

## Kunst als „Lebensnotwendigkeit“

Über den unbekanntenen Künstler Hugo Körtzinger

Dieser Mann lebte mit der Maßgabe, „daß die Kunst nicht ein oft überflüssiger Luxus ist, der lediglich einen ‚Schönheitshunger‘ weniger Menschen stillen soll, sondern eine Lebensnotwendigkeit, deren Bedeutung zu begreifen dieser Zeit nicht gegeben zu sein scheint. Doch sie ist da, und sie wirkt.“ Als der Einundzwanzigjährige dies in einem Aufsatz zum Gedenken an seinen Bildhauer-Lehrer Diedrich Kropp schrieb, mag er geahnt haben, worauf er mit dem Entschluß zuzuging, als Künstler in solcher Zeit und geleitet von solchem Anspruch der Kunst für ihr „da sein“ und „Wirken“ zu leben. Doch wird er kaum vorhergesehen haben, wie genau schwere Konflikte und die Härte seines Lebens in diesem Wort vorgezeichnet sind. Im Folgenden wird an einigen Hauptlinien berichtet, welches Schicksal sich unter den Bedingungen entfaltete, die dieser Vorblick nennt.

### I

Hugo Körtzinger wurde 1892 in Lesum bei Bremen als Sohn des technischen Leiters der Wollwäscherei geboren. Die Vorfahren mütterlicherseits waren Seeleute, was Kindheit und späteres Leben wesentlich mitbestimmte. Schon als Schüler begann er die Orgel zu spielen. Früh entstanden Zeichnungen und Bilder. Der Vater beurteilte die Aussichten eines künstlerischen Berufs nüchtern als ungünstig. Eine andere Berufswahl des einzigen Sohnes hätte er vorgezogen, ließ sich aber umstimmen, als frühe Arbeiten, ausgestellt, Anerkennung fanden. Körtzinger studierte an der Kunstakademie Weimar Malerei bei Max Thedy und Hans Olde, Bildhauerei bei Marcus Behmer. In Jena hörte er Vorlesungen an der Universität. 1913 heiratete er Helene Peltret in Schnega, Kreis Dannenberg. Er lebte fortan dort und in Bremen, wo er bis 1943 ein Atelier hatte, das mit zahlreichen Bildwerken in einer Bombennacht des Zweiten Weltkriegs ausbrannte.

Nach 1918 stand es um die Kunst schlecht. An die wirtschaftlichen Verhältnisse und den Zustand der öffentlichen Einrichtungen für Kunstpflege braucht kaum erinnert zu werden. Ein junger Maler und Bildhauer, der im Kunstbetrieb und auf dem Kunstmarkt fast nie eine „Lebensnotwendigkeit“ verwirklicht sah, konnte trotzdem nicht dauernd auf dem Lande leben, so gern er in der kleinen Land-

wirtschaft des Schmiede-Anwesens der Schwiegereltern mitarbeitete, — er hat, als ausgebildeter Kü-rassier, z. B. auch neue Gespannpferde eingefahren, — und so stark er das Landleben als Gegen-gewicht zu den Verhängnissen des Zeitalters empfand. Bremen blieb notwendig als Ort mancher Freundschaften und Beziehungen, wo Bilder von ihm die erste würdigende Aufnahme fanden, und als Tor zur Seefahrt. Viele Seereisen machte Körtzinger von dort aus, meist mit Schiffen des Nord-deutschen Lloyd. Von Griechenland, Palästina, Ägypten, Marokko, Türkei, Italien, Spanien, Portugal bis nach Madeira, Norwegen, Island, Spitz-bergen und dem Polarmeer brachten diese Fahrten viele Bilder ein.

