

„KÜNSTLER-POSTKARTEN MIT BILDERN AUS DEM SACHSENLANDE“

Eine Initiative des Sächsischen Innenministeriums 1897/98

Dass die Postkarte als Quelle für die kulturwissenschaftliche Bildforschung¹ genutzt werden kann, ist das Resultat nationaler wie internationaler postalischer Vereinbarungen, die den Übergang von der ‚Correspondenzkarte‘ der späten 1860er-Jahre zur Bildpostkarte, der Ansichtskarte, flankierten. Als 1870 die Postkarte im Norddeutschen Bund sowie in den süddeutschen Ländern Bayern, Württemberg und Baden postamtlich zugelassen wurde, war nämlich zunächst keine Bebilderung vorgesehen. Das neue, im Vergleich zum Brief portosparende Medium war ausschließlich für kurze Mitteilungen auf der einen Seite und für Anschrift und Briefmarke auf der anderen Seite – der eigentlichen Vorderseite – gedacht. Diese Regelung wurde in der Durchsetzungsphase des neuen Massenkommunikationsmittels, das mit dem Berner Postvertrag von 1875 und dem Weltpostvertrag von 1878 in einer zunehmenden Zahl von Ländern und schließlich weltweit zugelassen wurde, beibehalten.² Freilich wurde das Bilderverbot frühzeitig umgangen, indem – man spricht hier von den sog. Vorläuferkarten – auf der für Mitteilungen vorgesehenen Rückseite auch Abbildungen platziert wurden, bis schließlich 1885 die offizielle Zulassung von Abbildungen erfolgte. Allerdings durfte auch jetzt noch nicht die gesamte Kartenfläche für die grafische Gestaltung eingesetzt werden, sondern es sollte neben dem Bild noch eine Fläche für schriftliche Mitteilungen ausgespart bleiben, was mitteilungsfreudige Zeitgenossen vielfach zum Überschreiben des Bildes verleitete; die andere Seite war nach wie vor ausschließlich für Adresse, Briefmarken und Poststempel vorgesehen. Eine entscheidende Veränderung brachte dann das Jahr 1905, indem die geteilte ‚Vorderseite‘ – rechts mit Raum für Adresse und Briefmarke, links mit Raum für schriftliche Mitteilungen – eingeführt wurde. Damit stand die ‚Rückseite‘ vollständig für das Bild zur Verfügung; die Konkurrenz von Bild und Text war damit beseitigt.

-
- 1 Vgl. u. a. Andreas Martin, Lebenssequenzen. Aus der Postkartensammlung des ISGV, in: Johannes Moser (Hg.), Spurensuche. Einblicke in die Sammlungen des Instituts für Sächsische Geschichte und Volkskunde. Katalog zur Sonderausstellung im Museum für Sächsische Volkskunst vom 1. September bis 31. Oktober 2005, Dresden 2005, S. 36–43.
 - 2 Vgl. Dieter Weidmann, Postkarten. Von der Ansichtskarte bis zur Künstlerkarte, München 1996, S. 13 ff.; Horst Hille, Postkarte genügt. Ein kulturhistorisch-philatelistischer Streifzug, Leipzig/Jena/Berlin 1988.

Den Postkartengestaltern war freilich nicht nur durch diese postalische Neuerung ein freieres Arbeiten möglich. Zwischen der Frühzeit der ‚Correspondenzkarte‘ und der Durchsetzung der Postkarte mit geteilter Vorderseite und ganzseitiger Bildrückseite lagen auch drucktechnische Veränderungen: Waren die Vorläuferkarten und frühen Bildpostkarten noch monochrom – bevorzugt waren Sepiatöne, hellblau und hellgrün –, setzte sich etwa ab der Mitte der 1890er-Jahre das auf der Entwicklung von Schnellpressen beruhende mehrfarbige Druckverfahren der Chromolithografie auch für die Postkarten durch. Für die Frühzeit der mehrfarbigen Bildpostkarte charakteristisch waren hier die sog. „Gruß aus ...“-Postkarten mit einem größeren Bild oder mehreren kleinformatigen Bildfeldern mit Ortsansichten auf der Mitteilungsseite.

Die chromolithografierte Bildpostkarte war nicht zuletzt deshalb auch unter kommerziellem Aspekt für die Druckanstalten und Verlage von Interesse, weil sie jenseits ihrer ursprünglichen Mitteilungsfunktion rasch zum Sammelobjekt wurde;³ Sammelvereine und Sammlerzeitschriften wurden gegründet, Sammelsteckalben für Bildpostkarten wurden auf den Markt gebracht, und 1898 fand in Zürich die Erste Internationale Postkarten-Ausstellung statt. Zugleich regte sich aber auch Widerspruch gegenüber der chromolithografischen Massenproduktion. In Abgrenzung von dieser bemächtigten sich in den letzten Jahren des 19. Jahrhunderts einzelne Künstler, Künstlervereinigungen und Verlage der Bildpostkarte und der Farblithografie, um anspruchsvolle Grafik zu verbreiten. Damit nähern wir uns dem für diesen Beitrag zentralen Begriff der Künstlerpostkarte an, mit dem „von den Verlegern besonders großzügig und sorglos umgegangen“ wurde.⁴ Denn allen Abgrenzungsversuchen gegenüber der chromolithografierten Massenware zum Trotz bestand auch bei den sogenannten Künstlerpostkarten teilweise eine bedenkliche Nähe zum Kitsch; bereits die Zeitgenossen bezeichneten beispielsweise die von Raphael Kirchner gestalteten Postkarten als „Talmi-Moderne“.⁵ Gleichwohl gab es aber auch etwa seit der Mitte der 1890er-Jahre seriöse Bestrebungen, dem Begriff der Künstlerpostkarte gerecht zu werden und Originalgrafik ausschließlich für das Medium der Bildpostkarte zu schaffen; drucktechnisch rekurierte man dabei auf das hohe Auflagen ermöglichende Flachdruckverfahren der Lithografie. Gemeinhin wird diese Entwicklung mit den Wiener Werkstätten enggeführt, deren über 900 Künstlerpostkarten schon längst zu gesuchten wie teuren Sammelobjekten geworden sind.⁶ Allerdings wird dabei in der Regel übersehen, dass die Wiener Produktion erst 1907 einsetzte und dass es Ansätze für eine anspruchsvolle originalgrafische Postkartengestaltung schon deutlich früher gegeben hat. Für Deutschland ist hier in erster Linie der 1896 gegründete Karlsruher Künstlerbund zu nennen, der Karlsruhe binnen weniger Jahre zum „Vorort

