



Kontinuitäten und Neuanfänge. Das Kunsthistorische Institut in Tübingen 1894–1960

Im Jahr 2019 begeht das Kunsthistorische Institut der Universität Tübingen sein mittlerweile 125. Gründungsjubiläum. Der Zeitraum, den die Ausstellung *Neuanfang? Kunst und Kulturpolitik der 1950er Jahre in Tübingen* in den Blick nimmt, markiert somit ziemlich genau die chronologische Mitte seines bisherigen Bestehens. Die Geschichte dieser ersten sechs Jahrzehnte des Instituts ist vergleichsweise gut aufgearbeitet: Sie umfasst unter anderem die Etablierung der akademischen Kunstgeschichte und ihrer Lehrsammlung an der hiesigen Universität, die Forschungstätigkeiten der Ordinarien, die Situation im Nationalsozialismus und die politisch brisante Wiederbesetzung der Professur im Jahr 1954.¹ Der Fokus liegt dabei fast ausschließlich auf den Lehrstuhlinhabern und deren Aktivitäten im universitären Kontext. Der folgende Beitrag ergänzt die existierenden Studien, indem er auch andere Protagonisten mit einbezieht und danach fragt, inwiefern sich Mitglieder des Kunsthistorischen Instituts in die kulturellen Zusammenhänge Tübingens einbrachten. Für ein besseres Verständnis des Profils des Instituts und dessen Verortung in Universität und Stadt ist es notwendig, seine Entwicklungsgeschichte bis zum Beginn der 1950er Jahre zu skizzieren. Die ersten 60 Jahre zeichneten sich nämlich unter anderem dadurch aus, dass sich das Institut von einem akademischen Einmannbetrieb allmählich zu einem Ort wandelte, an dem mehrere Personen in unterschiedlichen Funktionen lehrten und forschten.

1894 – das Institut wird gegründet: Konrad Lange und die Mühen des Anfangs

Bereits vor der eigentlichen Einrichtung eines Lehrstuhls für Kunstgeschichte wurden an der Universität Tübingen kunsthistorische Inhalte unterrichtet. Ein eigenes Institut gab es bis zum Ende des 19. Jahrhunderts indes nicht, vielmehr wurden entsprechende Unterweisungen von anderen universitären Einrichtungen angeboten. Ein Beispiel hierfür ist das sogenannte „Zeichnungs-Institut“, an dem der Künstler Heinrich Leibnitz während seiner Amtszeit als Universitätszeichenlehrer neben praktischen Übungen wiederholt auch Vorträge über Kunst- und Architekturgeschichte hielt, die er mithilfe von Zeichnungen und Modellen illustrierte.² Darüber hinaus wurden im Bereich der philosophischen Ästhetik kunsthistorische Themen behandelt, etwa durch Friedrich Theodor Vischer, der ab den 1840er Jahren unter anderem Vorlesungen über die *Lehre der bildenden Künste* und die *Geschichte der Malerei* anbot. Besonders ausgiebig widmete sich allerdings Karl Reinhold von Köstlin kunsthistorischen Belangen. Der Theologe und Ästhetiker las regelmäßig über die *Geschichte der bildenden Künste* oder über *Kunstgeschichte in welthistorischer Übersicht* – sein Dauerbrenner war die Vorlesung *Ästhetik der Künste*, die er von 1876 bis 1894 beinahe jährlich wiederholte.³

Mit dem Tod Köstlins im April 1894 stellte sich für die Philosophische Fakultät die Frage nach der Wiederbesetzung seiner Professur. Einem diesbezüglichen Bericht ist zu entnehmen, dass die Fakultät der wachsenden Bedeutung der akademischen Kunstgeschichte

Gegenüber:

Abb. 1: Bernhard Pankok,
Porträt Konrad Lange,
1906, Öl/LW. Museum der
Universität Tübingen (MUT)

Rechnung tragen wollte und sich entschied, die Disziplin „an unserer Hochschule dadurch kräftig zu fördern, daß ein Fachmann zu ihrer Vertretung bestellt wird.“⁴ Für die „mittelalterliche und neuere Kunstgeschichte“ wurde ein Experte gesucht, der einerseits über „philosophische und historische Bildung“ verfügen, andererseits „Kunstwissenschaft als eigentlichen Lebensberuf schon ausgiebig gepflegt“ haben sollte. Ein wichtiges Kriterium war zudem, dass diese Person „zu Vorlesungen über Ästhetik befähigt und bereit wäre“. Als Kandidaten standen Heinrich Wölfflin, Heinrich Holtzinger, Robert Vischer und Konrad Lange zur Diskussion. Es war letztlich der aus Königsberg berufene Lange, der zum ersten Ordinarius des Kunsthistorischen Instituts bestimmt wurde. Bei dessen Ankunft in Tübingen konnte von der Existenz eines Instituts allerdings keine Rede sein – 1894 gab es weder adäquate Räumlichkeiten noch basale Strukturen und Materialien für die kunsthistorische Lehre. Lange war folglich zunächst damit beschäftigt, die notwendigen Rahmenbedingungen für seine Arbeit zu schaffen.

