



1 Gunter Böhmer, Apotheose Hans Purrmanns (rechts Gunter Böhmer und Hermann Hesse), Federzeichnung, Rückseite eines Briefes von Ursula Böhmer an Hans Purrmann (Detail), um 1955, Hans Purrmann Archiv, München

Tessiner Freundschaften – Hans Purrmann, Gunter Böhmer und der Freundeskreis in Montagnola

Nils Büttner

Vorbemerkung

»Den letzten Sommer seines Lebens brachte der Maler Klingsor, im Alter von zweiundvierzig Jahren, in jenen südlichen Gegenden in der Nähe von Pampambio, Kareno und Laguno hin, die er schon in früheren Jahren geliebt und oft besucht hatte. Dort entstanden seine letzten Bilder, jene freien Paraphrasen zu den Formen der Erscheinungswelt, jene seltsamen, leuchtenden und doch stillen, traumstillen Bilder mit den gebogenen Bäumen und pflanzenhaften Häusern, welche von den Kennern denen seiner »klassischen« Zeit vorgezogen werden. Seine Palette zeigte damals nur noch wenige, sehr leuchtende Farben: Kadmium gelb und rot, Veronesegrün, Emerald, Kobalt, Kobaltviolett, französischen Zinnober und Geraniumlack.«¹

Seit April 1919 lebte Hermann Hesse im Tessin, wo er am 11. Mai 1919 in Montagnola vier kleine Räume der Casa Camuzzi mietete. Von einem kleinen Balkon der über einem Hang thronenden Villa aus konnte Hesse über die Landschaft mit ihrer reichen Vegetation bis zum Luganersee schauen. Er hat dieses Naturschauspiel über die Jahre seines Aufenthaltes nicht nur in zahlreichen Skizzen und Aquarellen (Abb. 2) verarbeitet, sondern 1920 auch in seiner Erzählung *Klingsors letzter Sommer*, der auch die einleitenden Sätze entstammten.² Hesses Schriften berührten damals viele. Der Zeichner und Maler Gunter Böhmer hat das eindringlich beschrieben. »Jeder Hesse-Leser kennt«, schreibt er, »keiner vergißt den Blitzstrahl, das jähe Betroffensein, die plötzliche Gewissheit: dieser Dichter schreibt für mich, an mich. Viele antworteten ihm brieflich – auch ich, als junger Maler, 1932.«³ Die intensive Korrespondenz gipfelte in einer Einladung, die

den damals 22-jährigen Gunter Böhmer im April 1933 nach Montagnola führte. Böhmer kam, um zu bleiben und richtete sich für den Rest seines Lebens in der Casa Camuzzi ein, die er im Laufe seines Lebens in einer großen Zahl von Zeichnungen festgehalten hat. (Abb. 3) Hermann Hesse war bereits zwei Jahre zuvor in die Casa Rossa gezogen. Böhmer schrieb rückblickend über sein neues Domizil: »Ich fand einen barocken Traum, ich fand meinen Käfig, ich fand mich selbst.«⁴ Hesse machte den jungen Grafiker, der sich vor dem Hintergrund der politischen Situation entschlossen hatte, nicht nach Deutschland zurückzukehren, mit dem Verleger Samuel Fischer bekannt.⁵ Böhmer erhielt daraufhin den Auftrag, die Neuauflage von Hermann Hesses Jugendroman *Hermann Lauscher* zu illustrieren. Es war der Auftakt zu der von nun an nicht mehr abreißen Folge von mehr als 500 Aufträgen zu Illustrationen und Buchgestaltungen.⁶ Seine Zeichnungen waren es, die seinen Ruhm begründeten und hinter denen sein malerisches Œuvre und seine literarischen Arbeiten beinahe verblassten.⁷

Gunter Böhmer und die Farbe

Gunter Böhmer hatte am 13. April 1911 in Dresden das Licht der Welt erblickt.⁸ Von 1921 bis 1930 besuchte er dort das Gymnasium. Nach bestandenerm Abitur begann er an der Akademie in Dresden ein Studium der Malerei und Grafik. Gleichzeitig studierte er an der Technischen Hochschule Germanistik. Schon im folgenden Jahr wechselte er allerdings nach Berlin, wo er an der Vereinigten Staatsschule für freie und angewandte Kunst bei Emil Orlik (1870–1932) und Hans Meid studierte.⁹ Diese Ausbildung war von großer Frei-



2 Hermann Hesse, *Casa Camuzzi*, 1930, Aquarell, Sammlung der Sparkasse Pforzheim Calw

heit geprägt.¹⁰ »Er verhalf seinen Schülern zur Reife, nicht unbedingt zur Technik.«¹¹ Böhmers eigentliches Ziel war in jenen Jahren die Malerei, wobei Emil Orlik beim Anblick eines frühen Bildes, des *Werkstattfensters* aus dem Jahr 1928, ausgerufen haben soll (Abb. 4): »Böhmer, Sie sind ja Maler, ich dachte, Sie seien ausschließlich Freund und Kupferstecher.«¹²

Wie Böhmer rückblickend selbst beschrieb, war es vor allem sein Wunsch, bei Max Slevogt zu studieren, der ihn nach Berlin geführt hatte. Dies verdankte sich einer Begegnung, die sich noch in Dresden ereignete und die Böhmer auch zeichnerisch festgehalten hat (Abb. 5): »An einem sommerlichen Regentag war ich von dem silbrig transparenten Licht so hingerissen, daß ich mich bedenkenlos unter einer Schienenbrücke des Dresdner Hauptbahnhofes aufpflanzte, in keiner Weise durch das Getöse des Verkehrs, der rangierenden Züge, der eilenden Menschen behindert. Ich malte mit einem großen Pinsel sehr naß und unbefangen drauflos ... da sah ich plötzlich über meinem Bild einen dicken Gummiknauf schweben, der an einem Spazierstock steckte. Mit diesem Gerät zeigte ein unbemerkt Nahegetreter auf eine bestimmte Stelle meines Aquarells mit den Worten: »Es tropft von oben!«

