

Bekennnisse entlang der Straße

Zur Bedeutung ländlicher Fassadenmalerei

Von Dr. Uwe Degreif, Tübingen

Auch wenn der Nachweis nicht zahlenmäßig zu erbringen ist – niemand führt darüber eine Statistik –, so ist es doch augenfällig: die Anzahl der im Landkreis Biberach existierenden Fassadengemälde ist groß und übertrifft diejenigen in den angrenzenden Landkreisen Reutlingen, Ulm oder Ravensburg um ein Mehrfaches. In beinahe jeder Gemeinde findet sich inzwischen ein eine Hausfassade gemaltes Bild, manche Gemeinden zählen zehn und mehr derartige Gemälde und entwickelten sich im Stillen zu einer Art Freiluftgalerie für Heimatmalerei. Die meisten Gemälde ähneln in ihrer Malweise Aquarellen, einige haben Ähnlichkeit mit Ölgemälden. Sie stammen von etwa einem Dutzend Malern, meist älteren Herren, die diese Tätigkeit nicht zum Erwerbzweck ausüben.

Die hier vorgestellten Überlegungen hinsichtlich der Bedeutung solcher öffentlich einsehbarer Gemälde basieren auf der Erfassung von etwa 140 aquarellähnlichen Fassadengemälden im Landkreis. Nicht gesondert behandelt werden weitere 150 Beispiele, die in einem weiter gefaßten Sinne unter dem Begriff Fassadenmalerei zu subsumieren sind, wie etwa Werbezeichen, Haussprüche, ornamentale und geometrische Gestaltungen, Sonnenuhren, Wappen oder Schülerbemalungen. Einem ersten ordnenden Blick zeigen sich bereits Auffälligkeiten: Die meisten Beispiele befinden sich an privaten Wohngebäuden, nahezu alle der aquarellartigen Malereien entstanden zwischen 1980 und 1994. Wurden in den 50er und 60er Jahren die meisten Gestaltungen als Sgraffito, Mosaik oder in Buntglas ausgeführt und dauerhaft in den Putz eingelassen, so werden sie seit Anfang der 80er Jahre mittels Dispersionsfarbe auf ihn draufgemalt. Ihre Haltbarkeit ist weitaus geringer.

Sicherlich ist der Vergleichszeitraum von 50 Jahren, seit dem Zweiten Weltkrieg, zu kurz, um angesichts dieser großen Zahl von Fassadengemälden bereits von einer für den Landkreis typischen Erscheinung zu sprechen. Zwar vermehrten sich diese Gemälde in den 80er Jahren explosionsartig; jedoch war in den Jahrzehnten davor ein gehäuftes Auftreten nicht zu beobachten, und seit der allgemeinen wirtschaftlichen Stagnation ab 1993/94 ist die Ausbreitung dieser Gemälde abrupt gestoppt worden. Vielleicht erweist sich das Phänomen der aquarellähnlichen Fassadengemälde rückblickend als ein sowohl zeitlich als auch räumlich begrenzter „Boom“, zeitlich begrenzt auf die Jahre 1980 bis 1994, räumlich begrenzt auf den Landkreis Biberach, speziell auf die Gemeinden der westlichen Kreishälfte. Dennoch erscheinen Art und Anzahl der entstandenen Beispiele interessant genug, um nach den Gründen für diesen Gestaltungsdrang zu fragen.

Die bildlichen Hervorbringungen sind Teil der für die 80er Jahre typischen Zunahme verschönernder Eingriffe im öffentlichen Raum: allenthalben neue Telefon- und Buswartehäuschen, neue Straßenlampen, neues Pflaster, neue Blumenkübel; viele öffentlichen Gebäude erhielten einen frischen Anstrich, überall schmückten prächtige Geranien die Fenster. Die Fassadengemälde sind Ausdruck dieser allgemeinen ästhetisierenden Modernisierung. Doch würde man etwas übersehen, würde man es bei der Erklärung belassen, daß die Menschen auf dem Lande etwas tun, was auch in den Städten überall zu beobachten ist. Oder daß sie es tun, weil in den 80er Jahren weitaus mehr Geld als in Jahrzehnten davor und heute für Verschönerungen vorhanden ist. Eine solche Feststellung träfe auch auf andere Landkreise und Gegenden zu. Dennoch gibt es Unterschiede und regionale Auffälligkeiten: Im Landkreis finden sich spezifische Motive, die in einer spezifischen Weise dargeboten werden. Und für ihre Besitzer sind solche Gemälde mehr als nur ein Auffrischen der Fassade. Die Entscheidung, sich ein mehrere Quadratmeter großes Bild an die Wand malen zu lassen, geht über ein bloß momentanes Gefallen hinaus. Ohne ein inhaltliches Anliegen, das über das Motiv kundgemacht wird, wird eine derart sichtbare Veränderung am Haus nicht vorgenommen. Solche Gemälde sind Mitteilungen an die Umwelt. Es sind, so die These dieses Aufsatzes, soziale *Botschaften und Bekenntnisse*.

