

Judith LeGrove

Egon Altdorf: Die Linien des Lebens

Die Linien des Lebens sind verschieden,

Wie Wege sind, und wie der Berge Grenzen.

Was hier wir sind, kann dort ein Gott ergänzen

Mit Harmonien und ewigem Lohn und Frieden.

Friedrich Hölderlin (1770–1843)¹

Wer das Werk Egon Altdorfs (1922–2008) betrachtet, sieht sich mit einer Leidenschaft für Ordnung und Harmonie konfrontiert. Nach den verheerenden Ereignissen des Zweiten Weltkrieges, in dem er beide Eltern, seine Heimatstadt und drei Jahre seines Lebens an die Kriegsgefangenschaft verlor, baute Altdorf sein Leben neu auf und schuf eine künstlerische Sprache, die auf der Ökonomie von Form und Linie beruht. In seiner Lyrik suchte er die „einfache, liedhafte Schönheit“², während er in seinen Holzschnitten langsam und bedächtig eine Formensprache entwickelte, die es ihm ermöglichte, seinem Glauben Ausdruck zu verleihen. Er brachte neuartige Plastiken nach Wiesbaden; auch arbeitete er mit der Jüdischen Gemeinde zusammen, um ein herausragendes Interieur einer Synagoge zu realisieren, deren Vorgängerbau im Zuge der Kristallnacht zerstört worden war.

Doch die Entwicklung vom Chaos zur Ordnung sollte sich als entsetzlich reversibel erweisen. Altdorfs Atelier wurde nach seinem Tod kurzerhand aufgelöst; seiner Familie blieb nur, eilig zu retten, was von seinen Briefen, Fotografien, persönlichen Gegenständen und Werken übrig geblieben war. Kein einziges Künstlerstatement und nur spärliche Aufzeichnungen haben sich erhalten. Zahlreiche Zeichnungen und Skizzen wurden zu seinen Lebzeiten sowie nach seinem Tod zerstört, auch maßgebenden Beispielen seiner Plastiken im öffentlichen Raum und seiner gemalten „Farbwände“ ging es nicht besser. Altdorfs Bibliothek, die ihm lieb und teuer war, wurde aufgelöst, ohne dass ihr Inhalt erfasst worden war. Dennoch bleiben Presseschnipsel, Fotografien seiner Arbeiten und die außergewöhnliche Breite und Qualität des Werks selbst.

¹ Friedrich Hölderlin, aus *Die Linie des Lebens*.

² Egon Altdorf, aus dem Vorwort zu *Kreis der 7 Tore* (Wiesbaden: Köllmann GmbH, 1995), S. 7.

In ihren vielfältigen Erscheinungsformen eröffnet die Idee der Linie – in Anlehnung eines Begriffes aus Friedrich Hölderlins Lyrik – einen Weg durch das Werk Altdorfs, indem sie seine Affinitäten sinnstiftend miteinander in Beziehung setzt. Linien können gehört werden, so wie im Jazz, den er von klein auf liebte, in seiner späteren Leidenschaft für Fugen, der Polyphonie eines Manuel Cardoso, in elisabethanischer Gambenmusik.³ Auch lassen sie sich greifen, als die Fäden, mit denen seine Mutter, eine Schneiderin, bei ihrer Arbeit in Berührung kam, oder aber als Versmaß, wie es seine literarischen Weggefährten Hölderlin und Rainer Maria Rilke (1875–1926) taten. Sie können auch plastisch sein: so die prägnante Linie eines Holzschnitts, die bleierne Linie eines Glasfensters, oder der Umriss einer Skulptur. Betrachten wir Altdorfs fröhlestes Holzschnitte, mögen uns nicht allein die Klarheit und die Ökonomie der Linie in Erstaunen versetzen, sondern auch sein Gespür für das dramatische Potenzial von sich vor Schwarz abhebendem Weiß. Das Werk *Frau* (1948), das Altdorf als Maria Magdalena identifiziert, verkörpert die Gram: Gesenkten Hauptes, das Haar glatt und strähnig, erinnert sie mit der Geste ihrer verschrankten Arme an den gekreuzigten Jesus. Altdorf arbeitet hier mit der Maserung des Holzblockes und drückt nur dünn, sodass dessen Textur gleich einer Flut an Tränen erhalten bleibt. Linien können für sich oder zu mehreren stehen, sie können herausfordernd sein oder verspielt – setzt man sie so geistreich ein wie Altdorf, reicht die Fülle der Nuancen ins Unendliche. Es sind solche Spuren, die uns helfen, Altdorfs Vermächtnis zu erfahren: Seine Hingabe an eine Kommunikation durch Kunst, erschaffen im zerrissenen Kontext des 20. Jahrhunderts.