Es entsprach seinem Denken, das sich nicht auf einen ‚Sektor‘ Kunst beschränkte, daß er politische Ereignisse und Entwürfe intensiv verfolgte. Eine persönliche Beziehung entstand zu Walter Rathe-nau, dessen Briefe bei der Hausdurchsuchung durch die Gestapo beschlagnahmt wurden. Als Hitler 1933 an die Macht kam, war Körtzinger im Ausland. Im Jahr zuvor hatte er sein Gespür für das Kommende bewiesen, als er in einer Bremer Zeitung die poli-tische Forderung eines „reinrassischen Verhält-nisses zur Kunst“ zurückwies. Jetzt, bei Rückkehr, verstörte ihn die Drohung, die durch die laute Tri-umphalpublizität dröhnte, dermaßen, daß er noch tagelang nicht nach Hause fahren konnte. 1934 trat er in Peine, wo er bei Freunden malte, in der Zei-tung gegen einen nationalsozialistischen Denkmal-sturz auf; einem Presse-Angriff von dieser Seite wollte er nochmals entgegen, zog sich aber in der Folge zurück, als die Sache durch einen Auftrag an den betroffenen Essener Bildhauer zur Einrichtung eines „Aufmarschplatzes“ ‚bereinigt‘ wurde. Im selben Jahr brachte er Hermann Reemtsma mit Ernst Barlach zusammen und vermittelte den Auf-trag zur Vollendung der neun Holzfiguren des „Fries der Lauschenden“. Damit wurde ein Wunsch Barlachs erfüllt. Auch trug es zur wirtschaftlichen Sicherung des verfolgten Bildhauers bei, der von der Beseitigung seiner für „entartet“ erklärten Werke gequält wurde. Später brachte er mit Hilfe eines Jugendfreundes, des Basler Anglisten Henry Lüdeke, Zeichnungen Barlachs in die Schweiz, um

für dessen erwogene Emigration vorzusorgen. Noch 1938 vermittelte er bei dem nicht mehr ausgeführten Plan, daß dann Hermann Reemtsma Barlachs Haus in Güstrow vorübergehend übernehme.

So war die Zeit nach dem Ersten bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs für Körtzinger eine Periode künstlerischer und äußerer Schwierigkeiten. Ein „Wirken“ für die Kunst gab es nur in einem kleinen Freundeskreis sowie im Eintreten für Barlach und einige andere Künstler. Den wechselnden Forderungen kulturpolitischer und kunstmarktmäßiger Art konnte er sich nicht anpassen. Körtzingers Opposition gegen den Nationalsozialismus ging bis zum Widerstand und trug ihm Verfolgung ein. In den 1930er Jahren baute er eine Werkstatt und darin, in mehreren Bauabschnitten, eine große Orgel. Eine Nische in der Westwand, der Weite des Schnegaer Moors zugewandt, war für Barlachs Klinker „Frau im Wind“ bestimmt, — zu der Zeit, als Barlachs Werke aus öffentlichen Sammlungen und aus Kirchen entfernt wurden.

Nach dem Zweiten Weltkrieg setzte Körtzinger wie so viele Menschen zunächst große Hoffnungen auf einen Neubeginn menschlich-politischer Besinnung sowie auf ein mögliches „Wirken“ der „Befreiten Kunst“, wie der Titel einer ersten Nachkriegs-Kunstaussstellung im niedersächsischen Raum (in Celle) lautete. Der Anschein einer Möglichkeit, Barlachs Plastik „Geistkämpfer“ als Mahnmal für die meist jüdischen Opfer aus vielen Nationen auf dem Gelände des Konzentrationslagers Belsen aufzustellen, bewegte ihn, der das Werk im Krieg vor dem Einschmelzen bewahrt hatte, als unvorhergesehen große Aufgabe der Kunst (siehe unten S. 85).

