



Foto: LSB

Sport und Kunst in Niedersachsen



Foto: privat

Die Relevanz von Sport für die Gesellschaft dokumentieren auch Sport-Kunstwerke im öffentlichen Raum in Niedersachsen.

Das LSB-Magazin startet in dieser Ausgabe mit einem Beitrag von Prof. Dr. Dr. Bernd Wedemeyer-Kolwe (I.) über die Darstellung des Sportmosaik von Eduard Bargheer an der HDI-Arena in Hannover.

1962/63 schuf der Hamburger Maler Eduard Bargheer (1901-1979) im Auftrag der Stadt Hannover das 200qm große Mosaik „Der Sport“ für eine Turnhallen-Außenwand am damaligen Niedersachsenstadion in Hannover. Das Mosaik ist nicht nur eines der größten von Bargheer geschaffenen Mosaiken, sondern eines der größten Mosaiken in Europa überhaupt. Aber auch in rein künstlerischer Hinsicht gilt das Werk als eine außerordentliche Leistung; es zählt zu den bedeutendsten Mosaikwerken des staatlichen „Kunst am Bau“-Programms der bundesrepublikanischen Nachkriegsmoderne. Nach der Privatisierung des Stadions, das im Rahmen des Besitzerwechsels nun AWD-Arena heißt, geriet das Mosaik 1999 in Gefahr, den Umbauplänen zum Opfer zu fallen. Es wurde schließlich in Gänze abgebaut und neben dem Südeingang der AWD-Arena, mit einem Unterbau versehen, im Original wieder aufgebaut (Translozierung). Am 27. April 2006 wurde der neue Standort durch den damaligen

Oberbürgermeister Herbert Schmalstieg feierlich eingeweiht. Das Bargheer-Mosaik befindet sich dabei in guter Nachbarschaft. Gleich um die Ecke, am Hauptgebäude des LandesSport-Bundes Niedersachsen, steht die 1956 geschaffene und 1958 aufgestellte Sportskulptur des Bildhauers Gerhard Marcks (1889-1981), „Staffelläufer“.

Kunst im Sport und Sport in der Kunst: Das ist ein Themenfeld, das seit den antiken Olympischen Spielen in Griechenland bzw. seit deren Rezeption ab dem späten 19. Jahrhundert und der Einführung moderner Olympischer Spiele durch Pierre



Foto: LSB

de Coubertin immer wieder aufgegriffen wird und das bis heute eine zahlreiche Literatur gefunden hat. Haben Künstler bei der Gestaltung ihrer Werke immer wieder auf Sportmotive zurückgegriffen, so hat sich der Sport ebenfalls gern der künstlerischen Umsetzung und Interpretation der Bewegungskulturen und der sportlichen Körper bedient. In der Literatur zum und um den Sport und auch in der sporthistorischen Forschung fand das Thema Sport und Kunst unter politischen, ästhetischen, kulturellen, medizinischen und historischen Vorzeichen immer wieder Beachtung. Gerade die Klassische Moderne und die zeitgenössische Kunst von Henri Rousseaus Fußballspieler (1908) bis weit über die Plakatentwürfe von Horst Antes für die Olympischen Spiele 1972 hinaus in die Gegenwart waren und sind der Sport und der sportliche Körper immer wieder große Themen der vielfältigen Strömungen moderner Kunst.

