





1 Joseph Zeitler, *Hans-im-Glück-Brunnen*, 1909, Stuttgart-Altstadt
2 Joseph Zeitler, Wackerer Schwabe in Eisen, 1914/15, Eiche, verkleinerte Nachbildung (?), neuentdecktes Exemplar, Privatbesitz
3 Joseph Zeitler, In Polen brummt ein wilder Bär, o. J., Bronze, Kunstmuseum Stuttgart

Kai Artinger

Das Janusgesicht der Volkstümlichkeit
Der Weg eines Künstlers „voll sonnigen Humors“ in den Nationalsozialismus

I. Die Wiederentdeckung des im Krieg verschollenen Kunstwerks?

Die Städtische Galerie Stuttgart kaufte 1941 von dem Bildhauer Joseph Zeitler (1871–1958) die Holzplastik *Wackerer Schwabe in Eisen* (1914/15). Der Künstler bedankte sich bei dem nationalsozialistischen Stadtrat Dr. Fritz Cuhorst für die „große Güte“ und das „Wohlwollen“ der Stadt und schenkte ihr seine Steinplastik *Schwäbisches BDM-Bauernmädel*.[1] Zeitler feierte seinen 70. Geburtstag, weshalb der Stuttgarter Künstlerbund, dessen Vorsitzender er war, ihn mit einer Ausstellung würdigte. Stuttgart hatte es sich zur Pflicht gemacht, von Künstler:innen, die das 70. Lebensjahr erreicht hatten, ein Kunstwerk zu kaufen. Dass sich die Nationalsozialisten für die Plastik *Wackerer Schwabe in Eisen* entschieden, kam deren kunst- und kulturhistorischer Bedeutung entgegen. Zeitler selbst zählte sie neben seinem bekannten *Hans-im-Glück-Brunnen* in Stuttgart zu seinen Hauptwerken. Folgerichtig hieß es im „Schwäbischen Heimatbuch“ 1937: „Diese beiden Werke haben in erster Linie den Künstler volkstümlich gemacht“.[2]

Zwei Kunstwerke – ein Brunnen und eine Kriegsplastik –, inspiriert von dem Grimm´schen Märchen und einer Heldenbalade Eduard Mörikes (1805–1875), sorgten für Zeitlers Bekanntheit. Der Brunnen überstand den Zweiten Weltkrieg und ist eine Sehenswürdigkeit; die Holzplastik ging in den Kriegswirren „verloren“ und geriet in Vergessenheit. Erst in den frühen 2020er Jahren entdeckte ich bei Recherchen im Rahmen der Provenienzforschung im Stuttgarter Stadtarchiv, dass das Bildwerk zur Städtischen Galerie gehört hatte. Der Verlust des Inventars des städtischen Skulpturenbestands im Krieg trug zur Amnesie bei.

Meine Entdeckung von Zeitlers Propagandaplastik *In Polen brummt ein wilder Bär* bewegte mich dazu, in einem Aufsatz das Verhältnis des Bildhauers zum Nationalsozialismus zu beleuchten.[3] Wegen dieses Textes wandte sich 2026 der Privatbesitzer eines bisher unbekannten Exemplars von Zeitlers *Wackerer Schwabe in Eisen* an das Kunstmuseum Stuttgart, um mehr über seine Holzplastik zu erfahren. Es stellte sich sofort die Frage, ob es sich bei diesem Exemplar um das Verschollene handeln könnte oder ob der Bildhauer eine unbekannte Anzahl von kleineren „Kopien“, Nachbildungen, davon gemacht hatte. Um das Rätsel zu lösen, untersuchte ich ein weiteres Mal die Entstehungsgeschichte der Kriegsplastik und stellte fest, dass Zeitler Beziehungen zu dem national-konservativen und extrem rechten politischen Lager viel früher gehabt haben muss als ich bisher angenommen hatte, und dass die Vorstellung, die volkstümliche Form seiner Arbeiten sei von den Nationalsozialisten „missbräuchlich in einen reichsdeutschen Ultranationalismus verengt und rassistisch nordisch ausgerichtet worden“[4], dem problematischen Wesen seines Gesamtwerks nicht gerecht wird.

Warum war Zeitlers Kriegsplastik für die Nationalsozialisten bedeutsam und warum beauftragten sie ihn mit einem weiteren Märchenbrunnen, dessen Ausführung der Zusammenbruch Deutschlands verhinderte? Saßen sie einer Missinterpretation des „volkstümlichen“ Charakters von Zeitlers Kunst auf, wie der Literaturwissenschaftler Dirk Mende meint,[5] oder zeigt sich hier die Janusköpfigkeit der

„Volkstümlichkeit", die Zeitlers Bildwerke für den Nationalsozialismus anschlussfähig machten? Erklärt nicht eine Plastik wie der *Wackere Schwabe in Eisen*, warum sowohl nationalistische Extremisten und als auch Nationalsozialisten die Werke des Bildhauers schätzen konnten? Zeitlers Eintritt in die NSDAP 1933 wäre demnach weniger das opportunistische Anbiedern eines alternden Künstlers an die braunen Machthaber in der Hoffnung gewesen, wieder Aufmerksamkeit zu bekommen, als die konsequente Fortführung seiner Arbeit, weil die Nationalsozialisten das „Deutsche" in seiner „Volkstumskunst" schätzten. Nach einer langen Phase der Bedeutungslosigkeit von der Novemberrevolution bis zum Machtantritt der Nationalsozialisten erhielt seine Arbeit wieder Wertschätzung.

Diese Untersuchung versucht an zwei Hauptwerken Zeitlers die inhaltliche und formale Kontinuität seines Schaffens vom Kaiserreich bis ins „Dritte Reich" nachzuzeichnen. Nationalistische und völkische Ideen spielten darin eine wichtige Rolle. Zugleich soll die Analyse der Rezeption seines Werkes zeigen, dass die inhaltliche und formale Volkstümlichkeit seiner Arbeiten es für die NS-Weltanschauung kompatibel machte. Der Bildhauer musste sich 1933 weder verbiegen noch neu erfinden, er machte weiter wie gehabt. War ein Höhepunkt seiner Karriere im Kaiserreich der *Hans-im-Glück-Brunnen*, so schloss er im „Dritten Reich" mit dem Modell des *Mörikebrunnens* daran an, der das Hutzelmännlein und die Schöne Lau aus Mörikes Märchennovelle „Das Stuttgarter Hutzelmännlein"[6] zeigte. Und schuf er im Ersten Weltkrieg seine Plastik *Wackerer Schwabe in Eisen*, so fertigte er im Zweiten Weltkriegs die Bronze *In Polen brummt ein wilder Bär*. Beide Werke dienten der Kriegspropaganda.

II. Der *Hans-im-Glück-Brunnen*

Stellen wir den *Hans-im-Glück-Brunnen* der Propagandaplastik *In Polen brummt ein wilder Bär* gegenüber, haben wir auf der einen Seite den „humoristischen", „volkstümlichen" Künstler und auf der anderen den Propagandisten. Während Ersterer im kulturellen Gedächtnis geblieben ist und positiv rezipiert wird, war Letzterer bis vor einigen Jahren verdrängt worden. Mit dem Thema Krieg beschäftigte sich Zeitler nicht erst im Zweiten Weltkrieg, bereits im Ersten Weltkrieg nahm er für sich in Anspruch, mit dem *Wackeren Schwaben in Eisen* die „beste Kriegsplastik"[7] in Deutschland gemacht zu haben. „Der Wackere Schwabe wurde von allen maßgebenden Zeitungen Deutschlands als die beste Kriegsplastik besprochen", so der Bildhauer.[8] Wie aber gehen Märchenthema und Kriegsthema zusammen? Wie lassen sie sich unter der gemeinsamen Beschreibung der Volkstümlichkeit fassen? Wie konnte der angeblich unpolitische und volkstümliche Bildhauer zu einem anerkannten Künstler im Nationalsozialismus werden?

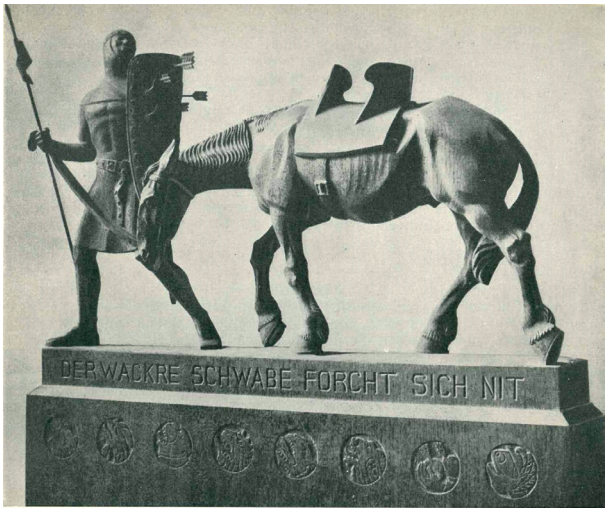
Bereits in meinem ersten Aufsatz über Zeitler (2023) beschäftigte mich diese Frage. Hier soll nun die Untersuchung weiter vertieft werden, indem zwei seiner Hauptwerke analysiert und die Frage beantwortet wird, inwieweit ihre Volkstümlichkeit für die Anerkennung des Bildhauers im Nationalsozialismus wichtig war. Dabei gehe ich von der These aus, dass es zwischen den verschiedenen Schaffensperioden eine geistige, d. h. ideelle Kontinuität gibt. Es lassen sich Gemeinsamkeiten zwischen den hier als beispielhaft vorgestellten Werken *Hans-im-Glück-Brunnen* und *Wackerer Schwabe in Eisen* sowie späteren Arbeiten feststellen. Sie geben Aufschluss über Zeitlers künstlerische und politische Haltung vom Kaiserreich bis ins „Dritte Reich".