KINDHEIT

Geboren wurde Egon Hubert Arnold Altdorf am 4. April 1922 im Hause seines Großvaters Georg Linke in Treptow an der Rega in Pommern (dem heutigen Trzebiatów in Polen). Seine Eltern waren Klara Linke (1901–1945) und Arnold Altdorf (1899–1945). Sie waren in den frühen 1920er Jahren nach Treptow gekommen, womöglich in Verbindung mit der Polizeischule der Prov. Pommern zu Treptow-Rega,



Frau
1948, Holzschnitt, 57 x 20 cm
Fotograf: Douglas Atfield

³ Altdorf schrieb Gedichte mit den Titeln *Fuge* und *Totenmesse „Missa pro defunctis“* von Manuel Cardoso. Siehe *Kreis der 7 Tore*, S. 57–59.

die dort seit 1921 ihren Standort hatte. Treptow war ein charmantes, ländlich geprägtes Städtchen, dessen imposante Kirche aus dem 14. Jahrhundert als Landmarke der sechs Meilen entfernten Ostsee diente. Es war Teil einer Region der Ostsee, die bereits seit dem frühen 20. Jahrhundert eine Anziehungskraft auf Künstler ausgeübt hatte, von denen, so erinnerte sich Altdorf, er in seiner Kindheit und Jugend manch einem begegnet war. Unter denjenigen, die immer wieder in die Region kamen, war der gebürtige Amerikaner und Bauhaus-Künstler Lyonel Feininger (1871-1956). Feininger fing Treptows enge Gäßchen und mittelalterliche Häuser in Bleistiftzeichnungen, Holzschnitten und Gemälden ein, bald monumental, bald intim, facettiert oder gotisch. Vor allem aber war es die See, die ihn mit ihren flüchtigen Eindrücken der Wolken, der Betrachter und Yachten über die Maßen faszinierte: Szenen, die er in seiner Erinnerung immer wieder aufsuchte, Jahre nachdem politische Ereignisse seine tatsächliche Rückkehr unmöglich gemacht hatten. Es ist eine sonderbare Parallele, dass Altdorf während seines eigenen Exils als Kriegsgefangener die Erinnerung an die Ostsee wachrufen sollte, als er sich sehnte, einmal mehr der nächtlichen See zu lauschen.⁴

Als Kind war Altdorf von Menschen umgeben, die mit ihren Händen arbeiteten. Seine Mutter flickte und änderte als Schneiderin Kleidung um; sein Großvater in Treptow war Töpfer, in dessen Werkstatt Altdorf bereits im Alter von acht Jahren mit Ton zu experimentieren begann, sodass er schon früh ein Verständnis von Form entwickelte.⁵ In Westfalen besaß sein Großvater väterlicherseits eine Schmiede, in der Altdorf zusehen, und dann spitzbübisches Nachahmen konnte, indem er handgefertigte Nägel in Dielen schlug. Obgleich Altdorf 1924 mit seinen Eltern nach Berlin zog, kehrte die Familie in den Ferien immer nach Treptow zurück.

Altdorfs Erziehung war liberal, sie umfasste seiner Eltern Ansichten aus Ost und West sowie deren katholischen und protestantischen Glauben. Er besuchte das Richard Wagner-Gymnasium, wo er in Sprachen und Kunst brillierte. Seine wahre Erziehung jedoch spielte sich in den Museen, Galerien und Theatern der Stadt ab, wie auch durch Lektüre

und Hören von Musik. Jazz war in Berlin nie vollständig unterdrückt gewesen: Man konnte ihn in Clubs und nachmittags beim 5-Uhr-Tanztee in Hotels wie dem Adlon oder dem Esplanade hören, wo vor allem junge Leute hingingen.⁶ Zwar waren manche Aspekte durch den Staat kontrolliert, doch hielt sich eine Subkultur, in der Schallplatten von Hand zu Hand weitergereicht wurden; auch konnte man authentischen Jazz über ausländische Radiosender hören. Seine Leidenschaft für Jazz und Tanz behielt Altdorf bis zuletzt.