Wenn der damals in Kunstkreisen durchaus beachtete Maler Eduard Bargheer 1962 den Auftrag zur Anfertigung eines öffentlichen Kunstwerks mit Sportmotiven erhalten hat, so ist dies hinsichtlich Künstler und Motiv kein Zufall gewesen, obwohl Bargheer damals nicht die erste Wahl war, sondern der französische Maler Fernand Leger (1881-1955), der vom Kubismus her kam, ursprünglich den Auftrag erhalten sollte. Denn gerade in den ersten Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg war das Thema Sport in der Kunst bzw. in der Kunst im öffentlichen Raum ein relativ verbreitetes Phänomen, wenn es auch nicht ohne ideologische Vorbelastungen war. Wurde in den 1920er Jahren relativ unbefangen in allen möglichen Kunstrichtungen – und dies ging vom Spätexpressionismus über Neue Sachlichkeit und Bauhaus bis hin zum Naturalismus – mit Sportmotiven gearbeitet, so erhielt das Sujet im Nationalsozialismus, gerade auch was die bildhauerische Ausgestaltung des Olympiageländes in Berlin mit politisch motivierten Monumentalsportskulpturen anging, einen bedrohlichen gewalttätigen Ton, den es nach 1945 tunlichst zu vermeiden galt. Nach 1945 versuchte man daher auch in der öffentlichen Wandgestaltung, sich jedweder politischen Aussage zu enthalten und griff daher lieber nach Motiven, die angeblich überzeitliche Normen und Werte vermittelten und verband sie gleichzeitig mit der Moderne, die Fortschritt, Leistung und Geschwindigkeit verpflichtet war. Zwar wurde auch hier eine Mischung aus antiker Überzeitlichkeit und sportlicher Moderne bevorzugt, die Motive wurden jedoch entpolitisiert, harmonisiert und dem neuen Zeitgeist angeglichen.

Als Künstler für eine derartige neue Gestaltung kamen dabei vor allem diejenigen Maler und Bildhauer in Frage, die das „Dritte Reich“ entweder unbelastet überstanden hatten oder sogar politisch verfolgt worden sind und die zudem noch einen relativ dekorativen gegenständlichen Stil bevorzugten, die sie von der zeitgleichen gegenstandslosen Malerei wie etwa des Abstrakten Expressionismus oder des Informels unterschied. Genau dieser Kreis jedoch blieb in den 1950er und 1960er Jahren relativ übersichtlich, denn zu dieser Zeit war im Gegenteil die international agierende gegenstandslose Malerei kulturell eindeutig en Vogue, bis ihr Stil ab der Mitte der 1960er Jahren als angeblich be-

liebige „moderne Gardinendekoration“ herabgewürdigt wurde und durch die Pop-Art endgültig abgelöst werden sollte. Hingegen standen jene traditionell eingestellten gegenständlich arbeitenden Maler, die als Nachwuchsgeneration, als „verschollene Generation“, vor 1933 ihr Metier gelernt hatten, aber durch den politischen Bruch zwischen 1933 und 1945 nicht zum Zuge gekommen waren, nach 1945 weit weniger im Vordergrund der zeitgenössischen Kunstströmungen und der Öffentlichkeit. Etliche waren nur einem kleineren kunstinteressierten, zumeist konservativen Publikum bekannt und wurden lediglich in lokalen Kunstvereinen ausgestellt. Während einige von ihnen durchaus anerkannt waren, erreichten etliche erst viel später ihren Durchbruch, andere dagegen schafften ihn zumindest zu Lebzeiten nie.

Gilles, Frank und Bargheer

Diejenigen gegenständlich arbeitenden Maler, die einer klassischen Antikenrezeption frönten und die traditionsgemäß einen auch geographischen Hang zum europäischen Süden besaßen, wo sie angeblich verlorengegangene Paradiесе hofften wiederzufinden, und die in ihre Antikenrezeption gleichzeitig auch klassische Sportmotive im Sinne der üblichen Rezeption antiker olympischer Leibesübung aufnahmen, lassen sich für die 1950er und 1960er Jahre an den Fingern einer Hand abzählen. Zu diesen, schon vor 1945 arbeitenden Künstlern, die sich als „heimliche Klassizisten“ bezeichneten und sich untereinander auch kannten, gehörten etwa Werner Gilles (1894-1961) und Edvard Frank (1909-1972), die älteren Maler Hans Purrmann (1880-1966) und Max Peiffer Watenphul (1896-1976), daneben vielleicht noch Werner Heldt (1904-1954), und eben auch Eduard Bargheer. Während Edvard Frank dabei immer wieder lange Studienfahrten in die Türkei und nach Italien und Griechenland unternahm, und Werner Heldt zeitweilig nach 1933 auf Mallorca lebte und 1954 während eines Kurzbesuches auf Ischia starb, verbrachten Gilles und Bargheer die Frühlings- und Sommermonate regelmäßig auf Ischia; einer Insel, die den Antikenphantasien etlicher Künstler entgegenkam, die aber auch einen so selbstironischen und kritischen Schriftsteller wie Truman Capote aufs Höchste zu faszinieren

vermochte: „Schon als (das Schiff) in die Hafenbucht von Porto d'Ischia einlief und wir die blässlich blätternden Eiscremefarben der Häuser an der Uferstraße sahen, fühlten wir uns eigenartig zu Hause“, notierte er 1949.

