der Zeitmessung BEYER (Uhrenkästchen aus Tessin – Öhruhr – nur mit italischen Stunden)[6].
Zweite Hälfte, 18. Jahrhundert, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum.
Spätes 18. Jahrhundert, London, Britisches Museum (früher ILBERT Collection)[6].

5 Dokumentation

Außer den angesprochenen Scheiben wird es sicherlich noch weitere geben, die in Museen oder Privatsammlungen unbekannt ein stilles Dasein führen. Auch diese sollten noch erfaßt werden. Deshalb bitte ich alle Leser, hier mitzuhelfen und diese Standorte bekanntzugeben[5].
Wegen der Zerbrechlichkeit des Materials gehen immer mehr dieser kostbaren historischen Scheiben verloren. So soll versucht werden, in Bild und Beschreibung die Kunde von ihnen als Dokumentation der Nachwelt zu erhalten.

Schrifttum

1 ABELER, JÜRGEN *5000 Jahre Zeitmessung*, Eigenverlag Wuppertaler Uhrenmuseum 1968
2 BACH, MAX *Das Rathaus zu Ulm*, Württ. Vierteljahreshefte zur Landesgeschichte, Stuttgart 1879, S. 259
3 BALET, LEO *Schwäbische Glasmalerei*, Deutsche Verlagsanstalt Stuttgart 1912
4 BASSERMANN-JORDAN, ERNST *Eine gläserne Sonnenuhr vom Jahre 1576 im Besitz der Württembergischen Krone*, Die Uhrmacherkunst, Heft 1/1916 – Erweiterter Nachdruck *Von gläsernen Sonnenuhren* in: Alte Uhren und ihre Meister, Leipzig 1926, S. 105–110
5 BEHRENDT, HANS *Sonnenuhren im württembergischen Neckarraum* Schwäbische Heimat Heft 1969/1
6 BEHRENDT, HANS *Glassonnenuhren, eine Bestandsaufnahme der historischen Zeitmeßscheiben*, Referat bei dem Internationalen Kongreß für Chronometrie am 19. 9. 74 in Stuttgart. Tagungsheft F 2.1 der Deutschen Gesellschaft für Chronometrie, Stuttgart
7 BEHRENDT, HANS *Das älteste Weltzeitzifferblatt?* Schriften der «Freunde alter Uhren», Heft XIV 1975
8 BOBINGER, MAXIMILIAN *Alt-Augsburger Kompaßmacher*, Rösler Verlag Augsburg 1966
9 DONTH, RUDOLF/MALOW, EGON *Berechnung der italischen Stunden für die Bebenhausener Scheibe*, unveröffentliche Studie, Kelkheim März 1974 (Archiv des Arbeitskreises «Sonnenuhren», Stuttgart)
10 ELSNER, WALTER *Berechnung von Zifferblättern für den Standort Rottweil bei verschiedenen Fensterrichtungen*, unveröffentlichte Studien, Leverkusen 1971 und 73 (Archiv des Arbeitskreises «Sonnenuhren», Stuttgart)
11 FRODEL-KRAFT, EVA *Die Glasmalerei*, Schroll Verlag München 1970
12 KÖPF, HANS PETER *Fahne und Fahnenschwingen*, Festschrift «Ova minima» Tübingen 1967, S. 489
13 KÜHNELT, HARO H., *Die Glasmalerei-Sonnenuhr des Museums für angewandte Kunst in Wien (Gl. 2808)*. Schriften der «Freunde alter Uhren» Heft XII 1972/73 (Nachdruck aus «Tiroler Heimat» Jahrbuch für Geschichte und Volkskunst 1967/68), S. 86–94
14 OTTO, MARKUS *Die Glasgemälde aus dem ehemaligen Benediktinerinnenkloster Urspring*, Urspringschule 1964
15 OTTO, MARKUS *Die Glasgemälde aus der St.-Georgs-Kirche in Kleinbottwar*, Ludwigsburger Geschichtsblätter Heft 22/1970, S. 22–39
16 RIEBER, ALBRECHT *Die Ulmer Rathausuhr*, Neue Uhrmacherzeitung, Ulm, Heft 13/1949 und 12/1950
17 ROHR, RENÉ R. J. *Les cadrans solaires*, Gauthier-Villars 1965
18 SCHUMACHER, HEINZ *Sonnenuhren*, Verlag Callwey München 1973
19 STÄHLE, WILLI *Wappenscheiben der Reichsstadt Rottweil für die Eidgenossen*, 450 Jahre ewiger Bund, Stadtarchiv Rottweil 1969, S. 64–90
20 STIEFEL, OTTO *Die Glasgemälde des Museums zu Allerheiligen in Schaffhausen* Museumsverein Schaffhausen
21 STRÖBEL, RUDOLF *Zeitmessung im Zeitwandel*, 200 Jahre Schwenninger Uhren 1965, S. 33–77
22 ZINNER, ERNST *Astronomische Instrumente des 11.–18. Jahrhunderts*, Beck'sche Verlagsbuchhandlung München 1956

Aufnahmen außer Abb. 5 und 6 vom Verfasser.