Egon Altdorf Einschulung in Berlin

um 1930

Fotograf: Arthur Eichhoff, Berlin

⁴ Egon Altdorf, *Ostsee*, geschrieben in der Kriegsgefangenschaft in Texas (02. Oktober 1945), Typoskript [Altdorf-Archiv, London].

⁵ „Ein junger Holzschneider“, *Wiesbadener Kurier* (27. April 1951).

⁶ Michael H. Kater, *Different Drummers: Jazz in the Culture of Nazi Germany* (Oxford: Oxford University Press, 1995), S. 4-5.

KRIEG

Nach dem Abitur wurde Altdorf im Mai 1941 in die Wehrmacht einberufen. Eine Beförderung zum Offizier lehnte er ab, stattdessen zog er es vor, im unteren Dienstgrad eines Unteroffiziers in der Fernmeldeeinheit des Afrikakorps der Luftwaffe, unter der Leitung Rommels, zu dienen. Sein Handeln, dem eine Abneigung gegen Hierarchien zugrunde lag, untermauerte er mit der Erwiderrung „Wenn Unteroffizier gut genug für den Führer ist, ist es auch gut genug für mich“ – zur Strafe für diese Unverfrorenheit musste er eine Woche lang Kartoffeln schälen.⁷ Indem er sich so oft als möglich von anderen absonderte, begann Altdorf, seine Eindrücke lyrisch festzuhalten, wobei er eine Entfremdung zwischen Natur, Architektur und dem Kontext, in dem er sich wiederfand, zeichnete. In Sizilien, im November 1942, spürte er den Wind durch die zertrümmerten Säulen der Normannischen Kathedrale von Naro fegen; still lag er auf den Klippen bei Sciacca, beäugt durch eine sonnenbadende Eidechse; auf der Suche nach Abgeschiedenheit am Monte Lauro fand er rege Betriebsamkeit – eine Ameise, die emsig Eier vorübertrug.⁸

Bereits im April 1943 war die Stellung des Afrikakorps in Tunesien gefährdet, nachdem die Alliierten die Versorgungslinien gekappt hatten. Rommel empfahl eine Evakuierung nach Italien; Hitler lehnte ab. Beim Rückzug auf die hügelige Halbinsel Kap Bon wurden die deutschen und italienischen Truppen durch gepanzerte Einheiten der britischen 1. und 8. Armeen getrennt und schließlich durch britische und französische Divisionen am Boden und alliierte Flugzeuge aus der Luft auseinandergetrieben. Die alliierte Marine überwachte die Küste streng; wer mit einem Boot zu fliehen versuchte, wurde versenkt, zurückgedrängt oder gekapert. Journalisten berichteten von der Gefangennahme von 175.000 Kriegsgefangenen, darunter war, am 12./13. Mai, auch Altdorf.⁹ Auf der Überfahrt in die Vereinigten Staaten fungierte Altdorf als Übersetzer, was ihm ermöglichte, sich frei an Bord des Schiffes zu bewegen, während andere deutsche Gefangene unter Deck eingesperrt blieben. Das Ziel dieser Überfahrt war Camp Mexia, eines von mehreren kürzlich fertiggestellten Kriegsge-



Egon Altdorf als Soldat
in Nordafrika
um 1942.

⁷ Diese Erinnerung teilte Altdorf seinem Sohn, Dorian Altdorf Crone, mit.

⁸ Egon Altdorf, *Erhabene, einsame Kathedrale* (Naro, 28. November 1942); *Ich lag zwischen Felsen und träumte* (Sciacca, 17. November 1942); *Einsamkeit wollt ich* (Monte Lauro, 25. November 1942), Typoskripte [Altdorf-Archiv, London].