Diese kleine Gruppe gegenständlich malender, bekennender „Klassizisten“ hatte neben ihrer Malvorstellung und ihrem Hang zum „klassischen Süden“ Europas noch einiges andere gemeinsam: Sie erhielten ihre Ausbildung im wesentlichen in der Weimarer Republik, wo sie vereinzelt bereits Erfolge feiern konnten. Und einige von ihnen hatten sich schon mit öffentlicher Mosaik- und Wandmalerei befasst und sollten es nach 1945 wieder tun. Zudem hatten sie alle nach 1933 mehr oder weniger Schwierigkeiten mit dem NS-Regime gehabt; sie waren deshalb nach 1945 akzeptierte Garanten für ideologiefreie „reine“ Malerei und konnten daher auch entsprechende staatliche Aufträge erhalten. Gilles, Peiffer Watenphul und Purrmann hatten nach 1933 zum Teil Ausstellungsverbot erhalten, und ihre Werke wurden in der NS-Ausstellung zur „Entarteten Kunst“ 1937 gezeigt. Dies war mit ein Grund, weshalb sie schon in den 1930er Jahren „innerlich emigrierten“ und viel Zeit in den Mittelmeerländern verbrachten. Werner Heldt war sogar zeitweilig nach Mallorca geflüchtet, bis die Machtübernahme durch das Franco-Regime 1936 ihn zur Rückkehr zwang. Der jüngere, zum Kriegsdienst eingezogene Maler Edvard Frank dagegen hatte im letzten Kriegsjahr seine Bilder versteckt, war aus der Armee desertiert und verbarg sich bis zum Kriegsende in seinem Heimatort. Ab 1940 stieß dann auch Eduard Bargheer, dessen 1928 in der Hamburger Fritz-Schumacher-Schule angefertigtes Wandbild 1936 von missliebigen regionalen NS-Machthabern drohte, zerstört zu werden, zu diesem (inneren) „Emigrations“-Kreis und flüchtete – auch mental – in den Mittelmeerraum.

„Klassizisten“ wie Gilles, Frank und Bargheer blieben auch nach 1945 konsequent ihren Sujets und Motiven treu, und aufgrund ihres traditionellen Antikenbezugs und ihrer Sozialisation in der sport- und körperbegeisterten Weimarer Republik kreierten etliche ihrer Bilder direkt und indirekt immer wieder um Sport- und Körperthemen, sei es, dass man den Körpern ihrer „südlichen Fischer“ die anti-

ken olympischen Vorbilder ansah, sei es, dass sie direkt Sport- und Sportlermotive malten. Immer wieder tauchen moderne Schwimmer, Ballspieler, Fahrradfahrer oder Eishockeyspieler auf den Bildern auf, und regelmäßig – auch in der Druckgraphik – wurden antike olympische Athleten, antike Sportwettkämpfe wie Wagenrennen oder auch die antiken Sportstätten selbst zu den bevorzugten Themen gewählt. Dabei waren es vor allem Edvard Frank und Eduard Bargheer, die nach 1945 verstärkt Aufträge für Wandbilder an und in öffentlichen Gebäuden wie Schulen, Sparkassen, Akademien, Verwaltungs- und Regierungsgebäuden oder in öffentlicher Hand befindlichen Schlösser erhielten, und die sie überwiegend mit – „politisch korrekten“ – antikisierenden und/oder sportlichen bzw. körperorientierten Themen ausstatteten, die allgemeinen ästhetischen Prinzipien gehorchten und die die Brutalität der Antikendarstellungen der NS-Zeit vergessen halfen.