Anfangs wurde eine Unterbringung des Instituts in der Alten Aula erwogen, doch zeigte sich, dass sich dort „keine Räume finden [ließen], in denen die zu gründenden kunstgeschichtlichen Sammlungen untergebracht und nutzbar gemacht werden können.“⁵ Daraufhin wurden dem Ordinarius auf Wunsch „zwei größere und zwei kleinere Zimmer im alten Klinikum für seine Zwecke zur Verfügung gestellt“.⁶ In diesen Räumen fanden neben dem Arbeitszimmer und dem Vortragsraum auch jene „kunstgeschichtlichen Sammlungen“ Platz, die das obige Zitat erwähnt; Lange selbst spricht diesbezüglich zumeist von einem „kunsthistorischen Apparat“. Was er darunter verstand und wie enorm wichtig ein solcher Apparat für die Vermittlung von Kunstgeschichte seiner Ansicht nach war, hatte er bereits kurz vor der Berufung nach Tübingen in seiner Schrift *Die künstlerische Erziehung der deutschen Jugend* dargelegt: Da „Anschauung die Hauptsache“ in der kunsthistorischen Ausbildung sei, müsse „besonders an kleineren Universitäten, wo sonst jede künstlerische Anregung fehlt“, genügend Anschauungsmaterial in Form von „Photographien, Stichen, Lithographien, Holzschnitten“ und Tafelwerken vorhanden sein.⁷

Dementsprechend forderte Lange bereits in den Berufungsverhandlungen die Bewilligung einer solchen Lehrsammlung und nahm unmittelbar Verhandlungen über den Erwerb von fotografischen Reproduktionen und Dubletten aus dem Königlichen Kupferstichkabinett in Stuttgart auf.⁸ 1895 bewilligte das Kultministerium den Ankauf und am 22. April 1897 wurde die Kunsthistorische Sammlung für die Nutzung geöffnet⁹ und zwar nicht nur für Studierende und Mitglieder der Universität, sondern auch für das städtische Publikum. Dieses Vorgehen war programmatisch, denn es entsprach Langes Idee von ästhetischer Erziehung und seinen volksbildenden Absichten, die auf eine allgemeine „Ausbildung der Sinne“ und die Förderung der „Empfänglichkeit für künstlerische Schöpfungen“ abzielten.¹⁰ Die Sammlung des Instituts sollte auch „für die künstlerische Bildung weiterer Kreise“ von Nutzen sein und „von den gebildeten Familien der Stadt eifrig besucht“ werden.¹¹ Und tatsächlich waren die Resonanz und der „Zudrang der Besucher“ so groß, dass die knappen Öffnungszeiten schon 1898 erweitert werden mussten; häufig hielten sich bis zu 40 Personen in der Sammlung auf, um die Blätter zu studieren.¹²

Während seines fast dreißigjährigen Ordinariats von 1894 bis 1921 führte Konrad Lange das Institut weitgehend in Personalunion; erst 1914 kam mit Georg Weise ein Privatdozent hinzu, der 1920 zum außerordentlichen Professor berufen wurde. In Lehre und Forschung vertrat Lange, wie von der Philosophischen Fakultät gewünscht, eine Mittler-

position zwischen Ästhetik und Kunstgeschichte. Unter Ästhetik verstand er indes keine „Lehre vom Schönen“, die er als spekulativ und ahistorisch kritisierte – und der er eine „im strengen Sinne wissenschaftliche Ästhetik“ gegenüberstellte, die auf „psychologischer, technischer und historischer Grundlage“ aufbauen sollte.¹³ Seine empirische Kunstlehre zielte nicht auf das ästhetisch Schöne, sondern auf das „künstlerisch Wirksame“¹⁴, und wollte die philosophische Ästhetik „auf den festen Boden der kunstgeschichtlichen Thatsachen“¹⁵ stellen. Kunsthistorische Fakten wiederum ließen sich für Lange vorrangig aus der Anschauung von Kunstwerken oder deren bildlichen Reproduktionen gewinnen. Insofern überrascht es nicht, dass er bald nach 1900 begann, neben dem weiteren Ausbau der Graphischen Sammlung auch die Ausstattung des Instituts mit Lichtbildprojektoren und einer Diathek voranzutreiben. Um dem medientechnischen Wandel der sich zunehmend professionalisierenden Disziplin gerecht zu werden, war es notwendig, entsprechende Projektionsapparate und Glasdiapositive zu erwerben sowie den Vortragssaal an die neuen Anforderungen anzupassen.¹⁶ Konrad Lange initiierte somit auch die Lichtbildsammlung des Instituts, die bis zur Umstellung auf digitale Medien in den 2000er Jahren auf circa 95.000 Objekte anwachsen sollte.

Lange zeigte sich nicht nur neuen medientechnischen Entwicklungen des Fachs gegenüber aufgeschlossen, sondern berücksichtigte auch zeitgenössische Tendenzen der Kunstproduktion. Obgleich seine Professur der mittelalterlichen und neueren Kunstgeschichte gewidmet war, behandelte er in seinen Tübinger Lehrveranstaltungen von Beginn an auch die Kunst der Moderne. So hielt er beispielsweise Vorlesungen über *Plastik und Malerei der Gegenwart*, modernen Kirchenbau und *Modeströmungen der heutigen Kunst* wie Expressionismus und Futurismus. Programmatisch hatte er bereits in *Die künstlerische Erziehung der deutschen Jugend* seinen Fachkollegen nahegelegt, die „künstlerischen Strömungen der unmittelbaren Gegenwart“ in der Lehre zu thematisieren und diese „aus einem tieferen Verständnis der modernen Kulturbewegung und aus einer gereiften ästhetischen Anschauung heraus“ zu schildern und zu würdigen.¹⁷ Lange war jedoch kein uneingeschränkter Fürsprecher der zeitgenössischen künstlerischen Entwicklungen. Insbesondere mit den avantgardistischen Bewegungen wie etwa dem Kubismus hatte er seine Probleme. Seine Vorliebe für die eher dekorativ-ornamentalen Tendenzen wie dem Jugendstil spiegelte sich nicht zuletzt in Langes Tübinger Villa wider, die er sich zwischen 1901 und 1902 in der Mörikestraße 1 errichten ließ (Abb. 2). Als Architekten beauftragte er den Gestalter, Maler und Grafiker Bernhard Pankok, der das Gebäude im Sinne eines Gesamtkunstwerks gestaltete, d. h. nicht allein das Äußere und den Grundriss entwarf, sondern darüber hinaus die gesamte Innengestaltung – vom Mobiliar über den Wandschmuck bis hin zu den Fenstergriffen. Mit der Institutsgründung förderte Lange somit auch die kunsthistorische Auseinandersetzung mit der Kunst der Gegenwart in Tübingen. Nach seinem Tod im Jahr 1921 und dem damit einhergehenden Wechsel der Leitung des Instituts blieb dieser Bereich allerdings für mehr