⁹ Siehe *The New York Times* vom 16. Mai 1943 sowie Dokumente, auf denen das Datum der Gefangennahme Altdorfs vermerkt ist [Altdorf-Archiv, London].

fangenenlagern in Texas. Bis Kriegsende verbrachte Altdorf dort ein Leben in Gefangenschaft.

Die Bedingungen in Camp Mexia scheinen erträglich gewesen zu sein. Die ersten Gefangenen, allesamt aus dem Afrikakorps, wurden mit der Southern Pacific Railroad transportiert; die Reise endete mit einem drei Meilen langen Fußmarsch über Landwege in tiefster Nacht. Obgleich man um Geheimhaltung bemüht war, gab es ein brennendes Interesse daran, einen Blick auf die Gefangenen zu erhaschen, die erschöpft und verdreckt ankamen.¹⁰ Altdorf wurde zur Arbeit auf den Zuckerrohrfeldern eingeteilt, wo er bei Temperaturen von 43° C Blasen an den Händen bekam und einen akuten Sonnenstich erlitt. So meldete er sich stattdessen freiwillig zur Arbeit im Abwasserwerk, was seinem Bedürfnis nach Einsamkeit entgegenkam und ihm gleichsam erlaubte, sich von Tunichtguten und Nazi-Sympathisanten unter den Insassen fernzuhalten.¹¹ Zahlreiche Ausbrüche wurden registriert. Manche scheiterten auf der Stelle, anderen gelang die Flucht – bis sie, überführt durch die offensichtliche Unkenntnis ihrer Umgebung, wieder aufgegriffen wurden. Altdorf geriet ein einziges Mal mit den Autoritäten in Konflikt, als er, mit gerade einmal 23 Jahren, als Wortführer seiner Mitgefangenen wegen reduzierter Essensrationen auftrat. Obgleich diese Vorgehensweise aufgrund von Lebensmittelknappheit im ganzen Land durch die US-Regierung sanktioniert war, hatten die Nachrichten über die Konzentrationslager der Nationalsozialisten und die schroffe Behandlung US-amerikanischer Kriegsgefangener in Deutschland die Stimmung gegen die Kriegsgefangenen aufgeheizt. Altdorfs nie vergessene Strafe bestand darin, sich den Kopf rasieren lassen zu müssen.

Das Leben in Camp Mexia beinhaltete ein lebendiges Musikprogramm, darunter ein vierzig Mann starker Chor, ein komplettes Orchester und Tanzkombos. Die Instrumente

wurden vom Roten Kreuz oder dem YMCA zur Verfügung gestellt, oder die Inhaftierten kauften sie sich von ihrem Kantinegeld. Es gab Radios, Grammophone, jede Woche neue Theater-Produktionen, und Handwerks-Kurse, in denen die Gefangenen Modellstädte, hölzerne Uhren, oder Modell-Schlösschen aus kunstvoll ineinander gesetzten bunten Steinen schufen. Die umfangreiche Bibliothek umfasste Zeitschriften, Technik-Handbücher und eine breite Auswahl an Romanen und Lyrik sowohl in englischer als auch in deutscher Sprache.¹² Altdorf verfasste noch immer Lyrik; er tat dies selbst dann noch, als er sich im Lazarett des Camps von einer Malaria-Erkrankung erholte. Seine Sujets waren philosophischer oder kontemplativer Natur (immer wieder finden sich Bilder von Müttern und Kindern), oder sie beruhten auf Beobachtungen, sei es ein durchs Fenster betrachteter Baum, oder Bilder aus Berlin, die sich Altdorf ins Gedächtnis rief. Aus Ton und verschiedenen Materialresten, die er ergattert hatte, fertigte er seine erste eigene Skulptur, *Mutter mit Kind* (1943/4), und gewann den ersten Platz einer Weihnachtsausstellung, die das Rote Kreuz organisiert hatte. Altdorf beschreibt seine intensive Auseinandersetzung mit Kunst in diesen Jahren der Gefangenschaft als „Kultur machen hinterm Stacheldraht.“¹³