Kunst am Bau

Dass dazu gerade in den 1950er und frühen 1960er Jahren so viele öffentliche Wandbilder und Mosaiken entstanden, die nicht nur von lokalen, sondern auch von überregional anerkannten Künstlern angefertigt worden waren, hatte mit dem staatlichen Förderprogramm „Kunst am Bau“ zu tun. Seit den 1920er Jahren wurden aus unterschiedlichen kulturpolitischen Gründen auch in Deutschland staatliche Künstlerförderungen ins Leben gerufen, die die Notwendigkeit öffentlicher Künstlerförderung mit dem vielfach artikulierten Wunsch nach Kunstwerken an und in öffentlichen Bauten verkoppelt hatten. Ein populäres internationales Beispiel dürfte das Wandbild „Sturz des Ikarus“ in der UNESCO-Halle in Paris sein, das Pablo Picasso 1958 angefertigt hatte. Ging es dabei in der Weimarer Republik noch um die öffentliche Unterstützung autonomer Künstler und ihrer freien Kunstgestaltung, so wurde das „Kunst am Bau“-Programm nach 1933 zu einem Instrument staatlicher Kunstlenkung und der politischen Indienstnahme von Künstlern durch das nationalsozialistische Regime. Das nach 1945 anhaltende Bedürfnis nach öffentlich installierter Kunst führte dann schließlich zu einer „modifizierten Wiederaufnahme

der in der Weimarer Republik entwickelten Konzepte“. Die neu gefassten Verordnungen, die auf Länderebene und von den Gemeinden umgesetzt wurden, sahen bei staatlichen Neubauten – oder im entsprechenden Zusammenhang – einen gewissen Prozentsatz der Bausumme für die Ausführung von Kunstwerken am Bau vor, die durch Künstler des jeweiligen Bundeslandes ausgeführt werden sollten. Ab den 1960er Jahren geriet das Konzept jedoch in eine Krise. Zum einen bemängelte man den nur geringen Architekturbezug mancher nachträglich hinzugefügter Wandgestaltung, zum zweiten kritisierte man eine angeblich of mangelnde künstlerische Qualität der ausgeführten Arbeiten, und zum dritten beklagte man die Beschränkung auf lokale Künstler und eine „Abkoppelung von der internationalen Kunstentwicklung“ sowie – auf der anderen Seite – die Neigung zu einem „Protektionismus der die Aufträge vergebener Gremien“. Außerdem konnten neuere Richtungen in der Kunstgestaltung oft nicht mehr befriedigend mit der neuen Architektur verkoppelt werden, so dass die traditionellen Wandgestaltungen nicht mehr zu den aktuellen Bauvorhaben passten. Die Folge war eine Ausweitung des „Kunst am Bau“-Programms zum Programm „Kunst im öffentlichen Raum“, das nicht mehr an spezifische Bauten und auch nicht mehr an regionale Künstler gebunden war. Auch aus diesem Grund kam die traditionelle Wandgestaltung – wie sie von Bargheer oder Frank vertreten wurde – in den 1960er Jahren allmählich zum Erliegen.

Eduard Bargheer war nicht nur aufgrund seiner künstlerischen und thematischen Richtung einer der Favoriten für das geplante Hannoversche Sportmosaik; er hatte bereits auch schon Mosaiken mit Sportmotiven geschaffen und war damit ausgesprochen vertraut. Im Frühjahr 1962 begann der sportbegeisterte Bargheer mit einem Sportmosaik für die damalige Volksschule Hamburg-Bahrenfeld – die heutige Grundschule –, das mit Motiven wie Läufern, Ballspielern und Fahrradfahrern und der recht geringen Größe von 2,10 x 5,04 Metern im Rückblick wie eine Fingerübung zum ebenfalls 1962 begonnenen großen hannoverschen Sportmosaik wirkt. Bargheer wurde ab 1953 immer wieder in der Kestner-Gesellschaft, das schon damals national einen ausgesprochen guten Ruf besaß, und im Kunstverein

Hannover ausgestellt, und es gab entsprechende Ausstellungskataloge. Zudem war der Hannoversche Schokoladenfabrikant und Kunstsammler Dr. Bernhard Sprengel (1899-1985) mit Bargheer persönlich bekannt und besaß auch Werke von ihm. Und auch die führenden Kunstgalerien in Hannover konnten Bilder von Bargheer anbieten.