Karl Stirner und Ernst Ludwig Kirchner

Adolf Schahl

Für jeden, der KARL STIRNER als eine Art «schwäbischen Malerpoeten« und ERNST LUDWIG KIRCHNER als Mitbegründer der Dresdner Brücke, somit einer der beiden großen Gruppen des deutschen Expressionismus, kennt, ruft die Überschrift die Frage hervor: was haben ausgerechnet diese beiden Maler miteinander zu tun? Diese Frage soll hier beantwortet werden.
Die KARL-STIRNER-Ausstellung, die der Schwäbische Heimatbund 1958 anläßlich seiner «Ostschwäbischen Tage» in Ellwangen a. d. J. zeigte, gab zum ersten Mal einen Überblick des malerischen Schaffens von KARL STIRNER, dessen Nachlaß sich damals noch zu einem großen Teil im Besitz seiner Witwe Frau P. STIRNER befand; seitdem ging eine bedeutende Zahl wichtiger Bilder und Zeichnungen an die Stadt Ellwangen über und bildet so den Grundstock einer KARL-STIRNER-Sammlung, die mit einem KARL-STIRNER-Archiv verbunden werden soll. Bei der Betrachtung der ausgestellten Werke werden manche STIRNER-Freunde verwundert darüber gewesen sein, daß es einen Maler STIRNER gab, der mit «ihrem STIRNER», d. h. also mit ihrer STIRNER-Vorstellung, nicht ohne weiteres zusammenzubringen war.
Diese Vorstellung war weithin durch STIRNERs Zeichnungen zu MÖRIKEs Stuttgarter Hutzelmännlein, erschienen 1913, oder auch durch Arbeiten geprägt worden, wie sie etwa der autobiographischen Skizze im Schwäbischen Heimatbuch 1913 beigegeben wurden. STIRNER selbst war der Meinung, er habe mit den Illustrationen zum Hutzelmännlein

KARL STIRNER: Davos. Originalholzschnitt (Handdruck), 1919. Sammlung Prof. Dr. K. A. REISER (Bonn).

«das große Los gezogen». Und dem war wohl auch so. Sie schufen die Grundlagen der STIRNER-Verehrung im schwäbischen und fränkischen Raum. Eine solche Wirkung war nur infolge einer tieferen Entsprechung zwischen jenen Werken und dem Geschmack eines bestimmten, auch literarisch gebildeten Publikums möglich. Es wird deutlich, weshalb sich STIRNER später als «Maler und Schriftsteller» bezeichnen kann. Es bestehen darin ohne Zweifel gewisse Beziehungen zur Illustrationskunst des 19. Jahrhunderts, die ihrerseits das Kind der deutschen Romantik war. Zeichnung und Malerei gehörten, mit der Dichtung, zu einer «Universalpoesie», in der sich der Geist mitzuteilen und darzustellen sucht, wobei der Dichtung die führende Stellung zukommt. In diesem Sinne verbinden, wie an anderem Ort gesagt wurde[1], die Illustrationen STIRNERS *den Sinn für ein nesthaft herzartig hervorgehobenes Motiv, den wir bei Ludwig Richter finden, mit der Freude Schwinds an der arabeskenhaft fort-*

laufenden Erzählung und sie besitzen auch eine Kunst der Akzentuierung und Pointierung, wie wir sie sonst nur von Spitzweg kennen. Ein Weiteres kommt bei STIRNER hinzu; er ist ohne den Jugendstil undenkbar und besitzt das, was AUGUST ENDELL einmal die Fähigkeit nannte, *Gefühlswirkungen von Formen und Farben* auszulösen. Eben darin ist STIRNER ganz echt, in der Art, wie sich die Gefühls- und Empfindungswerte der Linien und der Farbe mit dem seelisch geistigen Gehalt eines Bildes verbinden, in diesen eingehen, oder umgekehrt, wie sich dieser in jenen äußert, ohne jede inhaltliche Nebenabsicht, rein in der Anschauung.