3 Vgl. Werner J. Schweiger, *Aufbruch und Erfüllung. Gebrauchsgraphik der Wiener Moderne*, Wien 1988, S. 145 ff.

4 Ebd., S. 148.

5 Ebd., S. 149.

6 Vgl. ebd., S. 152 ff.; Traude Hansen (Bearb.), *Die Postkarten der Wiener Werkstätte. Verzeichnis der Künstler und Katalog ihrer Arbeiten*, München 1982; Markus Weissenböck (Hg.), *Wiener Werkstätte Postkarten. Sammlung Wien, Salzburg 2002*. Noch seltener und begehrt als die Wiener Produktion sind die in den 1920er-Jahren entstandenen Postkarten der Bauhaus-Künstler; vgl. Rainer Stamm/Gloria Köpnick (Hg.), *Die Bauhaus-Postkarten*, Berlin 2019.

Deutschlands [...] auf dem Gebiet des Farbensteindruckes“⁷ machte. Ein entscheidender Faktor für diese Führungsrolle waren die seinerzeit innovative Einrichtung einer lithografischen Klasse an der Kunstakademie sowie die Existenz einer leistungsfähigen Steindruckerei. Karlsruhe wurde auf diese Weise zum Anziehungspunkt für junge, experimentierfreudige Künstler, die die Farblithografie als Ausdrucksmittel für moderne und anspruchsvolle Druckgrafik entdeckten. Wichtige Impulse waren dabei von der nahe Karlsruhe gelegenen Grötzinger Künstlerkolonie ausgegangen, die von Anfang an in einer gewissen Distanz zur institutionalisierten Ausbildung an der Karlsruher Kunstakademie stand und sich bald auch offiziell von dieser abspaltete; 1896 kam es zur Gründung des Künstlerbunds Karlsruhe.⁸

Der Anspruch der Karlsruher Künstler war es, sich von der Trivialproduktion der Bilderfabriken des 19. Jahrhunderts⁹ und ihrer auf das Kleinbürgertum abzielenden Produktpalette mit röhrenden Hirschen, Schutzengeln und Elfenreigen abzugrenzen.¹⁰ Diesem Bildprogramm wurde eine anspruchsvolle, gleichwohl vermittelbare, weil auf realistischer Darstellung und Gegenständlichkeit beruhende Ästhetik entgegengesetzt. Neben den als Künstler- oder Originalsteinzeichnung apostrophierten Einblattdrucken, die als Bildwandschmuck eingesetzt werden sollten und die seit dem Dresdner Kunsterziehungstag 1901¹¹ auch von den Leipziger Verlagen B. G. Teubner und R. Voigtländer vertrieben wurden,¹² umfasste die Karlsruher Produktpalette aber auch sog. Akzidenzdrucke¹³ wie Menükarten, Konfirmationsscheine, Weinetiketten und Weinkarten, Plakate oder Briefköpfe – und eben auch Künstlerpostkarten. All das sollte auf hohem künstlerischen Niveau originalgrafisch gestaltet werden. Man wollte, wie es Hans W. Singer bereits 1914 in seinem Standardwerk zur modernen Grafik lakonisch auf den Punkt brachte, „wieder einmal die Welt mit zuviel Kunst beglücken“.¹⁴

7 Hans W. Singer, *Die moderne Graphik. Eine Darstellung für deren Freunde und Sammler*, Leipzig³ 1922, S. 172.

8 Zur Grötzinger Künstlerkolonie und zum Künstlerbund Karlsruhe vgl. Brigitte Baumstark, „... 12 Minuten von Karlsruhe“. Die Grötzinger Malerkolonie, in: *Deutsche Künstlerkolonien 1890–1910. Ausstellungskatalog der Städtischen Galerie Karlsruhe*, Karlsruhe 1998, S. 231–282; *Wie Malerei? Lithografie um 1900*, hg. von der Stadt Karlsruhe – Städtische Galerie, Karlsruhe 2006.

9 Vgl. Wolfgang Brückner (Bearb.), *Die Bilderfabrik. Dokumentation zur Kunst- und Sozialgeschichte der industriellen Wandschmuckherstellung zwischen 1845 und 1973 am Beispiel eines Großunternehmens. Ausstellungskatalog des Instituts für Volkskunde der Universität Frankfurt a. M. und dem Historischen Museum Frankfurt a. M.*, Frankfurt a. M. 1973.

10 Vgl. Ders., *Elfenreigen – Hochzeitstraum. Die Öldruckfabrikation 1880–1940. Mit einem Beitrag von Willi Stubenvoll*, Köln 1974; Christa Pieske, *Bilder für jedermann. Wandbildrucke 1840–1940. Mit einem Beitrag von Konrad Vanja*, Berlin 1988.

11 Vgl. Ute Meyer, *Die Kunsterziehungstage 1901, 1903 und 1905. Verlauf, Ziele und Ergebnisse*, Oldenburg 1967.

12 Vgl. Inge Schlünder, *Die deutschen Künstler-Steinzeichnungen und die kunstpädagogische Reformbewegung in der Wilhelminischen Ära*, Frankfurt a. M./Bern 1973; Theodor Kohlmann, *Die Künstler-Steinzeichnung für Schule und Haus*, in: *Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz, Sonderband 1 (1983): Einblicke – Einsichten – Aussichten*, S. 257–279; Winfried Müller, *Die Deutsche Künstlersteinzeichnung 1896–1918. Originallithografien für Haus und Schule im Kontext der Heimatkunst und der Kunsterziehungsbewegung um 1900 (im Druck)*.