Ich achtete nicht weiter darauf, denn wenige Passanten ersparten mir ihre Ratschläge, Witze und Zurufe. Der gichtfüßige Herr schien jedoch ein sachliches Interesse an der Malerei zu haben, denn er wartete in strenger Beharrlichkeit, bis ich mein Blatt aus der Zone des Getropfes weggezogen hatte, forderte mich dann auf, eine unentschiedene Bildpartie deutlicher zu markieren, das Ganze trocknen zu lassen und am nächsten Tag daran weiterzuarbeiten. Übrigens sei meine Sache gar nicht schlecht, murmelte er noch und ging langsamen, etwas schweren Schrittes von dannen, als ich ihm nun endlich ins Gesicht blickte: Es war Slevogt! Mein Wunsch, sein Schüler zu werden, steigerte sich derartig, daß sich schließlich mein Vater bereitfand, wenigstens brieflich bei ihm anzufragen. Die umgehende Antwort erklärte den langen vorbereitenden Studiengang, der notwendig war, um bei ihm aufgenommen zu werden.«¹³ Die Aufnahme in die Klasse Emil Orliks war dafür nur ein erster Schritt, doch hielt, wie er selbst eindringlich beschreibt, seine Scheu den jungen Böhmer davon ab, in Slevogts Klasse einzutreten. Der Bewunderung für diesen Maler, für Liebermann und die Kunst der Impressionisten, für Adolf Menzel, dessen zeichnerisches Œuvre er im Berliner Kupferstichkabinett studierte, tat das keinen Abbruch.¹⁴

Eine prägende Begegnung aus seiner Berliner Studienzeit war auch die mit dem Maler Hans Purmann, an die er sich noch Jahre später erinnerte: »Er war zu einem Vortrag gekommen, den Orlik etwa 1930 in der Berliner Akademie über das Thema der verschiedenen Gesichtshälften hielt ... Dafür saß gerade er dann schließlich unmittelbar vor mir, und ich konnte seine Kehrseite eingehend studieren und meinem Skizzenbuch (das ich ihm zwanzig Jahre später in Montagnola

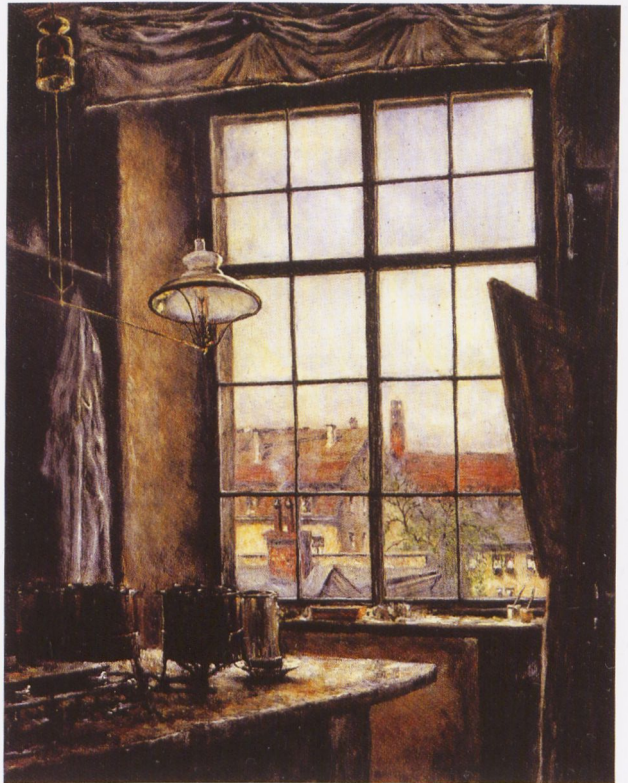


3 Gunter Böhmer, *Casa Camuzzi*, 1978, Bleistiftzeichnung, Privatbesitz

zeigen mußte) einverleiben: den schön gewölbten Schädel, die damals noch schwarzhärrige Glatzenumrahmung, die Nackenfalten und leicht abstehenden Ohren. Er saß unbeweglich, spürbar indigniert und gelangweilt da, stand nach dem Schlussaplaus als erster auf, warf sofort einen Blick auf meine natürlich nicht fertig gewordene Zeichnung und sah mir daraufhin kurz, aber ruhig und ernst in die Augen – das erste Mal, dem ungeahnt tausend weitere Male folgen sollten«, doch davon später.¹⁵

1933 beendete Gunter Böhmer seine akademische Ausbildung und folgte der Einladung Hermann Hesses nach Montagnola.¹⁶ Der Dichter ermutigte den jungen Mann vom ersten Tag an zu künstlerischer Tätigkeit, wie Böhmer später so eindringlich wie dankbar berichtet: »Ich überwand mich, zeigte alles. Er nimmt Blatt für Blatt nah ans Gesicht, starrt jedes mit scharfen, glitzernden Augen an, behält zwei keineswegs gefällige ... Farbzeichnungen in der Hand und zischt mich aus nahester Ferne hypnotisch durchleuchtend – nur zwei Worte: ›verflucht lebendig! ... Hesses Ahnungsvermögen schien sofort verschiedene Wege meiner Arbeit zu unterscheiden: die Illustrationen, die ›freien‹ Zeichnungen, die Malerei.«¹⁷

Voll Enthusiasmus schrieb Böhmer 1934 an seine Eltern: »Ich male jetzt grosse Formate und male mit der Kraft der dicken Ölfarbe, die dadurch auch vielmehr leuchtet. Dass ich jetzt hier arbeiten kann, ist ein unermessliches Glück. Nur hier kann ich zur Farbe durchdringen.«¹⁸ Tatsächlich entstand in den folgenden Jahren eine große Zahl von Ölgemälden und Aquarellen, für die sein *Vorfrühling in Montagnola* aus dem Jahr 1936 ein gutes Beispiel ist.¹⁹ (Abb. 6) Neben Landschaften, die teils auch auf gemeinsamen Malausflügen mit Hermann Hesse entstanden (Abb. 7), malt Böhmer auch Porträts, Stilleben und Interieurs.²⁰ Mit Beginn der 1940er Jahre ändern sich zwar nicht die Sujets seiner Bilder, aber doch die Art seines Arbeitens. Er greift zunehmend zu Wasserfarben, zu Aquarell und Gouache, die ihm ein schnelleres und spontaneres Arbeiten erlauben.²¹ In diese Zeit fällt die erneute Begegnung mit dem dreißig Jahre älteren Hans Purrmann, zu dem sich eine ähnlich innige und doch ganz anders geartete Freundschaft entwickeln sollte wie zu Hermann Hesse: »Es manifestierte sich darin eine völlig andere Art von Bestimmung als meine untrennbar dazugehörige Verbundenheit mit Hermann Hesse, die keine Wahl, sondern ein Schicksal war. Während mich aber das unbefangene Nehmen und Geben in dieser Freundschaft befreite und zugleich hier verwurzelte, traf mich Purrmanns Wesen und Einwirken im Auf-