Fassadengemälde sind Auftragsarbeiten. Von wenigen Beispielen abgesehen, wählt der/die Auftraggeber/in das Motiv aus, legt die Bildgröße fest und bestimmt die Stelle am Haus, wo das Bild aufgemalt werden soll. Vielfach ist die ganze Familie an der Motivsuche beteiligt. Der von ihnen ausgesuchte Maler erklärt dann die Realisierbarkeit des gewünschten Motivs, zeigt Fotografien von bereits ausgeführten Gemälden und als Aquarell gefertigten Bildideen und fertigt einen Entwurf an. Gelegentlich schlägt der Auftraggeber eine Veränderung vor oder wünscht noch während der Ausführung

Abb. 1: Heudorf, 1994



eine Ergänzung. Auf stilistische Besonderheiten wird meist wenig Wert gelegt, wichtig ist das Motiv und seine gute Erkennbarkeit. Die inhaltliche Bestimmung dominiert die formale Darbietung.

Zwei weitere Auffälligkeiten sind anzuführen: Fast alle der seit Anfang der 80er Jahre entstandenen Fassadengemälde haben Privatpersonen als Auftraggeber, die meisten Gemälde wurden an Häusern angebracht, die sich in kleineren Gemeinden befinden. Lediglich einige wenige Beispiele entstanden in den Städten des Kreises, in Biberach, Riedlingen oder Laupheim. Diese beiden Aspekte, Auftraggeber und Entstehungsorte, markieren zwei wichtige Veränderungen in der Tradition der Fassadenmalerei. Waren noch bis weit in unser Jahrhundert hinein die Kommunen, der Staat oder die Kirchen die traditionellen Auftraggeber von Bauschmuck (Gestaltungen an Schulen, Kindergärten, Rathäusern, Mehrzweckhallen, Kirchen etc.), so sind es heute mehrheitlich Privatpersonen. Diese schmücken ihre Wohnhäuser oder landwirtschaftlichen Anwesen mit aquarellähnlichen Gemälden. Seit Anfang der 80er Jahre bestimmen Privatpersonen das Genre der Fassadenmalerei. Die geänderte Auftraggeberschaft bewirkt nicht nur eine zahlenmäßige Zunahme von Wandgemälden, sondern auch eine Vermehrung der Motive, eine Ausweitung der Gebäude und Orte, die für eine solche Außengestaltung in Frage kommen. Verallgemeinernd ausgedrückt: es kam zu einer Verlagerung öffentlicher Wandmalerei aus einem städtischen Kontext in eine dörfliche und ländliche Umgebung, und die Malereien wanderten von gemeinschaftlich genutzten Gebäuden an privat genutzte Gebäude. Dies hat deutliche Konsequenzen für das gesamte Erscheinungsbild.

Am geringsten sind die eingetretenen Veränderungen noch im Bereich religiöser Motive. Die Mehrzahl der Darstellungen von Schutzheiligen – die älteste und verbreitetste Tradition öffentlichen Bildschmucks in Süddeutschland – befinden sich nach wie vor an Gebäuden in kirchlicher oder kommunaler Trägerschaft. Aber die Anzahl privat in Auftrag gegebener Darstellungen von Schutzheiligen hat zugenommen; unter ihnen ist der hl. Christophorus nach wie vor das verbreitetste religiöse Motiv. Die Zunahme des Individualverkehrs scheint den Beistand dieses Schutzheiligen sogar vermehrt erforderlich zu machen. Mancherorts wurden beschädigte Marien- oder Heiligenfiguren durch gemalte Christophorusdarstellungen ersetzt. Hinter Christophorus folgt der hl. Florian. In Folge der Renovierungen und Neubauten kommunaler Feuerwehrhäuser in den 80er Jahren entstanden mehrere Darstellungen des hl. Florian. Während beim hl. Christophorus überwiegend Privatpersonen als Auftraggeber fungieren, sind es beim hl. Florian ausschließlich die Kommunen.

Charakteristisch für die meisten privat in Auftrag gegebenen Darstellungen von Schutzheiligen – die ersten tauchen Anfang/Mitte der 60er Jahre auf – ist, daß sie sich an Häuserwänden befinden, für die ein solcher Bildschmuck ursprünglich nicht vorgesehen war. Die architektonische Gliederung hat



Abb. 2: Kirchdorf

keinen Platz dafür bereitgestellt, die Struktur des Putzes bildete in den seltensten Fällen einen glatten Malgrund. Das Gemälde kam nachträglich an die Wand, zwängte sich vielfach zwischen Fenster und Türen, rückte an die Stelle der Hauswand, die von der Straße aus möglichst gut einsehbar ist. Formal-ästhetische Gesichtspunkte der Fassadengliederung spielten in den meisten Fällen eine untergeordnete Rolle, wichtig war die unverstellte Einsehbarkeit von außerhalb des Grundstücks.