Zeitler kam in bescheidenen Verhältnissen als Sohn eines Kunstschreiners im bayrischen Fürth zur Welt. Er machte eine Lehre als Steinmetz, Schreiner, Drechsler und Bildhauer und fertigte anfangs Bauschmuck an. Nach einer Phase der Wanderschaft und Arbeit in verschiedenen Werkstätten im In-

und Ausland gelang ihm der Aufstieg zum Professor der Höheren Bauschule in Stuttgart. Er genoss gesellschaftliches Ansehen und war einflussreiches Mitglied in verschiedenen städtischen Gremien und Vereinen. Auch als Kunstexperte und -sammler machte er sich einen Namen und beriet nach eigener Aussage württembergische Großindustrielle bei der Gründung ihrer Kunstsammlung.[9] Im Kaiserreich hatte Zeitler seinen größten Erfolg. Er war Monarchist und stolz auf seine Kontakte zum Adel: „Mit 19 Jahren durfte ich bei meinem 1. Öf[f]entlichen Erfolg für den kommandierenden General Albert Fürst Bismarck die Hand geben und an der Tafel teilnehmen. Hier sagte Bismarck zu mir: ‚Nun Sie kleiner Mann haben schon so grosses geleistet!' Für Kaiser und Könige durfte ich arbeiten und mit an der Tafel sitzen."[10] Verschiedene Grafen und Fürsten hätten sein Atelier besucht und er hätte für viele schwäbische Adelsfamilien Wappen und Grabsteine gemacht.

Wegen der Novemberrevolution 1919 wurde sein Modell des *Wackeren Schwaben in Eisen* nicht fürs „Stuttgarter Museum"[11] angekauft, obwohl Württembergs König Wilhelm II. 1918 einen Ankauf mit 10 000 Mark aus seiner Privatschatulle unterstützen wollte.[12] Zeitler dazu: „Leider kam die Revolution. Aus dem Ankauf wurde bis heute nichts, da man für den Wackeren Schwaben kein Interesse mehr hatte. Nun wird wohl diese gelungene Holzplastik so langsam im Atelierstaub verkommen."[13] 1941 dann nach Zeitlers Anfrage, ob die Stadt die Plastik erwerben wolle, die positive Antwort.

Der Bildhauer unterstützte den Ersten Weltkrieg. Seine Kriegsbegeisterung fand Niederschlag in der kleinen Holzplastik *Der wackere Schwabe mit Pferd* (1914). Er schnitzte sie aus einem, wie er hervorhob, 500 Jahre alten Eichenholzbalken des abgebrochenen alten Stuttgarter Rathauses. Bei Ausstellungen in München, Düsseldorf und Berlin erhielt er für sie Lob. Eiche als Material wählte er





4 Joseph Zeitler, Der wackere Schwabe mit Pferd, 1914, Eichenholz (im Krieg zerstört)
5 Joseph Zeitler, Der wackere Schwabe in Eisen, 1914/15, Eiche (?), verkleinerte Nachbildung, Exemplar des Stadtpalais Stuttgart

nicht zufällig. Sie stand für das „deutsche Wesen", für Deutschtum und Deutschlands Geschichte seit dem Mittelalter. Die Skulpturengruppe führte zum Auftrag für die patriotische Monumentalskulptur *Wackerer Schwabe in Eisen* (1915) für die Kriegsnagelung. Das war eine drei Meter hohe Plastik auf einem 90 Zentimeter hohen Sockel, die aus zusammengeleimten Lindenholzblöcken geschnitzt wurde. Gegen einen Betrag je nach Größe des Geldbeutels konnte die Bevölkerung einen Nagel kau-

fen und in die Plastik schlagen. Das eingenommene Geld ging ans Rote Kreuz zur Unterstützung der Hinterbliebenen von Kriegsopfern und Kriegsverletzten.

Der Bildhauer Zeitler ist nur noch in Erinnerung durch seine Bauplastiken und Brunnen. Sein Architekturschmuck befindet sich an öffentlichen Gebäuden in Stuttgart, an Privatbauten, Kirchen, Kriegerdenkmälern und Grabmälern. Im Rahmen der Altstadt-Sanierung Stuttgarts von 1906 bis 1909 schuf er den *Hans-im-Glück-Brunnen*. Der wurde im Mai 1909 eingeweiht. Seine zentrale Figur ist Hans aus dem gleichnamigen Grimm´schen Märchen. Zeitler verlieh ihr die Gestalt eines pausbackigen Burschen, der über einem vergoldeten Schwein steht.

Laut Künstler war das Vorbild ein Bauernbursche von den Fildern, dem er im Schlachthaus begegnet war. Mann und Tier stehen auf einem Postament, an das sechs kleine Enten angebracht sind. Aus ihnen und dem Schwein ergießt sich Wasser in eine runde Schale, auf deren Rand ein kunstvoll geschmiedetes Gitter steht. In ihm sind sechs vergoldete Medaillons mit den Darstellungen der Tauschszenen eingelassen. Den Brunnen krönt ein Baldachin, an dessen Spitze ein vergoldetes vierblättriges Kleeblatt ist.

Die Lage des Brunnens auf dem Geißplatz in Stuttgarts Altstadt, seine Form und kunsthandwerkliche Gestaltung sowie die Materialien erinnern an einen Brunnen aus dem Mittelalter. Doch das literarische Motiv, das ihm zugrunde liegt, ist typisch für die Kunst des Deutschen Kaiserreichs im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert, denn im Zuge der Politisierung von Poesie wurden Mythos und Märchen zu einem zentralen Thema in der Kunst. Es erstaunt deshalb nicht, dass es zum Beispiel in Berlin, im Volkspark Friedrichshain, einen Märchenbrunnen gibt, zu dem eine Skulptur von Hans im





6 Joseph Zeitler, Detail: Hans mit dem Schwein
7 Ignatius Taschner, Hans im Glück, 1913, Stein, Märchenbrunnen im Volkspark Berlin-Friedrichhain

Glück gehört, die der mit Zeitler befreundete Bildhauer Ignatius Taschner 1913 herstellte. Zeitler und Taschner hatten zusammen in einem Atelier für christliche Kunst in München gearbeitet. Taschner schätzte ebenfalls Märchenmotive.

Im Rahmen der Altstadt-Sanierung wurde das Geißviertel modernisiert. Der Bankier, Sozialreformer und Mäzen Eduard Pfeifer war federführend bei der Realisierung des Bauprojekts. Blickt man auf

die Rezeption des *Hans-im-Glück-Brunnens* – und Zeitlers Œuvre insgesamt –, springt die Betonung der Volkstümlichkeit seiner Arbeiten ins Auge. 2016 konnte man in der Stuttgarter Zeitung lesen, Zeitlers „volkstümlicher, oft humorvoller und genrehafter Stil" hätte den Zeitnerv getroffen. Im ähnlichen Sinne steht in der Wikipedia, Zeitler hätte humorvolle Gestalten und Szenen geschaffen, die er dem Volksleben und Märchenschatz abgelauscht hätte. Und zum *Hans-im-Glück-Brunnen* heißt es: „Zeitlers Werk wurde vor allem bekannt durch seinen *volkstümlichen* Hans-im-Glück-Brunnen von 1909 (...)". [Hervorgehoben von KA]

Aber was ließ und lässt den Brunnen „volkstümlich" erscheinen? Warum errichtete man in dem neuen Altstadtviertel einen Märchenbrunnen? Anders gefragt: Warum das Märchen Hans im Glück?

Schauen wir uns die Begriffe „volkstümlich" und „Volkstum" an. Die Definition von „volkstümlich" ist: 1. in seiner Art dem Denken und Fühlen des Volkes entsprechend, 2. dem Volk eigen, dem Volkstum entsprechend, 3. gemeinverständlich, 4. dem Geschmack einfacher Leute entsprechend, auch ohne gehobene Bildung verständlich, in breiten Bevölkerungsschichten beliebt.

