts an

Aktualität, bei William Morris und der englischen Arts-and-Crafts-Bewegung ebenso wie im Jugendstil und im Expressionismus, der Reformarchitektur, dem Deutschen Werkbund, der Novembergruppe, dem Arbeitsrat für Kunst und dem Bauhaus. Wie sehr das Thema Gesamtkunstwerk auch den 19-jährigen Ackermann beschäftigt, belegt ein Tagebucheintrag vom 12. Juni 1907: „Weitere Idee, welche noch nicht gereift ist: Dichtung, Musik, Malerei durch Musen darstellen, welche sich küssen, also symbolisierte Oper. Ich muß {das} noch ausbauen, im Skizzenbuch. Oder: die Akte reichen sich die Hände, also: Vereinigung der Künste.“¹⁵ Ackermann ist hier offenkundig von der Kunsttheorie seines damaligen Lehrers Henry van de Velde beeinflusst, der 1902 in Leipzig sein Buch *Kunstgewerbliche Laienpredigten* veröffentlicht hatte, in dem er seine Bestrebungen in Richtung eines neuen Stils begründet und sich dem Gedanken des Gesamtkunstwerks verpflichtet zeigt.¹⁶

In diesem Zusammenhang sind auch Ackermanns Tagebuchnotizen nach seinem Besuch der Max Klinger-Ausstellung in Leipzig am 2. und 3. März 1907 von Interesse: „Früh 4.09 Abfahrt nach Leipzig. Ankunft 7 einhalb Uhr. [...] 11 einhalb Uhr zum Museum {der Bildenden Künste, Leipzig}: ‚Klinger-Ausstellung‘ {angesehen}. [...] {Die} ‚Nietzsche-Büste‘ und ‚Liszt-Büste‘ fielen mir am meisten ins Auge.“¹⁷ Am nächsten Tag geht Ackermann erneut in die Ausstellung und ist fasziniert von Klingers 1902 vollendetem, lebensgroßen Beethoven-Denkmal, in dem der Künstler, inspiriert von der Antike, verschiedene Materialien wie Marmor, Alabaster, Elfenbein, Bernstein, Glasfluss, Perlmutter und Halbedelsteine kombiniert hatte: „Der ‚Beethoven‘! Durch einen blauen Vorraum gelangte ich in den ‚Beethoven-Raum‘. [...] Ich blieb am Eingang stehen, weil ich mich nicht weiter traute. Ein feierliches Gefühl ergriff mich bei kurzem Ansehen. Lange starrte ich und nahm (als ginge {ich} zum Kirchenaltar) den Hut ab. Mit raschem Entschluß {ging ich} durch die kleine Säulenhalle, und ich stand vor dem ewig großen Werk. [...] Die innerliche Ruhe imponierte mir, und ich ließ ganz ungezwungen den Blick umherschweifen. Was wurde mir da alles klar! Kunstwerk und Raumgestaltung haben hier die schönste Lösung gefunden. [...] An der ganzen Anordnung fiel mir noch auf, wie fein das Licht auf das Werk gelenkt ist. [...] Sturz, Raum und Postament, Thronessel, Figur, Gewand und Elfenbeinschnitzwerk, sowie der überirdische blaugrüne Himmel als Hintergrund kommen gut zusammen und {alles} bildet eine glänzende Harmonie.“¹⁸ Entscheidende Aspekte und Ziele seines späteren Kultbaus spricht Ackermann hier an: Einstimmung des Betrachters durch farbige Räume, sakrale Stimmung, Zusammenwirken von Kunstwerk und Raum, Lichtinszenierung, vollendete Harmonie in der Gesamtwirkung. Max Klinger, dessen Leipziger Atelier er 1908/09 besucht,¹⁹ ist Ackermanns großes Idol jener Zeit: „Wie schwärme ich für Klinger! {Er

ist} mein Ideal, was ich mir zum Ziel gesteckt habe. {Ich habe} Klinger-Ideen fortwährend im Kopf, {habe ein} Portrait von ihm gezeichnet [...]!“²⁰

Ackermann liest Goethe, besucht im Mai 1907 das Goethe-Nationalmuseum in Weimar, das einen „erhabenen Eindruck“²¹ auf ihn macht, und arbeitet parallel am Goethe-Brunnen und an einer Goethe-Büste.²² Im Zusammenhang mit der Büste entwickelt Ackermann im August und September 1907 das Projekt eines Goethetempels: „Meinen ‚Goethe‘ {habe ich} so weit fertig, daß ich am 17. September den provisorischen Abguß der Maske gemacht habe. Ich bin sehr damit zufrieden. Ich habe ihn als unseren Zeus darzustellen versucht. Nebenbei ist mir die vorzügliche Idee gekommen: Ein ‚Goethe-Denkmal‘ von Ilmenau! [...] Wie denke ich mir Goethe? Als deutschen Zeus [...]. Als Zeus, als unser Dichtergott, muß er einen Tempel erhalten.“²³ Die Doppelseite aus dem Tagebuch (Abb. 18) enthält detaillierte Angaben über den Standort, die Architektur und Ausstattung des Denkmals sowie einige Skizzen – die erste Visualisierung von Ackermanns Kultbaugedanken. Auch aus dem Hinweis, dass er ein Tonmodell im Maßstab 1:10 ausgeführt habe und sich als Baumaterial des Tempels gelben Sandstein vorstelle, sowie einigen selbst gestellten „bedenklichen Fragen“, etwa hinsichtlich der Witterung, der Wirkung des Denkmals und der „Geldfrage“, lässt sich ersehen, dass Ackermann tatsächlich an eine Realisierung seiner Idee dachte. Das Denkmal sollte im Wald in den Ilmenauer Bergen erstehen, in der Nähe des Großen Hermannstein, „unter dem wirklichen Goethe-Häuschen“,²⁴ und die Gestalt eines römischen Tempels haben, eines Podiumtempels auf hohem Unterbau mit breiter Freitreppe an der Frontseite und Säulenumgang. Auf einer Plattform am Treppenaufgang, zwischen zwei Säulen und unter dem Tympanon mit einem Iphigenie-Relief, steht in der Mittelachse, erhöht auf einer Säule, die bronzenen Goethe-Büste. Seitlich, an den eineinhalb Meter zurückgesetzten Hinterwänden, befinden sich steinerne Reliefs mit Bildnissen der Corona Schröter (links) – die gefeierte Sängerin und Schauspielerin lebte 1801/02 in Ilmenau – und Charlotte von Stein (rechts). Dahinter schließen sich ein Zuschauer-raum, eine Bühne, ein *Raum des Genius* bzw. ein Aussichtsraum an. Zwar nicht im Tagebuch, aber rückblickend im oben erwähnten Karllsruher Gespräch spricht Ackermann im Zusammenhang mit dem Goethetempel zudem von Wandbildern: „[...] und dieser Goethetempel enthielt natürlich dann Wandbilder, mehr oder weniger idealistisch, so wie Marées sie gemacht hat.“²⁵

Max Ackermanns unausgeführter gebliebener Goethetempel ist Ausdruck des gerade in dieser Zeit und in Weimar weit verbreiteten Geniekultes, der Verehrung Goethes als „deutschem Zeus“, als „Dichtergott“, dessen Büste

an die Stelle des Götterbildes im antiken Tempel tritt. Ackermann wählt eine antikisierende Architektur, weil Goethe die Antike Vorbild war und weil er sich selbst in dieser Phase stark an der Antike orientiert, nach klassischer Schönheit strebt. Sein Goethedenkmal ist ein Gesamtkunstwerk, eine Synthese aus Architektur, Bildhauerei und Wandmalerei, welches wohl zusätzlich temporär durch Aufführungen belebt werden sollte, worauf Zuschauerraum und Bühne hindeuten.

Zum Licht: „Ein Genius auf Erden (Zarathustra)“

Parallel zu Goethe-Brunnen, -Büste und -Tempel treibt den jungen Ackermann ein anderes Großprojekt um: ein monumentaler Bilderzyklus zum Künstlerleben. Er findet erstmals am 4. Februar 1907 seinen Niederschlag in Ackermanns Tagebuch: „Erste Entwurfsskizzen zum ‚Lebensalter des Künstlers‘ entworfen.“²⁶ Tags darauf notiert er bereits detaillierte Angaben über das Projekt: „Weitere Entwurfsskizzen gemacht. {Meine} Ideen: ‚Geburt des Künstlers‘.“²⁷ Der Zyklus beginnt mit einem schlafenden Jüngling, der von den Göttern ausersehen wird, den dornenreichen Weg der Kunst zu gehen, und endet mit dem alten, auf einer Wolkenbank sitzenden Künstler („ähnlich dem Klingerschen ‚Beethoven‘“), der „in armen Verhältnissen“ gestorben, aber „in höheren Sphären“ angekommen ist. Ein ausführlicher Tagebucheintrag vom 28. November 1907, der leider nicht von Skizzen begleitet wird, beschreibt detailliert den fünfteiligen Zyklus und seine 17 Einzelbilder: „Zirka 1 Jahr geht mir die Idee, ein Künstlerleben durch einen Bilderzyklus zu verewigen, {durch den Kopf}. Ich gab ihm den Namen: ‚Lebensalter des Genius‘ {oder} ‚Künstlers Erdenwallen‘, bis ich dann zum Schluß fand: ‚Ein Genius auf Erden‘ (Zarathustra). Es muß ein Ganzes werden und wie eine Oper wirken: Groß, wahr, rein. Ein National-Denkmal des deutschen Geistes?? Nach vielen vorangegangenen Skizzen, Entwürfen und Niederschriften zusammengestellt am 28. November 1907. Max Ackermann.

1. Aussendung von der Götterinsel. Bis ins Leben.
2. Studium und Verirrungen. Krankheit.
3. Muse. Erkennung, Bekennung, Reue, neues Leben. Rettung durch die Götter.
4. Einsame Arbeit. Kommt zur Reinheit, durch die Läuterung zum Höchsten. Erster Erfolg und reinste Wirkung auf Erden, seinen Nutzen der Menschheit hinterlassend. Schauspiel zu Ende.
5. Sein Leben ist zu Ende. Rückkehr zu der Götterinsel. Er wird feierlich empfangen. Sein größter Erfolg darf erst nach seinem Tod stattfinden. Das ist so ungefähr der Hauptplan. Die einzelnen auszuführenden Bilder werde ich jetzt zu erläutern suchen: Die Bilder müssen in einem abgeschlossenen Tempel gemalt werden und mit der Plastik (hauptplastische

Gruppe, die alles als Leitmotiv verkörpert (‚Zum Licht‘) und {der} Architektur verbunden sein. Der Tempel muß im Wald oder Park sein. Der Park muß einleiten: lange, düstere Wege führen zum Tempel. Anschluß an {ein} Schauspielhaus oder {eine} Bibliothek.“²⁸

Aus den letzten Sätzen geht hervor, dass sich Ackermann den Bilderzyklus in einem Tempel in einem Wald oder Park vorstellt, der „einleiten“ soll, also in die Dramaturgie einbezogen ist, ebenso wie das benachbarte Schauspielhaus oder die Bibliothek. Die Bilder sind mit Plastik und Architektur verbunden. Wenn zudem davon die Rede ist, es müsse „ein Ganzes werden und wie eine Oper wirken“, dann wird deutlich, dass es sich um den Entwurf eines Gesamtkunstwerks, eines Kultbaus, handelt. Der Zyklus atmet den Geist des Symbolismus, vor allem aber Wagners und Nietzsches, dessen Idee des Künstlertums als lebensbehaltender Existenzform, als genialischem Übermenschentum – *Zarathustra* – Ackermann aufgreift. Dass er unterdessen auch für sein eigenes Künstlertum ein Sendungsbewusstsein entwickelt hat, verdeutlicht das Motto am Schluss der Beschreibung des Bilderzyklus: „Der Menschheit zeigen, wie tiefe Menschen leben und wie sie selbst leben könnte.“²⁹ Für die weitere Entwicklung des Kultbaugedankens entscheidend ist, dass der intendierte Läuterungsprozess des Menschen einen Ausdruck in der Lichtregie findet: Düstere Wege führen den Menschen zum Tempel hin, in welchem ihn das Licht, Symbol der Erlösung, erwartet.

Max Ackermann scheint tatsächlich über Jahrzehnte an der Ausführung des *Künstlerleben*-Zyklus gearbeitet zu haben. Im bereits mehrfach erwähnten Karlsruher Gespräch sagt Ackermann: „Dann hat er [der Goethetempel] sich gewandelt, dann wollte ich die Geniushallen bauen, dann hieß es überhaupt mal nur ‚Der Genius‘, dann habe ich etwa 20 Jahre lang eine riesige Nesselrolle mit mir rumgeschleppt von einem Atelier zum anderen. Das waren meine Tempelrollen, da hatte ich ungezählte Zyklen aneinandergereiht und das fiel dann natürlich im Lauf der Zeit alles mehr oder weniger ins Wasser [...]“.³⁰ Ackermanns Biograph, Dieter Hoffmann, datiert den Beginn der Tempelrolle allerdings erst in das Jahr 1913: „Der idealistische junge Künstler beginnt einen zusammenrollbaren Fries auf Nessel: seine Tempelrolle, etwa 60 Zentimeter breit, 15 bis 20 Meter lang, teils Zeichnung, teils Tempera, gedacht für einen Bau, ‚Montsalvat genannt‘.“³¹ Montsalvat ist ein Hinweis auf den mittelalterlichen Parsifal-Stoff – und auf die gleichnamige Oper Richard Wagners: Der fromme Heldenkönig Tituel hat auf Geheiß Gottes auf dem Berg Montsalvat die Gralsburg errichten lassen und bewacht dort seitdem die Heiligtümer. „Montsalvat war für mich die Heimat des Genius schlechthin“, schrieb Max Ackermann am 13. Mai 1969 an Dieter Hoffmann, „aus ihm kamen ja alle meine ungezählten Hymnen“.³² Auch

hier wird der Zusammenhang des *Künstlerleben*-Zyklus mit dem Kultbaugedanken evident.