Altdorf wechselte also – ohne die Möglichkeit innezuhalten und zu reflektieren – von der Schule über die Armee in die Gefangenschaft. Und doch entschied er sich im Laufe dieser Jahre für eine Zukunft als Künstler. Ein Auslöser dafür liegt vielleicht in seiner Bewunderung für Rilke. Eine sorgfältig geschriebene Notiz zu einem Rainer Maria Rilke-Abend findet sich zwischen seiner im Krieg verfassten Lyrik und deutet darauf hin, dass er im Camp eine Lesung organisierte; auch wissen wir aus Altdorfs Lyrik, dass er Rilkes *Duineser Elegien* sehr schätzte.¹⁴ Bei Rilke entdecken wir einen Reichtum an Symbolen und Bildern, der sich auch in Altdorfs Lyrik wiederfindet: Engel, Musik, archaische griechische Bildhauerei, die Sonnenuhr von Chartres. Auch gibt es bei Rilke ein kreatives Spielen mit Sprache, das seine Entsprechung bei Altdorf findet. Allem voran aber gibt sich bei beiden eine fieberhafte Dringlichkeit zu erkennen. Die

¹⁰ Richard Paul Walker, *Prisoners of War in Texas during World War II*, Dissertation (North Texas State University, 1980), S. 24. Siehe auch: Arnold Kramer, *When the "Afrika Korps" came to Texas*, in: *The Southwestern Historical Quarterly*, Vol. 80, No. 3 (Januar 1977), S. 247–82.

¹¹ Propagandaschriften, die in Camps im gesamten Gebiet von Zentral-texas verteilt wurden, gingen auf eine Gruppe Gefangener aus Camp Mexia zurück, die den Mimeographen des dortigen Lagerkommandanten benutzt hatten. Arnold Kramer, *Nazi Prisoners of War in America* (Lanham, Maryland: Scarborough, 1996; Erstveröffentlichung 1979), S. 153.

¹² Walker, *Prisoners of War in Texas during World War II*, S. 160–1.

¹³ Egon Altdorf, aus Gesprächen mit seinem Sohn Dorian Altdorf Crone.

¹⁴ Egon Altdorf, Zu Rilkes „Duineser Elegien“ (2. Dezember 1944), Typoskript [Altdorf-Archiv, London].

Duineser Elegien öffnen mit einer Frage: „Wer, wenn ich schriee, hörte mich denn aus der Engel Ordnungen?“ Seinen drängenden Blick auf den Leser gerichtet, fährt er fort:

*Ja, die Frühlinge brauchten dich wohl.
Es muteten manche Sterne dir zu,
daß du sie spürtest.
Es hob sich eine Woge heran im Vergangenen,
oder da du vorüberkamst am geöffneten Fenster,
gab eine Geige sich hin. Das alles war Auftrag.
Aber bewältigtest du's?¹⁵*

War Altdorf bereit? Schlussfolgernd kann man sagen, dass er sich Rilkes Herausforderung entschlossen stellte und seinen eigenen Pakt mit den Künsten schloss. In Altdorfs Worten: „Wer Rilke liest, muss anders seine Hände halten“.¹⁶ Ende 1945 wurde Altdorf dazu ausgewählt, an einem intensiven, zwei-monatigem Bildungsprogramm auf Rhode Island teilzunehmen, wo er Englisch, Geschichte und Militärrecht studieren sollte. Das Auswahlverfahren war rigoros: Jedes Camp übermittelte die Namen seiner vielversprechendsten Gefangenen, die sich gegen den Nationalsozialismus ausgesprochen hatten. Die ursprünglich 17.000 Anwärter wurden rasch auf 3.700 reduziert, von denen nur 1.700 den Kurs erfolgreich abschlossen. Teil des Prozesses der „Umerziehung“ war, dass man die Teilnehmer zwang, Filmmaterial aus den nationalsozialistischen Konzentrationslagern anzusehen. Diese Erfahrung verstärkte Altdorfs Widerwillen, über den Krieg zu sprechen. Wer das sogenannte Getty-Wetherill-Projekt erfolgreich abgeschlossen hatte, erhielt einen Reisepass, um die sichere Rückkehr nach Deutschland zu gewährleisten, wo, so wurde von den Rückkehrenden erwartet, sie Schlüsselpositionen einnehmen sollten.¹⁷