Die Definition des Begriffs „Volkstum" ist vielschichtiger und komplizierter, weil er eine längere Geschichte hat. Mit Volkstum bezeichnet man die Identität einer Gruppe, die sich in weltanschaulichen, ethnischen und kulturellen Aspekten gleicht. Es kennzeichnet die Eigenart eines Volkes oder einer Volksgruppe. Das Volkstum kann empirisch wahrnehmbar sein oder eine utopisch-idealisierte Konstruktion, die bloß eine ethnisch homogene Volksgruppe mit ihrem Volkstum imaginiert, die also losgelöst von den historischen Fakten und Widersprüchen eine kontinuierliche Entstehung eines Volkes und seines Brauchtums behauptet. Bei diesem erfundenen Volkstum handelt es sich um einen Geschichtsmythos, der ähnlich dem „Volksgeist" oder dem „Volkscharakter", dem Habitus eines Volkes, das Ziel der Abgrenzung, des Ausschlusses und der Abwertung der Anderen verfolgt.

Den Volkstumsbegriff brachten die deutschen Nationalisten während der Freiheitskriege gegen Napoleon ins Spiel. Im Verlauf des 19. Jahrhunderts wurde er zu einem zentralen Begriff der völkischen Bewegung und schließlich des Nationalsozialismus. Die Nationalsozialisten nutzten ihn zur Rechtfertigung ihrer Volkstumspolitik, die zur Vertreibung und/oder Ermordung der Völker in den eroberten Gebieten in Osteuropa führte. Bereits im Kaiserreich erfuhr der Volkstumsbegriff eine Zuspitzung im ethnischen Sinne. So definierten antisemitische Autoren und Ideologen wie Julius Langbehn das deutsche Volkstum als Bauerntum. Indem die Nationalsozialisten den Volkstumsbegriff mit Blut und Boden assoziierten, entwickelten sie ihn weiter zur Blut-und-Boden-Ideologie, die im Zweiten Weltkrieg in eine radikalisierte, äußerst aggressive Volkstums- und Germanisierungspolitik mündete, in deren Kontext Völker brutal vertrieben oder mit einem Genozid überzogen wurden. 1939 setzte diese rassistische Volkstumspolitik mit der Zerschlagung der Tschechoslowakei ein, sie wurde fortgesetzt nach dem Überfall auf Polen und dann im Krieg gegen die Sowjetunion.

Dass im Deutschen Kaiserreich die Volkstumsideologie eine Blüte erfuhr, wird unter anderen auf die Sehnsucht nach echter Gemeinschaft zurückgeführt, die die durch die Industrialisierung entstandene kapitalistische Gesellschaft unbefriedigt gelassen habe. In der Rezeption des Werkes von Zeitler und seiner Volkstümlichkeit wird aber immer wieder auf das Märchen abgehoben. Der Diskurs über das Märchen und die Volkstümlichkeit dieser literarischen Gattung setzte mit dem Entstehen der Volkskunde in der Zeit der Romantik ein. Hier begann eine intensive Auseinandersetzung der Deutschen mit ihrer eigenen Geschichte und Vergangenheit. Man suchte nach dem Natürlichen, Authentischen, dem Nationalen, und begann sich in diesem Zusammenhang mit Märchen, Sagen und Volksliedern zu beschäftigen. Im Verlauf des 19. Jahrhunderts reagierte die junge Disziplin der Volkskunde auf die Industrialisierung und die damit einhergehenden Modernisierungsschübe. Die gesellschaftlichen

und kulturellen Veränderungen wurden als Bedrohung wahrgenommen und lösten eine Suche nach den scheinbar stabilen Elementen in der Kultur aus, die man in einem intakten Zustand in der ländlichen Gesellschaft vermutete. Im Rahmen dieses Diskurses deutete man Märchen als einen „getreuen Spiegel" einer „deutsch-germanischen Volksseele" und Ausdruck eines „Volksgeistes".

Für den deutschen Politikwissenschaftler Iring Fetscher waren Märchen Volksprodukte, von denen man von vornherein annehmen kann, dass in ihnen auch ökonomische Interessen des einfachen Volkes behandelt werden. Er schrieb in seinem berühmten Märchen-Verwirrbuch von 1972: „In den Grimm´schen Märchen kommen frühbürgerliche und kleinbürgerlich-frühkapitalistische Strebungen, aber auch schon präfaschistisch-reaktionäre Ereignisse vor."[14] Fetscher beschäftigte sich auch mit dem Märchen Hans im Glück, das im zweiten Teil seines Buches vorkommt, der unter dem Motto steht: „Aufstieg der Bourgeoisie, antifeudale Revolution und Probleme der antagonistischen Gesellschaft".

Hans im Glück ist für Fetscher eines der wenigen ironischen Märchen von den Brüdern Grimm. Das kam Zeitlers Sinn für Humor entgegen. Es geht um bürgerliche Schadenfreude an dem Unglück von Hans, dessen angebliches Glück objektiv gesehen schieres Unglück ist, wenn wir seine Geschichte vom Standpunkt eines ökonomisch-vernünftig denkenden Menschen betrachten. In diesem Märchen geht es um Wirtschaft. Hans schafft es nach sieben Dienstjahren, sich um seinen Gesamtlohn in Form eines großen Goldklumpens innerhalb eines Tages zu bringen, indem er einen desaströsen Tausch-„Handel" nach dem anderen vollzieht, an dessen Ende er mit leeren Händen dasteht. Diese Situation empfindet er aber als Glück, was ihn wie einen Narren aussehen lässt, weil er materiell gesehen alles eingebüßt hat. Für Fetscher ist es die Geschichte eines totalen geschäftlichen Misserfolges, „der auf dem Unvermögen beruht, den für die Warengesellschaft geltenden Warenbegriff zu fassen": „Hans geht – ohne Rücksicht auf die bei jedem Geschäft notwendige Einschätzung des Wertes – allein von seiner situationsbedingten augenblicklichen individuellen Wertung aus. Er verhält sich instinkthaft spontan und unterlässt die für den homo oeconomicus unentbehrliche Reflexion."[15] Die Strafe ist der Totalverlust des verdienten Lohns.

Für Fetscher ist Hans im Glück das Beispiel einer misslungenen Sozialisation, weil der Held von trauriger Gestalt zwar einen Beruf erlernt hat, nicht aber die Gesetze des Äquivalententauschs, die Gesetze bürgerlichen Handelns, in denen der wirtschaftliche Vorteil oder zumindest die Statuswahrung des eigenen Vermögens gewahrt bleiben muss. Dagegen verkörpert Hans einen Typus von unreflektiertem Glück in einer kapitalistischen, warenproduzierenden Gesellschaft.

Das humorvolle Element von Zeitlers Märchenbrunnen liegt in der Figur des Hans mit seinem lächerlichen Verhalten, das die grundsätzlichen Gesetze bürgerlichen Wirtschaftens missachtet und sein falsches Handeln wie ein Narr auch noch positiv als Glück bewertet. Diese Weltfremdheit gibt ihn der Lächerlichkeit preis. Zugleich drückt sich in der Figur des Hans aber auch die Sehnsucht nach einer scheinbar verlorenen, vergangenen Gesellschaft aus, in der die Menschen angeblich nicht unter der Knute des Materialismus und Rationalismus hatten leben müssen, in der es noch eine echte „Gemeinschaft" gegeben haben soll, wo niemand zuallererst an sein eigenes, egoistisches Wohl und die Übervorteilung des Anderen dachte.

Zeitler erlebte die Industrialisierung und die Weiterentwicklung des Kapitalismus mit allen seinen positiven und negativen Begleiterscheinungen, zu denen der wissenschaftliche, technische und medizinische Fortschritt sowie wachsende Wohlstand gehörte und die wachsende Ungleichheit, Armut und Entfremdung. Zeitler, der aus dem Handwerkermilieu, also einem unteren Stand stammte und keine akademische Ausbildung hatte, sympathisierte in einem konservativ-nationalistischen Sinne mit

dem Volk, nicht aber mit dem revolutionären Proletariat und der Sozialdemokratie. Zur Arbeiterklasse scheint der Handwerkersohn weniger Kontakt gehabt zu haben, dagegen aber unter anderen mit Leuten aus dem antisemitischen und deutschnationalen Umfeld der Wagner-Familie in Bayreuth. Seine Mutter kam daher und sein Großvater war mit Richard Wagner befreundet. „Mein Grossvater (...), ein Freund des Hauses Richard Wagner, brachte mich alle Jahre bis zum 12. Jahr nach Bayreuth. Siegfried Wagner im gleichen Alter wie ich, wurde in den Ferientagen, so er da war, mein Freund. Und so kam es, dass ich fast täglich in das Haus des grossen Meisters kam (...)."[16] Zeitler erzählt, dass er in seiner Lehrzeit dem bekannten evangelischen Pastor und Theologen Friedrich von Bodelschwingh der Ältere (1831–1910) begegnete, der mit dem Theologen und Politiker Adolf Stoecker befreundet war. Stoecker war von 1874 bis 1890 Hof- und Domprediger der preußischen Könige und der Kaiser Wilhelms I. und Wilhelms II. und führte als erzkonservativer und antisemitischer Politiker eine christlich-soziale Bewegung, mit der er gegen den „verjudeten Großkapitalismus" und die „verjudete politische Linke" zu Felde zog. Bodelschwingh verteidigte Stoeckers extreme Judenfeindlichkeit mit den Worten, dieser kämpfe gegen „das beste Mark unseres Volkes aussaugende Börsenjudentum"[17]. Es ist bemerkenswert, dass der 70 Jahre alte Zeitler sich 1941 in seinem für den nationalsozialistischen Oberbürgermeister Stuttgarts verfassten Lebenslauf besonders an Bayreuth und Bodelschwingh erinnerte, die beide mit der Geschichte der Judenfeindlichkeit in Verbindung gebracht werden können.