Diese Hoffnungen auf einen Durchbruch ursprünglicher Besinnung auf die Kunst, wie er sie verstand, und im politischen Leben haben sich nicht oder nur zu einem kleinen Teil erfüllt. Mit den malerischen und bildnerischen Strömungen, die die zwei- und mehrgeteilte Welt nach 1945 international durchfluteten, sollte seine verhaltene Formenwelt nicht konkurrieren. Nach so vielen Jahrzehnten engbehinderter und vergeblicher Bemühungen begannen seine Kräfte in den 1950er Jahren nachzulassen. Die letzten Lebensjahre standen unter immer schwereren Lasten. Sein Schicksal als Künstler, dem er unter zunehmender Entfremdung gegen eine Mitwelt treu blieb, die von ihm als weitgehend sich selbst entfremdet empfunden wurde, bedrückte ihn. Wachsende Sorgen um Gesundheit und wirtschaftliches Auskommen traten hinzu. Einige Freunde, auch sie teils nachlassend, alternd oder wie der im



Hugo Körtzinger: Selbstbildnis mit Frauenkopf 1927 (vergrößert), Medaillon in Metallguß

Praktischen getreu hilfreiche Hermann Reemtsma vor ihm sterbend, hielten zwar zu ihm. Doch war die letzte Zeit ein hart empfundenen Leiden. 1967 ist er beim Antritt einer Reise, auf der er Bilder verkaufen wollte, auf der Straße zusammengebrochen und kurz darauf gestorben.

## II

Zu Kunst und Kunstauffassung Körtzingers können hier nur knappe Hinweise gegeben werden. Versuchen wir zunächst den Einsprung in ein Wort über den Schaffensaugenblick, das in seiner Klarheit keiner Vorbereitung bedarf: Er „ermalte sich eine glänzende Vision, unablässig suchend und findend und erliegend und herrschend der blendenden Erscheinung hingegeben . . . Er fühlte sich den Elementen zugewolten, er fühlte ihre Einkehr in seine Hand als ihren Dank für seine Liebe, die er fessellos mit ihnen ausschwärmen ließ. Jetzt fühlte er seine Gestalt nur eingeduckt vom Ansturm der Natur, die ihn, ihren Verzauberer, so sehr liebte, beehrte, und er hielt eine frohe übermütige Zwiesprache mit der besonnenen Welterscheinung, deren Juwel zu malen er sich vermaß. Es gelang ihm, die kümmerliche Olfarbe ins erdunteilhaftigste Blau aufsieden zu lassen, das Bild des Gewölkes aber duftschwer als die Seele der Wässer sinnlich zu halten. Die Wasserflur gerann ihm zu einer einzigen Köstlichkeit, in sie zerließ er die Spiegelung der Binsenbuschen des Vordergrunds als ein genießerisches Rezipitativ.“

Es brauchte kaum der Erläuterung, daß der Schaffensvorgang als Übereinkommen mit dem Elementaren der Natur, der „Grundharmonika“, welches Wort von Oskar Loerke er gern aufnahm, in der Weise des liebenden Einandersuchens, Einanderbegehrens erfahren worden ist, das in seiner „Zwiesprache“ nicht ohne den Kampf zwischen „Erliegen“ und „Herrschen“ geschah. Der darin dem „Ansturm der Natur“ ausgesetzte Künstler „fühlt“ in solchem Übereinkommen die „Einkehr“ der „Elemente“ „in seine Hand“, die den Pinsel führt. Er empfindet sich als den von der Natur Geliebten, Gebrauchten: die „blendende“, d. h. elementar übermächtige „Welterscheinung“ will in die „Verzauberung“ zur „glänzenden Vision“ des Kunstwerks.

Da ist zwar vielfach, im „Glänzen“ der Vision, im „Juwel“ der Erscheinung, in der zusammenschießenden „Köstlichkeit“ des Anblicks, deren Melodien „sturm“ vom „genießeriischen Rezitativ“ verhalten wird, das Zuwegekommen der ‚Schönheit‘ des Kunstwerks angesprochen. Doch dies in der Nüchternheit, die weder das werk-bildende Übereinkommen der „Einkehr in seine Hand“ noch das „Erliegen“ und „Sich-Vermessen“ in der Auseinandersetzung der elementaren Kräfte mit denen des Künstlers verschweigt. Das Schöne entspringt nicht einer mühelosen oder stets verlässlich gemeisterten Technik, etwa des Abbildens. Es entstammt vielmehr einem getreu erhaltene Ebenbild der Zwiesprache, in der ursprüngliche (elementare) ‚Wahrheit‘ des Daseins sich für den Künstler entdeckt.