Dennoch war die Wahl des eher nur national bekannten Bargheers anfangs schwierig. Die hing unter anderem mit der prominent besetzten Kunstszene Hannovers und dem Anspruch der Stadt als internationales Sport- und Kulturzentrum zusammen. Mit dem Sammler und Mäzen Dr. Bernhard Sprengel, dem bekannten Kunsthistoriker Dr. Alfred Hentzen (1902-1985), der in den 1950er Jahren Kustos der Kestner-Gesellschaft und Direktor des Kestner-Museums war, mit seinem Nachfolger, dem international agierenden Kunsthistoriker Dr. Werner Schmalenbach (1920-2010), der einer der führenden deutschen Kunstexperten war, und mit wiederum dessen Nachfolger ab 1963, Dr. Wieland Schmied (geb. 1929), verfügte die Stadt über Persönlichkeiten, die eher in internationalen Kategorien dachten und die zudem – das gilt besonders für Schmalenbach, obwohl er 1959 schon einmal eine Einleitung zu einem Bargheer-Katalog verfasst hatte – eher dem internationalen Abstrakten Expressionismus als der deutschen zeitgenössischen gegenständlichen Malerei verpflichtet waren. Und auch als Sportstadt sah sich Hannover eher auf internationalem als auf nationalem Niveau. Immerhin war das 1954 eingeweihte Niedersachsenstadion mit über 86.000 Plätzen die zweitgrößte Sportstätte Deutschlands und repräsentierte den Hannoverschen Anspruch als internationale Sportstadt.

Tatsächlich richtete man den Blick zunächst auf die internationale Ebene. Sowohl der damalige Stadtbaurat Rudolf Hillebrecht (1910-1999) und der Architekt des Stadions, Heinz Goesmann, als auch Alfred Hentzen von der Kestner-Gesellschaft plädierten 1954 für eine geographisch weiträumige Lösung. So sollte die für eine künstlerische Gestaltung mit Sportmotiven ausdrücklich freigehaltene Turnhallenwand am Niedersachsenstadion von einem international bekannten Künstler gestaltet werden. In die engere Wahl kamen damals der Bildhauer Henry Moore (1898-1986)

und der Maler Fernand Leger. Moore sagte aus Termingründen ab, Leger jedoch war nicht abgeneigt, zumal ihn die hannoversche Kunstszene kannte und unterstützte. Er kam nach Hannover und lieferte auch erste Entwürfe ab, jedoch starb er überraschend im August 1955. Trotz des nun folgenden Engagements von Sprengel und Schmalenbach, die an dem Entwurf von Leger festhielten, scheiterte die ganze Sache schließlich an finanziellen und juristischen Komplikationen, die sich aus dem Tod von Leger und den nun erhöhten finanziellen Forderungen seiner Witwe ergaben. Als Alternativen schlug Schmalenbach die gegenstandslosen französischen Maler Alfred Manessier (1911-1993) und Jean Bazaine (1904-2001) sowie Juan Miro (1893-1983) und auch Ernst Wilhelm Nay (1902-1968) vor, womit er den damals vorherrschenden Kunstgeschmack hin zur abstrakten Malerei repräsentierte.

Sport-Mosaiken

Es war schließlich Sprengel, der einen ganz anderen Weg betrat und den ihm persönlich bekannten Maler Eduard Bargheer aus Hamburg vorschlug, der zwar nicht den internationalen Rang von Miro oder May besaß, aber in Hannover bekannt war, selbst schon (Sport)Mosaiken gefertigt hatte und auch finanziell eine günstigere Lösung schien als die von Schmalenbach vorgeschlagenen Künstler. Bargheers Entwürfe spiegelten zwar mit seinem pastellfarbigen kleinflächigen formreduzierten leichten Stil, der auch hier wieder seine typische Auffassung von „Mittelmeeratmosphäre“ transportierte, seine eigene Technik und sein inhaltliches und gestalterisches Repertoire wider, er fügte aber etliche Motive des olympischen Sportgedankens in seine Kartons ein und bereicherte sie noch um Eindrücke, die er aus dem Studium antiker Wandmalereien, Vasen und Reliefs gewonnen hatte.