„Arbeit verklärend“: Sozialistenhalle

„[...] mein Genius bekam dann lange Hosen an und wurde an Land gezogen. Die Nacktheit verschwand und dann wollte ich ja beim Ausgang des Ersten Weltkrieges die sogenannten sozialen Hallen für die Arbeiter bauen“ – so Max Ackermann im Karlsruher Gespräch.³³ In einem auf den 9. Oktober 1916 datierten, *Socialistenhalle* betitelten Skizzenblatt ist die Idee konkretisiert.³⁴ (Abb. 19) Die obere Hälfte des Blattes zeigt einen Blick in die Halle mit einem Aufriss der Stirnseite, die untere Hälfte einen Grundriss. Am unteren Blattrand finden sich Angaben zur Ausstattung mit Skulpturen und Gemälden, deren vorgesehene Aufstellungsorte im Grundriss mit Kreuzen markiert sind. Es handelt sich um einen längsgerichteten, stützenlosen Saal mit abgerundeten Ecken und apsidialem Einzug an der Stirnseite.³⁵ Die Beleuchtung erfolgt über jeweils drei Fenster an den Längsseiten. An der Stirnseite sind fünf aufgesockelte Büsten, Porträts der „Sozialisten“, in einem Halbrund in den Raum hineingestellt, seitlich davon an der linken Längswand befinden sich Gemälde mit dem Thema „Arbeit verklärend“. Auf der gegenüberliegenden Seite ist außen eine Skulptur mit dem Titel *Erböbung* platziert, links und rechts davon Eingänge.

Mit der *Socialistenhalle*, einer Ruhmeshalle der Arbeit und des Sozialismus, die ebenfalls nicht zur Ausführung gelangt ist, bekommt Ackermanns Kultbau einen eindeutig politischen Charakter. Der Künstler, der seit 1912 in Stuttgart lebte und 1914 erste Kontakte zur antibürgerlichen Wandervogel-Bewegung hatte, war 1915 als Landsturmmann eingezogen worden. Wegen anhaltender Lazarettaufenthalte – während eines solchen entstand die Skizze – wurde er 1917 als dienstuntauglich entlassen. 1918 begeisterte er sich für die Novemberrevolution und unterstützte die Kommunisten. Rückblickend schrieb er über diese Zeit: „So habe ich etwa 1917 Kunst als Selbstzweck zu zerstören versucht. Ich hielt Malerei für überflüssig und wandte mich in den Zeichnungen sozialer Anklage zu [...] Karl Liebknecht und Rosa Luxemburg wurden Halbgötter. Ich stellte meine Zeichenkunst in den Dienst [der] kommunistischen Bewegung.“³⁶ Die *Socialistenhalle* ist biographisch vor dem Hintergrund der Politisierung des Lebens und der Kunst Ackermanns in den Jahren des Ersten Weltkrieges und der Nachkriegszeit zu sehen, eine Politisierung, die sich in seinen satirischen und sozialkritischen Arbeiten im Stil der Neuen Sachlichkeit, des Verismus und des Kritischen Realismus äußert. Hinzu kommt, dass um 1900 von etlichen Künstlern Arbeiterdenkmäler entwor-

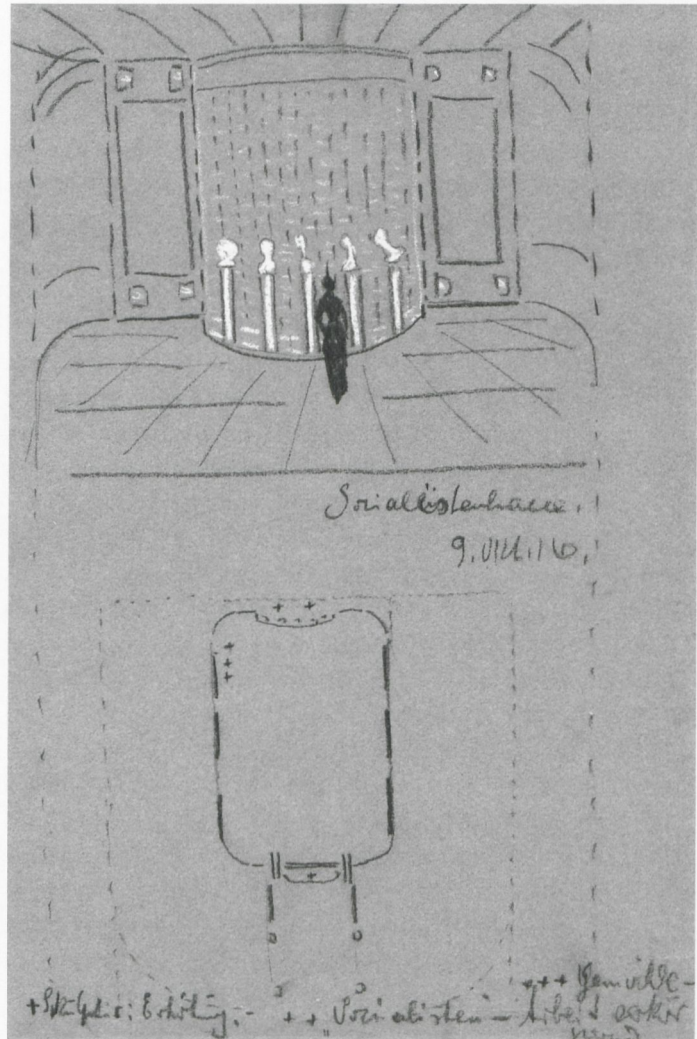


Abb. 19
Max Ackermann
Socialistenhalle
Skizzenblatt vom 9. Oktober 1916, Graphit und weiße Kreide auf festem grauen Papier, 24,6 x 16,2 cm
Privatbesitz

fen worden waren, so dass Ackermann an eine kunsthistorische Tradition anknüpfen konnte.³⁷ Zu nennen sind hier etwa Constantin Meunier (*Monument aux Ouwriers*), Jules Dalou (*Monument au Travail*) und Auguste Rodin (*Tour de Travail*) sowie Ackermanns ehemaliger Lehrer Henry van de Velde, der 1908 das Denkmal für Ernst Abbe in Jena entwarf, zu dem Meunier die Reliefs und Max Klinger die Bildnisbüste beisteuerten. Das Abbe-Denkmal ist ebenso ein Gesamtkunstwerk wie Ackermanns *Socialistenhalle*.

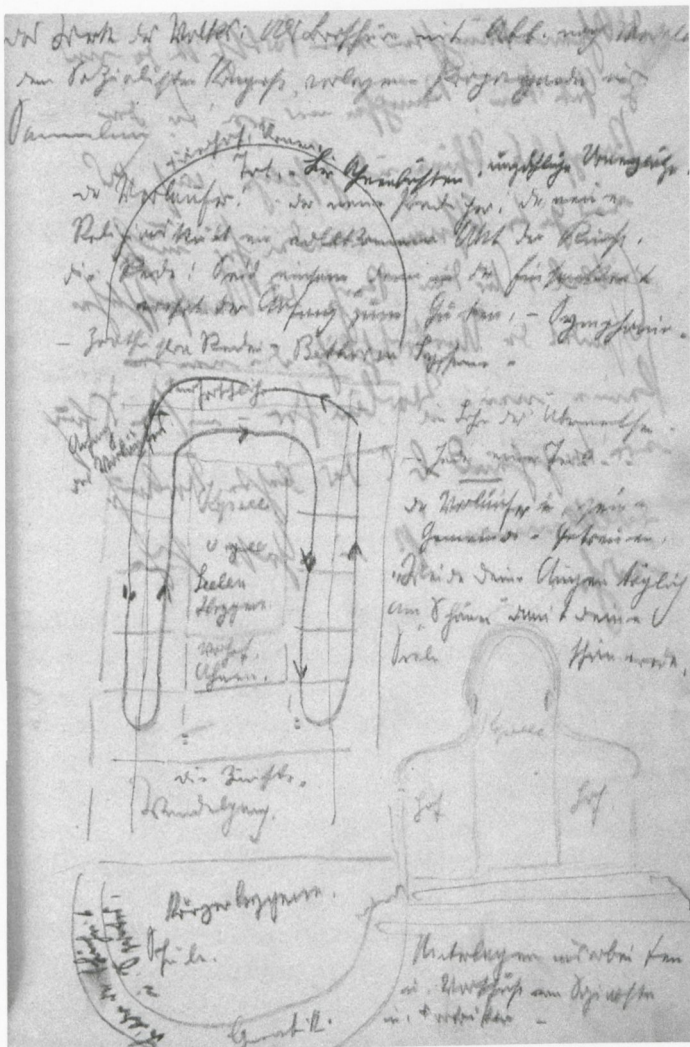


Abb. 20
Max Ackermann
Skizzenblatt
um 1918
Privatbesitz

In den 1920er Jahren beschäftigt sich Max Ackermann intensiv mit seinem *Kultbau*-Projekt und dem Thema Gesamtkunstwerk. Bestätigung fand er dabei vermutlich im Kreise der von Willi Baumeister und Oskar Schlemmer geführten Stuttgarter Üecht-Gruppe, an deren *Zweiter Herbstschau Neuer Kunst* im Oktober 1920 er als Gast teilnahm und in deren Programm das Thema Gesamtkunstwerk eine wichtige Rolle spielte.³⁸ Ob Ackermann zudem vom Bauhaus beeinflusst war, lässt sich zwar nicht belegen, ist aber nicht unwahrscheinlich. So heißt es im Bauhaus-

Manifest von Walter Gropius aus dem Jahr 1919, für dessen Titel Lyonel Feininger den Holzschnitt *Kathedrale* geschaffen hatte: „Wollen, erdenken, erschaffen wir gemeinsam den neuen Bau der Zukunft, der alles in einer Gestalt sein wird: Architektur und Plastik und Malerei, der aus Millionen Händen der Handwerker einst gen Himmel steigen wird als kristallenes Sinnbild eines neuen kommenden Glaubens.“ Und im Programm des Bauhauses schreibt Gropius: „Das letzte, wenn auch ferne Ziel des Bauhauses ist das Einheitskunstwerk – der große Bau –, in dem es keine Grenze gibt zwischen monumentaler und dekorativer Kunst.“³⁹

Ein beidseitig beschriebenes Skizzenblatt (Abb. 20), das um 1918 entstanden sein dürfte, enthält die Andeutung eines Grundrisses und eines Querschnittes sowie zahlreiche handschriftliche Notizen, die aber nur teilweise entzifferbar sind. Am oberen Blattrand ist „Das Werk des Volkes: Als Broschüre mit Abb. nach [?]“ und „zum sozialistischen Kongress“ lesbar. Darunter heißt es: „Tot. Hier Ahnenbüsten. Unzählige Urnengänge. Der Vorläufer. Der neue Prediger. Der neue Religionskult ein vollkommener Akt der Ruhe. Die Rede: Seid einsam denn in der Einsamkeit wohnt der Anfang zum Guten. – Symphonie. [...] – Beethoven Symphonie. Eine Lehre des Übermenschen. Jeder [?] einen Teil. Der Vorläufer und seine Gemeinde - Getreuen. ‚Weide deine Augen täglich am Schönen damit deine Seele schön werde.‘“ Die Architekturskizze zeigt einen längsgerichteten Bau mit halbrunder Apsis. Horizontale und vertikale Linien könnten als Seitenschiffe und Joche gelesen werden. Darüber ist eine große Form gezeichnet, die an ein Hufeisen erinnert und in der Pfeile eine Bewegungsrichtung andeuten. Dies könnte auf ein später zu erläuterndes Leitmotiv in Ackermanns *Kultbau*-Idee hinweisen, demzufolge der Besucher in einem genau festgelegten Rundgang durch das Gebäude verschiedene Seinszustände erlebt. In einem rechteckigen Feld im Zentrum sind die Worte „Ahnen / Vorhof / Hymnus / Seelen / Urzelle / Kapelle“ zu lesen. Weiter unten steht das Wort „Wandelgang“. Das Kreissegment am unteren Blattrand scheint nicht eine zweite Apsis im Sinne einer Doppelchoranlage anzudeuten, sondern einen außerhalb des Gebäudes liegenden Bereich. Hier sind die Worte „Körperhygiene/Schule“ sowie – teilweise in das Kreissegment hinein geschrieben – „Bilder der Schönheit u. {des} Sportes/Gymnastik“ lesbar. Das ist bemerkenswert, weil Ackermann so den Kultbau mit Schule, Sport und Körpererüchtigung verknüpft, was einerseits auf die Lebensreform- und Nacktkulturbewegung der Jahrhundertwende, andererseits auf das oben erwähnte, von Henry van de Velde und Harry Graf Kessler projektierte Nietzsche-Denkmal für Weimar verweisen könnte, welches ebenfalls einen Tempel und ein Sportstadion umfassen sollte. Der Querschnitt unten rechts lässt an eine über eine breite Freitrepp erschlossene Basilika denken, wozu allerdings die darin befindliche Beschriftung

„Hof/Halle/Hof“ nicht passt. Eine schlüssige Interpretation des Skizzenblattes ist bisher noch nicht möglich, außer Zweifel steht indes, dass es sich um Gedanken und Notizen zum Kultbau handelt. Der Verweis auf Nietzsche (*Lehre des Übermenschen*) belegt einmal mehr die große Bedeutung des Philosophen für Ackermann.