Wie die so erfahrene Kunst nach Körtzinger eine „Lebensnotwendigkeit“ (s. o.) für die Menschen sei, die mit ihr leben, geht aus einem anderen Text hervor. Diesmal ist es die Widmung zu einer als Hochzeitsgeschenk überreichten Zeichnung (die einen Meeresstrand darstellt): „Jener stetig sichtbaren Melodie der Schöpfung in den Meeren, also der Reinheit und der Freiheit vormenschlicher Atmosphäre: ihr vertraute sich wiederum eure Phantasie an, zuzweit ineins, und Ihr werdet das Leben haben und die einzige Zukunft des Menschen“.

Sehen wir von der Frage ab, was die biblischen Wendungen („Schöpfung“; „das Leben haben“) anzeigen, so ist mit „Melodie der Schöpfung“ und „Freiheit vormenschlicher Atmosphäre“ das elementar Ursprungshafte des ersten Worts wieder aufgenommen. Diesem, im Kunstwerk zur „glänzenden Vision verzaubert“, möge die Phantasie der Beschenkten, also ihre Fähigkeit, das Wesenhafte im Bildwerk aufscheinen zu lassen, sich „anver-

trauen“. In diesem Sichanvertrauen sieht Körtzinger „die einzige“ (notwendige) „Zukunft des Menschen“. Sie gibt sich nicht allein dem bloßen Betrachten oder Beurteilen des Werks, sie schenkt sich erst der eigenen Bewegtheit der in die Vision des Werks eingehenden Phantasie oder dem Nachvollzug. Derart bleibt die Kunst „Lebensnotwendigkeit“.

Man kennt das oft besprochene Wort Hegels, gesagt aus dem Denken der Entfaltung des absoluten Geistes von der Kunst zu Religion und Philosophie: „Uns gilt die Kunst nicht als die höchste Weise, in welcher die Wahrheit sich Existenz verschafft“; oder: „Die . . . Kunstproduktion füllt unser höchstes Bedürfnis nicht mehr aus“. Der Befund unserer Tage, unter dem Körtzinger schwer gelitten hat, scheint bei allen großen Gestalten und Richtungen der Künste, die weiterhin auftreten, das Wort Hegels zu bestätigen. Da sieht man zwar den Geltungsdrang sozialer und privater Repräsentation, die Kunstspekulation auf dem Kunstmarkt, die ideologisch oder weltanschaulich geprägte Kunst als Werkzeug der Menschenformung und vorgeplanter Gesellschaftsprozesse, aber daß das Eingehen auf Kunst als „Lebensnotwendigkeit“ verstanden würde, ist auch dem „Schönheitshunger“ Einzelner nicht oft anzumerken.

Kann man sagen, daß mit Körtzinger ein Künstler gelebt hat, der dem Wort Hegels widersprechen mußte? Ist er damit vereinsamt, hat er solche Kunst nur für wenige Freunde und für sich geschaffen? Ist daraus ein Teil seiner ‚Erfolglosigkeit‘, aber auch sein Kampf gegen die nationalsozialistische Kunstpolitik, sein wiederholter Streit mit Kunst- und Kirchenbeamten, seine Distanzierung vom Kunstmarktbetrieb zu verstehen? Kunstauffassung und Dasein dieses Mannes geben Fragen über Fragen auf, denen hier nicht eingehend nachgegangen werden kann.