Dabei entfernen sich die STIRNERschen Arbeiten immer mehr vom eigentlich Illustrativen im Sinne der Darstellung eines Gedankengehaltes. Die bekannten Buchpublikationen der späteren Jahre besitzen nur in dem Sinne illustrativen Charakter, als sie reproduzierte selbständige Zeichnungen und Gemälde mit Texten verbinden, die man als deren literarische Entsprechung bezeichnen könnte. Das Werturteil, das HERMANN HESSE einmal STIRNER gegenüber abgab, mag dabei bestehen bleiben, daß es sich nämlich mit den STIRNERschen Dichtungen im Vergleich zu dessen Bildern so verhalte wie mit seinen, HESSEs, Zeichnungen, zu seinen Dichtungen.

Und dies ist nun das Phänomen: Sofort nach dem ersten Weltkrieg vollzieht sich in STIRNERs Stil eine Wandlung, die für die angedeutete Entwicklung entscheidend wird. Das linear Graphische, bei dem man mitunter an Einflüsse von REINHOLD NÄGELE denkt – doch ist diese Beziehung noch zu wenig erforscht – weicht einem neuen Kolorismus. Absolute Höhepunkte dieser Entwicklung sind die Palästinabilder von 1930, die sich, ob ihres am wenigsten «illustrativen» Charakters, der geringsten Wertschätzung durch die STIRNER-Gemeinde erfreuten. Die darauf hinführende Entwicklung ist klar ab den frühen zwanziger Jahren erkennbar. Man braucht nur das Bildnis seiner Frau von 1922 mit dem von 1924 zu vergleichen, um wahrzunehmen, was da im Gange ist. Aber schon die Temperablätter «Mandelblüte auf Sizilien» und «Blühende Bäume in Sizilien», beide von 1921, weisen den Weg. Hier hat man es plötzlich mit Schöpfungen zu tun, auf die man den Begriff des «starken Kolorits» anwenden kann, den GOETHE dem des «schwachen Kolorits» entgegensetzt. Während dieses sich in einer Scheu vor dem Farbigen im Tonigen hält, geht jenes in die vollen Akkorde der durch harmonische Komplementärbezüge gebundenen Farben. Genau hierin besteht der reife malerische Stil STIRNERs.

War es nun das Erlebnis des Südens, das ihm die

ERNST LUDWIG KIRCHNER: Der Maler STIRNER mit Katze. Ölgemälde, 1919. Biberach: KIRCHNER-Erbengemeinschaft. Aufnahme von Dr.-Ing. ULRICH KIRCHNER. Copyright by ROMAN NORBERT KETTERER (Campione d'Italia).

Augen – als Maler – öffnete? Des Sizilienaufenthaltes 1921 wurde gedacht. Aber schon 1913–14 war er in der Oase Biskra, ohne daß dies seine Stilentwicklung beeinflußt hätte. Wurde diese vielleicht durch bestimmte Einflüsse stilistischer Art gefördert? Hierbei fühlt man sich an die Malweise PECHSTEINs erinnert. Indessen, nicht zu diesem führen die Wege, sondern zu dem Maler, der seinerseits PECHSTEIN beeinflußte, nämlich ERNST LUDWIG KIRCHNER.

Wichtigste Quelle hierfür ist das Davoser Tagebuch KIRCHNERS[2]. In der genannten autobiographischen Skizze erwähnt STIRNER auch eine «tückische Krankheit», die ihn aus seinem Studium riß. Diese, ein Lungenleiden, führte ihn 1919 nach Davos. Südlich davon wohnte KIRCHNER «In den Lärchen», einem bäuerlichen Anwesen in Frauenkirch am Fuß der Staffelalp; erst 1923 zog er in das Haus Wildboden im Davoser Tal um. Man sprach schon von ei-