„seelisch erheben“: Logoshallen und Weltgeburts- tagstempel

In den 40er und 50er Jahren setzt sich Max Ackermann erneut intensiv mit den Themen *Kultbau* und Gesamtkunstwerk auseinander. So notiert er im Oktober 1944 die von Friedenssehnsucht und Religiosität geprägten Worte in sein Tagebuch: „Sofern die Menschheit eine größere geistige Reife sich erobert, könnte ich mir folgende Zweckkunst denken: Konzerthalle [...] farbige, abstrakte Glasfenster. Abstrakte Mauerplastik und abstraktes polyphones Mauerbild. Der Raum selbst bringt das Können der großen Architekten wie Le Corbusier usw. zur Anwendung. [...] Europäisches Friedensgedenkhaus. Moderne Architektur. Die Halle der Ahnen. Wundersame Porträtbüsten der großen Europäer, organisch aus der Architektur gewachsen. Leuchtende Glasmalerei und ein Gemäldezyklus, der als verbindendes Symbol den Frieden und sein Glück darstellt. Feierstunden soll es bringen allen, die guten Willens sind. Kirchen können erst dann gebaut werden, wenn wir wieder einen Gott haben.“⁴⁰ Wichtig sind in diesem Zusammenhang die beiden Seminare, die der Künstler im *Kunstpädagogischen Institut am Bodensee* durchführte, das von seiner Frau Gertrud geleitet wurde und sich in deren Haus in Hornstaad auf der Halbinsel Höri befand: 1952 ein Seminar über Malerei und Musik mit dem Komponisten Wolfgang Fortner, 1953 eines über Malerei und Architektur mit dem Architekten Hugo Häring und dem Kunsthistoriker und Schriftsteller Kurt Leonhard (geplante Seminare zur Skulptur und zum Tanz wurden nicht mehr realisiert⁴¹). Im Mittelpunkt des Architekturseminars standen Entwurf und Planung des *Centralen Kultbaus* – in dieser Phase wird der Begriff *Kultbau* erstmals greifbar.⁴² Parallel verwendet Ackermann die Bezeichnung *Logoshallen* und *Weltgeburtsdagstempel*, wie ein undatiertes, um 1950 entstandenes Notizblatt belegt. Darin heißt es: „Die Realisierung der Logoshallen. Allgemeines. Geben wir einem tüchtigen, abgeschlagenen Volke eine Aufgabe, an welcher es von innen heraus interessiert ist. Klagen wir nicht immer vom Niedergang u. vom Verlust der Substanz. Mensch! – Rufen wir das Volk zu einer gemeinsamen Tat auf, die dem Logos dient u. welche aus der Zeit geboren ein Bedürfnis aller Guten ist. Die Gemeinsamkeit aller kann nicht nur äußerem Zwecke dienen. Das ganze Volk kann zum Mitarbeiter-Mitberater-Mitbestimmer-Mitgenießer werden, es wird zum sum-

mierten Mäzen zum Volksmäzen. [...] Diese Logoshallen als Weltgeburtsdagstempel sind eine Mahnung und eine Dankstätte für den Logos aller Länder u. Rassen. So lebt Gott neu, denn im Genius manifestiert sich Gott. Von welchen Quellen wurden Tempel, Kirchen, Dome Münster gespeist? [...] Der Geb.tempel als Kultstätte unserer Zeit, welche die schöpferischen [Kräfte] in Arch. Kunst Lit. Musik zusammenschließen. Der Jugend wird ein Erziehungsheim in allen Musen geschaffen.“

Bei der Grundrisskizze, die Ackermann wohl um 1950 zeichnete, handelt es sich um eine solche Logoshalle.⁴³ (Abb. 21) Das mit Beschriftungen versehene Blatt, das auf der Rückseite eine weitere Skizze zum Kultbau enthält,⁴⁴ (Abb. 22) zeigt einen längsovalen Bau, vor dessen Eingangsseite eine konvex ausschwingende Freitreppe liegt. Unten rechts stehen die Worte „Ritus/Ordnung“ und „Logos im/Kampf mit/Luzifer“. Interessant ist, dass Ackermann die Mittelachse des Baus in fünf achteckige Kompartimente mit abgeschrägten Ecken eingeteilt hat, die jeweils durch eine leicht aus der Mittelachse nach links verschobene Kreisform akzentuiert werden. In den Kompartimenten finden sich, beginnend mit der Eingangsseite, folgende Beschriftungen: „Beginn/Durcheinander/Dämmerung/Kampf/Befreiung“. In der Apsis schließt sich das Wort „Erhebung“ an. In den Seitenschiffen plante der Künstler den Ziffern und Beschriftungen zufolge „Studio/mit/Archiv/gegenstandsfrei/Maler“. Der Bau sollte also einerseits den Kampf des Guten mit dem Bösen, den Kampf Gottes mit dem Teufel symbolisieren und andererseits Archiv- und Arbeitsräume für abstrakt arbeitende Maler bereitstellen.

Im Dezember 1952 schrieb Max Ackermann an Maximilian Debus, Architekt, Bauhüser und Professor an der Technischen Hochschule Stuttgart, um diesen zu einer Mitwirkung an dem für Pfingsten 1953 geplanten Seminar über Malerei und Architektur zu bewegen. In dem Brief legt Ackermann seine Vorstellungen zum *Kultbau* und modernen Gesamtkunstwerk nieder: „Auch dieser Lehrgang soll ein Beispiel sein, wie die Einheitlichkeit zeitgenössischer Kultur auszusehen habe. – Sie haetten also einen Kultbau zu entwerfen, der aus neuzeitlichem Baustoff und aus neuem Geist geschaffen ist. Gegenstandsfreie Skulptur und solche Malerei organisch in Funktion tretend, sollen im Entwurf vorgesehen sein. Eine Orgel wird eingebaut und Kanzeln, die aus der Architektur herauswachsen, sollen Sprechern dienen. Ob die Malerei, einem Zyklus gleich einer bestimmten geistigen Idee dienen soll, bleibt vielleicht noch dahingestellt. Fuer monumentale Glasmalereien im Raum der Kleiderablage werde ich Entwuerfe durchfuehren. Zaubrerhafte Beleuchtung und neuzeitliche Heizkoerper werden entworfen. Schuhreiniger und Staubsauger, alle technischen Errungenschaften sollen in den Dienst gestellt werden. Grundsatzlich: Dieses, der Einheitlichkeit neuzeitlicher Kultur

dienende Haus, (oder Halle) dient den zeitgenössischen Künsten und soll als Festhaus den Menschen ein Mittler sein und sie seelisch erheben. Vergangenes, Klassik wird bewusst als historische Situation gewürdigt, vielleicht an Geburtstagen verstorbener Meister.“

Zwei im Nachlass vorhandene Skizzenblätter mit Grundrissen (Abb. 22–23) können als alternative Visualisierungen der hier schriftlich fixierten Ideen angesehen werden. Die Anlage der Gebäude orientiert sich nicht an christlichen Kultbauten, sondern an antiker Architektur. Auf dem einen Blatt, (Abb. 22) dessen Rückseite die oben beschriebene Logoshalle zeigt, (Abb. 21) ist unten eine die gesamte Gebäudebreite einnehmende Treppe angedeutet. Am Treppenaufgang stehen sechs Säulen. Diesen Bereich hat man sich offenbar als Portikus vorzustellen, in dem ein „Logos Symbol“ steht. Das Gebäude wird an der Frontseite links betreten, wo sich ein schmaler tiefer Raum öffnet, der sich über die ganze Längsseite erstreckt. Da nach der Beschriftung an dessen rechter Seite die Garderobe geplant war, sind gegenüber wohl die im Brief Ackermanns genannten Glasfenster zu denken. Anschließend sollte man eine Folge von vier römisch nummerierten, annähernd quadratischen Räumen an der Frontseite des Baus durchschreiten, denen sich ein schmaler rechteckiger Raum (V) und ein breiter rechteckiger Raum (VI) anschließen, in dessen Mitte sich ein Spiralmotiv befindet. Von dort hat man Zugang zu einem großen Zuschauerraum, in dessen Bühnenbereich die Worte „Orchester“ und „Fahrstuhl“ zu lesen sind. Der Gebäudeabschluss ist halbkreisförmig. Präziser lässt sich die andere Skizze beschreiben, (Abb. 6)⁴⁵ weil sie von Ackermann detaillierter beschriftet wurde. Die Grundidee des Gebäudes entspricht dem zuletzt beschriebenen. (Abb. 22) Über eine breite Freitreppe gelangt man in einen von sechs Säulen getragenen Portikus „mit gegenstandsfreien Skulpturen“. Links befindet sich eine die ganze Längsseite einnehmende „offene Wandelhalle mit monumentalen Glasmalereien – dekorativ –“. Durch sie gelangt man zu vier „Studios“ und zu vier weiteren, ebenfalls römisch nummerierten Räumen. Rechts davon hat Ackermann die nur teilweise entzifferbaren Worte „maschinen[?] / Labor / Physik / Kuben, Licht[?]“ notiert. Deutlich aufgewertet, nämlich im Zentrum des Gebäudes untergebracht und vergrößert wurde der Raum mit dem Spiralmotiv bzw. den aus Punkten gebildeten Kreisen (V), bei denen ein Pfeil eine rotierende Bewegung andeutet. An seinen Seiten ist wahrscheinlich ein Gemäldezyklus vorgesehen. Es folgt der Zuschauerraum mit Bühne („Orchester / Orgel“). Der Abschluss des Gebäudes ist hier nicht halbkreisförmig, sondern rechteckig. Am oberen rechten Rand hat Ackermann die programmatischen Worte zu Papier gebracht: „Ein neuartiges Pädagogium, das durch Feste in allen Künsten zur Einheitlichkeit {des} Lebens [?] erziehen will.“

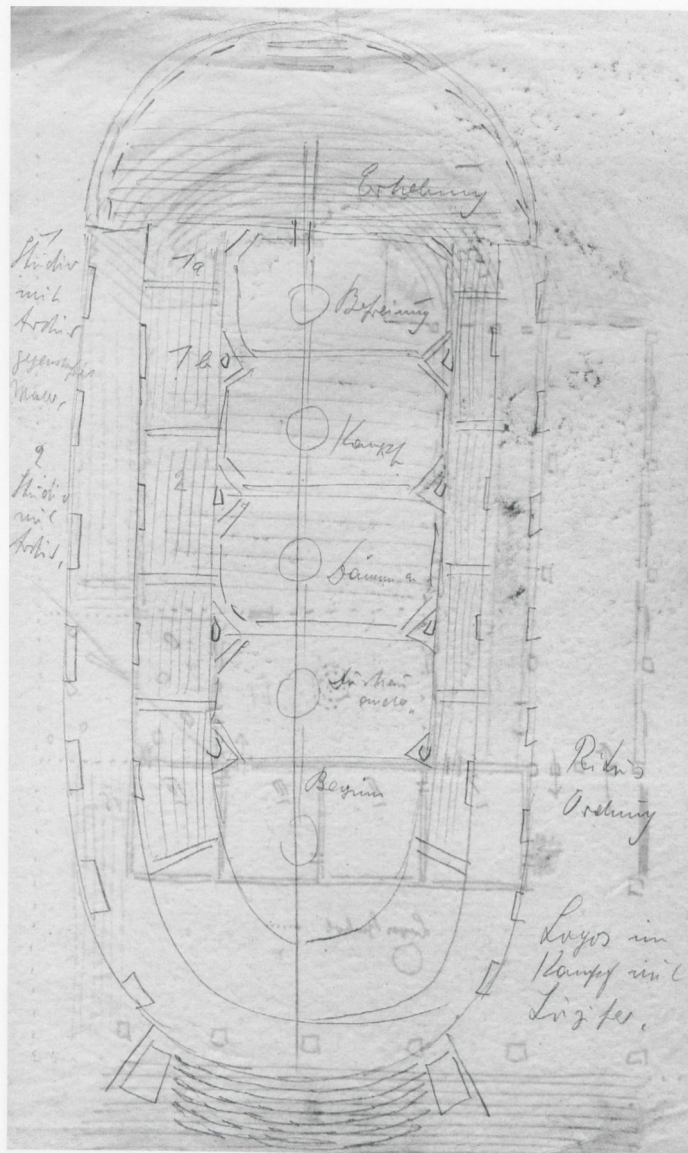


Abb. 21
Max Ackermann
Skizzenblatt
Anfang 1950er Jahre, Bleistift auf
Bütten, 28,8 x 17,9 cm Privatbesitz

Während in den beiden Skizzen das Vorbild klassischer Architektur evident ist, schätzte Ackermann auf der anderen Seite besonders die Architektur von Le Corbusier und Frank Lloyd Wright. So heißt es in einem wohl 1952 im Zusammenhang mit dem Architekturseminar entstandenen Konzeptblatt: „Mein Kultbau soll nicht einer Kunst (etwa Musikhalle) oder, (Gemädegalerie) ebenso wenig ein Haus für schriftliche

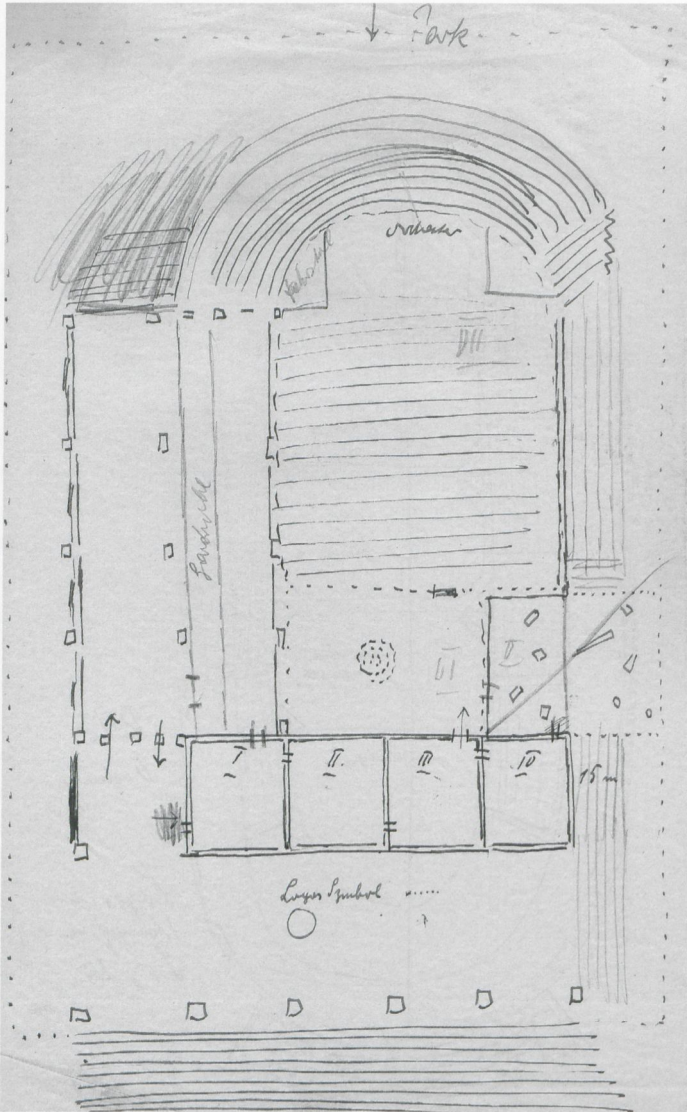


Abb. 22
Max Ackermann
Skizzenblatt (Rückseite von Abb. 21)
Anfang 1950er Jahre, blaue Tinte und
Bleistift auf Büttel, 28,8 x 17,9 cm
Privatbesitz

Dogmen, sondern soll dem Logos als Universelles dienen. – Als eine Station zu meinen Träumen wäre wohl das neue {Wright} Guggenheim in N. York angesehen.“ Dem Blatt liegt ein Zeitungsausschnitt mit einem Foto bei, welches das von Frank Lloyd Wright entworfene, aus Stahl, Beton und Glas errichtete Laboratorium einer Firma in Racine/Wisconsin zeigt. Mit seinen runden, organischen Formen muss es Ackermann