Für Zeitler ist Hans ein Mann des Volkes, der sich Natürlichkeit bewahrt hat und eine Bodenständigkeit, wie der Bildhauer sie auf dem Lande zu finden glaubte. Anders als im Grimm´schen Märchen wählte Zeitler einen Bauernburschen aus den Fildern als Modell, und damit nicht genug, diesem wäre er sogar in einem Schlachthaus begegnet, einem Ort, an dem sich der Bürger nur selten verliert, wenn es wirtschaftliche Interessen nicht verlangen.

Die sogenannte Volkstümlichkeit von Zeitlers Bildhauerei erschöpft sich nicht nur in der humoristischen Ausdeutung und Gestaltung des Wasserspeiers und in seiner Volksnähe, die bedingt ist durch die literarische Vorlage, sondern hinter der Volkstümlichkeit steht auch eine völkische Ideologie, an die die Nationalsozialisten später anknüpften. Nicht zufällig wählte Zeitler einen württembergischen Bauern als Vorbild für Hans. In den im Kaiserreich aufblühenden völkischen Vorstellungswelten steht das Bauerntum für Antirationalismus, Antimaterialismus, Natürlichkeit, Authentizität. Zeitlers Bauernbursche ist ein Mann der Scholle, die der Hochkultur unverdächtig ist. Eingebunden in das an alte Zeiten erinnernde Traumgebilde erscheint Zeitlers Bauer als einer vergangenen, vorindustriellen und vorkapitalistischen Gesellschaft zu entstammen. In diesem Kontext spiegelt der *Hans-im-Glück-Brunnen* die Widersprüche des Kaiserreichs wider und die Sehnsucht nach einer Welt, in der eine Volksgemeinschaft durch politische, kulturelle und ethnische Ab- und Ausgrenzung wiederhergestellt wird.

III. *Wackerer Schwabe in Eisen*

Zeitlers Zeitgenosse Schuster meinte, der *Wackere Schwabe in Eisen* habe den Bildhauer „volkstümlich" gemacht. Und als die Monumentalskulptur, die nach dem Krieg im Alten Schloss Stuttgart aufgestellt worden war, unversehrt einem großen Brand entkam, da sei die Plastik „zum zweitenmal zum Wahrzeichen der Schwaben geworden"[18]. Der württembergische Heimatdichter Wilhelm Schussen (1874–1956) schrieb ein Gedicht über das Wunder der Unversehrtheit. Schussen war einer der 88 deutschen Schriftsteller, die Adolf Hitler treueste Gefolgschaft gelobten. Auch gehörte er dem „Schwäbischen Dichterkreis" an, der vom württembergischen Reichsstatthalter Murr 1938 gegründet worden und



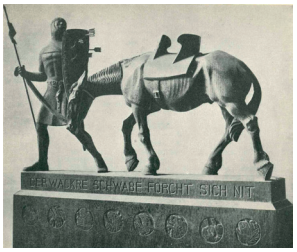


8 Die Wiederauffindung des Wackeren Schwaben nach dem Brande des Alten Schlosses in Stuttgart im Januar 1932, mit dem Gedicht *Der Wackere Schwabe* von Wilhelm Schussen und Holzschnitten von Gottfried Graf, Stuttgart 1935, Nachdruck
9 Illustration von Gottfried Graf aus o. g. Publikation, letzte Seite

ein Sammelbecken NS-systemkonformer Schriftsteller:innen war.[19]

Zeitler berichtete über die Entstehung des *Wackeren Schwaben in Eisen* ausführlich, in Schusters Aufsatz von 1937 wird es zitiert:

„Nachdem das Benagelungsübel in ganz Deutschland Fuß gefaßt hatte, musste natürlich auch Stuttgart mitmachen. Von höchster Stelle wurde Umschau gehalten und auch verschiedene Künstler aufgefordert, Vorschläge zu machen. Die Sache blieb zunächst ergebnislos. Durch Professor [Robert] von Haug[20] wurde ich empfohlen. Man machte einen Besuch in meinem Atelier, und siehe da, das Wunder war entdeckt. Mein Wackerer Schwabe mit Pferd, den ich 1914 aus der Begeisterung heraus machte, fand sofort solchen Anklang, daß ich umgehend zu S. M. dem König befohlen wurde. Das Rote Kreuz und I. M. die Königin als Protektorin nahmen die Sache in die Hand. Nun stellten sich allerhand Schwierigkeiten ein, da ich ein Gegner jeder figürlichen Benagelung war. In einer Nische mit architektonischer Umrahmung wollte ich den Wackeren Schwaben groß aufstellen, und nur die Architekturteile sollten benagelt werden. Ein harter Kampf entstand, da sogar das Ansinnen an mich gestellt wurde, daß auch der Gaul benagelt werden sollte, wofür ich unter keinen Umständen zu haben war. Allerhand einflußreiche Männer tauchten auf, um mich zu bereden, doch ohne Erfolg. Nun wurde ich vor das Tribunal im Königsbau geladen, auch hier blieb ich hart, und so wurde die ganze Sache eine Zeitlang in Frage gestellt, bis ich mich schließlich zur Benagelung der Figur allein auf bestimmten Wunsch entschließen konnte. Der König freute sich, daß ich so standhaft geblieben war. Eine weitere Schwierigkeit bestand in der Beschaffung des Lindenholzes. Das Ganze wurde aus zahlreichen Bohlenstücken von Schreiner Hausser nach einem hierzu besonders angefertigten Modell zusammengeleimt. Inzwischen hatte ich das Modell in halber Größe fertiggestellt. Zwei meiner Bildhauer wurden von der Front zur Mitarbeit losgeeist. In vier Wochen hatten wir zu Dreien das Bildwerk fertiggemacht. Das Ganze habe ich dem Roten Kreuz kostenlos zur Verfügung gestellt. Die Benagelung brachte rd. 25 000 Mark ein, meiner Tochter Carola, welche der Königin eine von mir eigens dazu angefertigte Eisengußplakette in einem Kästchen überreichte, eine goldene Nadel mit Namenszug und mir das Charlottenkreuz. Die ganze Sache hatte sich zum Schluß in Wohlgefallen aufgelöst.“[21]











1 2 3 4 5

Die derzeit fünf bekannten Versionen des „Wackeren Schwaben“: 1. „Wackerer Schwabe mit Pferd“; 2. Modell für die Monumentalplastik; 3. Monumentalplastik (Abb. 11 Postkarte Der Wackere Schwabe in Eisen unter den Arkaden im Kunstgebäude am Schlossplatz in Stuttgart, 1915–1918); 4. verkleinerte Nachbildung, Stadtmuseum Stuttgart; 5. verkleinerte Nachbildung, Privatbesitz.

Ob der *Wackere Schwabe mit Pferd* nach dem Augusterlebnis, der anfänglichen Kriegsbegeisterung im August 1914, entstand, muss unklar bleiben, weil wir nicht wissen, wann genau die Holzplastik begonnen und beendet wurde. Zeitlers „Begeisterung“ legt aber einen Zusammenhang mit dem Kriegsbeginn nahe. Doch seine Aussage, die Plastik sei im Münchner Glaspalast ausgestellt worden, lässt sich in den Katalogen der Jahresausstellungen im Glaspalast und der Ausstellungen der Münchner Secession nicht nachweisen.[22] Zeitler darüber: „Prof. [Franz] v. Stuck stellte mich unserem damaligen König in der Glaspalast Ausstellung vor, lobte meine Arbeit ganz besonders, der König sagte dann, schade daß wir keinen Wackeren Schwaben haben, dieser müßte im Museum ausgestellt werden.“[23]

Zeitlers Wahl der Heldenballade „Schwäbische Kunde“ von Ludwig Uhland (1787–1862) von 1814 war sicher nicht nur wegen ihres Entstehungsjahres naheliegend, sondern auch wegen des Tapferkeit-Motivs. Das von Uhland 1809 gedichtete Soldaten-Trauerlied „Der gute Kamerad“ (auch „Ich hatt´ einen Kameraden“) wurde im Ersten Weltkrieg zu dem am häufigsten gespielten. Uhlands Gedichtband erlangte große Popularität und 42. Auflagen. In seiner Geburtsstadt Tübingen errichtete man dem Dichter ein Denkmal, in Stuttgart benannte man eine Parkanlage nach ihm.