Freilich, ein derart auf die Zwiesprache mit der begegnenden Welterscheinung eingeschworener Künstler mußte seine Werke im Anschaulichen halten. Er schuf nicht ‚abstrakt‘ oder ‚experimentell‘ wie viele moderne Künstler. Es gab auch Grenzen in seinem Urteil über manche ihrer Werke. Er liebte und verehrte Liebermann, Slevogt, Corinth, die Großen seiner Jugend, und viele andere Gestalten der überlieferten Kunst, deren Eigenart er eindringlich zu kennzeichnen wußte. Käthe Kollwitz, die Anwältin der Notleidenden, und Barlach, den (wie er sagte) „Duzbruder des Leidens“, empfand er als



Hugo Körtzinger: Herbstlandschaft (1924) Öl auf Leinwand

↓ um 45° ← „verdrehen“

### Ernst Barlach nachgerufen

LIGG Du man sachten, swig still,  
lat spöken dar buten, wat will!

Lat de Hannen ut de Welt,  
Du hest ehr nog bestellt!

Du hollst din Tid, und gegen di an  
blivt keen Snack mehr bestahn.

Wat Du us nu verarvst,  
stammt von di sülvens; du starvst  
mit din eegen Gesicht,  
jümmer gradut gericht.

Un de Tid, de buten vergeiht,  
un din Hart nich versteiht:

lat se weihn as den Wind,  
de keene Möhlen drivt,  
wo't nicks to mahlen givt  
un sick keen Hunger findt —

Gott gav di sinen Maut,  
wi blivt di gaut!

Hugo Körtzinger

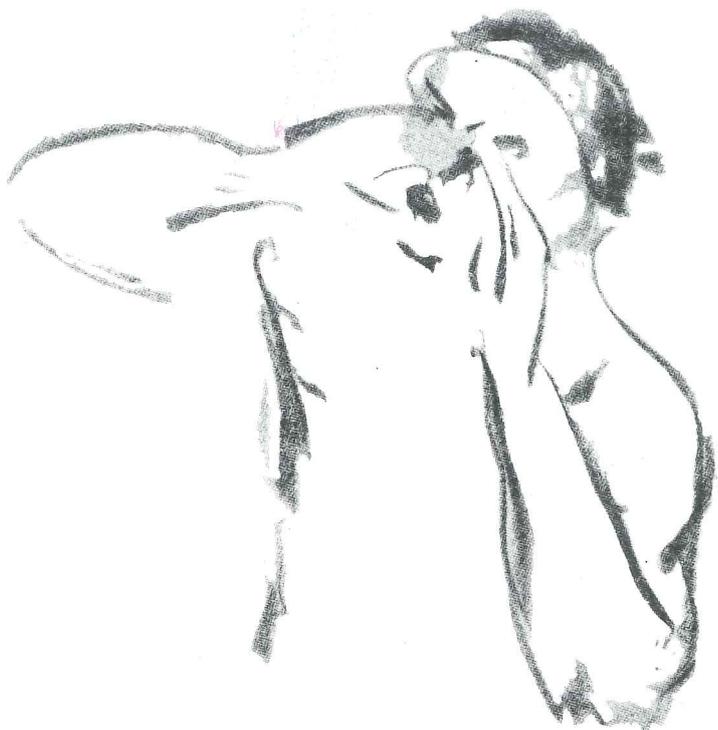
*Das Gedicht „Ernst Barlach nachgerufen“ sprach Hugo Körtzinger am 27. Oktober 1938 bei der Trauerfeier in Barlachs Werkstatt auf dem Heidberg bei Güstrow.*

wesentliche Zeitgenossen. Aber sein Schaffen be-  
rührte sich nur schmal mit dem ihren.

Das hier wiedergegebene Bild (S. 83), das nur eines  
aus einer großen Vielfalt von „Melodie“-Gestimm-  
theiten ist, zeigt den raschen Auftrag, der dem „Su-  
chen und Finden“ in der „Einkehr des Elementaren  
in seine Hand“ entspricht. Es ist auch sichtbar, daß  
das keine ‚Landschaftsmalerei‘ im Sinn traditionel-  
len künstlerischen Fachs ist, sondern, obgleich und  
weil im Hintergrund Körtzingers Dorf Schnega aus-  
zumachen ist, eine Landschaft der menschlichen Er-  
fahrung von Freiheit und Leiden unter Stürmen und  
schwerer „Atmosphäre“. Für manches darauf ein-  
gehende Auge wird über dem Ganzen ein Schim-  
mer „glänzender Vision“ liegen.