13 Vgl. Christa Pieske, *Das ABC des Luxuspapiers. Herstellung, Verarbeitung und Gebrauch von 1860 bis 1930*, Berlin 1984.

14 Singer, *Die moderne Graphik* (wie Anm. 7), S. 173.

Hinter diesen Bestrebungen stand zum einen die hehre Absicht der Kunsterziehungsbewegung, mittels der ästhetischen Durchdringung des Alltags erzieherisch auf breite Bevölkerungsschichten einzuwirken.¹⁵ Erziehung wurde nicht nur als pragmatische Wissensvermittlung begriffen, sondern in ganzheitlichem Sinne sollte Kunsterziehung auch zur ‚Veredelung‘ des Menschen beitragen: „Kunst ist die Quelle der edelsten Freuden, die man gerade heute, in der Zeit des überhandnehmenden Materialismus, keinem Menschen vorenthalten sollte“, formulierte der Tübinger Kunsthistoriker Konrad Lange als einer der führenden Vertreter der Kunsterziehungsbewegung und Mitinitiator des Dresdner Kunsterziehungstags 1901. Im gleichen Atemzug formulierte Lange zum anderen aber auch: „erst wenn wir Deutsche wieder in höherem Maße als bisher ein Kunstvolk geworden sind, können wir die Konkurrenz der anderen Nationen in allem, was sich auf den Schmuck des Lebens bezieht, aus dem Felde schlagen“.¹⁶ Hier fehle es bislang aber, so formulierte es bei gleicher Gelegenheit mit Alfred Lichtwark ein weiterer führender Kopf der Kunsterziehungsbewegung, selbst in den „oberen Schichten des Bürgertums“ an „liebender Hingabe an unsere eigene Litteratur und Kunst“, was wiederum dazu führe, „daß unserer modernen deutschen Bildung die gestaltende Kraft fehlt“.¹⁷ Indirekt wurde damit der Vorwurf erhoben, dass die deutsche Kunst zu rezeptiv geworden sei, man in Deutschland zu sehr den Moden des Auslands folge – Arts and Crafts Movement und französischer Impressionismus waren hier vor allem gemeint – und nur geringer Ehrgeiz für die Schaffung einer eigenen, einer deutschen Kunst, vorhanden sei. Kurzum: der Kunsterziehungsbewegung ging es auch um die Profilierung einer spezifisch deutschen Kunst, und diese übergeordnete Absicht stand auch hinter dem Einsatz des Karlsruher Künstlerbundes für die Verbreitung künstlerisch wertvoller Originalgrafik und seinem Joint Venture mit den Leipziger Verlagen B. G. Teubner und R. Voigtländer. Umsetzen ließ sich dieses Programm am Leichtesten über die Motivwahl, indem bevorzugt deutsche Landschaften und Städte, deutsche Sagen und Märchen ins Bild gesetzt wurden, die die Künstlersteinzeichnungen und Künstlerpostkarten Karlsruher Provenienz zugleich mit der Heimatbewegung um 1900 eingeführten. Letztere hatte gerade im früh- und hochindustrialisierten Königreich Sachsen und seiner Residenz- und Hauptstadt Dresden ein Zentrum:¹⁸ Dresden war Sitz des „Dürerbundes“, einem der wirkungsmächtigsten Befürworter einer kulturellen Erneuerung der durch Verstädterung

15 Vgl. als Überblick Diethart Kerbs, *Kunsterziehungsbewegung*, in: Ders./Jürgen Reulecke (Hg.), *Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880–1933*, Wuppertal 1998, S. 369–378.

16 Zitiert nach Helene Skladny, *Ästhetische Bildung und Erziehung in der Schule. Eine ideengeschichtliche Untersuchung von Pestalozzi bis zur Kunsterzieherbewegung*, München 2009, S. 217.

17 Alfred Lichtwark, *Der Deutsche der Zukunft*, in: *Kunsterziehung. Ergebnisse und Anregungen des Kunsterziehungstages in Dresden am 28. und 29. September 1901*, Leipzig ²1902, S. 40. Zu Lichtwark vgl. Henrike Junge-Gent, *Alfred Lichtwark. Zwischen den Zeiten*, Berlin 2012.

18 Vgl. Winfried Müller/Martina Steber, „Heimat“. Region und Identitätskonstruktionen im 19. und 20. Jahrhundert: Sachsen/Bayerisches Schwaben, in: Werner Freitag/Michael Kißener/Christine Reinle/Sabine Ullmann (Hg.), *Handbuch Landesgeschichte*, Berlin/Boston 2018, S. 646–676; Sönke Friedreich, *Die Entstehung des Heimatgedankens aus der Mobilität. Das historische Beispiel des sächsischen Erzgebirges*, in: Manfred Seifert (Hg.), *Zwischen Emotion und Kalkül. ‚Heimat‘ als Argument im Prozess der Moderne*, Leipzig 2010, S. 87–101; Swen Steinberg, *Heimatschutz in der Region. Akteure, Handlungsfelder und Konflikte am Beispiel der sächsischen Amtshauptmannschaft Döbeln (1900–1930)*, in: *Blätter für deutsche Landesgeschichte* 150 (2014), S. 123–148.