Zeitler wählte aus Uhlands Heldenballade die zweite und dritte Strophe für seine Darstellung, in denen es heißt:

> „Nun war ein Herr aus Schwabenland, / von hohem Wuchs und starker Hand, / des Rößlein war so krank und schwach, / er zog es nur am Zaume nach; er hätt´ es nimmer aufgegeben, / (…)
>
> Die huben an auf ihn zu schießen, / nach ihm zu werfen mit den Spießen. / Der wackre Schwabe forcht sich nit, / ging seines Wegs Schritt vor Schritt, / Ließ sich den Schild mit Pfeilen spicken / und tät nur spöttisch um sich blicken, / (…)“

Uhlands Ballade wurde später unter dem Titel „Der wackere Schwabe“ bekannt. In ihr geht es um einen schwäbischen Ritter im Heer Kaiser Friedrich I., genannt Barbarossa, der in den Dritten Kreuzzug gegen die Türken im Jahr 1190 zieht. Der wackere Schwabe wird von türkischen Rittern angegriffen, schlägt zurück und spaltet einen Türken zu Pferd vom Kopf bis zu dem Sattel in zwei Hälften,





15 Joseph Zeitler, Wackerer Schwabe, 1915, Eisen, Plakette
16 Joseph Zeitler, Wackerer Schwabe, 1915, Eisen, Anhänger

die links und rechts von seinem Reittier herabfallen. Dieser brutale Akt schlägt die Angreifer in die Flucht.

Das Gedicht ist in seiner Narration weder logisch noch realistisch, denn der Ritter schlägt zuerst dem Pferd die Vorderhufe ab, bevor sein Schwert den Türken tötet. Das Tier wäre sofort zu Boden gestürzt und der Reiter mit ihm. Der gegen den Reiter gerichtete Hieb wäre so gar nicht möglich, weil dieser bereits am Boden liegt. Der Dichter fabuliert hier, es ist eine metaphorisch gedachte Szene, die die Furchtlosigkeit, den Mut und die Kraft des Schwaben versinnbildlicht. „Wacker" meint in diesem Zusammenhang „tapfer", „mutig", „tüchtig", auch „anständig" und „rechtschaffen". Hierher rührt auch die Redewendung: „sich wacker schlagen". Das ist gleichbedeutend mit „tapfer durchhalten" oder „Ordentliches leisten".

Wie bei *Wackerer Schwabe mit Pferd*, in dessen Postament die Zeile „Der wackre Schwabe forcht sich nit" (aber keine Jahreszahl) steht, findet sich das geflügelte Wort auch in den Sockeln der beiden Nachbildungen vom *Wackeren Schwaben in Eisen* (hier jeweils mit den Zahlen 1914/1915). Auch die acht Medaillons übernimmt Zeitler, ordnet sie auf der Nachbildung aber etwas anders an. Die Medaillons zeigen unter anderen den Hahn, der die Französische Republik symbolisiert, eine Dogge, Symbol für Großbritannien, und einen Bären, der für Russland steht, alles Länder, gegen die Deutschland Krieg führte. Die Tiersymbolik findet sich auch in der Propagangaplastik *In Polen brummt ein wilder Bär*.

Das mit den württembergischen Hirschstangen und dem Kreuz geschmückte Schild des Ritters ist, wie in der Ballade beschrieben, gespickt mit (acht) Pfeilen des Feindes. Trotzdem weicht der Schwabe nicht zurück, sondern blickt leicht spöttisch über sein Schild.

Zeitlers *Wackerer Schwabe mit Pferd* verherrlicht die angebliche Tapferkeit der württembergischen Weltkriegssoldaten. Mit dem eingängigen Bild setzt er ihrer Kriegstüchtigkeit ein Denkmal. Die Übertreibung, die Uhlands Gedicht auszeichnet, erhält in Zeitlers Bild eine humoristische Note, denn trotz der Gefahr steht der „Wackre Schwabe" seinen Mann. Die völkische Idee einer ‚Stammesmentalität' wird vom Bildhauer in eine Darstellung naiven Trotzes und vitalen Widerstandgeistes gekleidet. Der „Wackre Schwabe" fürchtet sich in keiner Situation, wie gefährlich die auch sein mag. In der Übertreibung liegt der Witz. Zugleich ist der „wackre Schwabe" Vorbild, mit dem sich die Betrachter:innen und die Kriegsbefürworter:innen identifizieren können und sollen. Dass dieses Bild realitätsfremd war und dem modernen Krieg Hohn sprach, spielte zu Beginn des Ersten Weltkriegs noch keine Rolle. In der ersten Euphorie saßen viele Künstler und viele Deutsche dem Glauben auf, der Waffengang sei von kurzer Dauer und ein heldenhafter, ritterlicher Kampf Mann gegen Mann, bei dem Moral und Charakterstärke den Ausschlag gäben. Die euphorischen Kriegsbefürworter:innen hatten überkommene Vorstellungen, die der Wirklichkeit des industriell geführten Krieges mit erstarrten Fronten, verlustreichen Grabenkämpfen und unvorstellbaren Abnutzungsschlachten, die Millionen Soldaten das Leben kostete und Unzählige verletzte, in keiner Weise entsprachen. Aber gerade die anachronistische Rittermetaphorik simplifizierte den Krieg. Zeitler machte sich zum Propagandisten, indem er die Sehnsucht der Menschen nach einem einfachen Kriegsbild bediente, das Schmerz, Tod und Verlust ausblendet. Zeitler, den die Zeitgenossen einen Künstler „voll sonnigen Humors" nannten, trat als Verführer auf und wurde deshalb von der Propaganda in die Pflicht genommen.

Er war keine Ausnahme. Und wie er bedienten sich zahlreiche deutsche Maler und Bildhauer in ihren Kriegsdarstellungen des Ritters. Viele der für die Kriegsnagelungen geschaffenen Standbilder zeigten ihn. Doch Zeitlers Figur ist nicht statisch, abgehoben und denkmalhaft, sondern bewegt. Seine Darstellung hat einen genrehaften, erzählerischen und menschlichen Zug, sie berührt emotional und wird dadurch volksnah.

In der deutschen Kunst des 19. und frühen 20. Jahrhunderts war der Ritter allgegenwärtig und erfreute sich größter Beliebtheit. Er zählt zu den prägenden Motiven in der deutschen Kunstgeschichte und firmierte gleichsam als Symbol idealer Tapferkeit und festen christlichen Glaubens. Im erstarkenden Nationalismus wurde der deutsche Ritter zum Inbegriff der „deutschen Seele", und in Albrecht Dürers berühmten Druck *Ritter, Tod und Teufel* (1513) meinte man diese „Seele" aufscheinen zu sehen.

Der *Wackere Schwabe mit Pferd* war also der Ausgangspunkt der Suche nach einer geeigneten Figur für die Kriegsnagelung in Stuttgart. Zeitlers Lösung bestand in der Ausgliederung des Ritters aus seiner plastischen Gruppe. Anschließend veränderte er die Gestalt ein wenig, indem er den Ritter mit einem Schwert ausstattete und seine Haltung, etwa die des Kopfes leicht veränderte. Interpretiert man Zeitlers Aussage richtig, er habe das Modell für die Kriegsnagelungsplastik „in halber Größe" gemacht, hätte dieses eine Höhe von circa zwei Metern gehabt haben müssen. Doch ist das glaubhaft? Kaufte die Stadt Stuttgart 1941 eine fast zwei Meter hohe und entsprechend schwere Holzplastik für ihre städtische Sammlung? Hätte nicht auch ein kleineres Modell genügt, um die vergrößerte Version anzufertigen? Hier ist die Erzählung des Bildhauers nicht eindeutig und es lassen sich keine klaren Schlussfolgerungen ziehen. Es gibt noch eine andere Quelle zur Genese des *Wackeren Schwaben mit Pferd* und des Modells für die Kriegsnagelung, die sich aber nicht weniger kryptisch liest. In einem Brief vom 30. September 1941 an den nationalsozialistischen Stadtrat Dr. Cuhorst heißt es: „Daß nun eines meiner Hauptwerke, ‚Der wackere Schwabe' aus einem 500 Jahr alten Stück Eichenholz geschnitzt, (...) dazu bestimmt [ist] in das neue Stuttgarter Rathaus eventl. seinen Einzug zu halten, was in mir eine ganz

besondere Freude auslöst! An dieser Plastik habe ich mit Modell ungefähr ein Jahr gearbeitet, seit dem Mittelalter ist keine derartige Plastik entstanden! Das Originalmodell, habe ich im Jahr 1933 am Geburtstag unseres ‚Führers Adolf Hitler' hier in Stuttgart dem braunen Haus in der Göthestr. geschenkt, somit ist nun Original Modell und Ausführung in Holz in Stuttgart geblieben! – Das nun von der Stadt Stuttgart angekaufte Original, hat mehrere große Ausstellungen, wie in München, Berlin, Düsseldorf u. Nürnberg passiert, und wurde überall mit großem Lob beschrieben."[24] Aus diesen Zeilen ist nicht ersichtlich, ob Zeitler mit „Originalmodell" den *Wackeren Schwaben* ohne oder mit Pferd meint, doch da die Figurengruppe mit Pferd in seinem Privatbesitz verblieb, kann hier nur das Modell für die Kriegsnagelung gemeint sein.