4 Gunter Böhmer, *Werkstattfenster*, 1928, Öl auf Leinwand, Gentilino, Fondazione Ursula e Gunter Böhmer

bruch zu beunruhigenden Fragestellungen und unablenkbaren Wagnissen, deren noch ungeklärtes Stadium wechselseitige Zuneigung wie Zurückhaltung provozieren mußten.«²²

Purrmann in Montagnola

Hans Purrmann hatte sich 1944 in Montagnola niedergelassen. Er hatte Deutschland 1935 verlassen, nachdem er mit einigen Malerfreunden an der Beeridigung Max Liebermanns teilgenommen hatte. Sein Lebenslauf, der ihn auf Umwegen in die Schweiz geführt hatte, muss hier nicht ausgebreitet werden, genauso wenig, dass er 1937 als ›entartet‹ diffamiert wurde. Es mag der Hinweis genügen, dass Purrmann nach dem folgenschweren Verdikt der NS-Kunstpoltik, nach Schicksalsschlägen und Drangsalen im Tessin, wieder zur Ruhe fand. Nachdem er anfangs in Castagnola Quartier genommen hatte, zog er 1944 nach Montagnola, wo er im Hotel Bellevue an der Collina d'Oro unterkam. Am 13. September 1944 fragte Ursula Bächler in einem Brief an ihren späteren Mann Gunter Böhmer, ob »du Prof. Purrmann schon einmal gesehen hast? Oder war er bei dir? Dir lag doch sehr daran, ihn kennen zu lernen.«²³ Dazu



5 Gunter Böhmer, *Max Slevogt*, o. J., Federzeichnung

sollte sich bald schon ausführlich Gelegenheit ergeben, denn Purrmann bezog in der Casa Camuzzi das Geschoss unter der Wohnung Gunter Böhmers. Die beiden schlossen schnell Freundschaft und schon bald darauf fand Purrmann in der Gobelinweberin Maria (»Mareili«) Geroe-Tobler (1895–1963), der Tante von Böhmers Frau Ursula, eine neue Lebensgefährtin. Auch zu Hermann Hesse, der ihm 1953 das Gedicht *Alter Maler in der Werkstatt* widmen sollte, entwickelte sich eine zunehmend enger werdende Freundschaft.²⁴ Sie wird auch durch den von Felix Billeter und Eva Zimmermann vorbildlich edierten Briefwechsel der beiden dokumentiert, der tiefe Einblicke in ihre Erlebnisse und Gedanken erlaubt. Zugleich ist dieser Briefwechsel ein Monument der Freundschaft des Dichters und des Malers, die sich in ihm auch ihrer Positionen im Kulturleben ihrer Zeit versichern.²⁵ Gleiches gilt auch für die Publikationen und Aufzeichnungen von Gunter Böhmer, der seiner Freundschaft zu Hans Purrmann in schon zu Lebzeiten publizierten Texten, vor allem aber in seinen zwischen dem 25. Januar 1957 und dem 8. Januar 1961 niedergeschriebenen Tagebuchaufzeichnungen, ein Denkmal setzte. (Abb. 1)

Purrmanniana

Gunter Böhmers Aufzeichnungen von Begegnungen und Gesprächen mit Hans Purrmann sind kurz vor dem 120. Geburtstag Purrmanns und Böhmers 90. aus Anlass einer Ausstellung in Langenargen von Eduard Hindelang publiziert worden.²⁶ Hans-Jürgen Imiela hat hierzu eine Einführung geschrieben und

die teils unverständlich gewordenen Äußerungen und unzusammenhängenden Passagen so behutsam wie gründlich kommentiert.²⁷ Das aus Zeichnungen und schriftlichen Äußerungen bestehende Tagebuch ist gleichermaßen für das Verständnis der Werke beider Künstler von Bedeutung, wie als Zeugnis einer Künstlerfreundschaft (Abb. 8) und Dokument der Künstlersozialgeschichte des 20. Jahrhunderts. Zugleich erlaubt es, die weithin geteilten Meinungen über die Entwicklung von Kunst und Kunstmarkt zu hinterfragen, wenn man die subjektiven Aufzeichnungen in einen weiteren Kontext stellt. Diesem Versuch einer kontextualisierenden Dekonstruktion sollen die folgenden Überlegungen gewidmet sein.

Oft kreisen die von Purrmann und Böhmer diskutierten Probleme um einzelne Bilder und um »Formprobleme«, um einen den beiden Gesprächspartnern wohl vertrauten Begriff Wilhelm Worringers zu verwenden.²⁸ Ihre Vorstellung vom Entwicklungsgang der Kunst ist dabei deutlich von dem deutschen Kunsthistoriker Theodor Hetzer geprägt, der zutiefst davon überzeugt war, dass es *die* Geschichte, *der* Kunst gäbe. Beginnend mit *Giotto – Grundlegung der neuzeitlichen Kunst* sah er, ganz den Denk- und Anschauungstraditionen des 19. Jahrhunderts verpflichtet, eine *Geschichte des Bildes von der Antike bis Cézanne*, die er als durchgängige Geschichte von Aufstieg und Niedergang beschrieb.²⁹ Dass Purrmann und Böhmer mit dieser Auffassung vertraut waren und sie teilten, ist verschiedentlich dokumentiert.³⁰ So zum Beispiel, wenn Purrmann voller Stolz darauf hinweist, dass er 1957 mit einer ganzseitigen Abbildung Eingang in Hans Konrad Röthels Buch über die *Moderne deutsche Malerei* gefunden hat.³¹ »Neues Buch, neue Deutsche Malerei (Vollmer Verlag)«, heißt es in Böhmers *Purrmanniana*, »schöne Heckel, Expressionisten waren doch kühn, frech, unbekümmert, aber es hält sich doch. Klees feines Farbgefühl, ein Spiel, aber voller Empfindung. ... Purrmann stolz auf seine Abbildung ganzseitig.«³² Wie sehr Purrmann der Idee an *die* Entwicklung *der* Kunst glaubte, bezeugen auch seine 1949 publizierten Überlegungen zur *Einheit des Kunstwerkes*.³³ »Wenn man sich der Auffassung von Theodor Hetzer anschließt, so hat der Verfall der großen Komposition schon nach Tiepolo begonnen. Vorher waren die Grundlagen durch Schulen überliefert, die sich in Gruppen mit künstlerischen und nationalen Eigentümlichkeiten ausbildeten. Wohl stach das genial Geschaffene heraus; aber das Mittelmäßige zeigte noch Form und Haltung, die oft nur der