Die meisten ölbildähnlichen Fassadengemälde finden sich an Einfamilienhäusern in Baugebieten der 50er und 60er Jahre, die am Rande der alten Ortsmitte entstanden, sowie an landwirtschaftlichen Gebäuden. Sehr selten findet man Malereien an Neubauten; die meisten Häuser sind gut eine Generation älter als die an ihnen angebrachten Malereien. Die bestehenden Hauswände wurden für eine neue Gestaltung freigegeben, mit den thematischen Darstellungen haben sie auch eine neue Funktion erhalten – sie wurden zum Träger von Mitteilungen, die weit über einen bloß dekorativen Hausschmuck hinausgehen. Was sich dann, meist mehrere Meter groß und deutlich sichtbar, an die Hauswand heftet, das will nicht nur privat gesehen werden und gefallen. Hier darf man von einer Art öffentlicher Bekanntmachung sprechen. Zwar haben diese bildhaften Formulierungen nicht den Charakter einer logisch-argumentativen Stellungnahme, aber es sind leicht zu entziffernde Mitteilungen zu einem vertrauten Themenbereich. Im Unterschied zu Wohnzimmergemälden sind diese Gestaltungen für eine uneingeschränkte Betrachtergruppe bestimmt, fast alle Gemälde befinden sich an der Straßenseite der Gebäude. Daß manche von ihnen schon nach einigen Jahren wieder von Sträuchern zugewachsen sind oder von Zweigen versperrt werden, ändert nichts daran, daß sie zum Zeitpunkt ihres Entstehens die öffentliche Aufmerksamkeit suchten.

Stilistisch betrachtet sind die seit Anfang der 80er Jahre entstandenen Malereien relativ einheitlich: es sind durchweg naturalistische Darstellungen, die meist in einer pastellfarbenen, „durchsonnten“ Farbigkeit gehalten sind. Stark expressive Bildgestaltungen sind selten, abstrakte Kompositionen oder kubistische Formverschränkungen fehlen vollständig. Die Gemälde haben ein deutlich be-

nennbares Thema, eine nachahmungsgetreue Malweise ist dafür quasi selbstverständlich. Es dominiert eine detailreiche Erzählfreude, die sich stilistisch an der Freiluftmalerei des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts orientiert. Die künstlerischen Autonomiebestrebungen unseres Jahrhunderts erhalten an diesen Hauswänden keine Präsentationsfläche. Manche detailgetreuen Malereien haben eine Nähe zu colorierten Schwarzweißfotografien; tatsächlich liegen den meisten Kompositionen in wichtigen Bildpassagen Fotografien als Vorlagen zugrunde.

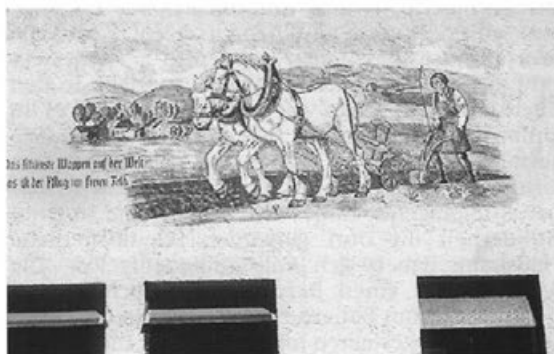
Die meisten Bildgestaltungen haben einen ähnlichen Bildaufbau: sie sind stark tiefenräumlich angelegt, haben eine kompositorische Verdichtung zur Bildmitte hin, an den Rändern lösen sie sich auf, werden lichter und vermischen sich mit dem Putz. Das Bildgeschehen spielt sich durchweg im Freien ab. Ob Heiligenfiguren oder Tiere, ob Gebäude oder Personen, alle befinden sich im Freien. Innenraumsituationen sind die absolute Ausnahme. Dieser Tatbestand verweist auf eine das öffentliche Leben betreffende Sphäre; was hier mitgeteilt wird, das zielt auf den Lebens- und Erfahrungsbereich der Allgemeinheit.