Abb. 2: Modernes Design in Tübingen. Das sogenannte Haus Lange wurde von Bernhard Pankok entworfen und 1901–1902 in der Mörikestraße 1 in Tübingen gebaut. Paul Sinner, Postkarte. Stadtarchiv Tübingen



als zwei Jahrzehnte unberücksichtigt; erst nach 1945 wurde der Faden wieder aufgenommen und zeitgenössische Kunst zu einem Thema in Forschung und Lehre.

Bis 1960 – das Institut wird vielfältiger: Weise, Boeck und andere Akteur*innen

Im Jahr 1921 ging die Leitung des Kunsthistorischen Instituts an Georg Weise über, der hier bis 1954 als Ordinarius tätig war (Abb. 3).¹⁸ In seiner 33-jährigen Amtszeit durchlief das Institut auf verschiedenen Ebenen entscheidende Änderungen: So verschoben sich beispielsweise die Inhalte von Forschung und Lehre, die Bedeutung der Graphischen Sammlung für den kunstgeschichtlichen Unterricht wurde relativiert, die Fachbibliothek und insbesondere die Lichtbild- und Fotosammlung wurden gehörig ausgebaut, das Kollegium wuchs personell an und erstmals traten auch Frauen als wissenschaftliche Mitarbeiterinnen in Erscheinung. Weise gelang es trotz der immer wieder knappen Finanzmittel, das Institut weiterzuentwickeln und dessen Ausstattung auf ein in Deutschland konkurrenzfähiges Niveau zu bringen. Wiederholt warb er Geldspenden und Stiftungen ein und beteiligte sich maßgeblich an der Etablierung eines Fördervereins, dem 1923 gegründeten Universitätsbund, um finanzielle Unterstützung zu erlangen. Als eine Möglichkeit der Mittelakquise erwog er bereits in den 1920er Jahren zudem den Verkauf von Teilen der Graphischen Sammlung, die ihm als „Lehrinstrument im Sinne einer Ausbildungssammlung“ überholt zu sein schien.¹⁹ Von 1933 bis 1945 musste Weise das Kunsthistorische Institut unter den politischen Bedingungen der NS-Herrschaft führen, was für den Ordinarius zu einer „schwierigen Gratwanderung zwischen Anpassung und Abgrenzung“²⁰ wurde. Besonders während der Zeit des Zweiten Weltkriegs war der Lehrbetrieb des bis dahin noch immer recht überschaubaren Instituts stark reduziert: Georg Weise war weitgehend alleine, nur gelegentlich wurde er von Hannshubert Mahn unterstützt, der nach Kriegsbeginn mehrfach zum Wehrdienst eingezogen wurde. Aushilfsweise übernahm die Wissenschaftliche Assistentin des Instituts, Gertrud Otto (Abb. 4), kunsthistorische Übungen und eine Vorlesung zur *Kunst der italienischen Frührenaissance*.



Abb. 3: Reisen mit der Kamera. Der zweite Ordinarius des Instituts Georg Weise (links im Bild) und Hannshubert Mahn bei der Dokumentation des Portals einer spanischen Kirche. Fotograf unbekannt, zweite Hälfte der 1920er Jahre. Archiv Weise, Universität Tübingen

Während Weise das Institut von seiner Amtseinsetzung 1921 an zunächst in Personalunion verkörpert hatte, erhielt er ab Ende 1923 Unterstützung durch seine ehemalige Doktorandin Gertrud Otto. Letztere hatte ihre Dissertation mit Bestnote abgeschlossen und trat unmittelbar nach dem Dokorexamen die Stelle einer außerordentlichen Assistentin an, bevor sie 1928 zur Wissenschaftlichen Assistentin ernannt wurde.²¹ Am Tübinger Institut blieb Otto über den langen Zeitraum von 17 Jahren, bis sie 1941 an die Reichsuniversität Posen wechselte, wo sie 1943 habilitierte.²² Im Jahr 1927 wurde das Institut um zwei weitere Personen ergänzt: zum einen durch die Hilfsassistentin Luise Böhling, zum anderen durch den bereits erwähnten Hannshubert Mahn, der nach seiner Promotion in Tübingen dem Institut zunächst als Dozent und im Anschluss an seine Habilitation 1931 als Privatdozent angehörte.²³ Mahn hatte bereits bei Weise studiert und diesen in den 1920er Jahren auf mehreren Forschungsreisen nach Spanien als Hilfskraft und Fotograf begleitet. Obwohl Weise am Institut erstmals nicht ausschließlich männliche, sondern auch weibliche Kunsthistoriker einstellte,²⁴ bedeutete dies aber keineswegs, dass beide Geschlechter gleichberechtigt behandelt wurden.