Kenner vom Schöpferisch-Einmaligen zu unterscheiden weiß.«³⁴

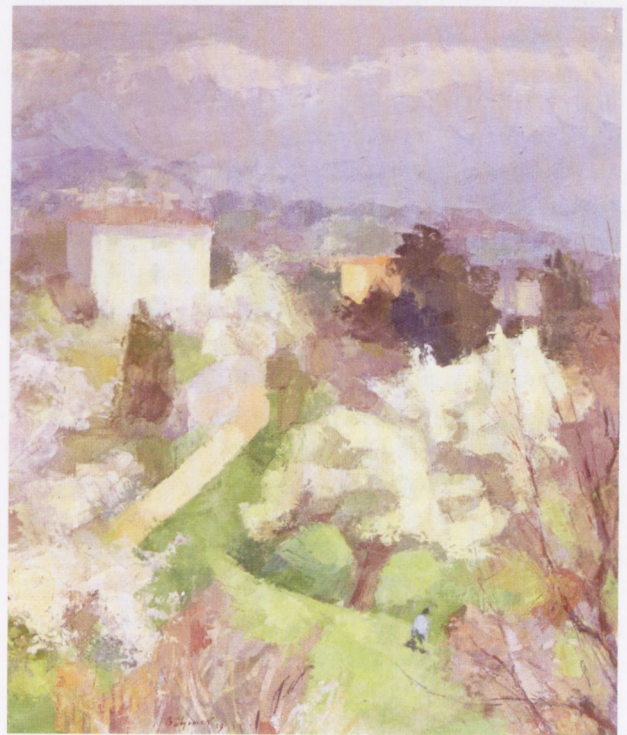
Diese noch heute durchaus verbreitete kunsthistorische Idee von der einen Geschichte der Kunst und ihrer Entwicklung teilte Purrmann nicht nur mit Theodor Hetzer, sondern auch und gerade mit den Kritikern und Künstlern seiner Zeit, vor allem mit jenen, die sich selbst als Avantgarde sahen. Dieser Begriff war dem Jargon des französischen Militärs entlehnt und bezeichnete als wehrtechnischer Terminus den bewaffneten Stoßtrupp und die Vorhut des Heeres. Nach der französischen Revolution war dieser Terminus zu Beginn des 19. Jahrhunderts erstmals auch auf intellektuelle Neuerungen übertragen worden und zunehmend zum Schlagwort für die sich kämpferisch gerierenden Vertreter ästhetischer Innovationen geworden. Gleichzeitig mit dem neuen Begriff hebt in der Kulturgeschichte der immer wieder reproduzierte Mythos vom radikalen Traditionsbruch an. Ästhetische Neuerung erwachse stets aus der Überwindung des Alten. Hier liegen die Wurzeln der avantgardistischen Tradition des Traditionsbruchs. Die Überwindung des Alten und die Herausbildung eines nie da gewesenen Neuen wurde zu einer Denkfigur, die seither jeder Vorstellung und Konstruktion einer Avantgarde zwangsläufig zugrunde liegt. Gegen Ende der fünfziger Jahre hat deshalb der Kritiker Harold Rosenberg das Schlagwort von der ›tradition of the new‹ eingeführt, der ›Tradition des Neuen‹, die aus diesem Überwindungspathos der Avantgarde erwachsen sei.³⁵ Dieser der Avantgarde eigene Vorwärtsdrang hatte dabei zugleich beinahe zwangsläufig eine Historisierung zur Folge; denn was vorne ist, lässt sich recht eigentlich nur im Blick zurück bestimmen. Dabei bedienten sich die Künstler der europäischen Moderne einer Geschichtskonstruktion, die beinahe genealogisch den eigenen Avantgarde-Anspruch untermauern sollte. Die Denkfigur war aber auch für Kunsthistoriker und Kritiker ganz selbstverständlich, sodass zum Beispiel Werner Haftmann anlässlich der documenta des Jahres 1959 proklamieren konnte: »Die Kunst ist abstrakt geworden.«³⁶ Es sollte nicht lange dauern, bis die von Arnold Bode auch in der Ausstellungsinszenierung umgesetzte doktrinäre Interpretation der ›Weltsprache Abstraktion‹ infrage gestellt wurde.³⁷ Doch in ihrer Zeit war die Wirkung dieser These immens.

Hurenmalerei

Gerade weil Purrmann und Böhmer das ihr zugrundeliegende gedankliche Modell einer einseitig gerichteten Entwicklungsgeschichte der europäischen Kunst

teilten, zeigten sie sich über diese weithin geteilte Auffassung empört, deren Wirkungen nicht nur die documenta prägten, sondern auch die im gleichen Jahr abgehaltene Künstlerbund-Jury.³⁸ »alles für Amerika. Hurenmalerei, wollen Amerikanern gefallen. Pünktchen auf riesigen Leinwänden, von weitem gar nicht sichtbar. Von Gegenständlichem nichts mehr. ... Bargeer entlarvt, sei doch nichts, stecke nichts dahinter. bleibt sich wenigstens treu. Heckel und Schmidt-Rottl. nichts schicken nicht mehr, habens satt. Marcks aus-gebootet. Nay colorist. interessant [???] na ja. Wohin, Amerika? Es gibt keine deutsche Kunst (mehr). Man kann zu nichts stehen, P. er sei ja tolerant, aber von nichts überzeugt. P. zu Documenta nicht einladbar, weil auf Junge ausgerichtet und auf amerikanische Einflüsse. Brief als Entschuldigung??«³⁹

Dieses bemerkenswerteste Zeugnis für ein zwischen Purrmann und Böhmer geführtes Gespräch kann selbstverständlich nur aus seinem historischen Kontext heraus verstanden und gedeutet werden. Denn dass hier ausgerechnet jemand seine Stimme für die ›deutsche Kunst‹ erhebt, den die Nationalsozialisten als ›entartet‹ diffamiert hatten, mutet aus der historischen Distanz auf den ersten Blick beinahe verwunderlich an. Doch darf seine Äußerung ›alles für Amerika‹ als gleichsam hellsichtige Analyse gelten. Denn erst in den



6 Gunter Böhmer, *Vorfrühling in Montagnola*, 1936, Öl auf Leinwand, Gunter Böhmer Stiftung, Calw

1970er Jahren entwickelte sich allmählich ein kritisches Bewusstsein dafür, dass die in Europa betriebene Propagierung der abstrakten Expressionisten als Vertreter des »american way of life« und der »advanced civilisation« (wie es im documenta-Ausstellungskatalog hieß) politisch motiviert war.⁴⁰ Und Dank der Forschungen der britischen Literaturwissenschaftlerin Frances Stonor Saunders weiß man heute, wie die als Sinnbilder der Freiheit gepriesenen Werke, vor allem die Bilder von Jackson Pollock, von der CIA gesponsert durch Europa tourten.⁴¹