Wenn es stimmt, dass das Modell die „halbe Größe" hatte, dann kann das jetzt aufgetauchte kleine Exemplar mit der Gesamthöhe von 53 cm (Höhe der Figur: 36 cm, Höhe des Sockels: 16,8 cm[25]) nicht das Modell für die Monumentalplastik sein. Das gelte auch für das Exemplar im Stuttgarter Stadtmuseum. Diese Schlussfolgerung hätte aber zur Folge, dass dann davon ausgegangen werden müsste, dass der Bildhauer eine unbekannte Anzahl von kleinen Nachbildungen seiner Kriegsskulptur angefertigt hätte.

Die beiden Nachbildungen sind von ihren Maßen gleich, in der Form aber nicht zu hundert Prozent identisch. Sie weisen Unterschiede auf. So ist das Exemplar des Stadtmuseums heller, dessen Schwert ist länger, auch die Haltung des Kopfes etwas anders. Die Gestaltung des Gürtels ist unterschiedlich, auch das Monogramm weicht ab.

IV. Die Provenienz der beiden Nachbildungen des *Wackeren Schwaben*

Die Nachbildung des *Wackeren Schwaben in Eisen*, die heute in der Dauerausstellung des Stadtmuseums Stuttgart steht, wurde 1961 von der Stuttgarterin Emma Steigleder gekauft. Als Bildhauer und Professor der Staatlichen Höheren Bauschule (1922 oder Juli 1923 bis 1937) kam Zeitler mit vielen Architekten in Kontakt. Einer davon war Eugen Steigleder (1876–1941), der zusammen mit dem Architekten Albert Eitel (1866–1934) in Stuttgart Villen und das Alte Schauspielhaus errichtete. Besonders bekannt wurde die Villa Gemmingen (1910–1911), die als Gesamtkunstwerk gilt. An dem Bau beteiligt war unter anderen Zeitler. Es kann vermutet werden, dass Eugen Steigleder die Holzplastik *Wackerer Schwabe in Eisen* von Zeitler bekam, doch sind Zeitpunkt und genaue Umstände nicht bekannt. Das Bildwerk verblieb bis 1961 in der Familie, bis die Witwe es verkaufte. Dass es sich nicht um das Modell handeln kann, belegen die Maße. Die Plastik misst in der Höhe keine zwei Meter.

Zeitler erzählte, er hätte das „Originalmodell" 1933, „am Geburtstag unseres ‚Führers Adolf Hitler'"[26], dem braunen Haus in Stuttgart, dem Parteisitz der NSDAP in der Goethestraße, geschenkt, wo es dann aufgestellt worden sei. Damit wären „Originalmodell" und Ausführung in Holz (die Monumentalplastik) in Stuttgart geblieben. Um was für ein Modell es sich bei dem vom braunen Haus handelte, muss unklar bleiben. Die Aussage steht im Widerspruch zur Tatsache, dass die Stadt es 1941 ankaufte. Dann kann es 1933 nicht an die Partei verschenkt worden sein. Auch steht diese Aussage im Widerspruch zu der oben ausführlich zitierten Erzählung Zeitlers über die Entstehung der Kriegsnagelungsplastik, die er vor 1937 zum Besten gab. Er bedauerte darin, „diese gelungene Holzplastik [würde] so langsam im Atelierstaub verkommen", und Schuster bemerkt in seinem Aufsatz von 1937: „Es wäre zu wünschen, daß dieses Wahrzeichen des Schwabentums unserem Volk erhalten bliebe. Möchten sich wieder Stifter finden, die es ermöglichen, daß es einer unserer Sammlungen für immer

einverleibt würde."[27] Bei dem Werk, das Zeitler 1933 verschenkte, kann es sich also nicht um das Modell handeln.

Doch lassen wir Zeitlers verwirrende Aussagen einmal beiseite und wenden uns der Herkunft der anderen Nachbildung zu.

Bei dem oder den Eigentümern des anderen Exemplars aus Privatbesitz ist die Herkunftsgeschichte kompliziert. Sie gehörte Liselotte Krauß, geb. Graf (1910–1993), der Tochter eines anderen Architekten aus Stuttgart. Er hieß Wilhelm („Willy") Ritter von Graf (1881–1965). Wegen seines Kriegseinsatzes 1916 in Rumänien wurde er mit dem Ritterorden des Militär-Max-Joseph-Ordens ausgezeichnet und geadelt, daher der Namenszusatz „Ritter von". Graf entwarf die Ehrentafel für die im Ersten Weltkrieg getöteten Stuttgarter Soldaten jüdischer Herkunft, die im Vorraum des Betsaals der Synagoge des Gemeindezentrums Hospitalstraße stand. Zeitler führte den Entwurf in Sandstein aus.

Einige Zeit arbeitete Graf zusammen mit seinem in Lichtenstein geborenen Studienkollegen Franz Roeckle (1879–1953) im Architekturbüro Graf & Roeckle. Sie errichteten die Westendsynagoge (1908–1910). Nach der Trennung baute Roeckle 1924 das erste Gebäude des berühmten Instituts für Sozialforschung in Frankfurt am Main. Er war ein früher Gönner der NSDAP und trat 1932 in die Partei ein. In ihm sieht man den geistigen Mentor der sogenannten Rotter-Entführung, einem in Lichtenstein von vier lichtensteinischen und fünf deutschen Nationalsozialisten begangenen Verbrechen mit antisemitischer Stoßrichtung im Jahr 1933.

Die Deutschen Alfred und Fritz Rotter (eigentlich Schaie, Rotter war ihr Künstlername) waren erfolgreiche und bekannte Theaterdirektoren in Berlin gewesen. In der Weltwirtschaftskrise ging ihr Unternehmen in Konkurs und sie zogen sich mit ihren Ehefrauen nach Liechtenstein zurück. In einer deutschen Pressekampagne wurden sie des betrügerischen Bankrotts beschuldigt und es wurde behauptet, sie hätten große Summen ins Ausland verschoben. Deshalb wurde von Liechtenstein verlangt, die Rotters auszuliefern, obwohl von der deutschen Justiz kein solcher Antrag gestellt wurde. Über die „Rotter-Affäre" kann man lesen:

„Angestachelt durch die antisemitisch gefärbte Pressekampagne, beschlossen im März 1933 die vier liechtensteinischen Nationalsozialisten Rudolf Schädler, Franz Roeckle, Peter Rheinberger (1913–1997) und Eugen Frommelt (1907–1970), Alfred und Fritz Rotter nach Deutschland zu entführen und der Justiz zu übergeben. Diese Aktion sollte zugleich den Auftakt zur Gründung einer liechtensteinischen nationalsozialistischen Bewegung bilden. Am 5.4.1933 lockte Schädler das Ehepaar Alfred und Gertrud Rotter sowie Fritz Rotter und dessen Begleiterin Julie Wolff ins Alpenkurhaus ‚Gaflei', wo die Attentäter, zu denen auch fünf von Rheinberger für das Vorhaben gewonnene Deutsche gehörten, sie zu überwältigen versuchten. Der Anschlag misslang, aber die zu Fuss flüchtenden Alfred und Gertrud Rotter stürzten in einem nahen Tobel zu Tode. Julie Wolff wurde schwer verletzt. Der nach dem Sprung aus einem der Entführerautos ebenfalls verletzte Fritz Rotter konnte die liechtensteinische Regierung verständigen. Rheinberger und die fünf Deutschen wurden auf der Flucht in Götzis (Vorarlberg) gefasst, die anderen drei Täter in Liechtenstein verhaftet.