Die meisten Darstellungen berichten von Situationen außerhalb des Ortes. Wir sehen Bauernhöfe, Berghütten, Mühlen, Kirchen. Stets finden wir uns in einer nicht-städtischen Umgebung. Die Gassen und Straßen der Stadt sind ebensowenig Motiv wie ihre Ämter oder Geschäfte. Ob der Bauer auf dem Acker pflügt, ob die Landschaft um den Federsee oder ein Hochgebirgsbach dargestellt wird, stets sind es Motive außerhalb eines städtischen Lebens- oder Arbeitsbereichs. Es scheint, als sei in der Stadt das Leben nicht mehr einheitlich darstellbar. Lediglich die Welt auf dem Lande, konkret der Blick in die weite Landschaft, scheint noch eine Totalität der Darstellung und ein einheitliches Bildgefüge zuzulassen. Vielleicht gelingt das diesen Bildern deshalb so leicht, weil in diese Landschaft eine moderne Lebensweise noch nicht eingedrungen ist. Deren selbstverständliche, alltäglich sichtbaren Dinge fehlen hier nämlich vollständig: es fehlen Zeugnisse der Mobilität ebenso wie Zeugnisse der Industriegesellschaft. Wir sehen keine Strommasten mit Überlandleitungen, die Gegend durchzieht keine Autostraße, keine Fernsehantenne schmückt ein Hausdach, nirgends erkennt man ein Neubaugebiet. Diese Feststellung gilt auch für die landwirtschaftlichen Motive: Ob es um den Transport von Holz geht, ob die Saat mittels einfacher Handarbeit ausgestreut wird, ob das Heu mit Gabeln aufgeladen wird, stets sehen wir eine nicht-mechanisierte Landwirtschaft. Der Verlust der überlieferten bäuerlichen Arbeitsweise, das Aufspringen der baulichen Geschlossenheit des Dorfbildes, der Prozeß der Zersiedelung findet *danach* statt, in der zeitlichen Lücke zwischen Bildrealität und Gegenwart der Betrachter. Der Verlust wird ausgespart. Aber er wird auch nicht beklagt. Der Blick zurück trifft auf eine Geschichte in hellen Farben. Es scheint, als stünden diese Bilder für eine Versöhnung mit den eingetretenen Veränderungen.

Die große Mehrzahl der Bilder spricht von früher. Dieses „früher“ liegt meist soweit zurück, daß sich die Bildrealität von unserer Gegenwart grundlegend unterscheidet. Sobald Pferde ins Bild kommen, ist die reale, äußere Welt nicht mehr so, wie sie im Bild dargestellt wird. In vielen Bildern fungiert das Pferd als eine Art Zeitmaschine, als Rad zurück, ebenso wie eine Kutsche oder die Kostüme, die getragen werden. Meist trägt auch der pflügende Bauer eine Art Kostüm, denn die gezeigten Hemden und Kittel sind von den früher üblichen Arbeitskleidern weit entfernt. Aber um Realität im Sinne der Wiedergabe einer sozialen Wirklichkeit geht es in diesen Bildern nicht, selbst wenn die Malweise in vielen Details genau ist. Die naturalistische Wiedergabe dient anderen Zwecken.

Wenn Pferde ins Bild kommen, dann ist durchweg von einer Epoche die Rede, die als abgeschlossen angesehen werden kann. Sicherlich eignen sich Pferde sehr dafür, denn sie stellen nicht nur früher, sondern auch heute noch etwas Wertvolles dar. An ihnen läßt sich am anschaulichsten Wandel veranschaulichen, ohne daß allzu deutlich von einem *Verlust* zu sprechen ist. Pferde sind die mit weitem Abstand am häufigsten dargestellten Tiere. Dies korreliert zwar nicht mit der Realität – danach müßten Kühe oder Hühner ins Bild –, aber sie eignen sich für die Botschaft der Bilder am besten. Mit ihrer Kraft und Größe symbolisieren Pferde Eigenschaften, die weiterhin eine hohe Wertschätzung genießen. Vielleicht treten sie deshalb fast durchweg von rechts ins Bild, stellen sich der uns vertrauten Leserichtung entgegen. Früher galt ein Bauer mit Pferden als wohlhabend, heute ist der Besitz eines Reitpferdes ein anerkanntes Statussymbol, ganz im Gegensatz zum Pflug, der das eigentliche Symbol der untergegangenen bäuerlichen Gesellschaft ist. Als Werkzeug einfacher Bodenbearbeitung steht der Pflug für eine heute überholte Produktionsweise. Zum Zeitpunkt der Entstehung dieser Gemälde wird der Boden bereits seit mehr als einer Generation nicht mehr wie dargestellt gepflügt. Dennoch mehren sich gerade in unserer Zeit solche Darstellungen. Es kann angenommen werden: Gerade *weil* die Epoche vorindustrieller Feldbewirtschaftung abgeschlossen ist, kann sie im Bild wieder auferstehen. Die real existierende Welt ist selten bildwürdig.

Abb. 3: Waldhausen, 1984



In sämtlichen Darstellungen, die von der bäuerlichen Arbeit berichten, finden sich zwei Pferde. Ob vor den Pflug gespannt oder vor den Heuwagen, stets ziehen zwei Pferde. Dies war in Wirklichkeit eher die Ausnahme – ein Pferd-Ochs-Gespann oder zwei Ochsen, vielfach auch nur ein Ochse oder eine Kuh waren üblich. Dennoch sehen wir durchweg zwei Pferde, die für einen einscharigen Pflug sogar zu stark ziehen. Aber es geht hier nicht um eine historisch exakte Beschreibung, sondern um ihre symbolische Verkörperung.