ner «Wallfahrt» junger Künstler, darunter ROLF NESCH und FRITZ WINTER, zu KIRCHNER. So kann es nicht wundernehmen, daß auch STIRNER KIRCHNER aufsuchte. Er war damals 37 Jahre alt, KIRCHNER 39. In einem Brief an NELE VAN DE VELDE vom 14. Oktober 1919 hat sich KIRCHNER mit folgenden Worten auf den Besuch STIRNERs bezogen: *Leider habe ich recht wenig geschafft, da ich für fast drei Wochen einen schwäbischen Maler oben hatte, der gern ein wenig Holzschnitt und Malen lernen wollte.* Im Tagebuch taucht STIRNER am 6. Juli auf und kehrt darin bis zum 28. August öfters wieder. Ein anderer schwäbischer Maler weilte zu der Zeit nicht bei KIRCHNER; daß er diesen drei Wochen *oben hatte*, läßt darauf schließen, STIRNER habe sogar so lange bei ihm gewohnt. Am 6. Juli erfahren wir aus dem Tagebuch: *Ich mag den Maler Karl Stirner eigentlich ganz gern, trotz seiner Ähnlichkeit mit Pechstein. Auch der kam so, und seine Arbeit war nichts in seinen Augen, und die Titulation von «Meister» genau wie bei Pechstein und das leichte sich etwas sagen Lassen und das bißchen Eigensinn im Steifbleiben beim Gefallen an Bildern, die fraglos weniger wert sind als andere. Weniger kriechend der Schwabe, anders als der Sachse. Ich will es versuchen, ihm so weit zu helfen, wie ich kann. Ob er wohl auch so arrogant wird wie Pechstein? Es ist ja gleich. Wenn er nur tiefer erstehen wird als dieser. Auf die Sache kommt es an, nicht auf mich. Und doch, es sind dieselben fieberigen Augen, wenn er etwas ihm Neues erfaßt . . .*

Daß STIRNER sich damals in eine vorübergehende Abhängigkeit von KIRCHNER begab, die als verspätete Schülerschaft bezeichnet werden darf, wird aus manchem Tagebucheintrag KIRCHNERs deutlich, so dem vom 11. August: *Stirner kommt, als ich gerade unten im Walde war, das Bild der Bergtanne blauviolett zu zeichnen. Nachmittags ihn gleich mitgenommen und das Bild begonnen. Es verspricht etwas zu werden. Stirner benimmt sich wie ein akademischer Schüler. Dieses Beschauen bei der Arbeit stört mich.*

Das persönliche Verhältnis zwischen beiden Malern war kein harmonisches. Krankheit und Morphinismus waren die Ursache für KIRCHNERs Empfindlichkeit, die sich in harten Urteilen über STIRNER und sein Gehaben äußert. Mit STIRNERs unpro-

KARL STIRNER: Selbstbildnis. Ölgemälde, 1925.

blematischer, ungezwungen freier, lebhafter und oft burschikoser Art wurde er schwer fertig. Am 15. August lesen wir: *Etwas nervös und unruhig, das ungebildete, lässige und freche Benehmen Stirners bringt mich noch ganz aus der Fassung.* Am 28. August scheint es zum Bruch gekommen zu sein: *Stirner benimmt sich stieselig, und als er am Abend wieder ganz schrecklichen Dreck gemacht hat, bitte ich ihn zu gehen.* Am 19. September findet bei einem Besuch von *Herrn Günther* eine *Aussprache wegen Stirner statt.* Dann erscheint der Name STIRNERs im Tagebuch nicht mehr.

Der Einfluß, den KIRCHNER auf STIRNER ausübte, läßt sich am ehesten ermessen, wenn wir berücksichtigen, wie STIRNER ab den frühen zwanziger Jahren etwa Blaurot und Gelbgrün bzw. Rotblau und Grüngelb gegeneinandersetzt und überhaupt rund um den ganzen Farbkreis in starken Komplementärbezügen mit Farben im Licht musiziert, und daneben KIRCHNER vernehmen, wenn er am 11. Juli 1919 – also zu eben der Zeit, als STIRNER bei ihm war, – schreibt: *Violett zu malen reizt mich jetzt ungeheuer. Ich hoffe, im Berg-Wasserfall Violett, Rot, Grün malen zu können.* Oder am 15. Juli: *Violettrotes Stilleben.* Am 12. Juli: *Wie schön die Wiesen sind und der Bäume phantastische Formen, Farbe hellblau, violett, blau, rosa, gelb von allen Arten, es fehlt Zinnober und kräftiges Blau.* Man braucht nur die Gemälde und die Farbholzschnitte jener Zeit anzusehen, um innezuwerden, wie darin Rotvaleurs von Rosa bis Violett und Grüntöne sowie Blaustufen und Grüngelbwerte ineinandergeführt werden. Mit zu den Voraussetzungen des auf STIRNER ausgeübten Einflusses mag gehören, daß KIRCHNER in Farben zeichnet. Mit Sicherheit empfing STIRNER auch als Graphiker damals wichtige Formimpulse. Am 31. Juli heißt es: *Stirner ist da. Er versucht sich in Radierung. Zu nahe an Pechstein in seiner Art . . .* Auch der STIRNERsche Holzschnitt ist ohne den KIRCHNERs, dazu den PECHSTEINs, SCHMIDT-ROTLUFFs, NOLDEs nicht denkbar. Waren es doch die Künstler der Brücke, welche die ausdrucksvolle Schwarzweißsprache des Holzschnittes für ihre bildlichen Aussagen nutzten, wobei sie die Grundvoraussetzung originalgraphischer Holzschnittproduktion im Sinne des Expressionismus erfüllten, indem sie das Bild selbst aus dem Stock schnitten. Für den durch KIRCHNER inspirierten frühen Holzschnitt STIRNERs aus der Davoser Zeit gibt es ein Blatt, unterzeichnet «Davos Originalhanddruck Karl Stirner» (Sammlung Prof. Dr. med. K. A. REISER, Bonn).