Am 8.6.1933 wurden die vier liechtensteinischen Täter in einem viel beachteten öffentlichen Kriminalprozess wegen versuchten Menschenraubs zu milden Kerkerstrafen zwischen vier Monaten und einem Jahr verurteilt. Im Prozess wurden aus Rücksicht auf Deutschland die politischen Hintergründe der Tat ausgeblendet. Der Zürcher Rechtsanwalt Wladimir Rosenbaum durfte sein Plädoyer, in dem er das NS-Gewaltsystem kritisierte, nicht verlesen. Freunde und Bekannte der Rotter-Attentäter hatten im Land vorher über 700 Unterschriften für eine Begnadigung gesammelt. In Konstanz wurden vier der deutschen Mittäter zu drei Monaten Haft verurteilt."[28]

Während Roeckles politische Gesinnung hier klar zu Tage tritt, wissen wir über Wilhelm Ritter von Grafs politische Haltung nur wenig. Seine Entnazifizierungsakte legt nahe, dass er wahrscheinlich dem Nationalsozialismus weniger fernstand, als sein Meldebogen vermuten lässt. Er gab an, kein Mitglied der NSDAP gewesen zu sein. Mehrere Zeugen sagten dagegen aus, ihn mit Parteiabzeichen gesehen zu haben. Es wurde 1947 eine Überprüfung seiner Person und eine Zeugenbefragung durchgeführt, in deren Verlauf Graf bestritt, „je einmal ein Abzeichen getragen zu haben“[29]. Ein Zeuge gab an, er hätte nie den Eindruck gehabt, Graf wäre ein Gegner des Nationalsozialismus gewesen. Ein anderer bezichtigte ihn der Korruption und Vorteilsnahme, was Graf entschieden von sich wies.

Tatsache war, dass Graf Architekt und Leiter beim Gemeinnützigen Bau- und Wohlfahrtsverein Stuttgart-13 gewesen war und später auf den Posten des Leiters und Vorsitzenden des Instandsetzungsamtes wechselte. Dadurch war er von 1944 bis 1945 mit Wiederaufbaumaßnahmen befasst. Insbesondere die letzte Stellung dürfte er nicht ausgefüllt haben, wenn er ein Gegner des Systems gewesen wäre. Doch für die in der Nachkriegszeit ermittelnden amerikanischen und deutschen Behörden war seine Rolle im Nationalsozialismus nicht greifbar. Die Investigation Section Stuttgart des Headquarters Office of Military Government Württemberg-Baden kam zu dem Schluss: „[Willy Graf] „[i]s considered conservative (from form. German National circles), without having been politically outstanding. Egoistic, carefully appropriates to circumstance, efficient in his profession.“[30] Die Spruchkammer beendete im Februar 1948 die Überprüfung mit der Begründung: „Graf spielte eine an sich undurchsichtige Rolle, jedoch kann kein Verfahren gegen ihn aufgezogen werden. Ein Zeuge bestätigt, er habe ihn ein einziges Mal mit dem Parteiabzeichen gesehen, doch kann ich darauf keine Klage aufbauen.“[31]

Dass Graf mit dem späteren Nationalsozialisten Roeckle gemeinsam ein Büro geführt hatte, kam in der Untersuchung nicht zur Sprache und war wohl auch nicht (mehr) bekannt. Ebenso wusste man anscheinend nicht, dass seine Tochter Liselotte die dritte und letzte Ehefrau des reichsweit bekannten und gefeierten Schauspielers Werner Krauß (1884–1959) war, gegen den in Stuttgart ebenfalls ein Entnazifizierungsverfahren lief. Der um 26 Jahre ältere Krauß hatte Liselotte Graf wohl Ende der 1930er Jahre in Stuttgart kennengelernt und 1940 geheiratet. Krauß war schon zu Lebzeiten eine Legende, weil er zu den Wandlungsfähigsten seiner Zunft zählte. Er spielte auf bedeutenden Bühnen, besonders in der Reichshauptstadt und in Wien. Reichspropagandaminister Joseph Goebbels ernannte ihn zum stellvertretenden Präsidenten der Reichstheaterkammer und 1935 zum Mitglied des Reichskultursenats. Goebbels und Hitler machten Krauß zu einem Kulturrepräsentanten des NS-Regimes. Über die Frage, ob er ein überzeugter Antisemit gewesen sei, wurde in der Nachkriegszeit gestritten. Doch sein Mitwirken an dem antisemitischen Propagandafilm „Jud Süß“, in dem er in fünf Rollen verschiedene Juden gespielt hatte, überschattete seine Vita.

Wegen seiner engen Beziehungen zu den NS-Machthabern wurde Krauß 1946 aus Österreich ausgewiesen. Er hatte sich gegen Ende des Krieges in Mondsee im Salzkammergut zurückgezogen. In Stuttgart fand er Aufnahme bei seiner Schwägerin. Nach dem dritten[32] Spruchkammerverfahren, das dort geführt und in dem er als „minderbelastet“ eingestuft wurde, kehrte er nach Österreich zurück.[33]

Seine Frau Liselotte lebte mit ihm in Wien und die Plastik *Wackerer Schwabe in Eisen* soll sich dort in ihrer Wohnung befunden haben.[34] Doch von wem hatte sie sie? Von ihrem Vater, zu dem sie keinen Kontakt mehr hatte, weil er in der Familie als persona non grata galt, seit er ihre Mutter zugunsten einer anderen Frau verlassen hatte? Oder von ihrem Mann Werner Krauß? Nur warum hätte Krauß diese Plastik besitzen sollen? Bekannt ist nur ein einziges Gastspiel von ihm in Stuttgart im Jahr 1939.[35] Nirgendwo wird berichtet, dass vielleicht die Stadt dem Mimen das Kunstwerk zum Gastgeschenk gemacht hätte.

Bei dem nun neu aufgetauchten Exemplar des *Wackeren Schwaben in Eisen* erscheint es weitaus wahrscheinlicher, dass Liselotte Krauß das Werk nicht von ihrem Mann, sondern von ihrem Vater bzw. von ihrer Mutter hatte. Vielleicht hatte Wilhelm Ritter von Graf nach seinem Fortgang die Plastik nicht mitgenommen und sie war im Haushalt der Ehefrau verblieben. Entweder schon vorher oder nachdem diese gestorben war, war sie dann in den Besitz ihrer Tochter übergegangen. Sollte diese These zutreffen, hätte Zeitler die Plastik zu einem unbekannten Zeitpunkt Wilhelm Ritter von Graf gegeben. Das erscheint plausibel, weil deren Geschichte und Bedeutung dem Weltkriegsteilnehmer und mit einem Orden dekorierten Soldaten Graf einiges bedeutet haben dürfte. Sein Weltkriegserlebnis hatte ihn zu einem „wackeren Schwaben" gemacht. Es gibt also genügend Identifikationspunkte und Gründe, weshalb Graf den Künstler um eine verkleinerte „Kopie" des vielleicht von ihm bewunderten Kunstwerkes gebeten haben könnte.

Es spricht einiges dafür, dass sich die beiden Männer in ihren politischen Anschauungen nahestanden, denn wie Grafs einstiger Kompagnon Roeckle wurde auch Zeitler Nationalsozialist.[36] Das könnte erklären, warum zumindest eine der beiden Nachbildungen im Besitz einer Person war, die dem Umfeld der konservativen Revolution zuzurechnen ist.

V. Schluss: Noch ein Märchenbrunnen

Im April 1950 schrieb Zeitler mit Bedauern an Stuttgarts Bürgermeister Josef Hirn:

> „Mit betrübten Herzen empfing ich heute Morgen Ihr Geehrtes vom 6.4.1950 betreffs des Brunnens ‚schöne Lau'. Nachdem ich mich nun viele Jahre mit der Ausführung befaßte und zudem wohl den bestgelegensten Platz zur Aufstellung (…) fand, machte ich gleich von der Gesamtanlage 9 Modelle 1:20. Auch hatte ich mich gleich mit dem Herrn Direktor der Versicherung in´s Benehmen gesetzt und dessen Zusage zur Aufstellung des Brunnens erhalten. Es wäre nun ein schöner Lebensabschnitt für meine 50jährige Tätigkeit in Stuttgart gewesen."[37]

Es ging um den Märchenbrunnen *Das Hutzelmännlein und die schöne Lau*, für den Zeitler 1942 einen Auftrag der Stadt erhalten hatte. Zur Umsetzung kam es nicht mehr. Den Grund erklärte er Bürgermeister Hirn in einem Brief von 1952: „Den Auftrag dazu habe ich bereits vor zehn Jahren bekommen. Kurz vor Schluß des Krieges wurde mir mitgeteilt, daß die Brunnenangelegenheit auf einige Jahre verschoben werden müßte. In meiner Evakuierung nach Kiefersfelden hatte ich das Modell bereits fertig. Da ich es in Ton nicht transportieren konnte, mußte ich es vernichten. Nach vier Jahren Abstand habe ich wieder mit der Ausführung des Brunnenmodells begonnen."[38]

Die Stadt hatte andere Sorgen und das Interesse an dem Projekt verloren. Auch ist anzunehmen, dass Zeitlers Kunst in einem Gegensatz zur Nachkriegsmoderne stand, zu der seine volkstümlich-figurative Bildhauerei nicht mehr passte. Seine Kollaboration mit den Nationalsozialisten dürfte ihr Übriges zur Beschädigung seines Rufs beigetragen haben. Da sein Märchenbrunnen passé war, versuchte der Bildhauer einen Vergütungsanspruch für seine bereits geleistete Arbeit durchzusetzen. Doch auch mit diesen Entschädigungsansprüchen scheiterte er.