Zwei Pferde lassen die Vergangenheit gefüllter erscheinen, sie stellen sich dem Eindruck von Ärmlichkeit entgegen. Und sie eignen sich besser, weil in vielen bildlichen Dokumenten früherer Jahrhunderte die Tätigkeit des Pflügens mit der Aura einer quasi-religiösen Handlung versehen wurde – das Aufgraben des Bodens im Frühjahr, das Ausbringen der Saat haben eine deutlich metaphorische Nähe zur Vorstellung von der göttlichen Erneuerung des Lebens. Darüber hinaus versinnbildlicht das Pferdegespann die Verbindung von Mensch und Tier, die Verlässlichkeit dieser Beziehung, die zeitweise überlebensnotwendig war – der unverhoffte Tod eines Pferdes oder einer Kuh schmerzte manchmal mehr als der eines kleinen Kindes. Andere Gemälde berichten von dem direkten Kontakt der Bauern mit der Natur und von der Anwesenheit vieler Menschen auf den Feldern. Fast alles ist heute anders: Der durchmaschinisierte landwirtschaftliche Betrieb läßt den Betriebsleiter nicht nur erhöht auf dem Fahrersitz über die Felder fahren, er ist bei dieser Arbeit auch alleine – ohne Begleitung von Mensch oder Tier.

Darstellungen bäuerlicher Feld- und Transportarbeit machen knapp die Hälfte der seit Anfang der 80er Jahre entstandenen Gemälde aus. Die erste Hypothese zu ihrer Bedeutung lautet: Ende der 70er Jahre, besonders aber seit Anfang der 80er Jahre kommen deshalb so viele solcher Gemälde an die Fassaden, weil der große Umstrukturierungsprozeß in der Landwirtschaft hin zu den vollmechanisierten Produktionsbetrieben zu einem Abschluß gekommen ist – nicht so sehr hinsichtlich der Rentabilität und Überlebensfähigkeit dieser neu entstandenen Betriebe, sondern vielmehr als kultureller Prozeß, als Wandel einer Lebensweise, der weit über einen einzigen Berufsstand hinausging. Mit dem Niedergang der bäuerlichen Erwerbsarbeit, den Veränderungen in der bäuerlichen Lebens- und Arbeitsweise mußten sich alle Einwohner eines Dorfes auseinandersetzen; sämtliche Werte und Auffassungen wurden in Frage gestellt und mußten sich nach und nach wandeln. In den 50er und 60er Jahren war quasi das ganze Dorf im Umbruch, keiner konnte sich da heraushalten. Die soziale Struktur der Dörfer hat sich dabei von Grund auf verändert. Die Vollerwerbslandwirte haben ihre prägende Rolle verloren und sind zu einer Minderheit im Dorf geworden; kleinbäuerliche Haushalte haben sich vollständig aufgelöst. Die Mehrheit hat einen Berufs- und Schichtwechsel durchlebt – vom Bauern zum Arbeiter in der Industrie, zum Angestellten im öffentlichen Dienst oder

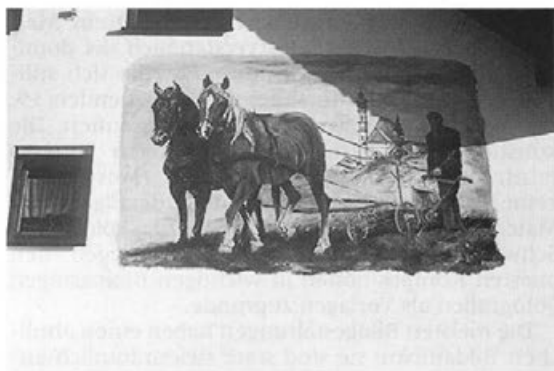


Abb. 4: Reinstetten, 1992



Abb. 5: Unlingen, 1988

zum selbständigen Handwerker. Diese Veränderung fand in den Gemeinden des Landkreises umfassender statt als in anderen Regionen, weil der Landkreis und Oberschwaben insgesamt stark bäuerlich geprägt waren und sind. Als kultureller Prozeß, als Werte- und Schichtwandel ist die Veränderung zu einem vorläufigen Abschluß gekommen. Die Auftraggeber waren diesem Wandel als Erwachsene oder Kinder unmittelbar ausgesetzt.

Wie biografisch eng viele Gemälde mit ihrem Auftraggeber verknüpft sind, veranschaulicht Abb. 4. Dieser Bauer in Reinstetten besaß tatsächlich zwei Pferde, einen Fuchs und einen Rappen, und er spannte seine Pferde bis ins hohe Alter immer wieder vor einen Wagen (nicht vor einen Pflug), bis er sich Ende der 80er Jahre aufs Altenteil zurückzog. Seine Kinder realisierten seinen Wunsch, daß ein Maler diese beiden Pferde porträtiert an die Giebelwand malen möge. Wie auf einem Familienfoto findet man den Besitzer, seine beiden Pferde und den Kirchturm von Reinstetten. Diese Bestandteile können als klassische Rezeptur solcher Darstellungen angesehen werden; sie bestehen aus den tragenden Säulen einer vorindustriellen, dörflichen Gesellschaft – Boden, Bauerntum, Kirche.