Besonders in Briefen an das Akademische Rektoramt nahm der Ordinarius eine deutliche Differenzierung vor: Die Assistentenstelle sei mit „einer weiblichen Kraft“ zu besetzen und für einen männlichen Kandidaten mit wissenschaftlichen Ambitionen gänzlich ungeeignet.²⁵ Zu verrichten seien nämlich vorwiegend Verwaltungsaufgaben wie die Organisation, Katalogisierung und Pflege der Bibliothek sowie der Lichtbild- und Fotobestände, die Ausleihe von Diapositiven (auch an Tübinger Schulen!), der Schriftverkehr für das Institut und den Universitätsbund, aber auch die Beratung von Studierenden, die Unterstützung von Weise bei dessen Forschungen sowie das Bedienen der Diaprojektoren. Die „Anstellung einer Dame“ sei angebracht, weil „die Assistentenstelle dem Inhaber nicht die Möglichkeit zu umfassender Fortführung seiner wissenschaftlichen Ausbildung und zu eigener intensiver wissenschaftlichen Arbeit“ biete und somit „für keinen männlichen Bewerber, dessen Hauptziel die eigene wissenschaftliche Ausbildung und Tätigkeit zu sein



Links:

Abb. 4: Gertud Otto war 17 Jahre am Institut tätig – die gleichen Möglichkeiten wie ihre männlichen Kollegen hatte sie nicht. Fotograf unbekannt, 1943, aus Robert Sepp: *Gertrud Otto und ihr Werk*, Memmingen 1995, S. 2

Rechts:

Abb. 5: Wilhelm Boeck mit der Ernennungsurkunde zum außerplanmäßigen Professor im April 1948. Fotograf unbekannt. Universitätsarchiv Tübingen

hätte, in Betracht“ komme. Es mag sein, dass Weise seine Haltung in diesen Schreiben, in denen es um die Verlängerung und Neubesetzung der Assistentenstelle ging, besonders schematisch zuspitzte; korrespondierte er mit möglichen Kandidatinnen, schlug er auch andere Töne an und betonte vor allem seinen Wunsch nach wissenschaftlicher Zusammenarbeit.²⁶ Dass es zu Kooperationen mit Kunsthistorikerinnen kam, belegt unter anderem das Buch *Die religiösen Ausdrucksgebärden des Barock*, welches Weise 1938 gemeinsam mit Gertrud Otto veröffentlichte. Eine gleichberechtigte Stellung mit ihren männlichen Kollegen hatten Gertrud Otto und ihre Nachfolgerinnen trotz ihrer profunden kunsthistorischen Ausbildung und wichtigen Tätigkeiten jedoch nicht; überhaupt dauerte es noch bis in die erste Hälfte der 1990er Jahre, dass mit Elisabeth Kieven und Annegret Jürgens-Kirchhoff die ersten Frauen als Professorinnen an das Institut berufen wurden.

Noch während des Zweiten Weltkriegs wurde das Institut um eine weitere Person ergänzt, als im April 1941 der mit einem „Stipendium zur Erforschung der schwäbischen Barockplastik“ ausgestattete Wilhelm Boeck nach Tübingen kam.²⁷ Georg Weise bemühte sich recht bald nach Boecks Ankunft darum, dass dieser zum Diätendozenten ernannt und in den Lehrbetrieb des Kunsthistorischen Instituts aufgenommen wurde. Boeck blieb insgesamt einunddreißig Jahre am Institut: Im April 1948 wurde er zum außerplanmäßigen Professor (Abb. 5) und im April 1966 zum verbeamteten Wissenschaftlichen Rat berufen. Obwohl sich Boeck zu Beginn seiner wissenschaftlichen Laufbahn inhaltlich auf die Kunst der italienischen Renaissance fokussierte und sich in Tübingen maßgeblich mit der barocken Plastik Schwabens befasste, begann er schon kurze Zeit nach dem NS-Regime damit, ein seit dem Ende des Ordinariats von Konrad Lange vernachlässigtes Thema wiederzubeleben: die Beschäftigung mit moderner und zeitgenössischer Kunst. Er war der erste Tübinger Kunsthistoriker, dessen Stelle explizit dem „Sondergebiet der Kunst des 20. Jahrhunderts“ gewidmet war.²⁸ Bereits 1947 hob Weise in einem Beförderungsgesuch „die Verdienste, die sich Dr. Boeck durch die Beteiligung an dem Zustandekommen der hiesigen Kunstausstellungen und seine Bemühungen um die Einführung in das Verständnis der modernen Kunst erworben hat“, ausdrücklich hervor.²⁹ Auch die späteren Lehrstuhlinhaber Hubert Schrade und Günter Bandmann stellten Boecks „Arbeiten und Vorlesungen zur zeitgenössischen Kunst“ und dessen wissenschaftliche Auseinandersetzung mit drängenden „Problem[en] der modernen Kunst“ heraus.³⁰ Boecks reges Interesse an Fragen und Phänomenen gegenwärtiger Kunstproduktion hatte sich zuvor auf vielfältige Weise niedergeschlagen: Von 1946 bis 1951 veranstaltete er regelmäßig private Diskussionsabende mit Gastvorträgen, bot Lehrveranstaltungen zur Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts, zur Skulptur seit Rodin und über *Maßstäbe der Beurteilung zeitgenössischer Kunstwerke* an, legte 1955 eine der ersten kunswissenschaftlichen Monografien über Pablo Picasso vor, hielt öffentliche Vorträge und organisierte Ausstellungen aktueller Kunst.