‚verdorbenen‘ modernen Massengesellschaft mit dem Sprachrohr des „Kunstwart“.¹⁹ Und hier konstituierten sich 1904 der „Bund Heimatschutz“ (seit 1914 „Deutscher Bund Heimatschutz“) und 1908 der „Sächsische Heimatschutz“ als „Landesverein zur Pflege heimatlicher Natur, Kunst und Bauweise“ (seit 1913 „Landesverein Sächsischer Heimatschutz“). Kennzeichen dieser Heimatschutzbewegung war nicht zuletzt eine spezifische Ästhetik, die sich am Ideal einer als ursprünglich empfundenen Landschaft bzw. der unberührten Natur orientierte, die den eigentlichen und durch die Industrialisierung vom Verschwinden bedrohten Heimatraum des Menschen ausmachte. Dahinter stand zugleich ein erweiterter Denkmalbegriff, dem es nicht nur um die Erhaltung historischer Bausubstanz und kunsthistorisch bedeutender Artefakte ging, sondern auch um die das ‚landschaftliche Auge‘ erfreuenden und deshalb erhaltenswerten Naturdenkmäler. Und zugleich wurde der Denkmalbegriff auf die vormodernen Lebens- und Arbeitswelten ausgedehnt:²⁰ ländliche Bauweise, vorindustrielles Arbeiten und Wohnen, Kleidung und Volkskunst in ihrer jeweils regionalspezifischen Ausprägung, wie sie im 1913 eröffneten Museum für Sächsische Volkskunst gesichert wurde. Zugleich wurde von der Kunsterziehungsbewegung aber auch der bildenden Kunst die Aufgabe zugewiesen, für diese von der Industriemoderne bedrohten Traditionen und Werte zu sensibilisieren und gewissermaßen als stiller Erzieher zur Heimatliebe zu wirken – denn nicht „mehr wie vor alten Zeiten wachsen wir moderne Menschen in und mit unserer Umgebung auf; bald wohnen wir da, bald dort und unter diesem steten Wechsel leidet das Heimatgefühl“.²¹

Diese Kombination von Kunsterziehungsbewegung, Nationalerziehung durch Kunst, Heimatschutz- und Heimatkunstbewegung stand nun auch hinter einer bemerkenswerten Initiative des sächsischen Innenministeriums: 1897, also in der Durchsetzungsphase der Künstlerpostkarte und ganz am Beginn der Kunsterziehungsbewegung, lobte das Ministerium nämlich ein Preisausschreiben für „Künstler-Postkarten aus dem Königreiche Sachsen“ aus, denn „Postkarten mit Bildern entsprechen einem weit verbreiteten Bedürfnisse, sind aber zumeist mit minderwertigem Bildschmuck versehen. Das Ministerium des Innern ist der Ansicht, dass die Bild-Postkarten eine günstige Gelegenheit zur Anwendung volkstümlicher Kunst, sowie zur Pflege der Liebe zum Heimatlande darbieten“.²² Nicht ganz unbezeichnend für den dem Heimatgedanken stets eingeschriebenen Exklusivcharakter war die Festlegung: „Berechtigt, an dem Preisbewerbe teilzunehmen, sind nur solche Personen, welche ihren Wohnsitz

19 Vgl. Gerhard Kratzsch, Kunstwart und Dürerbund. Ein Beitrag zur Geschichte der Gebildeten im Zeitalter des Imperialismus, Göttingen 1969; Rüdiger vom Bruch, Kunstwart und Dürerbund, in: Kerbs/Reulecke, Handbuch (wie Anm. 15), S. 429–438.

20 Vgl. Manfred Seifert, Oskar Seyffert und die akademische Volkskunde, in: Volkskunde in Sachsen 27 (2015), S. 131–165; Anja Mede-Schelenz, Musealisierung, Volkskultur und Moderne um 1900. Die Sammlung zur ländlichen Kleidung des Vereins für sächsische Volkskunde (Schriften zur sächsischen Geschichte und Volkskunde, Bd. 43), Leipzig 2013.

21 Zitiert nach Konrad Köstlin, Heimat denken. Zeitschichten und Perspektiven, in: Seifert, Zwischen Emotion und Kalkül (wie Anm. 18), S. 23–38, hier S. 29; vgl. auch Brigitte Emmrich, Ein früher sozialgeschichtlicher Blick auf das Volksleben. Der Nationalökonom Robert Wuttke (1859–1914) und seine „Sächsische Volkskunde“, in: Jahrbuch für Volkskunde 26 (2003), S. 101–120.

22 Dieses und die nachfolgenden Zitate: Sächsisches Staatsarchiv – Hauptstaatsarchiv Dresden (im Folgenden: SächsSta-D), Ministerium des Innern, Nr. 22561, Preisausschreiben vom 24.8.1897.

in Sachsen haben.“ Ungeachtet dieser Einschränkung war die Resonanz auf das Preisausschreiben beachtlich, gingen doch immerhin 221 Einsendungen mit 594 Postkartentwürfen ein; ein zweites Preisausschreiben im Jahr darauf erzielte mit 1.139 Entwürfen eine noch größere Resonanz. Die Entwürfe wurden im Kunstgewerbemuseum Dresden nach Themen geordnet: „So findet man sämtliche Entwürfe, die Volksbräuche oder Volkstrachten darstellen, sämtliche Bilder von Dresden, Meißen, Leipzig, Plauen u. s. w. bei einander“. Der Auswahljury, der neben Regierungsbeamten auch die Maler Wilhelm Claudius und Friedrich Preller angehörten, sollte so die „Möglichkeit ansprechender und lehrreicher Vergleiche der Gesichtspunkte und Darstellungsweisen verschiedener Künstler“ ermöglicht werden. An der Auswahl beteiligt war im Übrigen auch ein Mitinhaber des Leipziger Verlages Meissner & Buch, der sich mit

drucktechnisch herausragenden Postkartenserien um 1900 zu einem der größten Postkartenverlage im Deutschen Reich entwickelte, dessen Produktion zwischen chromolithografischem Kitsch und anspruchsvoller Künstlerpostkarte changierte.²³ Meissner & Buch war, wie die Jurorentätigkeit des Verlagsrepräsentanten nahelegt, offenkundig von Anfang an für die Publikation der prämierten Entwürfe vorgesehen, die nach der Vergabe von zwölf ersten und zwölf zweiten Preisen unter dem Titel „Künstler-Postkarten mit Bildern aus dem Sachsenlande“ erschienen. Bei den meisten Karten²⁴ handelte es sich um gefällige Entwürfe etwa Wolde-
mar Müllers,²⁵ des Herausgebers und Illustrators des „Kalenders für das Erzgebirge“, oder von Arthur Bendrat,²⁶ der 1897 noch an der Dresdner Akademie studierte; wenige Jahre später sollte er sich als



Abb. 1 Arthur Bendrat, Burg Scharfenberg a. d. Elbe (H 14 cm, B 9 cm), Meissner & Buch, Leipzig, Künstler-Postkarten mit Bildern aus dem Sachsenlande, Serie I, Nr. 7, ca. 1898 (Privatbesitz, Foto: ISGV).