Doch nicht nur bäuerliche Motive veranschaulichen den eingetretenen Wandel: von der ehemaligen Schmiede zum Eisenwarenlager (Abb. 5), von der Holzwirtschaft zum Sägewerk, vom Pferdefuhrwerk zum Transportunternehmen (Abb. 6). Die El-

tern dieses Auftraggebers betrieben bis in die 60er Jahre eine Ziegelei, heute leitet die Familie ein Transportunternehmen. Die Ziegel sind in dem Gemälde auf dem Wagen, der von zwei Pferden gezogen wird, aufgeschichtet. Die Darstellung des Herrn mit Hut hat porträtartige Züge, der kleine Hund hat ihn auf vielen seiner Wege begleitet, wie auch ein Schimmel und ein Fuchs sein Eigentum waren. Es kann mit Grund davon ausgegangen werden, daß die große Mehrzahl solcher Gemälde direkte biografische Hinweise auf die Auftraggeber enthält. Über dem Pferdefuhrwerk erhebt sich der Bussen, der „heilige Berg Oberschwabens“, mit der Bussenkirche. Zwar ist die Kirche in diesem Bild größer und näher dargestellt, als sie es in Wirklichkeit ist (Kirche und Berg müßten danach etliche Meter höher sein), doch ist die Bildrealität anders gewichtet als die topografische Beschaffenheit. In manchen Bildern taucht der Bussen in einer Entfernung auf, von der aus er allenfalls bei guter Fernsicht erspäht werden kann. Man muß hier von einer Art Bedeutungsperspektive ausgehen – das was wichtig ist, ist größer und detailgenauer dargestellt als anderes. Der Bussen taucht in fast so vielen Gemälden auf wie die Darstellung bäuerlicher Feldarbeit; vielfach sind beide Motive kombiniert. Den Bussen findet man zum Beispiel mit einem Auerhahn, mit einer Ansicht des Klosters Untermarchtal oder als reines Landschaftsgemälde.

Unter Gewichtung der Häufigkeit der Darstellung und der Wichtigkeit des Bussen-Motivs in vielen Gemälden wird eine zweite Hypothese formuliert: Viele Fassadengemälde, die seit den 80er Jahren entstanden sind, sind als Bekenntnisse zur Region zu lesen. Sie treten an die Stelle von Bekenntnissen zur bäuerlichen Lebenswelt. Der Bussen wird zum Symbol des Verbindenden der Bewohner der Gemeinden im westlichen Kreisgebiet. Die Zugehörigkeit zu dieser Gegend ist ein wichtiger Teil des Selbstverständnisses der hier Lebenden, ein Teil ihrer Identität. Die bäuerliche Wertegemeinschaft verbindet die Bewohner nicht mehr so sehr wie das Wissen um die Zugehörigkeit zu dieser Landschaft.

Biografisches und Regionales finden sich auch in einem Gemälde (Abb. 7), das sich in der Gemeinde Dürmentingen befindet. Die Auftraggeberin stammt aus der etwa sechs Kilometer entfernt lie-

Abb. 6: Dürmentingen



Abb. 7: Dürmentingen, 1995



Abb. 8: Rot a. d. Rot

genden Bussen-Gemeinde Offingen. Ihre Herkunft teilt die Auftraggeberin über die dargestellte Offinger Kirche mit, die in Verbindung mit der Bussenkirche zu sehen ist. Gleich einem Familienwappen präsentiert sich dieser Abstammungshinweis neben dem Hauseingang. Mit der Bussenkirche sieht man nicht nur ein zweites Gotteshaus, sondern das Zeichen eines weit über die Kreisgrenzen bekannten Wallfahrtorts und beliebten Ausflugsziels. Hier wird auch das, was andernorts geschätzt wird, zum Verbindenden. Bussen und Bussenkirche sind deshalb so beliebte Motive, weil sie zugleich etwas Gemeinschaftliches und etwas Unverwechselbares darstellen; mit dem Bussen haben die Anwohner etwas Einmaliges, das außerhalb sehr geschätzt wird. Unter dem Gesichtspunkt der Globalisierung und Medialisierung unseres Alltags kommt dem Bussen eine wichtige identitätsstiftende Funktion zu. Darüber hinaus hat die Bussenkirche als Zeichen eines religiösen Selbstverständnisses eine Bedeutung als Zeichen für Wertekonstanz.

Verteilt man die verschiedenen Gemälde auf die Orte innerhalb des Landkreises, fragt man nach Unterschieden der Motive, so kann eine weitere Feststellung getroffen werden: Im östlichen Kreisgebiet, also in den Gemeinden zwischen Ochsenhausen und Dettingen, entlang der Iller und hoch bis Laupheim, finden sich zum einen zahlenmäßig weniger Gemälde, zum anderen sind es abweichende Bildmotive. Am auffälligsten ist dabei das Fehlen bzw. die geringe Rolle bäuerlicher Darstel-

lungen. Und es fehlt ein vergleichbar markantes Motiv wie der Bussen. Dafür finden sich vermehrt Hochgebirgslandschaften, die frühesten stammen bereits aus der Mitte der 70er Jahre. Dieses Motiv kennt die westliche Kreishälfte kaum.