Bemerkenswert ist, dass Wilhelm Boeck nicht nur als Hochschullehrer in Erscheinung trat, sondern seit Mitte der 1940er Jahre wiederholt auch als Ausstellungsmacher in Tübingen und Umgebung aktiv war. Neben gelegentlichen Ausstellungen zur älteren Kunst³¹ kuratierte er vorrangig Präsentationen lebender Künstler, so etwa HAP Grieshaber (1959, 1969), Anton Geiselhart (1957), Philipp Hardt (1963), Werner Höll (1964) und Adolf Fleischmann (1969).³² Außerdem engagierte sich Boeck im Zusammenhang mit dem Tübinger Kunstgebäude, eine von 1945 bis 1949 existierende Ausstellungsinstitution, in deren Förderverein er ab 1947 eine zentrale Rolle spielte.³³ Vor Boeck hatte sich bereits sein

Kollege Georg Weise um das Kunstgebäude verdient gemacht, als er gemeinsam mit dem Maler Wilhelm Plünnecke im Auftrag der französischen Militärregierung die ersten drei Ausstellungen unter schwierigsten Bedingungen organisierte. Boeck wiederum beteiligte sich unter anderem an einer großen Schau zur modernen Kunst, die 1946 im Rahmen der Tübinger Kunstwochen gezeigt wurde, der Ausstellung *Moderne deutsche Kunst* (1947) sowie dem mit 42.000 Besucherinnen und Besuchern größten Publikumserfolg des Kunstgebäudes, *Meisterwerke aus neun Jahrhunderten* (1946 bis 1947). Obgleich diesbezüglich noch weitere Forschungen nötig sind, lässt sich konstatieren, dass Boeck über das Institut und die kunsthistorische Fachwelt hinausgehend versuchte, eine breitere Öffentlichkeit zu adressieren und diese insbesondere für die lange Zeit verfallenen Kunstrichtungen des 20. Jahrhunderts sowie für aktuelle Entwicklungen zu sensibilisieren.³⁴

Eine außerordentliche Initiative in diese Richtung war das „Studentenstudio für moderne Kunst“, das Boeck 1949 initiierte und mit dem er bis etwa 1955 zahlreiche Ausstellungen in der Wandelhalle der Universitätsbibliothek veranstaltete. Es handelte sich um eine Art Plattform, die zuallererst den Studierenden die Möglichkeit bot, sich jenseits der regulären Lehre mit den Zielen und Herausforderungen der aktuellen Kunst vertraut zu machen und zwar durch kuratorische Erfahrungen. Ein Artikel in der Zeitschrift „Die Aula“ beschrieb die Motivation des „Studentenstudios“ folgendermaßen:

„Es war seine Absicht, gerade Werke und Richtungen, die nicht ohne weiteres auf eine allgemeine Bereitschaft rechnen können, die aber zu den wesentlichen Bekundungen der Gegenwart gehören, zu zeigen, und in Diskussionen unter Leitung von Dozenten oder Künstlern dem Verständnis näher zu bringen. In gelegentlichen Vortragsveranstaltungen im Hörsaal konnten diese Bemühungen vertieft und erweitert werden.“³⁵

Den Auftakt machte im Herbst 1949 eine Ausstellung zum grafischen Werk von HAP Grieshaber, die sogar von einem Katalog mit Originalholzschnitten begleitet wurde. In kurzen Abständen folgten weitere Präsentationen, in denen unter anderem die künstlerischen Positionen von Willi Baumeister, Otto Müller, Karl Nägele, Ida Kerkovius, Max Ackermann und Theodor Werner vorgestellt wurden.³⁶ Nach der endgültigen Schließung des Kunstgebäudes im Jahr 1949 stellte das Studentenstudio eine der wenigen Adressen in Tübingen dar, wo die städtische Bevölkerung mit zeitgenössischem Kunstschaffen in Kontakt kommen konnte.

Ende der 1940er Jahre begann das Kunsthistorische Institut langsam weiter zu wachsen. Im März 1947 kam mit Georg Scheja ein neuer Dozent hinzu, der bis zu seinem Ausscheiden aus dem Hochschuldienst 1970 in verschiedenen Funktionen am Institut tätig war (Abb. 6): 1954 wurde er zum außerplanmäßigen Professor berufen, 1966 zum Wissenschaftlichen Rat ernannt. In einem Zeitungsartikel des späteren Ordinarius Klaus Schwager wird die Bedeutung Schejas für das städtische Kulturleben rückblickend mit folgenden Worten beschrieben: „Darüber hinaus hat Tübingen damals einen Neubürger gewonnen, der das geistige Klima der Stadt auch jenseits der Universität veränderte. Mit wenigen Gleichgesinnten hat er in denkwürdigen Ausstellungen des Kunstvereins und in Zusammenarbeit mit den Tübinger Künstlern und Kollegen wesentlich [zum] Erwachen der Bildenden Künste in Tübingen beigetragen [...]“³⁷ Wie von Schwager angedeutet, spiel-



Abb. 6: Georg Scheja, 1961.
Foto: Charlotte Gröger.
Universitätsarchiv Tübingen

te Scheja eine wichtige Rolle bei der Formierung des Tübinger Kunstvereins, der aus der „Gesellschaft der Freunde des Tübinger Kunstgebäudes“ hervorgegangen und 1955/56 gegründet worden war. Scheja fungierte anfangs als dessen zweiter Vorsitzender und übernahm in den 1960er Jahren zeitweise sogar dessen Leitung.³⁸ Als Fachmann für die Profanarchitektur des 19. und 20. Jahrhunderts wirkte er in den 1950er und 60er Jahren zudem in verschiedenen Bau- und Kunstkommissionen der Universität mit.