Es wäre dabei aber falsch, Purrmanns Ablehnung als politisches Statement zu lesen. Vielmehr muss man seine Äußerung aus dem Geist eines kunsthistorischen Denkens heraus begreifen, dem die Einteilung der Kunstgeschichte nach nationalen Schulen als selbstverständlich und gegeben erschien. Seine in den *Purrmanniana* immer wieder aufscheinende Ablehnung der ungegenständlichen Moderne ist nicht nationalistisch oder politisch motiviert. Purrmanns Ablehnung der ungegenständlichen Malerei muss vor dem Hintergrund einer Idee von Kunst und Kunstgeschichte verstanden werden, an deren im Geiste des 19. Jahrhunderts gedachter Genese und Zielen Purrmann keine Zweifel hegte.⁴²

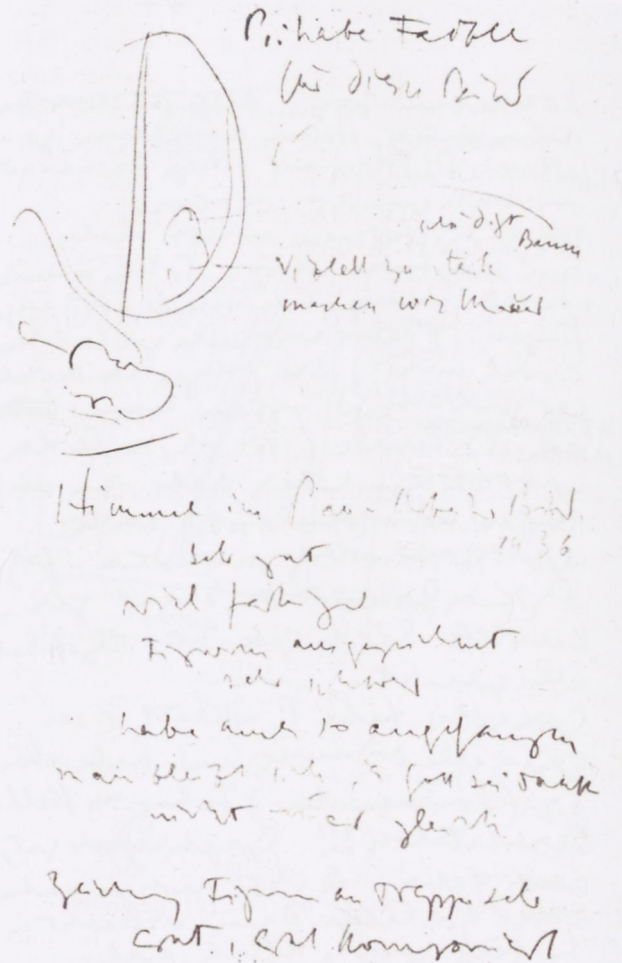
»Alles, was diese Künstler sagten, insbesondere auch Cezanne, ist so bekannt und so oft herangezogen worden, um Kunstwerke in ihrem Wesen zu bestimmen, einzuteilen und sogar noch die Schulen der alten Meister zu charakterisieren, daß ich mich nicht damit zu befassen brauche. Aber es ist vielleicht von Nutzen, hier den Versuch zu unternehmen, als Ziel unserer Zeit die stilistische Einheit der Komposition aufzuzeigen. Dieses kompositionelle Streben beherrscht unsere Kunst seit Seurat. Wir finden es bei Matisse in den arabeskenhaften Formen von äußerster Sensibilität. ... Um aus der Anarchie zur Ordnung zu kommen, hat unsere Zeit sich loszureißen versucht von einer Kunst ohne Form, aus einer seichten Naturimitation, die sentimentalem Genre nachhing und damit jede Bildgestaltung verlor. Es gab fast keine Verbindung mehr zwischen alter und neuer Kunst. Wie Cezanne um deren Wiederherstellung rang und darüber dachte, wissen wir alle. Die Moderne ist gleichermaßen gekennzeichnet durch die Entdeckung aller Kunstmittel wie durch das bewußte Streben nach einem gesicherten Ensemble des Kunstwerks.«⁴³ Jedes einzelne künstlerische Werk hatte nach Purrmanns Auffassung zu diesem als überzeitlich verstandenen Formproblem einen Beitrag zu leisten. Und an diesem Problem arbeitete er selbst mit jedem neuen Bild. Es ist dieses Bemü-

hen, um das etliche der von Böhmer aufgezeichneten Gespräche kreisen.

Die ungegenständliche Malerei der abstrakten Expressionisten verweigerte sich dieser künstlerischen Aufgabenstellung. Die neue Art zu malen erschien ihm deshalb als uninteressant und als etwas, das man höchstens als Modeströmung zu deuten hatte. Ganz in diesem Sinne notierte Böhmer beispielsweise Purrmanns Stöhnen über den aktuellen Ausstellungsbetrieb: »Biennale huh! Alles einfarbig im Riesenformat Mode, alles austauschbar.«⁴⁴ Wer sich der eigentlichen Aufgabe jedes Künstlers, »dem Willen zur Einheit« der Komposition verweigerte, durfte nicht auf Purrmanns Billigung hoffen.⁴⁵ Die von Böhmer geteilte Abneigung gegen die als neue Weltsprache der Kunst beschworene Abstraktion macht selbst vor Künstlern der engeren Umgebung nicht halt.⁴⁶ (Abb. 9) So dokumentiert Böhmer beispielsweise die Reaktion auf ein Geschenk des Malers Georg Meistermann, der Purrmann 1958 seine als *Hommage à Purrmann* ausgewiesene *Variation zu Rot: Schwarz* dediziert hatte. (Abb. 10). Neben der knappen Skizze heißt es: »rot schwarz Meistermann hat mir's geschenkt, sehen Sie »hommage à Purrmann« weiss gar nicht, wo ich sowas aufhängen soll, was finden Sie? G[unter] B[öhmer]: Scheisse ... H[ans] P[urrmann]: wie ein abgeleckter Affenarsch.«⁴⁷ Meistermann, ein Generationsgenosse Böhmers, zählte nach Auffassung der zeitgenössischen