Das reine Glasmosaik verfügt über eine Hintergrundnetzstruktur und enthält etliche nebeneinander zu lesende gegensätzliche Sportszenen, die aber über die einzelnen Bewegungsabläufe harmonisch miteinander verknüpft sind. Die linke Seite zeigt einen Ballspieler, einen Fahrradfahrer, zwei Ringer und einen Zuschauer, in der Mitte bewegt sich eine Gruppe von Fußball-

spielern und rechts sind Läufer zu sehen. Die Gegenständlichkeit der Figuren erhält durch die Hervorhebung der Konturen eine gewisse Stilisierung, wobei die Vereinfachung auf antike Vasen- und Wandmalereien Bezug nimmt. Alle Figuren sind männlich, jedoch entsteht durch die spielerische leichte Umsetzung kein leistungssportlicher Eindruck. Die ganze Szenerie wirkt heiter, leicht, sonnendurchflutet und farbig und assoziiert die damals kulturell und gesellschaftlich stark idealisierte griechische Antike und die griechischen Olympischen Spiele, die zu jener Zeit – im Gegensatz zum negativ aufgefassten römischen Zirkus mit dem damals stark kritisierten „Berufssport“ – durchaus noch im deutschen Bildungsbürgertum und zum Teil auch noch in der Sportphilosophie verbreitet gewesen waren. Aber schon für die damalige Zeit der frühen 1960er Jahre erscheint diese großflächige Idealisierung der Antike und des Mittelmeerraumes, die eher den 1950er als den 1960er Jahren verpflichtet ist, zumindest in einer norddeutschen Großstadt möglicherweise etwas fehl am Platz.

In Hannover selbst wurde das Mosaik im Ganzen doch recht verhalten aufgenommen, zumal Bargheer im Vergleich zum internationalen Fernand Leger deutlich abfiel. Obwohl die Bilder Bargheers in der Folge bis etwa 1964 in Hannover auf einigen Ausstellungen zu sehen waren, auch im Sprengel-Museum vertreten sind und in der Kunstszene in Hannover durchaus Liebhaber gefunden haben, die sich auch editorisch mit seinen Graphiken befassten, lag der damalige Sammelschwerpunkt des Museums eher auf Leger.

In den späten 1990er Jahren gefährdete die Privatisierung und der damit verbundene Umbau des Niedersachsenstadions den Erhalt des Mosaiks, da die Turnhallenwand, auf der das Mosaik befestigt war, abgerissen werden sollte. Aufgrund verschiedener Initiativen der Bargheer-Nachlassverwaltung, des Niedersächsischen Landesamtes für Denkmalpflege und der Denkmalpflege der Stadt Hannover konnte das Mosaik 2003 unter Denkmalschutz gestellt werden. Dabei erklärte sich der Investor des nun AWD-Arena genannten Niedersachsenstadions bereit, die Kosten für die notwendig gewordene Translokation des Mosaiks zu übernehmen. Am 27. April 2006 konnte

das Mosaik schließlich an seinem neuen Platz eingeweiht werden. Dabei wurde deutlich, dass das Mosaik künstlerisch zwar äußerst zeittypisch für die 1950er Jahre ist, sich aber durch den zeitlichen Abstand und die idealistische Unbekümmertheit der Darstellung wiederum eine gewisse zeitlose Transparenz erhalten konnte: „Aufgrund seiner Geschichte und seiner künstlerischen Aussage (ist das Mosaik heute) zu einem Bestandteil der kulturellen Identität der Stadt Hannover geworden“.

Prof. Dr. Bernd Wedemeyer-Kolwe
Geschäftsführer Niedersächsisches Institut
für Sportgeschichte

Aufruf

Auch in Ihrer Gemeinde gibt es ein Sport-Kunstwerk? Gern berichten wir darüber. Bitte melden Sie sich in der Redaktion:



0511 1268-221 oder
presse@lsb-niedersachsen.de