In den 1950er Jahren kam es zu weiteren personellen Veränderungen am Institut. Bereits zu Beginn des Jahrzehnts erhielten Georg Weise, Wilhelm Boeck und Georg Scheja mit dem in der kunsthistorischen Fachwelt schon bestens profilierten Willi Drost einen neuen Kollegen. Drost, der zuvor unter anderem als ordentlicher Professor an der Technischen Hochschule sowie als Direktor des Stadt- und Kunstgewerbemuseums in Danzig tätig gewesen war und bereits ab 1947/48 Vorlesungen und Übungen am Tübinger Institut gehalten hatte, wurde im März 1951 zum Honorarprofessor ernannt.³⁹ Nach der Emeritierung von Georg Weise im Jahr 1954 wurde die freigewordene Stelle des Ordinarius mit Hubert Schrade neubesetzt, die dieser bis 1965 innehatte. Die höchst fragwürdige Berufung Schrades, der zu den „engagiertesten Nationalsozialisten unter den bedeutenden deutschen Kunsthistorikern“⁴⁰ zu zählen ist und der von 1941 bis zum Ende des „Dritten Reichs“ als Professor, Dekan und Prorektor an der ideologietreuen Reichsuniversität Straßburg arbeitete, ist ein eigenes, interessantes Kapitel der Geschichte des Fachs im Allgemeinen und des Tübinger Instituts im Besonderen. Die historischen und politischen Hintergründe der Entscheidung, Schrade den Lehrstuhl trotz seiner nationalsozialistischen Vergangenheit zu übertragen, sind von Nicola Hille detailliert recherchiert und materialreich dargelegt worden; sie sollen daher an dieser Stelle nicht weiter ausgeführt werden.⁴¹ Kurze Zeit nach der Ernennung von Schrade zum Ordinarius kam zudem Donat de Chapeaurouge an das Kunsthistorische Institut, der zunächst als Wissenschaftlicher Assistent und ab 1976 als außerplanmäßiger Professor bestellt war. Seine wohl wichtigste Rolle übte er in der Funktion des ersten Kustos der Graphischen Sammlung aus, die er seit dem Wintersemester 1962/63 bis zu seinem Ruf auf die Professur für Kunstgeschichte der Universität Wuppertal im Jahr 1978 wissenschaftlich betreute.⁴² Aus Chapeaurouges autobiografischen Erinnerungen *Zwischen Politik und Kunstgeschichte*, in der er auch seine Zeit unter Hubert Schrade in Tübingen schildert, stammt die folgende Beschreibung des Instituts, mit welcher der vorliegende Beitrag zu seinem Ende kommt:

„Als ich im Dezember 1955 provisorisch meine Tätigkeit in Tübingen begann [...], befand sich das Institut in der Alten Aula. Das Gebäude lag am Hang, so daß man vorne in den Keller stieg, um zu den Kunsthistorikern zu kommen, während innen nach der Bursagasse zu die Räume sich im zweiten Stock befanden. Das Ganze war ein großer Raum, der nur durch Bücher- oder Graphikschränke unterteilt war. Nur der Ordinarius besaß ein eigenes Zimmer, während die Dozenten sich mit Plätzen an den Tischen zu begnügen hatten. Noch ein Stockwerk tiefer lag der Übungsraum, an den sich auch die Dunkelkammer anschloß, wo, natürlich von Studentenhand, die Dias angefertigt wurden.“⁴³

In dieser retrospektiven Schilderung deutet sich an, dass das Kunsthistorische Institut Mitte der 1950er Jahre im Vergleich zur Anfangszeit zwar personell gewachsen, was die räumlichen Bedingungen anbelangte jedoch weiterhin eher bescheidenen Ausmaßes war. In den sechs Jahrzehnten seines Bestehens hatten sich aber sowohl seine Ordinarien als auch andere seiner Mitglieder auf vielfältige Weise in das städtische Kunst- und Kulturleben eingebracht: Durch die Graphische Sammlung und zahlreiche Ausstellungen trugen sie ihren Teil dazu bei, dass Kunst einer größeren Öffentlichkeit zugänglich wurde. Sie engagierten sich in Institutionen und Vereinen, die vor allem der Förderung des zeitgenössischen Kunstschaffens dienten, und standen im Austausch mit regionalen Künstlerinnen und Künstlern. Darüber hinaus nahmen sie an öffentlichen Debatten teil und wirkten an städteplanerischen Projekten mit. Der vorliegende Text beleuchtet einige dieser Beiträge schlaglichtartig und ergänzt die bisherigen Studien zur Instituts Geschichte um einige Facetten. Tiefergehende Forschungen zur lokalen Vernetzung des Instituts und seiner Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter scheinen insbesondere für den Zeitraum von 1945 bis 1960 aber weiterhin wichtig und lohnenswert.

Marcel Finke

Anmerkungen:

- 1 Zur Einrichtung des Instituts und seiner Sammlungen siehe vor allem Chapeaurouge, Donat de: Die Anfänge der Sammlungen. In: *Attempto*, Nr. 59/60, 1977, S. 70–75; Märker, Peter: Lehr- und Kunstsammlung. Zur Geschichte und Funktion der Graphischen Sammlung am Kunsthistorischen Institut. In: *Tübinger Blätter*, Jg. 70, 1984, S. 85–90; Michels, Anette/Prange, Regine (Hrsg.): *Erfreuen und Belehren. 100 Jahre Graphische Sammlung am Kunsthistorischen Institut der Eberhard Karls Universität Tübingen*. Sigmaringen 1997. Den Zeitraum von den 1930er bis 50er Jahren hat Nicola Hille in mehreren Aufsätzen geschildert; siehe exemplarisch dies.: *Das Kunsthistorische Seminar unter der Leitung von Georg Weise und Hubert Schrade*. In: Wiesing, Urban (Hrsg.): *Die Universität Tübingen im Nationalsozialismus*. Stuttgart 2010, S. 281–301. Im Rahmen eines universitären Praxisseminars unter der Leitung von Marcel Finke und Daniela Wagner entstand zuletzt die Online-Ausstellung *Institutsgeschichte(n)*, die verschiedene Aspekte von Lehre, Forschung und Politik am Institut anhand von Archivadokumenten und Bildmaterial vorstellt: www.institutsgeschichten.khi.uni-tuebingen.de (Stand: 09.09.2019).
- 2 Zum Zeicheninstitut, das 1821 fest an der Universität etabliert wurde und das Heinrich Leibnitz von 1841–1879 leitete, siehe: Blattner, Evamarie/Ratzeburg, Wiebke/Seidl, Ernst (Hrsg.): *Künstler für Studenten. Bilder der Universitätszeichenlehrer 1780–2012*. Ausst. Kat. Tübingen 2012.
- 3 Vgl. hierzu die digitalisierten Vorlesungsverzeichnisse auf der Webseite der Universitätsbibliothek: http://idb.ub.uni-tuebingen.de/opedigi/LXV11C_qt (Stand: 09.09.2019).
- 4 Bericht der Philosophischen Fakultät zur Besetzung der ehemaligen Professur von Köstlin, UAT 131/44a–28.