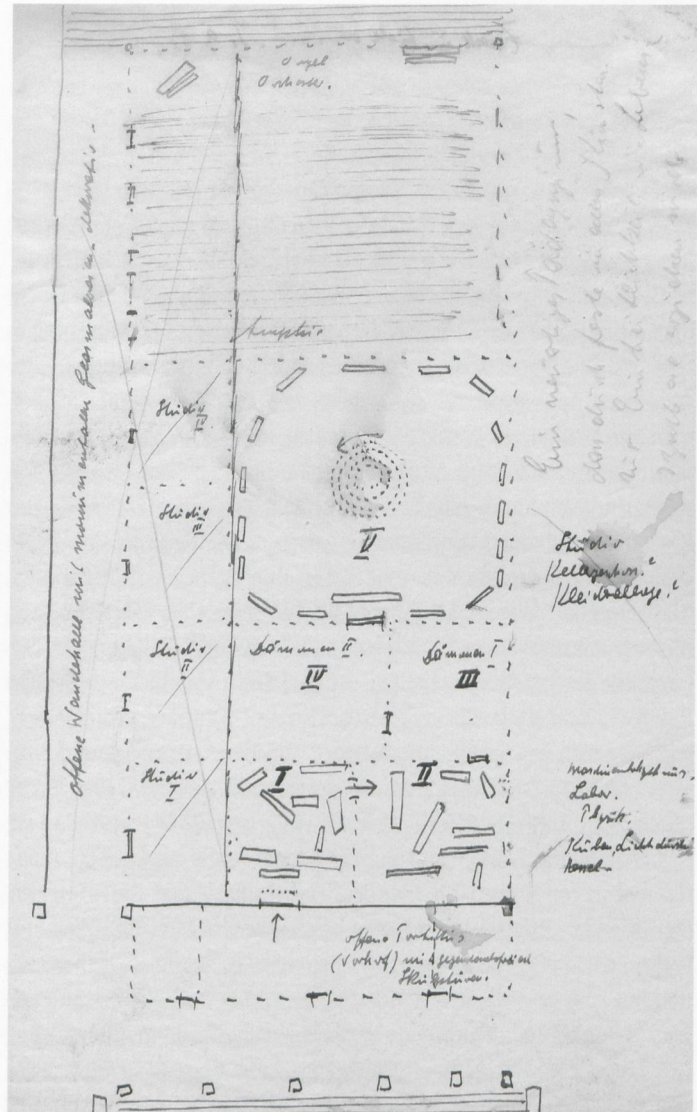


Abb. 23
Max Ackermann
Skizzenblatt
Anfang 1950er Jahre, blaue Tinte und
Bleistift auf Büttel, 28,9 x 18,1 cm,
Privatbesitz

besonders gefallen haben. Über Le Corbusiers in den Jahren 1950 bis 1954 errichtete Wallfahrtskirche von Ronchamp notierte Ackermann 1975 in seinem Tagebuch: „Die Kapelle, die Le Corbusier im Elsass gebaut hat, ist so vollendet, daß sie keine Nachahmer finden kann. Die einen bauen anthroposphisch, die anderen bauen Kasten in Vielzahl, aber Le Corbusier baute neue Musik in Stein.“⁴⁶

Gussbeton, schneeweiß: Museumsplanung auf dem Frauenkopf

Ende der 1950er Jahre beauftragte Max Ackermann, der seinen Nachlass für die Nachwelt gesichert wissen wollte, seinen Privatschüler, den Architekten Horst Peter Dollinger, mit dem Entwurf eines *Kulturbaus* – die Bezeichnungen *Kultbau* und *Kulturbau* verwendet der Künstler in diesen Jahren synonym – als Privatmuseum. Der Bau sollte auf dem Stuttgarter Frauenkopf errichtet werden. In dieser Höhensiedlung hatte Ackermann 1934 ein Grundstück erworben, das „Wiesle“, und darauf 1935 ein Gartenhaus als Atelier, das „Häusle“, errichtet. Von Dollingers erstem Entwurf existieren noch Fotos (Abb. 24, oben) – ein organisches Gebilde mit runden Formen, typisch für die Architektur der 50er Jahre. Der Entwurf wurde überarbeitet. Dollinger ließ sich vom malerischen Werk Ackermanns inspirieren, zum Beispiel bei dem plastischen Farbturm, der vor dem Gebäude stehen sollte. (vgl. Abb. 24, Mitte u. unten) Für diesen Entwurf stellte Ackermann 1962 ein Baugesuch, zog es jedoch später verbittert wieder zurück. Die vorgesehene Stiftung Ackermanns an die Stadt Stuttgart, die den Hauptteil des malerischen Œuvres des Künstlers und das Grundstück auf dem Frauenkopf erhalten und sich im Gegenzug an den Baukosten beteiligen sollte, kam nämlich nicht zustande, so dass letztlich auch dieser Bau Utopie blieb.

Auch von Ackermanns eigener Hand liegen aus dieser Phase Ideen-skizzen für seinen Museumsbau vor. So in einem auf den 6. August 1960 datierten Skizzenblatt. (Abb. 25)⁴⁷ Interessant ist die Dramaturgie, die der Künstler in der Abfolge der Räume und Geschosse in dem ansonsten ganz nüchternen, funktionalen Zweckbau inszeniert: Über der Garage liegt ein Geschoss, das eine „Gemäldesammlung aus allen Jahren“, Archiv- und Seminarräume enthält. Die Etage darüber nimmt die „Hymne an die Jahreszeiten an den Morgen an den Abend“ auf sowie, als „Ausklang“, die „Hymne dem unbekanntem Gott“ und eine Orgel. Die Krönung des Gebäudes bildet das Obergeschoss mit Oberlicht, in dem ein „Hymnensaal geschlossen an die Freude“ geplant war. Ackermann dachte sich den Saal als „Vieleckraum mit Stehwandbildern“. In einer undatierten Tagebucheinlage aus den 50er Jahren hatte der Künstler geschrieben: „Die ungegenständliche [Kunst] könnte sterben, sie muß sich an Wandbildern bewähren. Ich träume von einem feierlichen Raum, in dem ungegenständliche Stehwandbilder einen Zyklus ergeben der das Thema hat: ‚Hymne dem unbekanntem Gott‘. Ein Jubelgesang, ein Freudenfest für das Auge.“ Auch die Idee des polygonalen Raums, an dessen Seiten sich wandgroße Bilder befinden, lässt sich zurückverfolgen, etwa zu Logos-hallen der 50er Jahre. (Abb. 23) Am 6. Januar 1961 skizziert Ackermann weitere Ideen zu seinem Museumsbau, diesmal in der Form mehrerer,

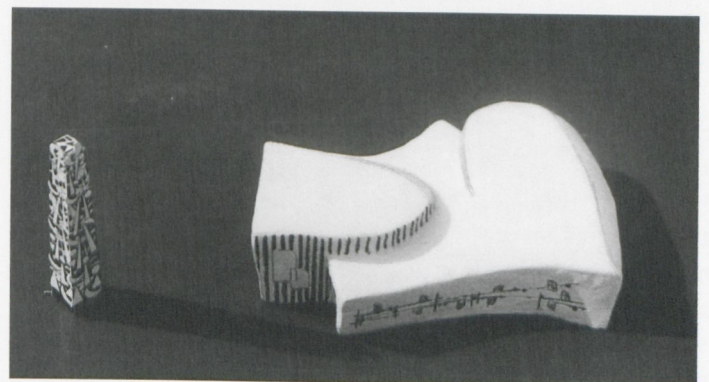
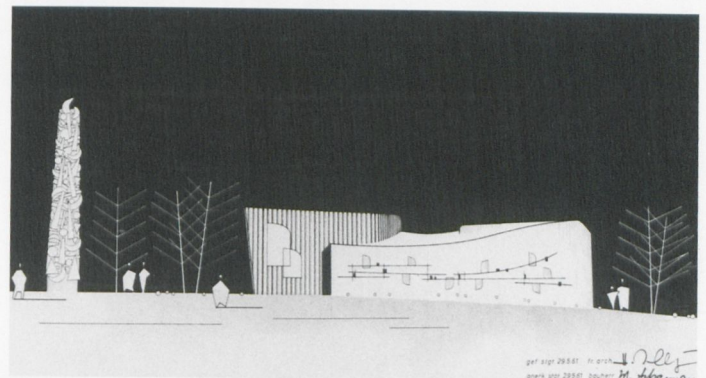
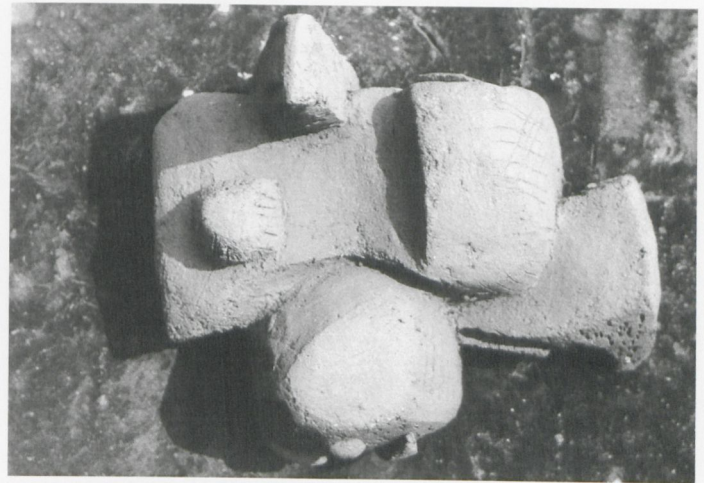


Abb. 24
Entwürfe für das Museum auf dem Frauenkopf
Modelle, Zeichnungen und Photos:
Senator Horst Peter Dollinger,
Architekt

Abb. 25
Max Ackermann
Skizzenblatt
vom 6. August 1960,
Kugelschreiber auf
Büßen, 32,0 x 11,3 cm,
Privatbesitz

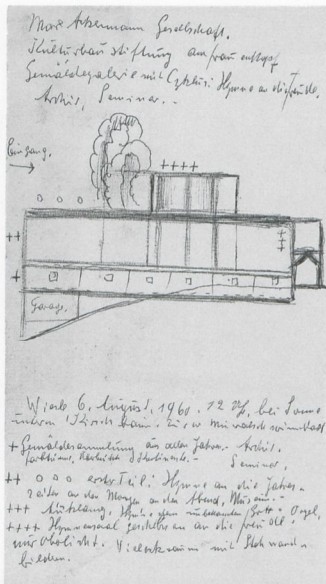
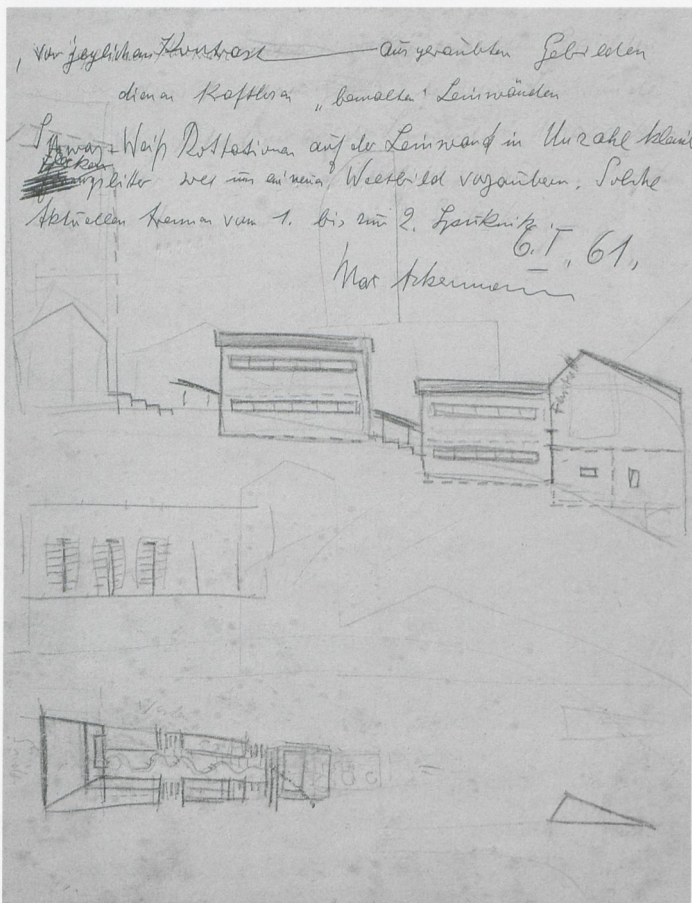


Abb. 26
Max Ackermann
Skizzenblatt 6.1.61
1961, Graphit und
roter Kugelschreiber
auf festem Karton,
32,9 x 26,1 cm,
ACK 4546



FEUILLETON



Der Entwurf für den Bau der geplanten Max-Ackermann-Stiftung.

Foto: Architekt Dollinger

Max Ackermann will sein Lebenswerk stiften

Museumsbau am Frauenkopf geplant

Der Stuttgarter Maler Professor Max Ackermann hat beschlossen, sein Lebenswerk in eine „Max-Ackermann-Stiftung“ zusammenzufassen. Ackermann stiftet den Hauptteil seines malerischen Lebenswerks und sein Grundstück am Frauenkopf der Stadt Stuttgart. Auf diesem Grundstück soll ein Bauwerk errichtet werden, das die Kunstwerke und ein Ackermann-Archiv aufnimmt. Die Stiftung soll jedermann zugänglich sein. Zum Ehrenpräsidenten hat Ackermann den Oberbürgermeister von Stuttgart erkoren. Der Kulturreferent der Stadt Stuttgart soll berechtigt sein, an wichtigen Sitzungen der Stiftung teilzunehmen, die praktische Durchführung des Stiftungsprogramms wurde dem Redakteur Dieter Hoffmann anvertraut. Außerdem besteht ein Dreiergremium, das die Stiftung ideell und praktisch zu vertreten, Beschlüsse zu fassen, Besprechungen und Verhandlungen zu führen hat. Nach Ackermanns Tod können dann keine Bilder, die im Stiftungsbau gehängt oder als zugehörig dort magaziniert sind, mehr verkauft werden. Zu seinen Lebzeiten behält sich Ackermann das Recht vor, im Einvernehmen mit dem Stiftungsrat Bilder durch bessere auszuwech-

seln. Für den Stiftungsbau liegen die Entwürfe des Architekten Horst Dollinger beim Baurechtsamt und, zusammen mit dem Vorentwurf der Stiftung, beim Oberbürgermeister. Dollinger hat in besonnen gewachsener Entwicklung einen interessanten organischen Bau entworfen. Er soll in Gußbeton errichtet werden, schneeweiß sein. Zwei Tafeln sollen ihn zieren: eine große trägt die Namen der Stifter, eine kleine Namen von — wie der Architekt sagt — „Stänkern“. Vor dem Bau soll sich ebenfalls aus Beton mit keramischen Motiven aus Ackermann-Bildern geziert, eine Art Totempfehl erheben. Ackermann hat dem Architekten völlig freie Hand gelassen, weder Anregung noch Korrektur gegeben.