7 Gunter Böhmer, *Malausflug mit Hermann Hesse*, o. J., Federzeichnung



8 Gunter Böhmer, Tagebucheintrag, Federzeichnung, 1959, in: *Purrmanniana* 33 (Langenargen 2000)

Kunstkritik neben Willi Baumeister, Ernst Wilhelm Nay und Fritz Winter zu jenen Künstlern, die den Anschluss Deutschlands an die internationale Kunstentwicklung sicherstellten. Entsprechend waren die Arbeiten von Meistermann, Baumeister, Nay und Winter 1959 auch auf der documenta zu sehen. Während die ungegenständlichen Bilder dieser Maler als wesentlicher Beitrag zur Kunst der Gegenwart wahrgenommen wurden, erfuhr Purrmann nun vor allem für seine inzwischen als historisch verstandene Position Wertschätzung und Würdigung. Hermann Hesse hat das 1960 klar gesehen und liebevoll kommentiert: »Es ist mir immer eine Freude und Genugtuung, wenn ich sehe, wie Ihr grosses Oeuvre geliebt und gefeiert wird, wenn auch wir Alten uns damit abfinden müssen, dass man uns als letzte Exemplare einer ausgestorbenen Rasse empfindet. Ihr Werk hat ja nicht nur seinen ehrenvollen Platz in der Stilgeschichte der Malerei, es ist auch der Ausdruck einer unentwegten

Lebensbejahung, und das ist eine Haltung, zu der das Daseinsgefühl der jüngern Generationen in vollem Widerspruche steht.«⁴⁸

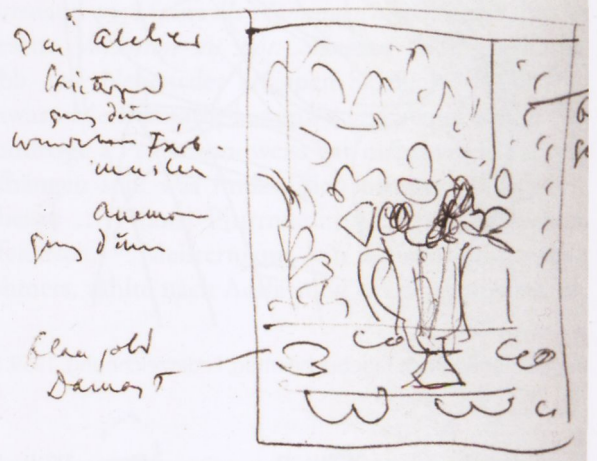
Was Purrmann tatsächlich in jenen Jahren zum letzten Vertreter »einer ausgestorbenen Rasse« machte, war tatsächlich wohl nicht die »Lebensbejahung«, die zum »Daseinsgefühl der jüngern Generationen in vollem Widerspruche« gestanden hätte. Vielmehr war es die Idee von *der* Geschichte der Kunst, der auch Purrmann selbst anhing, die es mit sich brachte, dass ihm ein historischer Ort zugewiesen wurde. Er hatte sich als Maler immer wieder gewandelt, war jedoch seinen als zentral erkannten künstlerischen Problemstellungen treu geblieben, sodass seine aktuellen Bilder eher als Referenz zu früheren Werken, denn als Beitrag zum aktuellen Kunstdiskurs wahrgenommen wurden.

Was hier ausgeführt wurde, ist der Versuch, Gunter Böhmers *Purrmanniana* nicht nur als Quelle

Kunsterbeund-Jury, alles für Amerika.
 (Kunstmaler, wollen amerikanisch ge-
 fallen. Punkte auf viele Zeichnungen,
 von unten gemacht, mit ganz
 von Amerikanern nicht mehr.
 nur Meiboden schon. Soles, man ist
 gewohnt, rausgeschickten, beibt ausge-
 fangen, Tante nicht mehr zu halten.
 Crowl nicht. Eine Prüfung aus Meiboden
 hat geschrieben in verlesen Lesung: ~~hat~~
 Die Biennale (die ich, 2. Leiden
 nicht gesehen hatte) habe ich nun ange-
 kommen und veranlasst, seine
 Arbeitwerke in den zu ändern. fast
 Ritzes Bild wurde, darauf zer-
 knüpfte Sacke gemacht. Abgedruckt,
 alle gezeichnet.
 Grotz habe P. Arbeit, er sei
 gegen alle Ordnung und habe schon
 die (Kommunisten-) Fabrik als Keller
 bereit stehen!!! Graphik sehr gut,
 auch febrig. Licht nach zu machen.
 Klare Gezeiten dann verbleibt in
 zu sehr nicht so haben, egal,
 P. hat Grotz haben oder Christ haben
 Grotz & Paulus, 2. Bild, haben,
 Paulus an Carl, sei das nicht, stecke nicht
 dahinter.

Bleibt ich wenigsten, kein.
 Heibel und Richard-Rolle, nicht
 können nicht mehr, haben salt
 Meiboden ausgebootet. May color
 in den auf ~~2018~~ na ja.
 wohin, Amerika? Es ist kein
 Deutsche Kunst (mehr).
 kann kann zu nichts stehen.
 P. er sei ja tolerant, aber von
 nicht überprüft.

P. Zu Documenta nicht einladbar
 weil auf lange ausgeführt
 und mit amerikanischer Einflüsse
 Bory als Entschuldigung??



9 Gunter Böhmer, Tagebucheintrag, Federzeichnung, 1959, in: *Purmanniana* 59 (Langenargen 2000)

für Biografien und Bilder zu lesen, sondern als Zeugnis einer diskursiven Positionierung. Es würde den Rahmen dieses Beitrages sprengen, dem auch auf der Ebene des visuellen Diskurses in mehr als dem einen Beispiel weiter nachzugehen, was fraglos möglich wäre. Die Ausstellung in Langenargen hat 2000 erste Schritte unternommen, indem sie die Werke von Purmann und Böhmer mit dem Tagebuch zusammen ausstellte. Diesen Ansatz auszuweiten, wie hier am Beispiel Meistermanns gezeigt, ist fraglos lohnend. Statt aber hier ein tiefgehendes close reading vorzulegen, sei der Blick abschließend noch einmal auf Gunter Böhmer gelenkt.