-
- 23 Knappe Hinweise zu dem 1861 gegründeten Unternehmen unter <http://www.biron.de/hohe/story.html> [Zugriff am 15.4.2019].
- 24 Vgl. die Abbildungen aus dem Bestand der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden unter <http://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/1897185> [Zugriff am 15.4.2019].
- 25 Vgl. Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Hg.), Wolde-
mar Müller. Zeichnungen – Aquarelle – Photographien – Ansichtskarten – Kalenderbilder, Dresden 1992.
- 26 Zu Bendrat und den nachfolgend genannten Künstlern vgl. Müller, Deutsche Künstlersteinzeichnung (wie Anm. 12), besonders Teil 2: Biogramme der Künstlerinnen und Künstler.



Abb. 2
Willibald Weingärtner,
Schloss Hartenstein
(H 9 cm, B 14 cm),
Meissner & Buch,
Leipzig, Künstler-
Postkarten mit Bildern
aus dem Sachsenlande,
Serie II, Nr. 2, ca. 1898
(Privatbesitz, Foto:
ISGV).



Abb. 3
Johannes Mogk, Dres-
den bei Nacht (H 9 cm,
B 14 cm), Meissner
& Buch, Leipzig,
Künstler-Postkarten.
Aus dem Sachsenlande,
Serie V, ca. 1899 (Pri-
vatbesitz, Foto: ISGV).

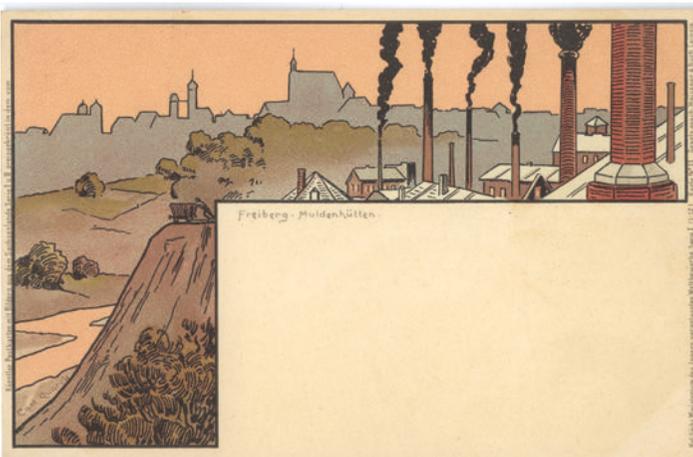


Abb. 4 Karl Quarck,
Freiberg, Mulden-
hütten (H 9 cm, B 14
cm), Meissner & Buch,
Leipzig, Künstler-
Postkarten mit Bildern
aus dem Sachsenlande,
Serie I, Nr. 11, ca. 1898
(Privatbesitz, Foto:
ISGV).

Mitglied der secessionistischen Künstlergruppe „Die Elbier“ zum Vertreter eines von Gotthardt Kuehl inspirierten Impressionismus profilieren, der in seiner Grafik später in stärkerem Maße als bei seinem Postkartenentwurf „Burg Scharfenberg“ Einflüsse des Jugendstils aufgriff. Weitaus deutlicher sind diese bei einer ganzen Reihe anderer Entwürfe, die für den Rang der Künstlerpostkarte um 1900 stehen. Zu nennen sind hier u. a. Willibald Weingärtner, der ansonsten als Möbeldesigner für die Dresdner Werkstätten hervortrat, mit seinem Entwurf „Schloss Hartenstein“, der Entwurf „Freiberg. Muldenhütten“ des an der Dresdner Akademie studierenden Karl Quarck oder die im Wettbewerb des Jahres 1898 ausgezeichnete Dresden-Darstellung von Johannes Mogk, eines Studienkollegen von Karl Quarck. In diese Reihe noch aufgenommen werden könnte auch noch Arthur Barths Ansicht von Meissen, deren dezente Farbigkeit freilich „nicht überall Verständnis“ fand; die Karte war den meisten „nicht bunt genug“.²⁷ Vor allem aber stieß der Entwurf Oskar Zwintschers auf Unverständnis.



Abb. 5
Arthur Barth, Meissen (H 9 cm, B 14 cm), Meissner & Buch, Leipzig, Künstler-Postkarten mit Bildern aus dem Sachsenlande, Serie I, Nr. 8, ca. 1898 (Privatbesitz, Foto: ISGV).

Zwintscher zählte 1897 zu den aufstrebenden Künstlern, der sich – beeinflusst u. a. von Arnold Böcklin – mit Gemälden wie „Sehnsucht“ (1895) oder „Gram“ (1898) gerade als einer der führenden Vertreter des Symbolismus etablierte und mit einer 1899 in Dresden gezeigten Ausstellung den Durchbruch schaffte.²⁸ Als Zeichner und Grafiker war Zwintscher allerdings keineswegs so weltentrückt, wie es der symbolistische Ansatz seiner Gemälde nahegelegt hätte. Vielmehr hatte er ein offenkundiges Faible für die populäre Bildkultur²⁹ und zeichnete seit der Mitte der 1890er-Jahre für die „Meggendorfer Blätter“ Karikaturen. An dieser Tätigkeit hielt er auch als arrivierter und finanziell unabhängiger Künstler und Akademieprofessor fest; zwischen 1895 und 1917 erschienen über 450 Karikaturen. 1898 beteiligte sich Zwintscher überdies mit

27 Zitate SächsStA-D, Ministerium des Innern, Nr. 22561, mit G.W. gezeichneter Presseauschnitt ohne Provenienzangabe vom 25.6.1898.