Das Gemälde eines reißenden Gebirgsbaches (Abb. 8) hat sicherlich mit Urlaubserfahrungen zu tun, aber auch damit, daß in der eigenen Umgebung kein vergleichbar attraktives Motiv bereitsteht. Der Bach in den Alpen scheint näher zu liegen als etwa das Kloster in Ochsenhausen. Bemerkenswerter als das Fehlen eines topografischen Bezugspunkts erscheint jedoch der Tatbestand, daß an der Stelle der zuvor gesehenen landwirtschaftlich bestellten und genutzten Felder rund um den Bussen nun Gegenden ohne eine landwirtschaftliche Nutzung gezeigt werden. Als *dritte* Hypothese läßt sich formulieren: Der emotionale und identitätskonstituierende Rückbezug auf die eigene agrarische Vergangenheit spielt hier eine geringe Rolle. Dies hängt sicherlich mit der stärkeren Industrialisierung dieser Gegend zusammen; hier vollzog sich der Strukturwandel früher und schneller als in den Gemeinden rund um den Bussen. Zum anderen spiegelt das Motiv der quasi sich selbst überlassenen, von Menschen unberührten Landschaft die Tatsache wider, daß die eigene Umgebung als verbaut und „geschändet“ eingeschätzt wird. Das Hochgebirgsmotiv wäre, bewußt oder unbewußt, das Gegenmodell zur real existierenden Zersiedelung des Rifrieds und der Illerebene. Wir hätten es dann mit einer vergleichbaren Bildfunktion zu tun, in den Bildern des östlichen Kreisgebiets wie in denen des westlichen Kreisgebiets wird von einer *Verlusterfahrung* berichtet – hier des tiefgreifenden Wandels bäuerlich geprägter Lebenswelt, dort die Erfahrung der Übernutzung der Landschaft.

Es wurde darauf hingewiesen, daß die Motive durchweg einem nicht-städtischen Kontext entstammen. Nirgends finden sich Stadtansichten oder Darstellungen historisch bedeutender Ereignisse oder Personen. Der gesamte Bereich des Marktgeschehens fehlt ebenso wie Darstellungen des Sports oder anderer Freizeitaktivitäten. Die Formensprache der ländlichen Fassadengemälde unterscheidet sich erkennbar von städtischen Beispielen. Dennoch macht eine begriffliche Zuordnung wie etwa „volkstümliche Hausmalerei“ keinen Sinn, weil ein solcher Begriff nicht klar umrissen, stilistisch eingegrenzt werden kann. Im Landkreis weisen die meisten dieser Außenmalereien eine Nähe zur spätimpressionistischen Aquarellmalerei auf, weiter südlich überwiegt die spätbarocke „Lüftmalerei“. Typisch für diese Gemälde ist der ovale, nicht rechteckige Bildrahmen. Der Betrachter blickt meist in einen panoramaartig geöffneten, weiten Landschaftsraum, in dem die Dinge sehr geordnet sind. Alles Verschachtelte fehlt, ebenso alles knallig Bunte; abstrahierende Reduktionen oder mehrperspektivische Darstellungen sucht man vergebens. Derartigen Kompositionen begegnet man allenfalls in den Städten. Fast ausschließlich in den Städten trifft man auf Mosaikgestaltungen oder Sgraffitos, von denen die meisten aus den 50er Jahren stam-

men. Dieser Gestaltungstechnik mittels verschiedenfarbiger Putzschichten sind stark flächige, abstrahierende Formen eigen. Sie haben auf dem Land keine Verbreitung gefunden. In den Städten, konkret an Schulgebäuden, Verkehrsbauten, Hinterhofwänden, trifft man auch auf Graffiti. Diese illegalen, in sich verschachtelten Zeichen sind auf das städtische Terrain ebenso beschränkt wie die aquarellähnlichen Fassadengemälde auf die ländlichen Gemeinden.

Im Kontext der Stadt werden dekorative Ergänzungen leicht zu Werbezeichen, erhält eine Wandbemalung schnell den Charakter eines Reklamezeichens. Im Kontext der Stadt ist die Nähe eines Fassadengemäldes zu einer Reklametafel, einem Plakatschlag oder Firmenlogo sehr groß. Die dort vorhandenen Zeichen konkurrieren um die Aufmerksamkeit der Betrachter, wollen wahrgenommen werden, weil sie zum Zweck eines Verkaufs oder einer Dienstleistung angebracht wurden. Die Trends im Design und in der Clipwelt sind formbestimmend. Die aquarellähnlichen Fassadenmalereien grenzen sich davon deutlich ab. Sie wenden sich an keine bestimmte Szene oder Käufergruppe, teilen sich in einer formalen Sprache mit, die alle verstehen. Bei ihnen soll Beharrlichkeit und Gemeinschaftlichkeit mitschwingen. Im Gegensatz zu Bildgestaltungen zeitgenössischer Kunst beanspruchen sie keine Autonomie, sie wollen eine allgemein verständliche Darstellungstradition und Kommunikationsweise nicht verlassen. Die *vierte* Hypothese lautet: Die Auftraggeber haben sich bewußt dafür entschieden, auf dem Lande wohnen zu bleiben. Sie sind dem Trend in die Stadt nicht gefolgt, haben die kleinen Gemeinden nicht verlassen, auch wenn sie in der Stadt arbeiten. Nicht nur die ausgewählten Motive, auch die Darstellungsweise soll diese Entscheidung verbildlichen. Es sind malerische Bekenntnisse zum Ländlichen entlang der Dorfstraßen.