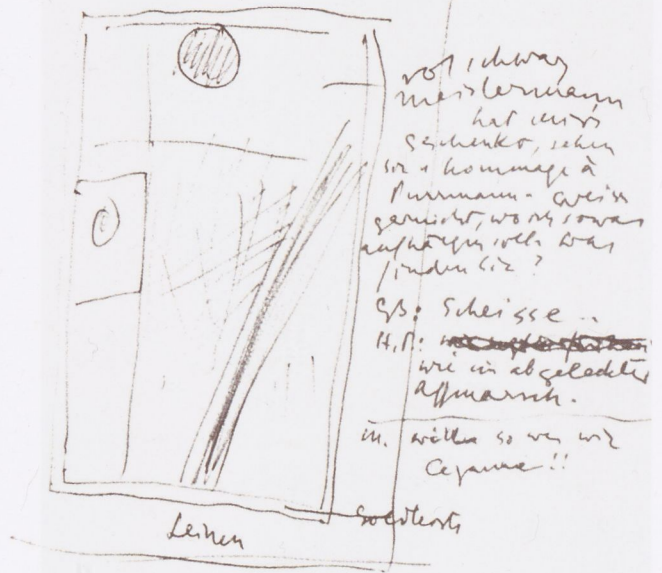
Böhmer als Lehrer

Seine *Purmanniana* zeigt Gunter Böhmer als Suchenden und Lernenden. Er hat sich im Laufe seines Lebens stets dazu bekannt, von seinen Vorbildern und Lehrern geprägt worden zu sein. So betonte er immer, wie oben ausgeführt, Schüler von Orlik und Meid gewesen zu sein. Er setzte Slevogt als seinem Vorbild ein Denkmal, dankte sowohl Hesse als auch Purmann öffentlich für ihre Freundschaft und das ihnen Verdankte.⁴⁹ Damit bewies er zugleich, wie sehr er dem von Giorgio Vasari etablierten Denkmodell einer Geschichte der Kunst verpflichtet war, die in gerader Linie von Lehrern an Schülern fortgeerbt wurde. Dass dies mehr als ein literarisches Konzept war, das wie in den *Purmanniana* gezeigt, auf die Wahrnehmung von Kunst und Künst-

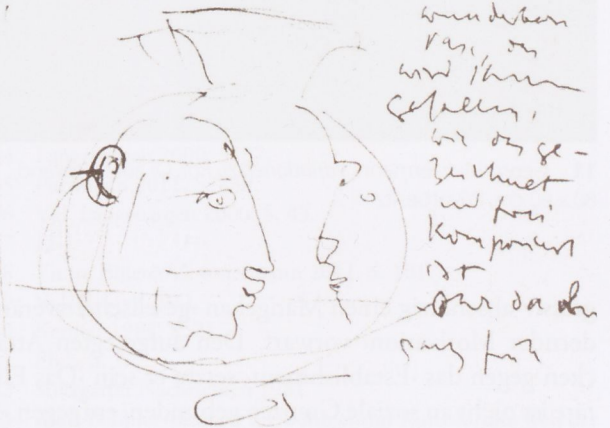


Febr. 59
widerständ
heller Verstand

Hundepfoten wider
geändert



Lehen

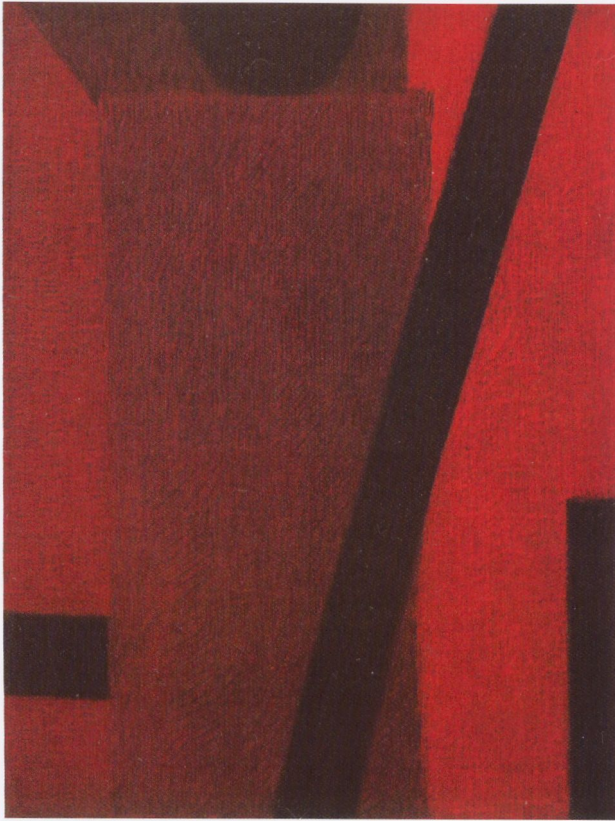


10 Gunter Böhmer, Tagebucheintrag, Federzeichnung, 1959, in: *Purmanniana* 44 (Langenargen 2000)

lern wirkte, erweist sich in seinem Wirken als Lehrer, der immer auch Schüler blieb.

Anlässlich der Eröffnung einer von den Studierenden seiner Klasse im Juni 1976 veranstalteten Abschiedsausstellung hat Wolfgang Kermer in seiner Eröffnungsansprache nach dem Charakteristikum der Böhmer-Schule gefragt. »Es gibt keine ›Schule‹, dafür aber die Gemeinsamkeit des Suchens«, lautete die Antwort.⁵⁹ Das Wort zielte darauf, dass Böhmer seinen Schülern weder Medien noch Themen vorschrieb, dass es also keinen auf den ersten Blick sichtbaren Stil der ›Klasse G. B.‹ gab. In seiner Würdigung von Böhmers Wirken als Lehrer an der Stuttgarter Akademie beschreibt Kermer »die kleinen und die großen Stunden in der Klasse: Oft war der Lehrer zeichnend gleichsam

Lernender unter Lernenden, ›Kollege unter Kollegen‹, wie er sagte, wenn sich seine Schüler zum Gedankenaustausch und zur Kritik mit ihm zusammenfanden. In der ›Lehr- und Lernzone‹ wich Böhmer übrigens den zuweilen vehementen Konfrontationen nicht aus, er stellte sich mit Courage und Verve; er verstand, das offene Gespräch mit jungen Menschen – »wert unserer Liebe, genauer: wachen Mitgehens, Antwortens, Verantwortens« – als elementares Mittel einzusetzen (um in seinen aus jener Zeit stammenden Notizen zum Thema ›Akademie‹ auch zu erkennen: ›Keinen Zwang ausüben – gut. Sinnvolle Widerstände anbieten – besser); er ließ sich – ›Beichtvater für alle möglichen Lebenslagen‹ – auf mühsame Diskussionen ein und verlor auch nicht die Contenance, wenn man ihm ag-



11 Georg Meistermann, *Variationen zu Rot*, Öl auf Leinwand, 80 x 60 cm, Privatbesitz

gressiv-abschätzig einen Mangel an ›gesellschaftsverändernder Motivation‹ vorwarf. Den aufgeregten Attacken gegen das ›Establishment‹ setzte er sein ›Das Elitäre ist nicht an soziale Grenzen gebunden‹ entgegen.«⁵¹

Es mag auch und gerade die so erzeugte Atmosphäre gewesen sein, die den ›Klassengeist‹ beschwor.