Als Altdorf im Januar 1946 entlassen wurde, wusste er bereits, dass seine Mutter gestorben, der verschollene Vater höchstwahrscheinlich an der Ostfront gefallen und Berlin verwüstet war. (Später erfuhr er, dass seine kostbare Büchersammlung verkauft worden war.) Weil er ein Reiseziel angeben musste und gehört hatte, Wiesbaden sei „von den Göttern auf Erden errichtet worden“, erfand er eine Tante in der Bahnhofstraße (ein Straßenname, der in jeder Stadt zu finden ist), die seine Rückkehr unterstützen würde.¹⁸ Kurz nach seiner Ankunft in Wiesbaden im Frühjahr 1946 sicherte er sich eine Anstellung als Redaktionsassistent bei dem kurz zuvor gegründeten *Wiesbadener Kurier*.



¹⁵ Rainer Maria Rilke, aus der ersten der *Duineser Elegien*.

¹⁶ Altdorf, Zu Rilkes „Duineser Elegien“.

¹⁷ Krammer, *Nazi Prisoners of War in America*, S. 219–220.
Altdorf ist einer von fünf von Krammer genannten Absolventen.

¹⁸ Altdorf, Gespräch mit seinem Sohn Dorian Altdorf Crone.

WIESBADEN

Zu Altdorfs ersten Eindrücken in Wiesbaden zählt der Anblick der zerbombten Bonifatiuskirche, in der er als bekennender Katholik in Dankbarkeit für die sichere Rückkehr nach Deutschland die Kommunion empfing. Da seine Arbeit beim *Wiesbadener Kurier* auf einen halben Tag beschränkt war, blieb ihm viel kreative Energie, die er in andere Bereiche fließen lassen konnte. Die Sehnsucht nach Kultur war in Deutschland zu diesem Zeitpunkt groß. Im ganzen Land beantragten Verlage Lizzenzen, Künstler versuchten eifrig die verlorene Zeit wettzumachen, indem sie Bücher und Zeitschriften von Hand zu Hand weitergaben, während behelfsmäßig an geeigneten Orten Theater, Konzerthallen und

Galerien improvisiert wurden. In Wiesbaden, das geographisch in die US-Amerikanische Besatzungszone fiel, wurde das durch die Bomben beschädigte Landesmuseum eilends wieder aufgebaut, um dort einen von landesweit vier *Central Collecting Points* einzurichten. Ab Februar 1946 wurden dort durch die sogenannten *Monuments Men* gesammelte Kunstwerke und archäologische Schätze ausgestellt, bevor man sie ihren ursprünglichen Besitzern zurückgeben sollte.¹⁹

Dies werden wohl die ersten Ausstellungen gewesen sein, die Altdorf seit dem Ausbruch des Krieges gesehen hatte: Spektakuläre Werke von Künstlern wie Tizian, Holbein, Brueghel, Rembrandt und Dürer, aber auch Artefakte wie die Büste der Nofretete waren darunter, die 200000 Besucher anlockten.²⁰ Es röhrt auf seltsame Weise, dass viele dieser Werke aus den Staatlichen Museen zu Berlin geborgen worden waren, wo Altdorf sie möglicherweise ursprünglich gesehen hatte.

Altdorf begann sein formales Kunststudium an der Werkkunstschule, die am 1. April 1947 unweit des Standorts der in der Kristallnacht zerstörten Synagoge eröffnet wurde.²¹ In der Fachklasse für Keramik unter der Leitung von Professor Friedrich Roland Watzka lernte er das Modellieren mit Ton nach Vorbildern aus dem Leben. Eine Fotografie zeigt ihn bei der Arbeit an der bis ins kleinste Detail gestalteten Büste eines Mönchs; eine andere eine zart modellierte Figur mit archaischem Charakter und von scheinbar winziger Statur. Diese Arbeiten sind verloren gegangen. Jedoch schnitzte Altdorf 1947, wie eine frühe Fotografie zeigt, aus einem Baumstamm seine erste erhaltene Figur,