28 Vgl. Rolf Günther, *Der Symbolismus in Sachsen 1870–1920*, Dresden o. J. [2005], S. 66–71.

29 Vgl. Detlef Lorenz, *Reklamekunst um 1900. Künstlerlexikon für Sammelbilder*, Berlin 2000, S. 200.

Entwürfen am ersten Preisausschreiben für die Stollwerck-Sammelbilderalben; seine Bildfolge „Jahreszeiten“ wurde mit einem der beiden ersten Preise ausgezeichnet und noch im gleichen Jahr veröffentlicht; 1900 folgte die Serie „Das Gewitter“ und 1904 war Zwintscher als Juror für Stollwerck tätig. Und Zwintscher beteiligte sich eben auch 1897 am Wettbewerb für die „Künstler-Postkarten mit Bildern aus dem Sachsenlande“. Sein Entwurf wurde in der zweiten Preiskategorie berücksichtigt und mit 25 Mark honoriert und erschien dann bei Meissner & Buch. Seine in der klaren Linienführung und Flächigkeit überaus deutlich vom Jugendstil beeinflusste Postkarte „Meißen“ mit der in der Bildmitte in der Brandmauer eines Hauses integrierten Künstlersignatur korrelierte aber offenkundig noch nicht ganz mit den zeitgenössischen Sehgewohnheiten. Die Karte wurde jedenfalls als besonders auffallend wahrgenommen und von



Abb. 6
Oscar Zwintscher,
Meissen (H 9 cm,
B 14 cm), Meissner
& Buch, Leipzig,
Künstler-Postkarten
mit Bildern aus dem
Sachsenlande, Serie
I, Nr. 9, ca. 1898 (Privat-
besitz, Foto: ISGV).

den Käufern und Sammlern „als die ‚ganz verrückte‘“ verlangt, sie galt als „im ‚bösen‘ Sinne modern“. Zwintscher, so vermerkte ein Kritiker, wäre u. a. gut beraten gewesen, „wenn er die stilisierten Wolken vermieden hätte“.³⁰

Reaktionen wie diese zeigen deutlich, dass die für die „Künstler-Postkarten mit Bildern aus dem Sachsenlande“ gebildete Auswahljury bemüht war, modernere Strömungen in der Kunst um 1900 zu berücksichtigen. Diese behutsame Integration der Moderne in den Heimatdiskurs war nicht untypisch. So war es zwar beispielsweise das Ziel der Heimatschutzbewegung, der von der Industrialisierung ausgelösten Umweltzerstörung durch naturschützerische Initiativen ebenso Einhalt zu gebieten wie der Verunstaltung von Landschaften und Orten durch die ‚technische Möblierung‘ der Industriemoderne. Der sächsische Landesverein verschloss sich zugleich aber keineswegs grundsätzlich der Moderne, akzeptierte beispielsweise Talsperren und versuchte über die Bauberatung eine Harmonisierung von Tradition und aktuellen sozialpolitischen Herausforderungen

30 Alle Zitate SächsStA-D, Ministerium des Innern, Nr. 22561, mit G. W. gezeichneter Presseauschnitt ohne Provenienzanzeige vom 25.6.1898.

im Wohnungsbau zu erreichen.³¹ Bei einem um 1900 neu entstandenen Festtypus lassen sich ähnliche Ambivalenzen beobachten: Gerade im hochindustrialisierten Sachsen breiteten sich in zahlreichen Klein- und Mittelstädten Heimatfeste aus, die sich nicht zuletzt an jene richteten, die ihre Heimat verlassen hatten und nun zum Fest vorübergehend zurückkehrten: „Und Menschen drängen durch die Gassen,/Voll Sehnsucht kehren sie zurück/Zur Heimat, die sie einst verlassen; Aus ihren Augen strahlt das Glück.“³² Dieser eher rückwärtsgewandten Komponente zugeordnet war aber auch der Brückenschlag zu den aktuellen wirtschaftlichen und infrastrukturellen Entwicklungen. Hier artikulierte sich im städtischen Selbstbild³³ auch der Stolz auf die Errungenschaften der Moderne. Die Harmonisierung von Vergangenheit und Gegenwart, Naturschutz und industriellem Fortschritt oder eben auch die Verbindung von traditioneller und moderner Stilistik bei den „Künstler-Postkarten mit Bildern aus dem Sachsenlande“ – diese Ambivalenz scheint also durchaus charakteristisch für die Heimatbewegung um 1900, die mithin nicht ausschließlich als rückwärtsgewandte Bewegung gelesen werden sollte.

31 Vgl. Steinberg, Heimatschutz in der Region (wie Anm. 18).

32 Aus dem Festgedicht zum Heimatfest in Annaberg 1906, zit. nach Antje Reppe, Heimatfeste im Königreich Sachsen um 1900, in: *Blätter für deutsche Landesgeschichte* 150 (2014), S. 149–165, hier S. 159.

33 Vgl. hierzu auch Sönke Friedreich, *Der Weg zur Großstadt. Stadtentwicklung, bürgerliche Öffentlichkeit und symbolische Repräsentation in Plauen (1880–1933)*, Leipzig 2017.

ILLUSTRATIONEN

Möglichkeiten und Grenzen lebensgeschichtlicher Überlieferungen am Beispiel des Nachlasses Rudolf Carl Egers (1899–2000)

Digitale Bilderwelten – regionales und seltenes Handwerk – der Nachlass Adolf Sparmers: hier hinterließ Dr. Andreas Martin Spuren seiner langjährigen Forschungen. Sowohl thematisch als auch methodisch spiegeln sie sich als Schnittmenge im Langzeitprojekt des Lebensgeschichtlichen Archivs (LGA) wider.

Im November 2017 gelangte einer der umfangreichsten Nachlassbestände (1,5 lfm) durch die Tochter des Nachlassgebers Rudolf Carl Eger in das Institut. Der Glashütter Uhrmachermeister sammelte akribisch Artefakte aus seinem Leben, mit der Absicht, sie für die folgenden Generationen zu überliefern. Er wurde als zweites von 13 Kindern 1899 dem Uhrmacher und späteren Fachlehrer Rudolf Eger und dessen Ehefrau Marie geb. Pietzsch in Glashütte geboren. Seine Kindheit verbrachte er in Furtwangen und in Karlstein an der Thaya (Niederösterreich), wo er auch seine Ausbildung in der Uhrmacherfachschule absolvierte. Weitere Stationen seiner beruflichen Laufbahn waren unter anderem die Hofuhrmacherei Halbkam in Wien, Glashütte, Fisingen und Schwenningen am Neckar. Privat engagierte sich der Laienmusiker für den Glashütter Orchesterverein, dem er zwischen 1934 und 1955 vorstand und bis zu seinem Tod im Jahr 2000 stets freundschaftlich verbunden blieb.¹

Dieses lange Leben in ein für die Überlieferung und Forschung handhabbares Format zu überführen, ist Aufgabe des LGA und soll in diesem Werkstattbericht dokumentiert und diskutiert werden.