Denn tatsächlich bekannten und bezeichnen sich nicht wenige, die damals bei ihm studierten, bis heute stolz als Böhmer-Schüler. Und selbst wenn sie es wollten, könnten manche von ihnen ihre künstlerische Herkunft aus der ›Klasse G. B.‹ kaum verleugnen, wobei sie auch schon früh gemeinsam auftraten, wie die *Stuttgarter Nachrichten* 1981 zu berichten wussten: »Und zum Geburtstag, jetzt, planen, wie man hört, einstige Böhmer-Schüler wie Wolfgang Sammet, Wolfgang Werkmeister, Susanne Kirbach, Jörg Neuner-Duttenhofer und wer da alles dazu gehört und selber bereits einen Namen hat, eine Ausstellung zu Ehren des Meisters; hoffentlich klappt's.«⁵² Die Ausstellung fand statt und ihr sollten viele weitere folgen.⁵³ In der Treue seiner Schüler und in deren Vorstellung von ihrem Lehrer realisierte sich dann ganz nebenbei jenes Bild von Kunstgeschichte, das Böhmer schon mit Purrmann teilte.

Hier wäre fraglos noch vieles zu sagen, um Gunter Böhmer als Lehrer auch nur annähernd gerecht zu werden. Doch auch das würde den Rahmen dieser Ausführungen sprengen, die Hans Purrmann, Gunter Böhmer und dem Kreis der Freunde in Montagnola gewidmet sein sollten. Im Zentrum standen dabei die Aufzeichnungen Gunter Böhmers, seine Zeichnungen und Bilder, die als Quellen eines inzwischen historischen Kunstdiskurses tatsächlich auch ›Wege zu Purrmann‹ eröffnen. Tatsächlich kann man ihm fraglos auf vielen Wegen näher kommen, wobei Böhmers *Purrmanniana* durchaus mehr sein können, als Dokumente einstiger Überzeugungen. Vielmehr darf man sie, genau wie die darin zitierten Bilder als stets aktuelle Einladung betrachten, die eigenen Kategorien der Wissensordnung kritisch zu hinterfragen.

Anmerkungen

- 1 Hesse 1985, S. 7.
- 2 Vgl. ebd., S. 9: »Klingsor stand nach Mitternacht, von einem Nachtgang heimgekehrt, auf dem schmalen Steinbalkon seines Arbeitszimmers. Unter ihm sank tief und schwindelnd der alte Terrassengarten hinab, ein tief durchschattetes Gewühl dichter Baumwipfel, Palmen, Zedern, Kastanien, Judasbaum, Blutbuche, Eukalyptus, durchklettert von Schlingpflanzen, Lianen, Glyzinen.«
- 3 Rysavy 2011, S. 169.
- 4 Kinkel/Böhmer 1971, o. S.
- 5 Vgl. Konstanz 2011, S. 25.
- 6 Vgl. Rysavy 2003.
- 7 »Die Ausstellung seines malerischen Werks macht deutlich, dass Böhmers facettenreiches Schaffen noch längst nicht erschöpfend ausgelotet ist und aufgrund seiner faszinierenden Komplexität noch reichlich Stoff für Entdeckungen enthält«, heißt es treffend in dem von Manfred Dunst verfassten Vorwort des Ausstellungskatalogs von Barbara Stark (Konstanz 2011, S. 7).
- 8 Der Lebenslauf hier referiert auf der Grundlage der Personalakte im Archiv der Akademie der Bildenden Künste Stuttgart.
- 9 Vgl. Osnabrück 2015.
- 10 Vgl. Nungesser 2015, S. 13–28.
- 11 Küster 1990, S. 32.
- 12 Zit. n. Konstanz 2011, S. 9; vgl. auch Böhmer 1977, S. 27. Zur sprichwörtlichen Bedeutung der Wendung »Freund und Kupferstecher«: vgl. Röhrich 1999, S. 911.
- 13 Böhmer 2011a, S. 40.
- 14 Vgl. ebd.
- 15 Langenargen 2000, S. 17.
- 16 Vgl. Böhmer 2011b, S. 171.
- 17 Vgl. ebd., S. 176.
- 18 Böhmer 2001, S. 43.
- 19 Konstanz 2011, S. 22.
- 20 Vgl. Böhmer 2011c.
- 21 Vgl. Konstanz 2011, S. 26.
- 22 Langenargen 2000, S. 9.
- 23 URL: http://www.gunterboehmer.com/index.php?optionz=com_content&view=article&id=33&Itemid=40 (letzter Zugriff am 06. Oktober 2015).
- 24 Vgl. Bucher 2002, S. 72.
- 25 Vgl. Billeter/Zimmermann 2011.
- 26 Siehe Langenargen 2000.
- 27 Vgl. Imiela 2000.
- 28 Vgl. Worringer 1912.
- 29 Vgl. Hetzer 1981; Hetzer 1998.
- 30 Böhmer erwähnt beispielsweise Gertrude Bertholds *Cézanne und die alten Meister: Die Bedeutung der Zeichnung Cézannes nach Werken anderer Künstler*, Stuttgart 1958, als »Cézanne-Buch von Hetzer-Schülerin« (Langenargen 2000, S. 49).
- 31 Röthel 1957.
- 32 Langenargen 2000, S. 7.
- 33 Siehe Purrmann 2011.
- 34 Ebd., S. 140.
- 35 Schmidt-Burkhardt 2005, S. 1.
- 36 Haftmann 1959, S. 17.
- 37 Kimpel 2002, S. 29–31.
- 38 Imiela 2000, S. 54.
- 39 Langenargen 2000, S. 59.
- 40 Siehe Cockroft 1974.
- 41 Siehe Saunders 1999.
- 42 Vgl. Langenargen 2000, S. 37.
- 43 Purrmann 2011, S. 139.
- 44 Langenargen 2000, S. 37.
- 45 Purrmann 2011, S. 139.
- 46 Vgl. Langenargen 2000, S. 43.
- 47 Ebd.
- 48 Zit. n. Billeter/Zimmermann 2011, S. 101.
- 49 Vgl. Rysavy 2011.
- 50 Kermer 1987, S. 21.
- 51 Ebd., S. 7.
- 52 Stuttgarter Nachrichten 1981.
- 53 Zum Beispiel »Blumen für Böhmer« im Kunstforum Weil der Stadt, 2011, um nur eine zu nennen.