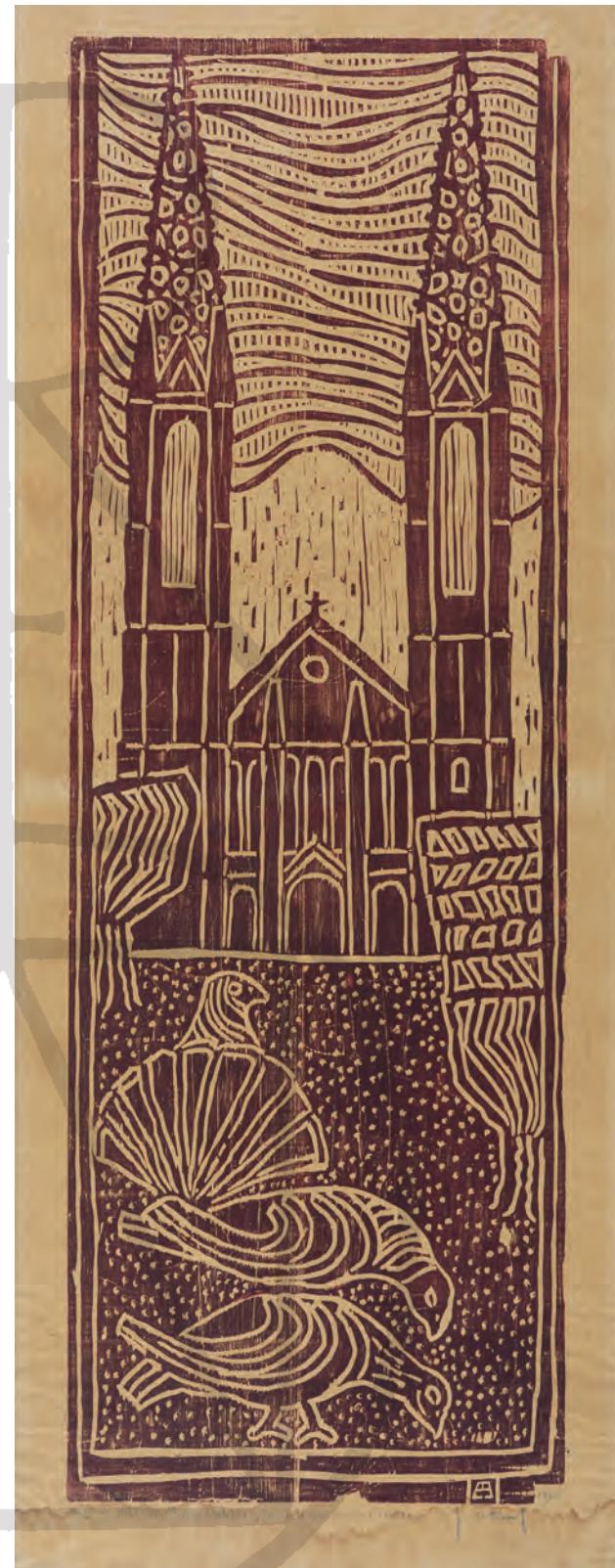
Egon Altdorf
und sein Lehrer Roland Watzka
um 1947/48

- ¹⁹ Die *Monuments Men* waren Männer und Frauen – Kunsthistorikerinnen, Museumscuratoren, Bibliothekare, Architektinnen und Künstler –, die für die Abteilung für Denkmäler, bildende Kunst und Archive agierten, welche unter der Schirmherrschaft der Abteilungen für zivile Angelegenheiten und Militärregierungen der Alliierten stand.
- ²⁰ Walter I. Farmer, *Custody and Controversy at the Wiesbaden Collecting Point*, in: Elizabeth Simpson (ed.), *The Spoils of War. World War II and its Aftermath: The Loss, Reappearance and Recovery of Cultural Property* (New York: Harry N. Abrams, 1997), S. 131–2; Tanja Bernsau, *Die Besatzer als Kuratoren? Der Central Collecting Point Wiesbaden als Drehscheibe für einen Wiederaufbau der Museumslandschaft nach 1945* (Berlin: Lit, 2013), S. 334.
- ²¹ Die Abteilung für Bildhauerei der Werkkunstschule, wo Altdorfs Unterricht womöglich stattgefunden hat, befand sich ursprünglich in den Räumen der Gewerbeschule in der Wellritzstraße 38. Interview mit Wolf Spemann (September 2018).