Sammeln und Verwahren

Wie Archive, Bibliotheken, Vereine und Museen sammelt auch das Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde Nachlässe im LGA. Sie ergänzen einerseits die amtliche Überlieferung aus den öffentlichen Archiven und bilden damit Lebensbereiche ab, die von dieser Verwaltungsüberlieferung nicht erfasst werden und andernfalls eine Leerstelle blieben. Andererseits sind sie eine wichtige Ersatzüber-

1 Vgl. ISGV, LGA, Nr. 083.

lieferung, die gegebenenfalls Dokumentations- oder Kriegsverluste kompensieren kann. Gesammelt werden biografische Materialien von Personen, die nur eine geringe bis mittlere gesellschaftliche Relevanz entfaltet haben und damit meist nicht in das Sammlungsprofil von öffentlichen Archiven passen. Entfernt man sich jedoch von dem klassischen Archivbegriff², stellt das LGA eine Sonderform des „Archivs“ dar, die einen Perspektivwechsel und eine individuelle Sicht auf politische, gesellschaftliche und kulturelle Entwicklungen sowie Ereignisse ermöglicht. Es legt Zeugenschaft über Gedanken, Motive und Entscheidungen ab, wie sie unter anderem in Tagebüchern, Briefsammlungen, Fotoalben oder auch ganzen Nachlässen³ zu finden sind.

Beispielhaft dafür steht der Nachlass der Familie Eger⁴, der, anders als viele Projekte aus dem LGA, nicht als Produkt einer Forschung, sondern am Beginn eines solchen Vorhabens steht. Kennzeichnend ist, neben der unterschiedlichen Herkunft der Materialien, die bemerkenswert lange Laufzeit von 195 Jahren (1816–2011) und die für Nachlässe typische Formenvielfalt, die sich auch fragmentarisch in anderen Projekten des LGA – jedoch selten in dieser Verdichtung – wiederfindet. Die Formenvielfalt stellte an dieses Projekt besondere konservatorische Anforderungen. Ein Großteil des Bestandes setzt sich aus schriftlichen Dokumenten – davon 1.543 Korrespondenzen – zusammen. Ergänzt wird er durch Lebensdokumente, wie z. B. Kalender, Lebensläufe, Tagebücher und Zeugnisse. Ebenso sind etwa 600 Objekte, wie Fotos und Bilder, zum Teil auf Glasplatten, Münzen, Karten, Tonbänder, Pässe, Zeitungsartikel und sogar Haare oder getrocknete Blumen, Bestandteil des Nachlasses. Neben der Formenvielfalt finden sich auch Dokumente Dritter, also von Familienangehörigen Egers, sodass im engeren Sinne von einem angereicherten Nachlass gesprochen werden muss. Das ist eine zusätzliche inhaltliche Perspektiverweiterung, stellt aber auch neue Rechtsfragen an den Bestand. Insbesondere der verantwortungsvolle Umgang mit Persönlichkeits- und Urheberrechten muss unter diesem Blickwinkel betrachtet werden.

2 Der Begriff des Archivs ist kein geschützter Begriff, sodass er oft für viele Einrichtungen wie Museen, Bibliotheken oder Dokumentationsstellen genutzt wird. Die Archivschule in Marburg bietet folgende Definition für das öffentliche Archiv an: „Das Archiv (lat. *archivum*, altgr. *Archeion* = die Behörde/Amtsstelle) bezeichnet zum einen die Institution oder Organisationseinheit, die Archivgut erfasst, erschließt, dauerhaft erhält und nutzbar macht. Zum anderen bezeichnet es das Gebäude oder den Raum (Magazin), der das Archivgut dauerhaft verwahrt; daneben auch Teile des Magazininhalts, die ehemals eigenständige Archive waren.“ <https://www.archivschule.de/uploads/Forschung/ArchivwissenschaftlicheTerminologie/Terminologie.html> [Zugriff am 28.2.2019].

3 Ein Nachlass ist archivalisches Material, dass sich auf eine natürliche oder juristische Person, Firmen- oder Vereinsnachlass bezieht. Rechtlich ist er die Gesamtheit des aktiven oder passiven Vermögens eines Verstorbenen, das geerbt werden kann. Seit dem Grundsatzurteil des Bundesgerichtshofes vom 12. Juli 2018 [Urteil: III ZR 183/17] ist auch der digitale Nachlass dem analogen Erbe gleichgestellt. Vgl. https://juris.bundesgerichtshof.de/cgi-bin/rechtsprechung/document.py?Gericht=bgh&Art=pm&pm_nummer=0115/18 [Zugriff am 28.2.2019].

4 Ein Großteil des beruflichen Nachlasses ist als Depositum im Glashütter Uhrenmuseum überliefert.



Abb. 1 Dokumente aus dem Nachlass Rudolf Carl Eger (ISGV, LGA Nr. 083).

Erschließen: Ordnen und Verzeichnen

Bevor der Bestand als Projekt für die Forschung nutzbar gemacht werden konnte und als Projekt in das LGA Eingang fand, musste er erschlossen und in die bestehende, nach Projekten geordnete Archivtektonik eingebunden werden. Für die Erstellung eines Findmittels – in diesem Fall eines Findbuches – auf Grundlage der Regeln zur Erschließung von Nachlässen und Autographen (RNA)⁵, ist der Nachlass systematisch in Werke, Korrespondenzen, Lebensdokumente, Sammlungen und Varia geordnet und katalogisiert worden. Er ist schließlich online auf lga.isgv.de nachgewiesen.