- 5 Schreiben des Akademischen Senats vom 29.10.1894, UAT 131/44a–98.
- 6 Mit dem hier erwähnten „alten Klinikum“ ist die Alte Burse gemeint, in der sich zu jener Zeit noch die Medizinische Poliklinik befand und die zudem als Verfügungsgebäude für medizinische und technische Sammlungen sowie als Übergangsort für neu gegründete Geisteswissenschaften fungierte. Siehe: Wischnath, Michael: Die Burse und ihre vielen Namen. In: *Attempo*, Nr. 18, 2005, S. 36–37. Das Institut befand sich von 1894–1903 in der Burse, zog dann aber doch in die Alte Aula um, in der es knapp sieben Jahrzehnte blieb. Erst nach Sanierung der Burse siedelte das Institut 1972 an seinen Ursprungsort zurück.
- 7 Lange, Konrad: Die künstlerische Erziehung der deutschen Jugend. Darmstadt 1893, S. 227–228.
- 8 Siehe die von Lange handschriftlich verfasste *Chronik der Graphischen Sammlung, 1894–1898*, UAT 175/1.
- 9 Die Sammlung umfasste 1894 circa 5.660 Blatt, wuchs aber bis 1905 auf etwa 40.000 Blatt und bis 1911 auf über 50.000 Blatt an. Siehe grundlegend: Michels, Anette: Zur Geschichte der Graphischen Sammlung des Kunsthistorischen Instituts der Universität Tübingen. In: dies./Prange 1997, S. 11–32.
- 10 Lange, Konrad: Ästhetische Bildung. In: *Encyclopädisches Handbuch der Pädagogik*, Bd. 1, hrsg. von Wilhelm Rein, Langensalza 1903, S. 290–296, hier: S. 290. In diesem Zusammenhang stand auch sein Einsatz für die Kunsterziehungsbewegung und die Reform des schulischen sowie universitären Zeichenunterrichts. Vgl. hierzu: Prange, Regine: Die richtige Ausbildung der Sinne. Zur Kunstlehre Konrad Langes. In: dies./Michels 1997, S. 33–40.
- 11 Lange 1893, S. 228.
- 12 Vgl. die Ankündigung in der *Tübinger Chronik* vom 03.02.1898 sowie Michels/Prange 1997, S. 21.
- 13 Lange 1893, S. 240, 244–245.
- 14 Lange, Konrad: *Das Wesen der Kunst. Grundzüge einer illusionistischen Kunstlehre*. Berlin 1907, S. 5.
- 15 Lange 1893, S. 204.
- 16 Zur Rolle der Diaprojektion in der Kunstgeschichte im Allgemeinen und zur Einführung dieser Medientechnik am Kunsthistorischen Institut der Universität Tübingen im Besonderen siehe: Pasedag, Juliane/Pfeiffer, Nina (Hrsg.): *Klick – die kunsthistorische Lichtbildprojektion, (= reflex. Tübinger Kunstgeschichte zum Bildwissen, Bd. 3)*. Tübingen 2010.
- 17 Lange 1893, S. 247.
- 18 Für biografische Angaben siehe: Fork, Christiane: Weise, Georg. In: dies./Bettenhausen, Peter/Feist, Peter H.: *Metzler Kunsthistoriker Lexikon*. Stuttgart 2007, S. 490–493.
- 19 Märker, Peter: *Lehr- und Kunstsammlung. Zur Geschichte und Funktion der Graphischen Sammlung am Kunsthistorischen Institut*, S. 86–88.
- 20 Hille, Nicola: Eine Kontroverse des Jahres 1932 und ihre Folgen für das Tübinger Institut für Kunstgeschichte. In: Doll, Nikola (Hrsg.): *Kunstgeschichte im Nationalsozialismus. Beiträge zur Geschichte einer Wissenschaft zwischen 1930 und 1950*. Weimar 2005, S. 99–115, hier: S. 104. Für einen allgemeineren Überblick über das Institut während der NS-Zeit siehe: Hille, Nicola: *Kunstgeschichte in Tübingen 1933–1945*. In: Held, Jutta/Papenbrock, Martin (Hrsg.): *Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft*, Bd. 5, 2003, S. 93–122.
- 21 Siehe hierzu Gertrud Ottos Assistentenakte, UAT 155/4406.
- 22 Für biografische Informationen siehe: Stepp, Robert: *Gertrud Otto und ihr Werk*. Memmingen 1995.
- 23 Siehe hierzu die Personalakte von Hannshubert Mahn, UAT 175/7. Nach einem Fronteinsatz in Russland galt Mahn seit 01/1943 als verschollen. In Abwesenheit wurde er noch im April 1943 zum außerordentlichen Professor ernannt, doch kehrte er nicht aus dem Krieg zurück und wurde 1955 rückwirkend für tot erklärt.
- 24 Gertrud Otto und Luise Böhling waren nicht die einzigen Frauen, die als Assistentinnen für Weise arbeiteten. Bis zu dessen Emeritierung 1954 waren in dieser Funktion unter anderem auch Elisabeth Reiff, Gertrud Salmen, Ilse Adloff und Marielene Putscher tätig.
- 25 Siehe im Folgenden: UAT 155/4406 sowie 175/2.
- 26 Vgl. hierzu Weises Schreiben an Lieselotte Möller vom 22.09.1943, UAT 175/2.
- 27 Ausführliche biografische Angaben stellt die *Rechenschaft zum 80. Geburtstag* von Wilhelm Boeck zur Verfügung, siehe: UAT 183/67. Zum Zeitraum von 1930 bis 1942 siehe zudem: UAT 193/1854–24.
- 28 Philosophische Fakultät, Sommersemester 1964, Nr. 196, UAT 298/1947.