Eine *fünfte* Hypothese: Als Zeugnisse einer abgeschlossenen traditionellen Gesellschaft haben die Fassadengemälde nicht nur andere Gemälde als Vorgänger. Mitte/Ende der 60er Jahre brachte der Strukturwandel eine unübersehbare Anzahl von Wagenrädern, Dreschfliegeln, Wagendeichseln und Pferdekummeten als Dekorationsstücke an die Fassaden und in die Wohnräume. Erst wurden sie in

Abb. 9: Winterreute

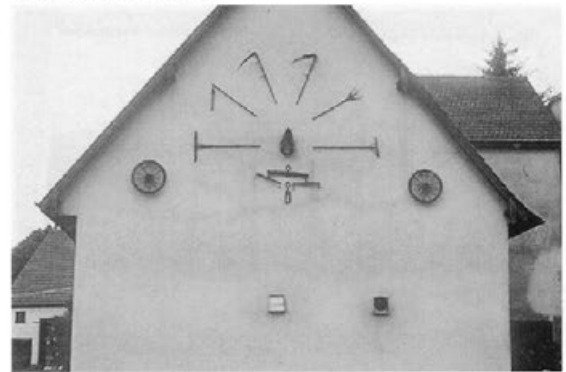




Abb. 10: *Andelfingen, 1989*

der Scheune zur Seite gestellt, dann versprochen die ausrangierten Stücke Gemütlichkeit. Die ehemals unerlässlichen Hilfsmittel der Arbeitswelt wurden Zierat im Freizeitbereich oder fanden Verwendung als ornamentaler Schmuck an Scheunen und Garagen (Abb. 9). An ein Wegwerfen war nicht zu denken, zu viele Erinnerungen waren mit ihnen verbunden, zuviel gelebtes Leben hing an ihnen; ihre symbolische Wertschätzung war noch zu hoch. Im Unterschied zur konkreten materiellen Realität solcher bäuerlichen Relikte erscheinen die Fassadengemälde als lediglich immaterielle, luftige Gebilde – Erinnerungsbildern gleich.

Heute, mehr als eine Generation später, sind die meisten Wagenräder und Pferdekummeten wieder verschwunden. Für die Enkel sind sie Relikte von Opa und Oma, die auf dem Scheunenboden herumgammeln. Wenn sie nicht schon weggeworfen wurden, so werden sie bei einer der nächsten Aufräumaktionen zum Sperrmüll gestellt. Ein solcher Bewertungswandel wird auch vielen Fassadengemälden nicht erspart bleiben. Sie nützen der Identitätsbildung heute, aber den nachfolgenden Generationen erzählen sie Geschichten von vorgehern. Vermutlich wird man diese farbenfrohen Trostbotschaften später nicht als Zierde schätzen. Als Kunstwerke werden sie in der Aufmerksamkeit kaum steigen.

Viele Gemälde haben eine Entsprechung zur menschlichen Erinnerung. Wie in der menschl-

chen Erinnerung erscheint die dargestellte Welt einheitlich, ohne Bruch. Obwohl nicht selten einzelne Bildelemente unterschiedlichen Zeiten und Betrachterstandpunkten entstammen und montageartig zu einem Bild zusammengefügt wurden, wird diese unterschiedliche Herkunft formal nicht sichtbar. Wie bei der Erinnerung vermischen sich verschiedene Realitätsebenen, wird in den Gemälden einiges verdichtet und anderes verdrängt, wird einiges hervorgehoben und anderes vernachlässigt. Man sollte sie deshalb nicht gering achten. In ihrer Summe können sie als eine Art verbildlichtes, öffentlich gemachtes Gedächtnis angesehen werden, als eine zeitgenössische Form des Rückbezugs auf eine vormalige, verlorene Welt. Je größer der zeitliche und strukturelle Abstand zu ihr wird, um so „durchsonnter“ kann sie dargestellt werden. Es ist wie bei Volksliedern, in denen manche Tätigkeiten und Vorkommnisse immer wieder besungen werden. Man besingt einen Vorgang so, als ereigne er sich gerade („Es klappert die Mühle am rauschenden Bach ...“) (Abb. 10). Ob das Besungene im Text historisch exakt wiedergegeben wird, spielt eine ziemlich untergeordnete Rolle; wichtig ist die Ahnung einer Situation, ihre emotionale Einbettung. Bei den Fassadengemälden ist es ähnlich. Manche Lieder erfreuen uns heute noch. Manche mag man nicht mehr hören.