### III

Die offizielle Kunst des Hitlerreichs, die er im  
Münchener „Haus der Kunst“ ausgestellt sah,  
lehnte Körtzinger leidenschaftlich ab. Bei einem Be-  
such des Ateliers von Arno Breker sah er in einem  
Nebenraum den Boden in etwa Kniehöhe von  
einem vielhügeligen Großlaken verdeckt. Er hob es  
an: da warteten an die hundert Repliken der Hitler-  
Büste Brekers auf den Verkauf. Die Mischung von  
souveräner Verachtung und resignierter Verzweif-



Hugo Körtzinger: „Der Rufer“ (Kohle-Zeichnung), undatiert  
(stark verkleinert)

lung vergesse ich nicht, in der er von dieser Indu-  
strialisierung des Diktatorenkults erzählte.

In zwei Büchern trat er damals viertels-öffentlich  
(weil es von Reemtsma ermöglichte Privatdrucke  
waren) hervor. Sie machten ihn verdächtig, da  
„Ernst Barlach, Der Fries der Lauschenden“ (1936)  
an die großen Kunstmuseen Deutschlands und Euro-  
pas versandt wurde. In der Einführung Barlachs  
„moralische Zeitgemäßheit“ ein „nationales Gut“  
zu nennen, zu sagen, daß die Verleihung des Pour  
le mérite an Barlach (Mai 1933) dessen „Kunst als  
eine deutsche Meisterschaft der Nation anver-  
traute“, ihrem „Weg in die öffentliche Teilnahme . .  
ein deutsches Gewissen zu bezeugen“ (dies als  
Absicht des Buches): das war nicht nur Widerspruch  
gegen die Kulturpolitik, die Barlachs Werke als  
„undeutsch“ und „entartet“ verfemte. Es war auch  
Angriff auf die Weltanschauung, die ‚das Deutsch-  
tum‘ zu vertreten behauptete. (Das Fries-Buch war  
zu allgemeiner Veröffentlichung geplant; erst spät  
wurde es mit Rücksicht auf Barlachs und Reemtsmas  
Situation zum Privatdruck).

1966 hat Körtzinger jene Zeit einen „Geisteskampf  
um Menschenwürde und verantwortete Freiheit“  
genannt. Eine kleine Ausführung des Kieler „Geist-  
kämpfers“ von Barlach stand viele Jahre auf dem  
Orgelspieltisch in Körtzingers Werkstatt. Sie be-  
herrschte von dort den Raum, auch als die Gestapo  
zur Hausdurchsuchung kam und eine Anzahl Brief-