- 29 Siehe hierzu Weises Schreiben an die Philosophische Fakultät vom 18.II.1947, UAT 298/1947.
- 30 Sowohl das Schreiben von Hubert Schrade vom 16.II.1961 als auch das Gesuch von Günter Bandmann vom 15.06.1965 stehen im Zusammenhang mit dem Versuch, Wilhelm Boeck zum Wissenschaftlichen Rat ernennen zu lassen. Siehe: UAT 298/1947.
- 31 Beispiele hierfür sind Ausstellungen zur oberschwäbischen Barockplastik (UB Tübingen, 1942), *Joseph Anton Feuchtmayer* (Überlingen, 1951) und *Holländischer Kabinettmalerei* (Kunstverein Tübingen, 1957).
- 32 Er organisierte Ausstellungen unter anderem für die Galerie der Stadt Stuttgart, die Stuttgarter Staatsgalerie, den Tübinger und Stuttgarter Kunstverein sowie das Spendhaus in Reutlingen.
- 33 Schamberger-Lang, Regina: Das Tübinger „Kunstgebäude“ 1945–1949. Kunst(-politik) nach dem Zusammenbruch, unveröffentlichte Magisterarbeit, Kunsthistorisches Institut, Universität Tübingen, 2004; sowie Rieth, Adolf: Die Zeit der großen Tübinger Kunstausstellungen. In: Tübinger Blätter, Jg. 39, 1952, S. 28–30; Rauch, Udo: Das Tübinger Kunstgebäude – eine Staatsgalerie für Württemberg-Hohenzollern. In: ders./Zacharias, Antje (Hrsg.): Sieben Jahre Landeshauptstadt. Tübingen und Württemberg-Hohenzollern 1945–1952. Tübingen 2002, S. 35–39.
- 34 Dass sich Boeck bemühte, bestehende Vorurteile gegenüber modernen Kunstströmungen auszuräumen und ein Verständnis für die kunsthistorischen Entwicklungen nach 1900 zu schaffen, belegt nicht zuletzt ein offener Briefwechsel mit einer Studentin über das *Für und Wider die moderne Kunst*; siehe: Studentische Blätter, Nr. 3, 15.06.1947, S. 4–5.
- 35 Anonym: Studentenstudio für moderne Kunst. In: Die Aula, Nr. 5, 12/1951, S. 5.
- 36 Die Informationen zum Studentenstudio sind im Universitätsarchiv recht zerstreut; einen Überblick über die von 1949 bis 1952 durchgeführten Ausstellungen gibt die Broschüre: Malerei und Plastik aus Württemberg-Hohenzollern, UAT 167/364–305.
- 37 Schwager, Klaus: Leidenschaft des Sehens. Dem Kunsthistoriker Georg Scheja zum 70. Geburtstag. In: Schwäbisches Tagblatt, 10.04.1973, UAT 126a/427.
- 38 Einen Einblick in die Gründungszeit des Tübinger Kunstvereins und dessen Ausstellungstätigkeit gibt Müller, Wolfgang: Der Tübinger Kunstverein. Erlebnisse und Erfahrungen, Programm und Zufall. In: Tübinger Blätter, Jg. 50, 1963, S. 94–104.
- 39 Siehe hierzu die Personalakte von Willi Drost, UAT 126a/88. Biografische Angaben finden sich zudem in: Bettenhausen, Peter: Drost, Willi. In: ders./Feist, Peter H./Fork, Christiane: Metzler Kunsthistoriker Lexikon. Stuttgart 2007, S. 66–68.
- 40 Bettenhausen, Peter: Schrade, Hubert. In: ders./Feist, Peter H./Fork, Christiane: Metzler Kunsthistoriker Lexikon. Stuttgart 2007, S. 393–395, hier: S. 393.
- 41 Siehe neben den oben aufgeführten Texten von Nicola Hille auch: dies.: Das Kunsthistorische Institut der Universität Tübingen und die Berufung von Hubert Schrade zum Ordinarius im Jahr 1954. In: Papenbrock, Martin (Hrsg.): Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft, Bd. 8, 2006, S. 171–194; dies.: ‚Deutsche Kunstgeschichte‘ an einer ‚deutschen Universität‘. Die Reichsuniversität Straßburg als nationalsozialistische Frontuniversität und Hubert Schrades dortiger Karriereweg. In: Heftrig, Ruth (Hrsg.): Kunstgeschichte im ‚Dritten Reich‘. Theorien, Praktiken, Methoden. Berlin 2008, S. 87–102.
- 42 Vgl. Michels/Prange 1997, S. 27, 32.
- 43 Chapeaurouge, Donat de: Zwischen Politik und Kunstgeschichte. Erinnerungen. Wuppertal 2001, S. 82.