Es ist vorgesehen, daß der künftige Eigentümer der Stiftung die Baukosten zum Teil übernimmt. Zur Mitfinanzierung und Erhaltung der Stiftung wird eine größere Anzahl der Werke Ackermanns zum Verkauf zur Verfügung gestellt werden. Sollte sich die Stadt Stuttgart nicht zur Übernahme der Stiftung entschließen können, so wird sie Ackermann einer württembergischen Kreisstadt überlassen. (SIN)

Abb. 27
„Max Ackermann will sein Lebenswerk stiften“. Zeitungsausschnitt aus den Stuttgarter Nachrichten vom 20. Juni 1962

am Hang übereinanderliegender Pavillons. (Abb. 26) Am 20. Juni 1962 erschien in den Stuttgarter Nachrichten ein Artikel mit dem Titel *Max Ackermann will sein Lebenswerk stiften – Museumsbau am Frauenkopf geplant*. (Abb. 27) Der mit einer Entwurfszeichnung Dollingers illustrierte Text beschreibt das Gebäude als einen organischen Bau, der „in Gußbeton errichtet werden [solle], schneeweiß“.

„Hymne an die Freude“: Heiterkeitskapelle

„[...] und im Laufe der Zeit, als ich immer tiefer in die sinnlich-sittliche Wirkung der Farben mich hineintastete, kam ich dann langsam dahin, daß ich mir sagte, man kann einen Kultbau ganz aus der Farbe entwickeln“ – so Max Ackermann im Karlsruher Gespräch.⁴⁸ Bis in die 70er Jahre hinein beschäftigt sich Ackermann mit seiner Kultbauidee, meist unter der Bezeichnung *Heiterkeitskapelle*⁴⁹ oder *Geburtstagstempel*, in einzelnen Fällen auch unter den Namen *Kapelle für geistige Pantheisten*, *Einstein-*, *Nietzsche-* oder *Max Ackermann-Kathedrale*. Hymnen an die Freude, die Heiterkeit, den Kosmos und „den unbekanntem Gott“ waren zu dieser Zeit die Hauptthemen in Ackermanns Malerei, und mit dieser sind die Überlegungen zum *Kultbau* engstens verwoben. Hier ist insbesondere Ackermanns im Anschluss an die Farb- und Kompositionslehre Adolf Hölzels entwickelte Lehre des dynamischen Kontrapunkts von Farbe und Form zu nennen, die die Grundlage seiner Malerei und seines Strebens nach dem absoluten, nach dem harmonischen Bild darstellte und auch im *Kultbau* Anwendung finden sollte. So heißt es auf einem Notizzettel der 70er Jahre: „Mein Kulturbau eine Kathedrale, in der die Malerei die erste Geige spielt. Der Kontrapunkt bringt Beziehungen zueinander, die dann die geistige Aussage bringen.“ Hölzel und Ackermann fußen auf Goethe, für den Ackermann 1907 einen Tempel, seinen ersten *Kultbau*, entworfen hatte: „Goethes Forschung versuchte ich meiner Malerei nutzbar zu machen. Goethes Farbkreis ist heute noch die Klangtonleiter. Die verschiedenen Kapitel seiner Farblehre wurden lebendig. Die sinnlich-sittliche Wirkung der Farben rückte näher. [...] Die Form kann als Begleitung der Farbe auftreten. Beide Mächte, Farbe und Form als Einheit konnte ich in der Lehre des Farbform-Kontrapunktes zusammenfassen. – Es kam durch großen Einsatz in Forschung u. praktischen Übungen eine Malerei heraus, die ich zögernd ‚musikalisch‘ nannte. Ich entwickelte sozusagen Musik für das Auge. [...] Das Ganze, das ein Streben nach Ganzheit zu erfüllen sucht kann dem Betrachter eine geistige Erhöhung bringen. Es wäre ein Kunstwerk geschaffen, das aus der Farbe lebt und durchaus neben der *Sixtinischen Kapelle* oder auch *Bayreuth* bestehen kann. Die Bilder sind geschaffen, es fehlt nur ein Mann, der die Mauern darum baut.“⁵⁰

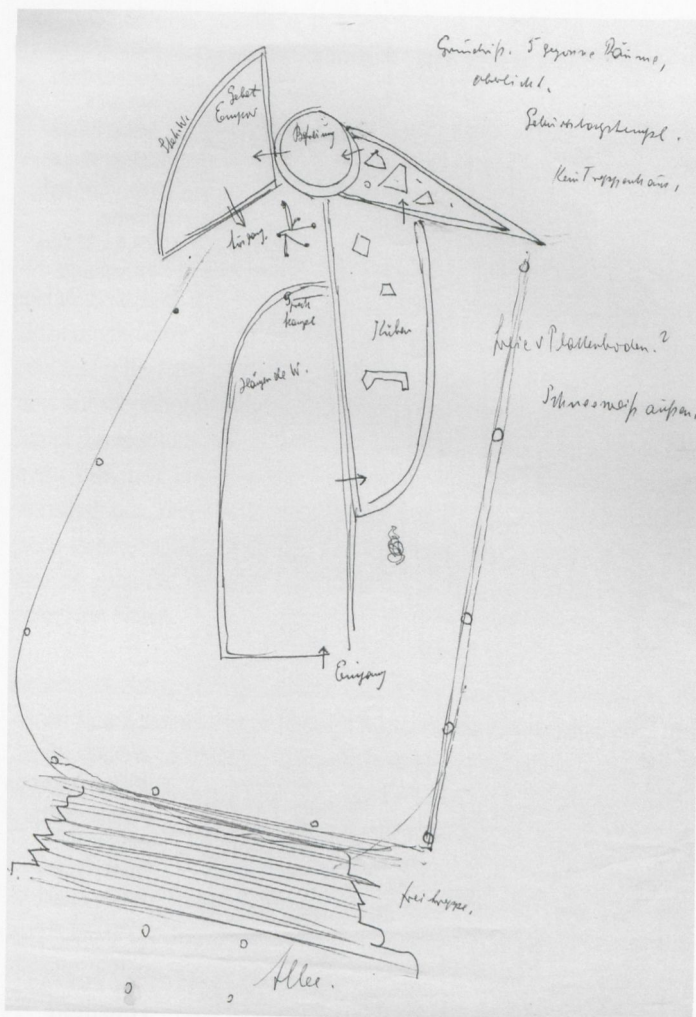


Abb. 28
Max Ackermann
Skizzenblatt
frühe 1960er Jahre, 30,2 x 21,1 cm, Kugelschreiber auf Papier
Privatbesitz

Aus den 60er Jahren liegen eine Reihe von Skizzen mit Grundrissen für den Geburtstagstempel vor, (Abb. 28–30) in denen Ackermann frühere Ideen verarbeitet, sich indes zugleich mehr und mehr einem Zentralbau annähert. Bei dem in Abb. 28⁵¹ visualisierten Entwurf erreicht der Besucher durch eine Allee und über eine Freitreppe das Gebäude, welches aus fünf mit Oberlicht ausgestatteten Räumen unterschiedlicher Form besteht und außen „schneeweiß“ gehalten ist. Der erste Raum enthält hängende Wände – dazu weiter unten mehr – sowie eine Sprechkanzel, der zweite und dritte Raum freistehende Kuben, der vierte Raum ist der „Befreiung“, der fünfte dem „Gebet“ gewidmet. Hier ist die um 1950 ent-

worfene *Logoshalle* zu erinnern, deren fünf Raumkompartimente für die Themen „Beginn / Durcheinander / Dämmerung / Kampf / Befreiung“ bestimmt waren. (Abb. 21) Eine andere Planung,⁵² (Abb. 29) „Dem unbekanntem Gott“ gewidmet, stellt eine Variante des zuvor besprochenen Entwurfs dar. Vor dem Bau, unter freiem Himmel, platziert Ackermann eine „Gegenstandslose Skulptur: Erhebung“.⁵³ Auch dies eine chronologisch weit zurückreichende Idee. Vor seiner *Socialistenhalle* von 1916 (Abb. 19) dachte sich Ackermann eine Skulptur mit dem Titel *Erhöhung*. Ein dritter Entwurf erinnert formal stark an Ackermanns Rotationsbilder.⁵⁴ (Abb. 30) Um einen im Zentrum liegenden kreisrunden Raum gruppieren sich vier weitere Räume derart, dass im Umriss eine Schnecken- bzw. Spiralform entsteht. Jedem Raum ist eine Farbe zugeordnet: dem inneren runden Raum die Farbe Gelb, den beiden anschließenden Räumen die Farben Blau („Hymnenraum“) und Rot, den beiden übrigen Schwarz und Grau.⁵⁵ Pfeile markieren die Bewegungsrichtung der Besucher, und mittels unterschiedlicher Raum- bzw. Wandniveaus und mechanisch gehobener Sitze wird die freie Sicht auf die Bilder gewährleistet.

In einer ausführlichen, „Über meinen Kulturbau“ überschriebenen Tagebuchaufzeichnung vom 7. Juni 1969 erläutert Ackermann seine in den oben beschriebenen Skizzen konkretisierten Vorstellungen: „In meinem Gesamtkunstwerk steht die Malerei an erster Stelle. Das Haus als Hülle kann nur eine Architektur sein die eine innige Verbindung mit der ganz bestimmt ausgerichteten kontrapunktischen Malerei aufnimmt. Es wird in diesem Haus nicht geredet u. musiziert. Warum soll Malerei immer nur Schmuck sein? Oder Stimmung bereiten, wie es so wunderbar in Chartres der Fall ist? Die Malerei führt die Farbe als Ausdrucksträger dominiert. Ein Beispiel: Ein Raum bekommt ein Farbband aus Rot. Dieses Band ist kein dekoratives Ornament. Die Wiederholungen eines kontrapunktischen Themas im Gegensatz zu einem anderen kontrapunktischen Thema geben Varianten, die reich sind u. im ganzen Ablauf des Farbbandes eine große Summe an Ausdruckskraft beinhalten. Das Band hat weder Anfang noch Ende. – Wie kommt der Mensch in diesen Raum, in dem ein monumentales Farbband auf roter Leuchtfarben-tonika steht? Wie soll es sein daß die Menschen sich nicht gegenseitig beim Betrachten u. meditieren des Farbbandes stören? Der Raum hat keine Tür, aber Oberlicht flutet machtvoll. – Ein Lift in der Mitte des Raumes bringt einen Drehsessel mit den Besuchern von unten nach oben. – Auf Gongschlag dreht sich die Sitzdreh-scheibe u. hält inne. Ein neuer Gongschlag bringt die Drehscheibe wieder ein Stück weiter. So hat der Betrachter immer ein Bild oder einige zusammengehörige vor sich. Der Betrachter kann den Zyklus des Farbbandes an jeder Stelle beginnen, da ja keine erzählerische Literatur gezeigt wird. Alle Bilder auf Farbband

‚rot‘ sind auf ‚Eins‘ gestellt, u. in Wiederholung entsteht ein machtvoller Ausdruck [...]. – Der zweite Raum z. B.: Blau wird in gleicher Weise als Farbband entwickelt. Ein gelber Raum wird genau so als gelbes Farbband durchgeführt. – Jede Farbe in einem Raum ergibt eine bestimmte, der Farbe innewohnende Aussage, z. B.: Der finale Raum Gelb wird ja Licht sein, eine beglückende Erhöhung auslösen.“⁵⁶

Im Vergleich zu früheren Kultbauentwürfen ist festzuhalten: Die Lichtmetaphorik und das mit ihr zusammenhängende Erhebungs- bzw. Erhebungserlebnis spielen bereits früh, etwa beim Geniuszyklus, eine Schlüsselrolle. Neu ist hingegen die Festlegung der Räume auf eine Farbe und auf die monumentalen Bilderzyklen des eigenen Spätwerks, überhaupt das absolute Primat der Malerei und die daraus resultierende nur mehr dienende Funktion der Architektur, wodurch der Gesamtkunstwerks-gedanke, den Ackermann am Anfang des Zitats erwähnt und der noch in den 1950er Jahren den Kultbau prägt, in den Hintergrund tritt. Neu ist auch die Idee des Fahrstuhls mit auf Gongschlag mechanisch gedrehten Sitzen.

Neben Gesamtentwürfen hat sich eine Reihe von Skizzen erhalten, in denen sich Ackermann mit Detailproblemen auseinandersetzt, etwa mit der Skulptur am Eingang⁵⁷ (Abb. 31) oder auch mit den oben erwähnten schwebenden Wänden.⁵⁸ (Abb. 32) Welche Bedeutung Ackermann diesen schwebenden Wänden beimisst und wie man sie sich vorzustellen hat, legt er in einem Brief an Manfred Fath, damals Leiter der Städtischen Kunstsammlungen Ludwigshafen, vom 26. Oktober 1973 dar: „Das Wesentliche in diesem Kulturraum soll sein, daß die Bilder schwebend aufgehängt werden. Relativ leichte Schwebewände, die aus der Architektur des Raumes herausgebildet werden, hängen von der Decke in gewissem Abstand von der Raumwand. Jede schwebende Wand nimmt ein Bild auf, das organisch aus der Schwebewand herauswächst. Mit Blatt-Silbergold wird der Raum belegt und gibt leuchtende Durchblicke zwischen den Schwebewänden.“

In den 70er Jahren wandelt sich die Gestalt des Kultbaus erneut. Auf einem Skizzenblatt firmiert er unter *Nietzsche-Kathedrale* und *Einstein-Kathedrale*. (Abb. 33) Weshalb Einstein? „Albert Einstein stärkte mich, gleich ihm wurde ich stiller, ehrfürchtiger Bewunderer von dem, was über uns ist.“⁵⁹ Die Skizze zeigt eine Kreisform, in die Farbangaben hineingeschrieben sind. Interessanterweise legt Ackermann den Kreis in der Form des chinesischen Yin und Yang an, also jenen entgegengesetzten Prinzipien in der chinesischen Naturphilosophie, die trotz ihrer Gegensätzlichkeit ihren gemeinsamen Ursprung in einem Absoluten haben. Der Yin- und Yang-Kreis taucht in einer Entwurfsskizze wieder auf, die

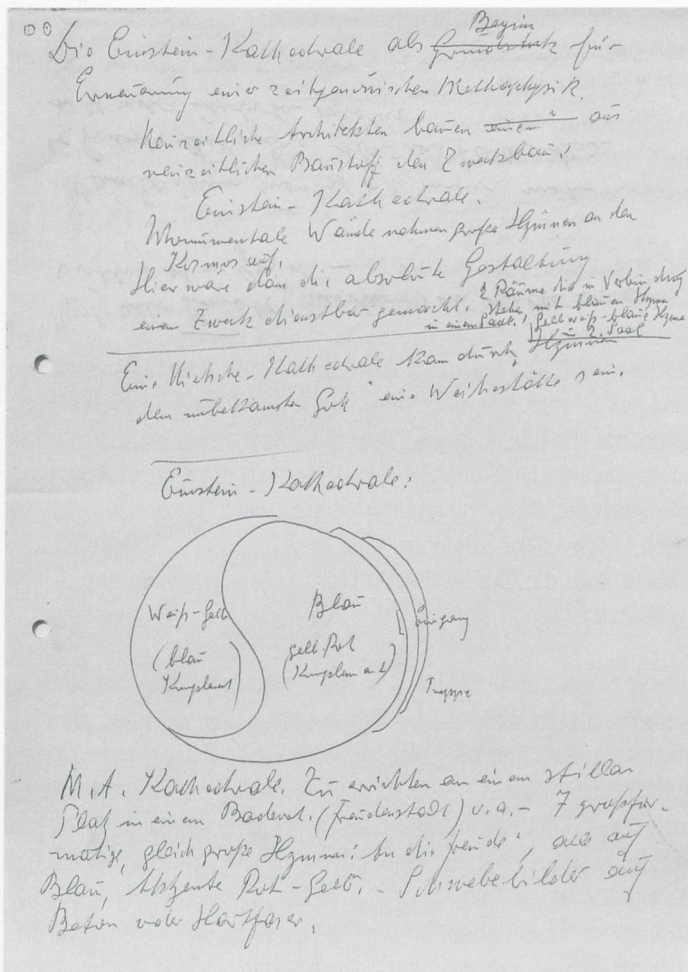


Abb. 33
Max Ackermann
Notizblatt
 1970er Jahre, Kugelschreiber auf Papier,
 29,7 x 21,0 cm