Schließlich seien noch die Werke KIRCHNERs genannt, die an den Davoser Aufenthalt STIRNERs und sein Verhältnis zu diesem erinnern. An erster Stelle steht dabei das Gemälde «Der Maler Stirner mit Katze»[3]. Es entstand im Juli 1919; als Vorlage diente möglicherweise eine Photographie KIRCHNERs, die STIRNER hinter einem Tisch zeigt, auf dem eine Katze steht[4]. Schon am 6. Juli verzeichnet Kirchner: *Ich versuche, seine fieberigen Augen zu malen.* Und am 8. Juli: *Auch Stirners Portrait geht weiter.* Es zeigt STIRNER, in leichter Schrägrechtshaltung hinter einem schräg stehenden kleinen Tisch sitzend, über den eine Katze läuft; links davon anscheinend Stuhllehnen und eine Vase mit Blumenstrauß. Die Hauptwirkung des Bildes beruht auf einem tragenden, Tisch und Mittelgrund erfüllenden, wahrhaft «entzündeten» Rot, das die rote Farbe des Gesichts variiert, während das Blaugrün der Augen von der Farbe des Hemdes aufgenommen wird, auch in den Stuhllehnen spielt, und Kopf und Strauß wie ein Halo umgibt. Dieser Gegensatz von Rot und Blaugrün gibt dem Bildnis sein «Fieberiges». Hinzu kommt ein Schwarz, in dem KIRCHNER so etwas wie sein eigenes STIRNER-Erlebnis niedergelegt haben könnte: es verbindet die Zeichnung der Gesichtszüge und die Haar-«Perücke» mit der auffallenden Stirnlocke, die Katze und die Vase samt den zerfederten Blumen. Aus dem Motiv wird künstlerisch ein Thema mit Variationen.

Außerdem gibt es ein auf Zink geätztes radiertes Portrait STIRNERs von KIRCHNERs Hand[5] aus derselben Zeit und einen Farbholzschnitt «Blonder Maler Stirner»[6]. Ob dieser tatsächlich STIRNER darstellt, muß zweifelhaft bleiben, nicht nur deshalb, weil STIRNER nicht blond, sondern schwarz war und weil die Gesichtszüge von den seinen merklich abweichen; es schreibt auch KIRCHNER am 10. August 1919, er würde den ganzen Tag von einem blonden Maler belagert, der ihn schon seit einem Jahr verfolge.

KARL STIRNER hat bis zu seinem Tod einen signierten Eigendruck von KIRCHNERs Farbholzschnitt «Wintermondnacht» aus dem Jahr 1919 aufbewahrt[7]. Er trug die Widmung: *Herrn K. Stirner freundlichst.*

Anmerkungen

[1] ADOLF SCHAHL: KARL STIRNER, Ellwanger Jahrbuch 1958–59, S. 25–34.

[2] LOTHAR GRISEBACH: E. L. KIRCHNERs Davoser Tagebuch, Köln 1968.

[3] D. E. GORDON: E. L. KIRCHNERs Gemälde, München 1968, Nr. 574. Das Bild befindet sich im Besitz der KIRCHNER-Erbengemeinschaft Biberach a. d. R. Ich danke Herrn Dr.-Ing. ULRICH KIRCHNER verbindlich, der es mir bereitwillig zugänglich machte und für den Zweck der vorliegenden Veröffentlichung photographierte (Copyright by ROMAN NORBERT KETTERER, Campione d'Italia).

[4] GRISEBACH, Taf. 9.

[5] A. und W. DUBE: E. L. KIRCHNERs graphisches Werk, 2 Bde., München 1967. Nr. 281.

[6] Ebenda, Nr. 406.

[7] Ebenda, Nr. 390. Das STIRNER gewidmete Blatt heute in der Sammlung von Prof. Dr. med. K. A. REISER, Bonn.