Darüber hinaus ist es das Ziel dieser Erschließung, die vorhandenen Bilddokumente zu digitalisieren und mit dem ebenfalls im Bereich Volkskunde angelegten Langzeitprojekt Digitales Bildarchiv zu verknüpfen und so zumindest teilweise eine öffentliche Zugänglichkeit zu gewährleisten. Mit diesem Vorhaben wird für den bisher nur analog vorliegenden Bestand die Möglichkeit einer Teildigitalisierung eröffnet. Damit verknüpft sind die bisher noch nicht abschließend beantworteten Fragen hinsichtlich der digitalen Langzeitarchivierung. Um die „Auffindbarkeit“ zu erhöhen, soll der Bestand in die vom Bundesarchiv betreute Zentrale Nachlassdatenbank eingetragen werden.

5 Vgl. Regeln zur Erschließung von Nachlässen und Autographen http://kalliope-verbund.info/_Resources/Persistent/5bf5cd96ea4448bfec20caf2e3d3063344d76b58/rna-berlin-wien-master-copy-08-02-2010.pdf [Zugriff am 28.2.2019].

Forschen: Wissensproduktion und Transfer

Nachlässe lassen sich nach verschiedensten Fragestellungen für die kultur-, geschichts- und sozialwissenschaftliche Forschung hin untersuchen. Insbesondere rückt der biografische Forschungsansatz, den das LGA verfolgt, die Eigenperspektive der handelnden Subjekte in den Fokus. Greifbar wird dies an den im Egerschen Nachlass für die 1920er-Jahre erhaltenen dichten Korrespondenzen zwischen den unterschiedlichen Familienmitgliedern, die es erlauben, Aussagen zu den jeweiligen Konstruktionen der unterschiedlichen Zeit- und Erfahrungsschichten (R. Koselleck)⁶ zu machen.

Nicht nur subjektive Perspektiven, Lebensstile, Mentalitäten, Erwartungen, Erfahrungen und Deutungen können erfasst werden, sondern gerade im Zusammenspiel – oder besser: im Verhältnis – der Kommunikation(en) im familiären und außerfamiliären Netzwerk lassen sich beispielsweise soziale Imperative, Geschlechterbilder, Krisen, Konflikte und Erinnerungskonkurrenzen erfassen.⁷ Das eröffnet die Möglichkeit zur Untersuchung einer Geschlechter-, Migrations-, Alltags- und Arbeitsgeschichte. Die Untersuchung des Egerschen Nachlasses bietet darüber hinaus noch einen weiteren Blick auf die Verwobenheit subjektiver Praxen mit historisch kulturellen und politischen Mustern: Am Beispiel historischer Zäsuren, wie der Systemumbrüche in den Jahren 1871, 1918/19, 1933, 1945/49 und 1989/1990 kann die Geschichts- und Sozialforschung einen Zugewinn erfahren, indem sie – gewissermaßen als Prüfstein – zur Untersuchung sozialer Realitäten die Mikroebene einbezieht. Gerade durch den Abgleich mit großräumigen Narrativen und Strukturen können Rückschlüsse auf individuelle Übereinstimmungen, Widersprüche und Bruchlinien gezogen werden. So lässt sich zeigen, inwieweit gesellschaftliche Bedingungen die (Eigen-) Deutungen des Individuums strukturieren und formen. Da der Bestand jedoch nicht nur aus Texten besteht, erhalten die sonstigen Überlieferungen, also die Objekte und Lebensdokumente, wie beispielsweise Verwaltungsunterlagen (Einreisedokumente nach Österreich, Meldebögen an die Sowjetische Militäradministration), ein weiteres erkenntnisträchtiges Potenzial, wenngleich noch einmal eine andere Quellenkritik geübt werden muss. Eine Repräsentativität ist – trotz des Umfangs – nicht gegeben, denn die Aussagekraft der Zeugnisse ist begrenzt und kann lediglich als Schlaglicht fungieren.⁸

So facettenreich sich die Möglichkeiten der an das Material zu stellenden Fragen zeigen, ist ein Nachlass doch auch immer schon selbst ein Produkt einer absichtsvollen Handlung. Was wollte der Nachlassgeber überliefert wissen, welche Ereignisse in sei-

6 Vgl. Reinhart Koselleck, *Zeitschichten. Studien zur Historik*, Frankfurt a. M. 2000.

7 Vgl. u. a. Manfred Seifert/Sönke Friedreich (Hg.), *Alltagsleben biografisch erfassen. Zur Konzeption lebensgeschichtlich orientierter Forschung* (Bausteine aus dem Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde, Bd. 16), Dresden 2009; Alfred Lorenzer, *Die Analyse der subjektiven Struktur von Lebensläufen und das gesellschaftlich Objektive*, in: Dieter Baacke/Theodor Schulze (Hg.), *Aus der Geschichte lernen. Zur Einübung pädagogischen Verstehens*, München 1979, S. 129–145; Klaus Schriewer, *Deuten und Verstehen lebensgeschichtlicher Quellen*, in: Christine Bischoff/Karoline Oehme-Jüngling/Walter Leimgruber (Hg.), *Methoden der Kulturanthropologie*, Bern 2014, S. 385–400.

8 Vgl. Klaus-Jürgen Bruder (Hg.), *„Die biographische Wahrheit ist nicht zu haben.“ Psychoanalyse und Biographieforschung*, Gießen 2003.

nem Leben klammerte er aus oder hielt er für unwichtig? Damit ergeben sich zwangsläufig Überlieferungsschwerpunkte und -lücken. Ob Verlust oder bewusst geschaffene Leerstelle, all das hat Konsequenzen für die Aussagerichtung, die es immer wieder kritisch-reflexiv zu berücksichtigen gilt.

In dieser Gemengelage der Grenzen und Möglichkeiten – deren Gewinn in der Differenz zwischen den subjektiven Nachlässen und der gesellschaftlichen Metaebene sowie dem Eigensinn der Überlieferung liegt – steckt das Potenzial für weitere Forschungsfragen. So bietet der Nachlass Eger auch hinsichtlich eines zukünftigen Wissenstransfers eine Option auf didaktische Aufbereitung für Ausstellungen, Editionen, Seminare, Workshops und interdisziplinäre Ansätze.