„M. A. Kathedrale“ überschrieben ist. (Abb. 34) Diese ist aus den drei Grundformen Rechteck, Dreieck und Kreis entwickelt und erinnert daran, dass Ackermann gern von der „königlichen Geometrie“ sprach. In drei verschiedenen Variationen erscheint diese Kathedralform auf einem weiteren Skizzenblatt zum *K. Bau*, das 1969 für eine *Festschrift Dr. Voss* entstand.⁶⁰ (Abb. 35) Dieses Blatt ist außerordentlich interessant, weil Ackermann hier einen der Grundrisse bezeichnet und im Text kommentiert hat, so dass wir über seine Farb- und Formsymbolik genauestens informiert sind. Der Text lautet (die Abkürzung Kmpl. steht für Komplement/Komplementärfarbe): „der Grundriss gehe vom Farbkreis aus mit seinen ethisch-sittlichen Gehalten:

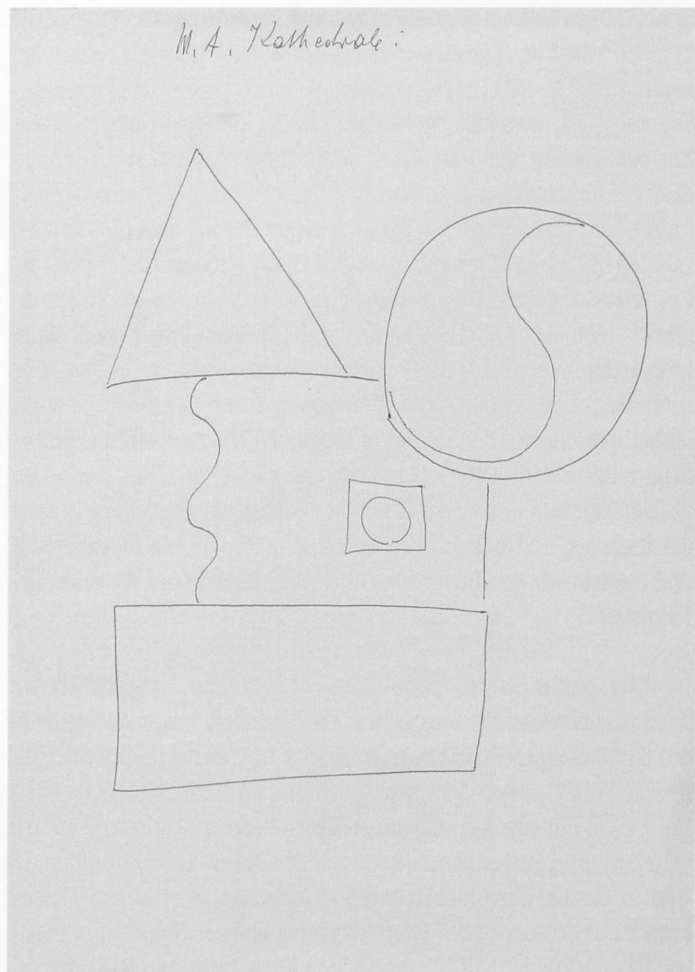


Abb. 34
Max Ackermann
M.A. Kathedrale
 1969, blauer Kugelschreiber auf Linienpapier,
 29,6 x 21,0 cm, ACK 4548

- | | | |
|----------------------------|---------------|-----------------------------------|
| 1. Chaos | Quadrat | Schwarz Grau |
| 2. Ringen | Schlangenform | Violett (Kmpl. Gelb) |
| 3. Befreiung | Dreieck | Orange (Komplement Blau gelb [?]) |
| 4. Stille, Verinnerlichung | Kreis | Blau (Kmpl. HR. Gelb [?]) |
| 5. Erhebung Kosmos | Dreieckrund | Weiß, gelb, H.Blau Kmpl.“ |

Die Nummern beziehen sich auf die einzelnen Räume, deren architektonische Form und Farbe spezifische Inhalte transportieren: „Ein Kulturbau lebt nur von Form und Farbe. Die Form wird in der Architektur angeschlagen. Die Räume fließen ineinander. Die jeweilige Farbe in einem

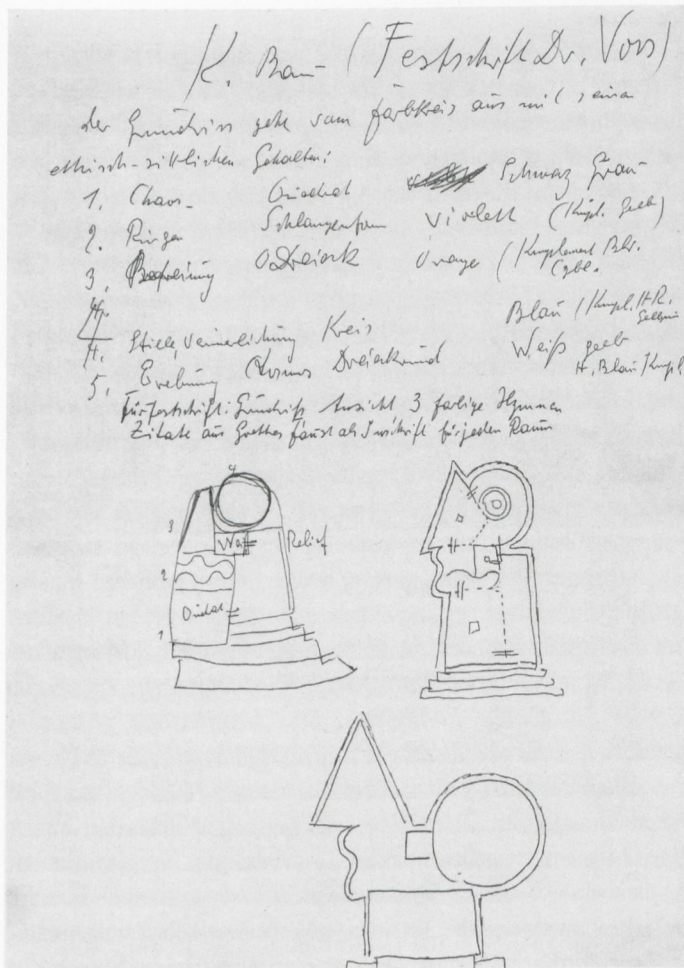


Abb. 35
Max Ackermann
Grundrisse für einen geplanten Kulturbau
1969, Kugelschreiber auf Papier,
29,7 x 21,0 cm, ACK 0361

Raum bleibt bei der Farbe in vielen Variationen. Auch das Thema wird aus der Form gestaltet u. erhält so seine Aussage.“⁶¹ Im genau festgelegten Rundgang durch das Gebäude, so Ackermanns Vorstellung, durchlebt der Besucher unterschiedliche Seinszustände – vom Chaos des Anfangs über den Kampf, die Befreiung und Verinnerlichung bis hin zur Erhebung, zur kosmischen Erhöhung. Schon sehr früh begegnen uns diese fünf Stufen des Seins, nämlich bereits 1906/07 im Bilderzyklus „Ein Genius auf Erden (Zarathustra)“. In der um 1918 geschaffenen Kultbau-Skizze scheint sich der Gedanke ebenfalls niedergeschlagen zu haben. (Abb. 20) In den 50er Jahren heißen sie dann im Entwurf einer Logos-halle „Beginn/Durcheinander, Dämmerung, Kampf, Befreiung,

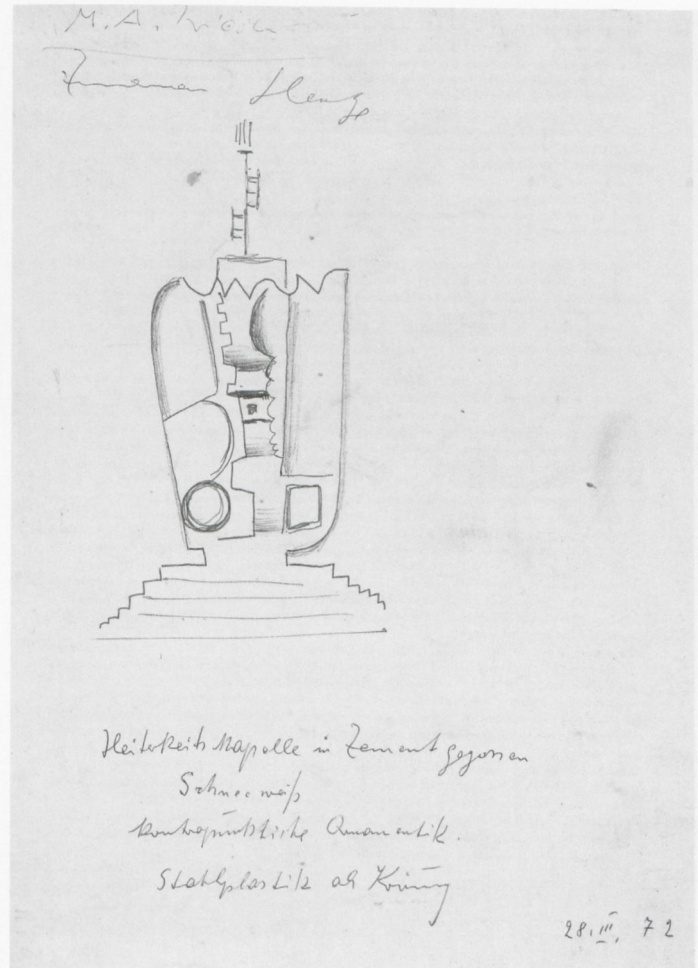


Abb. 36
Max Ackermann
Heiterkeitskapelle
28. März 1972, blauer Kugelschreiber auf
Papier, 25,8 x 18,5 cm, ACK 0362

Erhebung“ (Abb. 21) In den 60er Jahren spielt die Fünzfzahl der Räume ebenso eine wichtige Rolle. (Abb. 28–30) Und auch dem großen Heros seines Lebens, Goethe, dem er bereits in seiner Ilmenauer Zeit einen Tempel weihen wollte (Abb. 18) und dessen Farbenlehre er so viel verdankte, wollte Ackermann in seinem Kultbau Reverenz erweisen, wenn er mit rotem Kugelschreiber auf das Blatt schreibt: „Zitate aus Goethes Faust als Inschrift für jeden Raum.“

Auf den 28. März 1972, dreieinhalb Jahre vor seinem Tod, sind zwei Skizzenblätter Ackermanns datiert, die nochmals Ideenvarianten zum Kultbau dokumentieren. Das eine Blatt (Abb. 36)⁶² stellt eine Seiten-

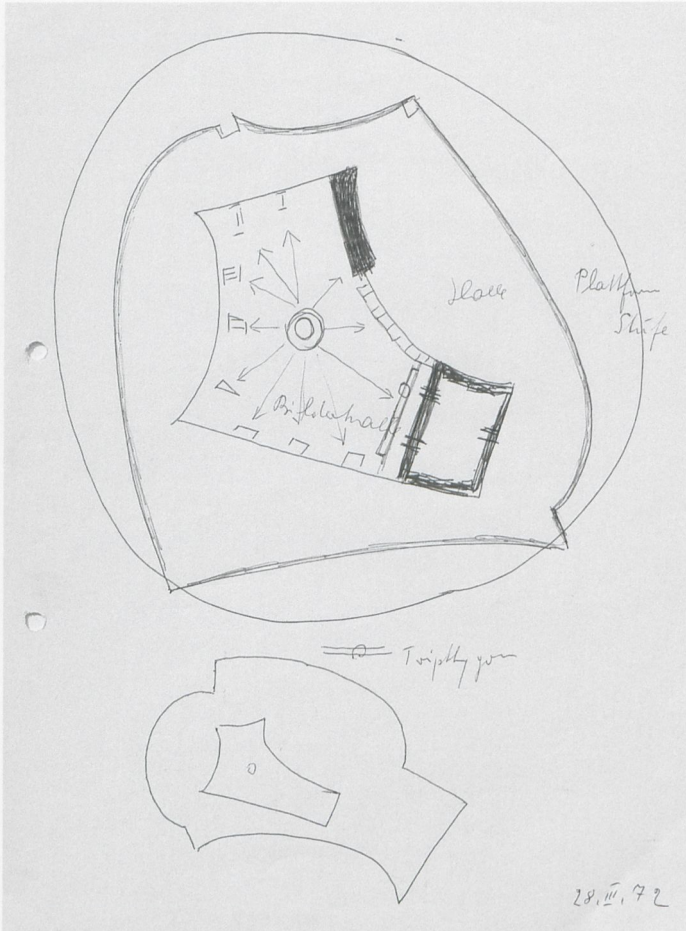


Abb. 37
 Max Ackermann
 Skizzenblatt 28.11.72 (Entwurf Bilderhalle)
 1972, blauer Kugelschreiber auf Papier,
 28,1 x 21,0 cm, ACK 4547

ansicht dar, das andere (Abb. 37) einen Grundriss. Abb. 36 zeigt ein skulpturales Gebilde auf einem Stufenpodest und ist wie folgt bezeichnet: „Heiterkeitskapelle in Zement gegossen/Schneeweiß/kontrapunktische Ornamentik./Stahlplastik als Krönung“.⁶³ Abb. 37 präsentiert zwei flüchtige Entwürfe einer „Bilderhalle“ auf einer Plattform. Möglicherweise handelt es sich dabei nur um einen Teil oder eine Ebene des Kultbaus, nämlich die Halle mit den großen Bilderzyklen. Ein einziges Problem scheint Max Ackermann hier zu beschäftigen: das der freien Sicht vom Zentrum des Raumes aus auf die umgebenden Bilder.