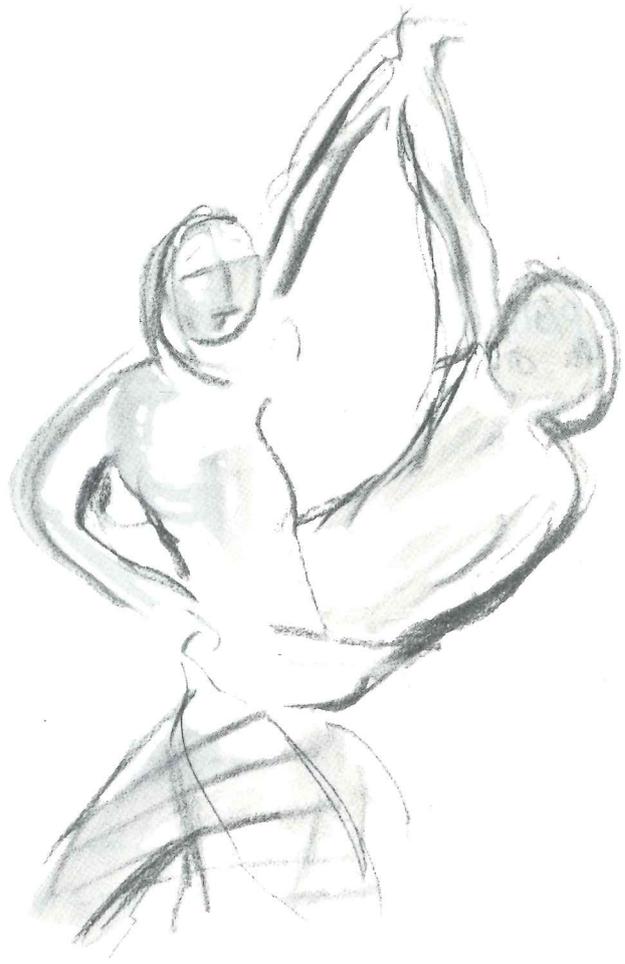
schaften beschlagnahmte. (Die beiden Beamten machten es gründlich: sie nahmen Körtzinger von Schnega mit nach Bremen, um sein dortiges Atelier zu durchkämmen).

Er riskierte Freiheit und Leben, als er im Kriege mit Hilfe von Barlachs Mitarbeiter Bernhard Böhmer die großen Plastiken „Geistkämpfer“ (Kiel) und „Güstrower Ehrenmal“ (Zweitguß) übernahm, um ihre Verschrottung für die Munitionsfabriken zu verhindern. Die Kisten stellte er sichtbar teils in den Hof, teils unters Vordach des Schmiedeschuppens, zur Straße offen.

Bis Kriegsende hat er nicht von dem namenlos Furchtbaren gewußt, das in den Vernichtungslagern geschah. Als es bekannt wurde, als der britische Resident Brigadier Lingham Niedersachsen aufforderte, ein Mahnmal auf der Erde des Konzentrationslagers Bergen-Belsen zu errichten, sah Körtzinger eine Verpflichtung und eine Möglichkeit, den von ihm geborgenen „Geistkämpfer“ als deutendes Zeichen für die „Toten und die Hinterbliebenen“ unter der „Idee der überwindenden Versöhnung“ einzubringen, die er bei aller in diesem Werk dargestellten Streitspannung in ihm fand. Als Mahnmal des ersten Weltkriegs entstanden, schien es ihm stark genug, wenn überhaupt ein Kunstgebilde, an einer Stätte der furchtbarsten Schrecken des zweiten Krieges und des Hitlerregimes überhaupt zu ‚sprechen‘.

Bei einer Zusammenkunft des zuständigen Landrats, des Landschaftsgestalters und von Ministerialbeamten aus Hannover in Schnega machten Körtzingers „Grundsätze über die Errichtung eines Mahnmals für Belsen“ einen tiefen Eindruck, und die Ausführung wurde geplant. Doch dann wurde anders entschieden. Heute steht dort ein schlichter hoher Obelisk. Ich erwähne dies nicht, um auf die schweren Fragen hinzuweisen, die Körtzingers Absicht aufgab, sondern um zu zeigen, wie er unbeirrt an der Kunst festhielt, für ihre „Aufgabe“ und ihr „Wirken“-können auch angesichts des grauenhaftesten Geschehens eintrat, das er in seiner Lebenszeit sah.

Die Zeit — was immer mit diesem Wort verstanden wird — ist über diesen Mann hinweggegangen. So scheint es. Die kurze Erinnerung, die hier nur gegeben werden kann, an seine Kämpfe, seine Wahrhaftigkeit und Treue zur ursprünglich erfahrenen und geliebten Kunst, an die Opfer bei seinen vielen vergeblichen Anstrengungen, mag diejenigen angehen, denen es nicht gleichgültig ist, was in der modernen Welt mit der Kunst geschieht.



Hugo Körtzinger: Tanzendes Paar (Kohle)



Hugo Körtzinger: Bildniszeichnung (Röteln mit Kohle)