Zeitler hatte eine wertvolle Kunstsammlung besessen, die im Rahmen des Kunstschutzes 1942 von der Stadt an verschiedenen Orten ausgelagert wurde, um sie zu sichern. Über die Verlagerung hatte er sich mit dem Oberbürgermeister Strölin ins Benehmen gesetzt. Ein großer Teil seiner Sammlung kam

ins Schloss Löwenstein bei Heilbronn, wo er am Ende des Krieges nach einem Luftangriff der Alliierten verbrannte. Unter den zerstörten Werken war *Wackerer Schwabe mit Pferd*. Damit vernichtete der Krieg zwei Arbeiten dieser Werkgruppe und sorgte für den ungeklärten Verbleib des Modells. Geradezu symbolhaft markiert die Zerstörung dieser Hauptwerke Zeitlers künstlerisches Ende.

Wie ist er und sein Werk heute einzuschätzen? Der bereits erwähnte Literaturwissenschaftler Mende, der jüngst einen Aufsatz über den *Hans-im-Glück-Brunnen* publizierte,[39] meint mit einer „simple[n] Denkfigur“[40] darauf eine Antwort geben zu können: Wäre der Bildhauer, Jahrgang 1871, schon vor dem Ersten Weltkrieg gestorben, würde niemand den *Hans-im-Glück-Brunnen* ideologiekritisch hinterfragen müssen. Dem ließe sich entgegenhalten, dass Zeitler nicht erst zu Beginn des Ersten Weltkriegs und dann im Nationalsozialismus zu einem Vertreter der Heimatkunst wurde und dass seine affirmativen und völkisch grundierten Kriegsbilder ohne sein früheres Œuvre nicht denkbar sind. Gerade die sein Werk kennzeichnende Volkstümlichkeit findet sich schon in seinen vor dem Ersten Weltkrieg entstandenen Arbeiten und bildete den Nährboden für seine politische Entwicklung. Daher kommt man nicht umhin, Zeitlers Märchenbrunnen und Kriegsplastiken ideologie-kritisch zu hinterfragen und in der Gesamtschau seines Lebens und Werkes auf die Kontinuität seines Denkens und seiner Bildhauerei hinzuweisen.

Endnoten

1 Stadtarchiv Stuttgart, 13 Hauptaktei/Bürgermeisteramt Akte 171. Zeitler schrieb seinen Dankesbrief am 30. September 1941. Entstehungsjahr, Maße, Form und Verbleib der Steinplastik sind unbekannt. Sie ging im Krieg verloren oder wurde zerstört, als das Kunstausweichdepot der Stadt in Schloss Löwenstein bei Heilbronn nach einem Luftangriff im April 1945 vollständig ausbrannte.

2 Felix Schuster, *Der Bildhauer Joseph Zeitler*, in: Schwäbisches Heimatbuch 1937, herausgegeben im Auftrag des Bundes für Heimatschutz in Württemberg und Hohenzollern von Felix Schuster, 23. Band der Bücherei des Bundes, Stuttgart 1937, S. 60 (S. 57–66).

3 Kai Artinger, *In Polen brummt ein wilder Bär (1939). Die merkwürdige Plastik des Stuttgarter Bildhauer Joseph Zeitler*, in: https://www.kunstgeschichte-ejournal.net/611/1/Artinger_Zeitler_09.23.pdf.

4 Dirk Mende, „... frei von aller Last ...“ Zum Hans-im-Glück-Brunnen, in: *Inszeniertes Glück. Die erneuerte Stuttgarter Altstadt 1909*, Hrsg. Stiftung Geißstraße, Ubstadt-Weiher 2026, S. 20 (S. 13–20).

5 Ebd.

6 Eduard Mörike, *Das Stuttgarter Hutzelmännlein*, 1853.

7 Schuster, wie Anm. 2., S. 63.

8 Zeitler zitiert ebd.

9 Schuster, wie Anm. 2, S. 64.

10 Stadtarchiv Stuttgart, 13 Hauptaktei/Bürgermeisteramt Akte 171; Zeitler in seinem Lebenslauf zum 70. Geburtstag, den er für den Nationalsozialisten Dr. Karl Strölin, Oberbürgermeister von Stuttgart geschrieben hatte. Wer dieser General Albert Fürst Bismarck gewesen sein soll, ist unklar. Es gab nur einen Major Albert von Bismarck (1805–1880), den Zeitler als 19-jähriger aber nicht getroffen haben kann.

11 Welches Museum der Stadt Zeitler genau meinte, ist unklar.

12 Wie Anm.2, S. 2.

13 Zeitler zitiert nach Schuster, wie Anm. 2, S. 63–64.

14 Iring Fetscher, *Wer hat Dornröschen wachgeküßt? Das Märchen-Verwirrbuch*, Hamburg/Düsseldorf 1972, S. 15.

15 Ebd., S. 55-56.

16 Wie Anm. 11.

17 Zitiert nach dem Artikel über Bodelschwingh der Ältere, auf: https://de.wikipedia.org/wiki/Friedrich_von_Bodelschwingh_der_Ältere#Leben, Stand: 8.7.2026.

18 Schuster, wie Anm. 2, S. 60.

19 Stephan Molitor, *Wilhelm Schussen. Im stillen Kämmerlein ... mitschuldig*, in: Der „Schwäbische Dichterkreis“ von 1938 und seine Entnazifizierung. Begleitpublikation zu der Ausstellung des Staatsarchivs Ludwigsburg vom 5. Juni bis 6. September 2019, Herausgegeben von Stephan Molitor, Stuttgart 2019, S. 100-104.

20 Robert von Haug (1857–1922) war Professor an der Akademie der bildenden Künste Stuttgart und ein ‚impressionistischer‘ Maler, der spezialisiert war auf das Historienbild, die Schlachtenmalerei und das Kriegsbild.

21 Zeitler zitiert nach Schuster, wie Anm. 2, S. 61–63.
22 Ich habe in allen verfügbaren Katalogen der Jahre 1914 bis 1918 keinen Hinweis auf die Ausstellung dieses Werkes von Zeitler gefunden. Im Wikipedia-Artikel über den *Wackeren Schwaben in Eisen* ist zu lesen: „1914 im Glaspalast bei der Münchner Secession gezeigt, wurde das kleine Bildwerk als beste Kriegsplastik in den Zeitungen gelobt." Eine Quellenangabe für diese Information wird nicht gegeben. Meine Anfrage bei den Autoren des Artikels blieb ergebnislos.
23 Stadtarchiv Stuttgart, 13 Hauptaktei/Bürgermeisteramt Akte 171; Zeitler in einem Brief an Dr. Fritz Cuhorst vom 30.9.1941.
24 Wie Anm. 2.
25 Der Sockel hat eine Breite von 18,3 cm und eine Tiefe von 10,5 cm.
26 Wie Anm. 2.
27 Schuster, wie Anm. 3, S. 64.
28 https://historisches-lexikon.li/Rotter-Entführung, Stand: 5.7.2026.
29 Staatsarchiv Ludwigsburg, Sig. EL 902/20 Bü 94403 Graf, Wilhelm Ritter von (Willy).
30 Ebd.
31 Ebd.
32 Am 30.4.1946 wurde Krauß zum amerikanischen Counter Intelligence Corps im oberösterreichischen Vöcklabruck vorgeladen. Am 1.8.1946 musste er Österreich innerhalb von zwei Tagen verlassen und wohnte dann bei seiner Schwägerin in Stuttgart; in: Werner Krauß. Schauspieler in seiner Zeit 1884 bis 1959, Die Biographie von Wolff A. Greinert, Wien 2009, Chronik, Jahr 1946.
33 Ebd.
34 Die Information kommt vom heutigen Eigentümer.
35 Chronik der Stadt Stuttgart 1933 – 1945, Stuttgart 1982, S. 552.
36 Über Zeitlers Verhältnis zum Nationalsozialismus siehe meinen ersten Aufsatz über ihn: wie Anm. 4.
37 Stadtarchiv Stuttgart, 13 Hauptaktei/Bürgermeisteramt Akte 171, Schreiben Zeitlers an Bürgermeister Josef Hirn vom 12.4.1950.
38 Ebd., Schreiben Zeitlers an Hirn vom 13.9.1952.
39 Wie Anm. 5, S. 19.
40 Ebd. In dieser Denkfigur steckt die in der Geschichtswissenschaft berühmt-berüchtigte Frage: Was wäre wenn? Zeitler ist nicht vor 1914 gestorben, er lebte weitere 44 Jahre!

Dieser Beitrag ist auch unter folgender Internetadresse abrufbar:
https://www.kunstgeschichte-ejournal.net/640/2