Resümee

Zeitlebens hat sich Max Ackermann mit seinem Kultbauprojekt befasst, und auch wenn es letztlich Utopie bleiben sollte, so hoffte der Künstler doch stets auf eine Realisierung. Als er gegen Ende seines Lebens die Vergänglichkeit seines Hoffens einsehen musste, reagierte er mit großer Enttäuschung und Verbitterung. Am 1. Juni 1971 schrieb er an Wolf Donndorf vom baden-württembergischen Kultusministerium: „Meine Einstein-Kathedrale bleibt eine Utopie, dank der Materialisten unserer Zeit. Mein Lebenswerk ist in großer Gefahr. Nicht nur das, was bereits geschaffen wurde, sondern auch das was ich noch zu tun hätte. Meine Kulturbaupläne, in allen Einzelheiten entwickelt nehme ich mit in mein Grab. Wenn aber dieser Kulturbau von einem Staatskörper durchgeführt würde, könnte er auch der Museumsfrage neue Impulse geben.“

Kann man überhaupt von ‚einem‘ Kultbauprojekt Ackermanns sprechen? Der vorliegende Aufsatz hat gezeigt, welche unterschiedlichen Inhalte, formalen Gestaltungen und Bezeichnungen Ackermann in fast 70 Jahren mit dem Thema verbunden hat: *Goethedenkmal*, *Nationaldenkmal des Geistes*, *Sociaclistenhalle*, *Geniushalle*, *Geburtstagskapelle*, *Logoshalle*, *Kapelle für geistige Pantheisten*, *Einsteinkathedrale*, *Nietzschenkathedrale*, *Ackermannkathedrale*, *Heiterkeitskapelle*. Es zeigt sich, dass diese Veränderungen und Entwicklungen wesentlich der Biographie Ackermanns und den Zeitumständen geschuldet sind und es doch immer eine übergeordnete und verbindende Grundidee gab: Im tiefen Glauben an die moralisch-sittliche Kraft und Wirksamkeit der Kunst im Hinblick auf eine Veränderung des Menschen und der Gesellschaft wollte Ackermann einen feierlich-weihevollen Ort schaffen, in dem der Mensch eine Art *Katharsis* erleben, sich sammeln und sich über sich selbst erheben sollte. Im synästhetischen Zusammenwirken der Künste, im Gesamtkunstwerk, sollten die Selbstheilungskräfte des Menschen aktiviert werden: der *Kultbau* als Katalysator eines geistig-seelischen Erneuerungsprozesses.

Grundlage der Kultbauidee waren Ackermanns romantischer Idealismus, sein Sendungsbewusstsein als Künstler und sein Glaube an Metaphysik und Transzendenz: „Der gegenstandsfreien Malerei fällt das Gebiet des Feierlichen, Festlichen Hymnischen, ja Sakralen zu. Solche Malerei pocht an die Seele des Beschauers und lässt stille Ergriffenheit erwachsen, ist konkretisierte Metaphysik.“⁶⁴ Die Bedeutung des Religiösen – Ackermann bekannte sich zum Pantheismus und distanzierte sich von der Anthroposophie – nahm mit fortschreitendem Alter zu („Dem unbekanntem Gott“). Rückschauend stellte der Künstler fest: „Ich gelangte in meinem Zeichnungstagebuch vom Naturalismus über soziale Anklage und

technische Ratio zum Zeitlosen im Dienst eines göttlichen Weltbildes. Hier stellte ich in Demut meine Kräfte in den Dienst einer Weltordnung. So führe auch ich die Schöpfung weiter, so forme auch ich am Weltgebäude.“⁶⁵ Hier wird deutlich, wie tief Max Ackermann vom Bewusstsein seiner Sendung durchdrungen war. 1907 notiert der 20-jährige Künstler im Zusammenhang mit seinem Geniusbilderzyklus die oben zitierten Worte in sein Tagebuch: „Der Menschheit zeigen, wie tiefe Menschen leben und wie sie selbst leben könnte.“⁶⁶ Und 1964 schreibt der 76-Jährige während seines Gastaufenthaltes in der Villa Massimo in Rom: „Alle wirklich schöpferischen Menschen erfüllen eine Sendung. Auch die Malerei ist eine Weiterführung. Maler sein im Dienste einer hohen Weltordnung ist Dienst am Kosmos.“⁶⁷ Dass der *Kultbau*, ja Kunst ganz generell, für Ackermann ein Religionsersatz war, geht explizit aus einem Tagebucheintrag vom 10. Januar 1964 hervor: „Mein Kulturbau kann eine Religionsform auf höherer Bewußtseinsstufe verkörpern. Die Menschen mit solch einer Sache sich beschäftigen lassen bringt Veredelung. Veredelung aber erfüllt zugleich allerlei Religionsinhalte aller Religionen. [...] Kunst wird als allen Weltendingen und der Alltäglichkeit enthoben betrachtet. Sie erhält zunehmend Selbstzweck. Sie wird sogar zum Religionsersatz.“⁶⁸

Dieses Bewusstsein – wie überhaupt das ganze Kultbaukonzept – ist nur im Kontext seiner Entstehungszeit zu verstehen, und diese ist die Zeit nach der Jahrhundertwende in Weimar.⁶⁹ Hier, in seiner Jugend in Ilmenau und Weimar, wurden die geistigen Grundlagen für Ackermanns Leben und Kunst gelegt, zwischen Goethe und Nietzsche, Beethoven und Wagner, van de Velde und Klinger, Jugendstil und Symbolismus. Weitere wichtige Prägungen erhielt Ackermann, der 1908/09 in der „Brückstadt“ Dresden lebte, in der Zeit des Expressionismus. Mit seinem *Kultbau* steht der Künstler in einer Tradition, die bis ins frühe 19. Jahrhundert zurückreicht. Infolge der Säkularisierung erlebte die – ursprünglich auf die Romantik zurückgehende – Idee eines nicht konfessionell gebundenen, universalreligiösen Kultbaus eine Blüte.⁷⁰ Hinzu kam der Personalkult, „der zum Gedenken an politische und geistige Heroen Kulträume einforderte, die das Ziel moderner Wallfahrten zur geistigen Erneuerung des Volkes sein sollten.“⁷¹ Doch während einige Nationaldenkmäler – etwa die *Walhalla* bei Regensburg, das *Goethe-Schiller-Denkmal* in Weimar oder das *Völkerschlachtdenkmal* bei Leipzig – realisiert wurden, blieben viele andere Entwürfe Utopie. Hier ist beispielsweise Hugo Höppener, genannt Fidus, zu nennen, der wegen seines Lichtkultes für die Wandervogel-Bewegung wichtig war und mit seinen utopischen Tempelentwürfen vermutlich auch Max Ackermann beeinflusst hat. In der unmittelbaren Nachkriegszeit und der Frühphase der Weimarer Republik hatte der Kultbaugedanke erneut Konjunktur,

erblickte man in ihm doch den Ausdruck neuen Gemeinschafts-erlebnisses und neuer Sinnstiftung in einer als materialistisch empfundenen Zeit. Wassili Luckhardts Denkmal der Arbeit *An die Freude* (1919) und seine Kultbauentwürfe (um 1920) sind hierfür bekannte Beispiele, andere stammen von Bruno und Max Taut, Hermann Finsterlin und Erich Mendelsohn.⁷²

Max Ackermanns *Kultbau* ist Ausdruck einer Sehnsucht nach einem Zustand von Einheit und Ganzheit, nach dem Absoluten und Göttlichen, einem Zustand, der für die Moderne verloren war.⁷³

¹ Am ausführlichsten hat sich dazu bislang Stephan Mann in einem Kapitel seiner Dissertation über die Künstlerkapelle im 20. Jahrhundert geäußert. Vgl. Mann, Stephan: *Von Matisse bis Mack. Die Künstlerkapelle im 20. Jahrhundert*, Frankfurt am Main 1996, S. 117–133. Gabriele Schneider widmet der Kultbauidee in ihrer 1999 auf Mikrofiche publizierten Dissertation über das malerische Werk Ackermanns einen Exkurs. Vgl. Schneider, Gabriele: *Max Ackermann 1887–1975. Die Genese des malerischen Werkes*, Phil. Diss. Berlin 1998, Berlin 1999, S. 185–191. Eine umfassende Aufarbeitung von Max Ackermanns Kultbauprojekt im Kontext der ästhetischen Utopien der Moderne bleibt ein Desiderat der Forschung.

² Die Skizzenbücher befinden sich in Privatbesitz. Der künstlerische und schriftliche Nachlass, der auch die Tagebücher umfasst, lagert im Max Ackermann Archiv in Bietigheim-Bissingen, wo ich Rudolf Bayer und Reinhild Enßlin-List sehr herzlich für großzügige und vielfältige Unterstützung danke. Ackermann führte ab dem 5. August 1905 ein Tagebuch. Im Archiv vorhanden sind die Tagebücher bis Oktober 1914 (für diese liegen auch Transkriptionen vor), dann wieder vom 15. Februar 1958 bis zum Tode. Die Tagebücher der Zwischenzeit sind verschollen. Sämtliche in diesem Aufsatz zitierten Quellen befinden sich im Max Ackermann Archiv. Bei Zitaten aus den Tagebüchern bedeuten geschweifte Klammern Ergänzungen in den Trans-

- kriptionen, eckige Klammern bedeuten Auslassungen oder Ergänzungen von mir. Um der besseren Lesbarkeit willen wurden eindeutige Abkürzungen Ackermanns aufgelöst. – Für wertvolle Hinweise danke ich herzlich Dirk Blübaum, Dieter Hoffmann, Oliver Mack und Philipp Gutbrod.
- ⁵ Max Ackermann – Ludwin Langenfeld: *Das Karlsruber Gespräch vom 20. September 1971*, in: Langenfeld, Ludwin (Hrsg.): *Max Ackermann. Aspekte seines Gesamtwerkes*, Stuttgart, Köln, Berlin, Mainz 1972, S. 147–162, hier S. 159. Vgl. zu Goethe-Denkmalern allgemein: Gamer, Jörg: *Goethe-Denkmalere – Schiller-Denkmalere*, in: Mittig, Hans-Ernst und Plagemann, Volker (Hrsg.): *Denkmäler im 19. Jahrhundert. Deutung und Kritik*, München 1972, S. 141–162 (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts; 20).
- ⁴ Tittel, Lutz: *Max Ackermann – Annäherung an das Gesamtwerk*, in: ders. (Hrsg.): *Max Ackermann 1887–1975. Zum 100. Geburtstag*, Ausstellungskatalog Frankfurt-Höchst und Stuttgart 1987/88, Stuttgart 1987, S. 13–31, hier S. 18.
- ⁵ Vgl. zur Bedeutung Nietzsches für die bildende Kunst unter anderem: Schubert, Dietrich: *Nietzsche-Konkretionsformen in der bildenden Kunst 1890–1933. Ein Überblick*, in: *Nietzsche-Studien. Internationales Jahrbuch für die Nietzsche-Forschung* 10/11, 1981/82, Berlin/New York 1982, S. 278–317. Krause, Jürgen: „Märtyrer“ und „Propbet“. *Studien zum Nietzsche-Kult in der bildenden Kunst der Jahrhundertwende*, Berlin/New York 1984 (Monographien und Texte zur Nietzsche-Forschung; 14). Erbsmehl, Hans-Dieter: *Kulturkritik und Gegenästhetik. Zur Bedeutung Friedrich Nietzsches für die bildende Kunst in Deutschland 1892–1918*, Phil.-Diss., Los Angeles 1993. Vgl. auch Anm. 6 und 17.
- ⁶ Vgl. hierzu Krause: *Studien*, 1984, S. 199–210. Erbsmehl 1993 (wie Anm. 5), S. 239–285. Kostka, Alexandre: *Der Dilettant und sein Künstler. Die Beziehung Harry Graf Kessler – Henry*

- van de Velde*, in: Sembach, Klaus-Jürgen/Schulte, Birgit (Hrsg.): *Henry van de Velde. Ein europäischer Künstler seiner Zeit*, Ausstellungskatalog Hagen u. a. 1992–94, Köln 1992, S. 253–273. Grupp, Peter: *Geteilte Illusionen. Die Beziehung zwischen Harry Graf Kessler und Henry van de Velde*, in: Wilderotter, Hans/Dorrmann, Michael (Hrsg.): *Wege nach Weimar. Auf der Suche nach der Einheit von Kunst und Politik*, Ausstellungskatalog Weimar, Berlin 1999, S. 195–204.
- ⁷ So heißt es am 17. September 1907 im Tagebuch, dass „ein Artikelschreiber die Ilmenauer Goethebrunnen-Angelegenheit wieder mal vorhatte“. Max Ackermann, Tagebuch 1, Ilmenau, 14. August – 17. September 1907, S. 97.
- ⁸ Max Ackermann, Tagebuch 1, Ilmenau, 10. September 1906, S. 34.
- ⁹ Vgl. Schädel, Dieter u. a.: *Kommentiertes Werkverzeichnis der Werke Fritz Schumachers*, in: Frank, Hartmut (Hrsg.): *Fritz Schumacher. Reformkultur und Moderne*, Stuttgart 1994, S. 192–299, hier S. 205, Nr. 52. Die „Gesamtliste der Werke von Fritz Schumacher“ ist auch im Internet abrufbar unter: <http://homepage.hamburg.de/fritzschumachergesellschaft/fritz/werklist.html> (10. August 2004).
- ¹⁰ Max Ackermann, Tagebuch 1, Ilmenau, 25. September 1906, S. 36.
- ¹¹ Max Ackermann, Tagebuch 1, Weimar, 1. Februar 1907, S. 52.
- ¹² Max Ackermann, Tagebuch 1, Weimar, 27. Februar 1907, S. 57.
- ¹³ Vgl. zum Folgenden: Szeemann, Harald und Haeni Susanne (Hrsg.): *Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800*, Ausst.-Kat. Zürich, Aarau und Frankfurt am Main 1983. Englert, Klaus: *Der Traum vom Gesamtkunstwerk. Das ästhetische Dispositiv der Moderne?*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, 44, 1999, Heft 1, S. 5–25.
- ¹⁴ Lingner, Michael: *Der Ursprung des Gesamtkunstwerkes aus der Unmöglichkeit ‚Absoluter Kunst‘. Zur rezeptionsästhetischen Typologisierung von Philipp Otto Runge's Universalkunstwerk und Richard Wagners Total-*

- kunstwerk*, in: Szeemann/Haeni: *Gesamtkunstwerk*, 1983, S. 52–69, hier S. 54 f.
- ¹⁵ Max Ackermann, Tagebuch 1, Weimar, 12. Juni 1907, S. 87.
- ¹⁶ Vgl. zu van de Veldes theoretischen Lehren und ihrem Einfluss auf Ackermann: Casper, Lutz: *Max Ackermann – Der Zeichner*, in: Landesgirokasse Stuttgart (Hrsg.): *Max Ackermann 1887–1975. Der Zeichner*, Ausst.-Kat. Stuttgart 1994/95, S. 9–40, hier S. 12–14. Vgl. ferner den Beitrag von Dirk Blübaum im vorliegenden Band.
- ¹⁷ Max Ackermann, Tagebuch 1, Weimar, 2. März 1907, S. 58 f. Vgl. zu Klingers Nietzsche-Porträt jüngst: Dietrich, Conny und Erbsmehl, Hansdieter: *Klingers Nietzsche. Wandlungen eines Portraits 1902–1914. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des ‚neuen Weimar‘*, Weimar 2004.
- ¹⁸ Max Ackermann, Tagebuch 1, Weimar, 2. und 3. März 1907, S. 61–63.
- ¹⁹ Vgl. Hoffmann, Dieter: *Daten zur Biographie*, in: Tittel: *Zum 100. Geburtstag*, 1987, S. 175–197, hier S. 178.
- ²⁰ Max Ackermann, Tagebuch 1, Weimar, 22. Mai 1907, S. 78.
- ²¹ Max Ackermann, Tagebuch 1, Weimar, 19. Mai 1907, S. 76.
- ²² Vgl. Ackermanns Einträge vom 1., 2., 3., 7., 9. und 12. August 1907 im Tagebuch 1, S. 94–96.
- ²³ Max Ackermann, Tagebuch 1, Ilmenau, 14.–17. August 1907, S. 97.
- ²⁴ Ackermann bezieht sich hier auf die Hütte auf dem Gipfel des Kickelhahn, in der Goethe am 6. September 1780 seine berühmten Zeilen „Über allen Gipfeln ist Ruh [...]“ geschrieben hatte.
- ²⁵ Langenfeld: *Aspekte*, 1972, S. 159.
- ²⁶ Max Ackermann, Tagebuch 1, Weimar, 4. Februar 1907, S. 52.
- ²⁷ Max Ackermann, Tagebuch 1, Weimar, 5. Februar 1907, S. 53.
- ²⁸ Max Ackermann, Tagebuch 1, Ilmenau, 28. November 1907, S. 128. Auf den Seiten 129–132 folgt eine genaue Beschreibung der 17 einzelnen Bilder, die den Charakter von Bühnenbildern haben. Interessant ist, dass bereits der Goethetempel einen „Raum des

- Genius“ enthielt (vgl. oben).
- ²⁹ Max Ackermann, Tagebuch 1, Ilmenau, 28. November 1907, S. 132.
- ³⁰ Langenfeld: *Aspekte*, 1972, S. 159. Die genannte Nesselrolle ist vermutlich 1943 im Stuttgarter Atelier verbrannt. Erhalten haben sich dagegen zum Künstlerleben-Zyklus einige Skizzen und Fragmente aus den Jahren um 1906 bis 1909, die sich größtenteils auf Bildrückseiten befinden.
- ³¹ Vgl. Hoffmann, Dieter: *Daten zur Biographie*, in: Tittel: *Zum 100. Geburtstag*, 1987, S. 175–197, hier S. 178.
- ³² Zitiert nach: Maur, Karin von (Hrsg.): *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Ausst.-Kat. Stuttgart, München 1985, S. 258.
- ³³ Langenfeld: *Aspekte*, 1972, S. 159.
- ³⁴ Skizzenblatt *Socialistenballe*, 9. 10. 1916, Graphit und weiße Kreide auf festem grauen Papier, 24,6 x 16,2 cm, Privatbesitz.
- ³⁵ Vgl. Mann: *Die Künstlerkapelle*, 1996, S. 118 f. mit Abb. 79.
- ³⁶ Max Ackermann, Tagebuch 1975, zitiert nach: Landesgirokasse Stuttgart: *Ackermann 1887–1975. Der Zeichner*, 1994/95, S. 62. Am Ende seines Lebens sympathisierte Ackermann mit der vor Gericht stehenden Baader-Meinhof-Gruppe. So notierte der 87-jährige Künstler am 25. Mai 1975 in sein Tagebuch: „Ich verfolge den Baader Meinhof Prozeß mit Hingabe. Wie bin ich erstaunt, in mir verwandte Eigenschaften zu sehen. Dazu kam bei mir die Angst geisteskrank zu werden. Wenn ich mein Leben durchdenke finde ich so viel Gemeinsamkeit in den Reihen der bürgerlichen Gesellschaft die oft als Mord zu buchen wären. Ich war zu schwach zum Bomben-Werfen. Ich wünsche den B. M. Leuten Glück in Stammheim zumindest einen erträglichen Lebensabschluss.“ Max Ackermann, Tagebuch 5. März – 21. Oktober 1975, Eintrag vom 25. Mai 1975.
- ³⁷ Vgl. zum Folgenden: Schmolle gen. Eisenwerth, J. A.: *Denkmäler der Arbeit – Entwürfe und Planungen*, in: Mittig/Plagemann: *Denkmäler*, 1972, S. 253–281. Liebenwein-Krämer,

- Renate: *Säkularisierung und Sakralisierung. Studien zum Bedeutungswandel christlicher Bildformen in der Kunst des 19. Jahrhunderts*, Phil.-Diss. masch., Frankfurt am Main 1977, Band 1, S. 201-204 (Frankfurter Dissertationen zur Kunstgeschichte; 1).
- ³⁸ Vgl. zur Bedeutung der Gesamtkunstwerksidee in der Theorie der Üecht-Gruppe: Jakob, Susanne: *„Novembergeist“ und Stuttgarter Avantgarde. Die „Üecht-Gruppe“ 1918–1924*, in: Mück, Hans-Dieter (Red.): *Baumeister, Schlemmer und die Üecht-Gruppe*, Ausst.-Kat. Bonn, Stuttgart 1989, S. 9–48, hier S. 28 f.
- ³⁹ Zit. n. der Reproduktion des Manifests und des Programms des Bauhauses in: Droste, Magdalena: *Baubaus 1919–1933*, Köln 1990, S. 18 f.
- ⁴⁰ Zit n.: *Aus den unveröffentlichten Tagebuchauszügen Max Ackermanns* – 9. November 1989 – Lesung in den Räumen der Galerie Döbele Stuttgart – Zusammengefasst und kommentiert von: Helga Ertel M. A. und Ingrid Patzwahl M. A., Privatdruck, o. S.
- ⁴¹ Ein undatiertes, wohl von Max und Gertrud Ackermann verfasster Briefentwurf, in dem für das Architekturseminar Pfinzgen 1953 geworben wurde, schließt mit den Worten: „Wir hoffen, in einem späteren Seminar auch die gegenstandsfreie Skulptur und den abstrakten Tanz einbeziehen zu können.“ Ackermann hatte 1921 in Stuttgart Rudolf von Laban, einen der Begründer des abstrakten Tanzes, kennengelernt.
- ⁴² Vgl. zu den Seminaren in Hornstaad auch den Beitrag von Doris Blübaum im vorliegenden Band.
- ⁴³ Skizzenblatt, 1950er Jahre, Bleistift auf Büttchen, 28,8 x 17,9 cm, Privatbesitz.
- ⁴⁴ Skizzenblatt, 1950er Jahre, blaue Tinte und Bleistift auf Büttchen, 28,8 x 17,9 cm, Privatbesitz, Rückseite von Abb. 21/Anm. 43.
- ⁴⁵ Skizzenblatt, 1950er Jahre, blaue Tinte und Bleistift auf Büttchen, 28,9 x 18,1 cm, Privatbesitz.
- ⁴⁶ Max Ackermann, Tagebuch 5. März – 21. Oktober 1975, Eintrag vom 7. Mai 1975.
- ⁴⁷ Skizzenblatt Wiese, 6. 8. 1960, schwarzer Kugelschreiber auf Büttchen, 32,0 x 11,7 cm, Privatbesitz. Vgl. auch Mann: *Die Künstlerkapelle*, 1996, S. 122 f. mit Abb. 80.
- ⁴⁸ Langenfeld: *Aspekte*, 1972, S. 159.
- ⁴⁹ Vgl. Ackermann, Max: *Wie ich zur Heiterkeits-Kapelle kam und wie sie sich darstellt (1971)*, in: Langenfeld: *Aspekte*, 1972, S. 163–165.
- ⁵⁰ Max Ackermann, Tagebuch 5. März 1975 bis 21. Oktober 1975, Eintrag vom 11. März 1975. Vgl. zum Thema Kontrapunkt auch die folgende Äußerung des Künstlers aus dem Jahr 1947: „Die Entwicklung des Form-Farb-Themas aus Urform und Urfarbe, dazu das Gegen-thema, den Kampf der Themen, die Variationen und Auflösungen um eine starke Harmonie nenne ich den Kontrapunkt.“ Ackermann, Max: *Musikalische Malerei*, in: Domnick, Ottomar: *Die schöpferischen Kräfte in der abstrakten Malerei*, Bergen 1947, hier zit. n.: Galerie Bayer (Hrsg.): *Max Ackermann 1887–1975. Bilder aus siebenzig Jahren. Retrospektive zum 20. Todestag*, Ausst.-Kat., Bietigheim-Bissingen 1995, S. 82.
- ⁵¹ Skizzenblatt, frühe 1960er Jahre, schwarzer Kugelschreiber auf gelblichem Papier, 30,2 x 21,1 cm, Privatbesitz.
- ⁵² Skizzenblatt *Grundriß: Geburtstagstempel I. Dem unbekanntem Gott*, frühe 1960er Jahre, schwarzer Kugelschreiber auf gelblichem Papier, 24,6 x 21,1 cm, Privatbesitz.
- ⁵³ Vgl. hierzu auch die Skizze bei Mann: *Die Künstlerkapelle*, 1996, Abb. 89.
- ⁵⁴ Skizzenblatt *Grundriß: Geburtstagsstempel II*, frühe 1960er Jahre, blauer und schwarzer Kugelschreiber auf gelblichem Papier, 29,6 x 21,1 cm, Privatbesitz.
- ⁵⁵ Vgl. Mann: *Die Künstlerkapelle*, 1996, Abb. 81 f. und Abb. 88.
- ⁵⁶ Max Ackermann, Tagebuch 14. März bis 18. August 1969, Eintrag vom 7. Juni 1969. Als Leuchtfarben bezeichnete Ackermann die Acrylfarben, denen er sich im Alter zuwandte.
- ⁵⁷ Skizzenblatt, frühe 1960er Jahre, blauer und schwarzer Kugelschreiber auf gelblichem Papier, 29,6 x 21,1 cm, Privatbesitz.
- ⁵⁸ Skizzenblatt *Schwebende Betonwände auf Diebel*, frühe 1960er Jahre, schwarzer Kugelschreiber auf gelblichem Papier, 30,2 x 21,1 cm, Privatbesitz.
- ⁵⁹ Vgl. Ackermann, Max: *Heiterkeits-Kapelle (1971)*, in: Langenfeld: *Aspekte*, 1972, S. 163–165, hier S. 164.
- ⁶⁰ Skizzenblatt *K. Bau (Festschrift Dr. Voss)*, undatiert (1969), blauer und roter Kugelschreiber auf Papier, 29,7 x 21,0 cm, Max Ackermann Archiv. Vgl. auch Tittel: *Zum 100. Geburtstag*, 1987, Abb. S. 28 und Schneider: *Genese*, 1999, Abb. 247a.
- ⁶¹ Max Ackermann, undatierte Tagebucheinlage, um 1970.
- ⁶² Skizzenblatt, 28. 3. 1972, blauer Kugelschreiber auf Papier, 25,8 x 18,5 cm, Max Ackermann Archiv.
- ⁶³ Vgl. Tittel: *Zum 100. Geburtstag*, 1987, Abb. S. 29 und Mann: *Die Künstlerkapelle*, 1996, Abb. 87.
- ⁶⁴ Ackermann, Max: *Strahlkraft im Religiösen*, 1967, in: *Max Ackermann, Gemälde 1908–1967*, Ausst.-Kat. Koblenz 1967, hier zit. n.: Galerie Bayer (Hrsg.): *Bilder aus siebenzig Jahren*, 1995, S. 168.
- ⁶⁵ Leonhard, Kurt: *Max Ackermanns graphische Meditationen*, in: Leonhard, Kurt: *Max Ackermann. Zeichnungen aus fünf Jahrzehnten*, Frankfurt am Main 1966, S. 5–31, hier S. 31.
- ⁶⁶ Wie Anm. 29.
- ⁶⁷ Max Ackermann, Tagebuch 16. November 1963 bis 6. August 1964, Eintrag vom 20. April 1964.
- ⁶⁸ Wie Anm. 40.
- ⁶⁹ Vgl. hinsichtlich Ackermann und Weimar auch den Beitrag von Dieter Hoffmann *Weimar leuchtet* im vorliegenden Band.
- ⁷⁰ Vgl. Rosenblum, Robert: *Die moderne Malerei und die Tradition*, 1981, S. 227–230. Rosenblum erläutert hier die von Philipp Johnson in Form eines achteckigen Zentralbaus entworfene, 1971 eingeweihte Kapelle Mark Rothkos in Houston/Texas, in der Rothkos dunkle monochrome Bilder „eine quasi-religiöse Funktion übernehmen sollten. Sie sollten zu jener Art von Meditation einladen, die im 20. Jahrhundert konventionelle religiöse Bilder und Riten immer weniger anzuregen vermochten“ (S. 227). Im Karlsruher Gespräch spricht Ludwin Langenfeld Max Ackermann auf die Parallele von dessen Kultbauidee zur Rothko-Kapelle an, worauf Ackermann jedoch nicht eingeht (wie Anm. 3, S. 158 f.). Vgl. auch Mann: *Die Künstlerkapelle*, 1996, S. 131-133.
- ⁷¹ Schneider: *Genese*, 1999, S. 188. Vgl. zum Folgenden auch S. 188 f.
- ⁷² Vgl. Ponten, Josef: *Architektur, die nicht gebaut wurde*. Einbändige Wiedergabe der Ausgabe Stuttgart, Berlin, Leipzig 1925, Stuttgart 1987. Peht, Wolfgang: *Die Architektur des Expressionismus*, Stuttgart 1973. Peht, Wolfgang: *Architekturzeichnungen des Expressionismus*, Stuttgart 1985. Boyd Whyte, Iain / Schneider, Romana (Hrsg.): *Die Gläserne Kette. Eine expressionistische Korrespondenz über die Architektur der Zukunft*, Ostfildern-Ruit 1996 (Korrespondenzen; 10).
- ⁷³ Vgl. Petersdorff, Dirk von: *200 Jahre deutsche Kunstreligion!*, in: Petersdorff, Dirk von: *Verlorene Kämpfe. Essays*, Frankfurt am Main 2001, S. 15–45, hier S. 38 f.