Noli me tangere, die er mit Initialen signierte, datierte und mit Nägeln versah, die die Passion Christi symbolisieren sollten. In diesem plastisch komponierten Werk vereinte Altdorf sein Interesse für mittelalterliche Kunst und Bleisatz-Druck.

Religiöse oder spirituell motivierte Sujets bestimmten Altdorfs frühe Arbeiten, wohl angeregt durch das allseitige Erstarken einer Erneuerung des Glaubensbekenntnisses, das in Mainz zu Ausstellungen motivierte wie *Zeitgenössische Christliche Kunst* (1948), in der über 1000 Objekte aus sechs europäischen Ländern ausgestellt wurden, oder *Moderne Christliche Kunst* (1949), in deren Rahmen Altdorfs Holzschnitt *Christuskopf* (1948) zu sehen war. Je sicherer Altdorf wurde, desto subtiler und vielfältiger nutzte er die Linie. In *Der Verlorene Sohn* (1948) ist sie von expressionistischem Knistern, während sie in *Männerkopf mit Hahn und Stundenglas* (1950) zum einen Konturen andeutet, zum anderen aber auch Hell und Dunkel trennt. *Bonifatiuskirche mit Taube* (1950) spricht von einem freudigen Umgang mit der Linie, durch den die neugotischen Kirchtürme geschmückt, die Fächerschwänze der Vögel definiert und Blätter an der Baumkrone suggeriert werden.²²

Im Sommer 1950 reiste Altdorf mit einer Gruppe Studenten nach München, um dort eine Ausstellung von Bauhaus-Malerei zu sehen, die ein bahnbrechendes Ereignis in der Sichtbarmachung ehemals unterdrückter Arbeiten darstellte.²³ Darunter waren monochrome Holzschnitte von Gerhard Marcks, Feiningers Aquarelle der Ostsee und von Treptow, Glastafeln von Josef Albers und Gemälde von Paul Klee und Wassily Kandinsky, deren klar umrissene Farbgebung sicherlich prägenden Eindruck auf Altdorf gemacht haben musste. Es ist ferner nicht unwahrscheinlich, dass Feiningers Holzschnitt *Kathedrale* (1919), Symbol des Bauhaus Manifests, Altdorf zu seinem Holzschnitt der Bonifatiuskirche angeregt haben mag, den er später im selben Jahr fertigte. Bei einem Spaziergang im Englischen Garten in München lernte Altdorf die junge Schottin Diana Wilson



Bonifatius Kirche mit Tauben
1950, Holzschnitt, 125 x 42.5 cm
Fotograf: Douglas Atfield

²² Der Holzschnitt *Bonifatiuskirche mit Taube*, den Altdorf aus einer ausrangierten Tür gefertigt hatte, gewann im Wettbewerb *Wiesbaden 1950* einen Preis über 200 DM.

²³ *Die Maler am Bauhaus* (Mai – Juni 1950), Haus der Kunst, München, organisiert durch Ludwig Grote, der auch für die gleichermaßen bedeutende Ausstellung der Künstler des Blauen Reiters in München im Jahr 1949 verantwortlich zeichnete.



(1924–2021) kennen, die selbst Künstlerin und Modell war, und die zu jener Zeit einen Freund nach Deutschland begleitete. Sie blieben in Kontakt und heirateten schließlich im Jahr 1954.

Altdorfs setzte sein Studium an der Staatlichen Bau- und Kunstschule Mainz fort, wo er sich 1950 einschrieb, um unter Heinz Müller-Olm (1907–1993) und Emy Roeder (1890–1971) Bildhauerei zu studieren. Vor allem Roeder sollte eine große Inspiration für Altdorf werden. Roeder hatte in Darmstadt bei Bernhard Hoetger studiert und hatte anschließend in Berlin im Kreis von Käthe Kollwitz, Erich Heckel und Karl Schmitt-Rotluff gearbeitet, bevor sie in den 1930er Jahren nach Florenz reiste, wo sie lernte, Bronzegüsse mithilfe des Wachsaußschmelzverfahrens zu fertigen. Sie teilte dieses Wissen mit Altdorf, der ihr beim Guss ihrer Werke half und 1952 in der Lage war, zwei eigene Skulpturen zu gießen.

Altdorfs Stellung als professioneller Künstler festigte sich im April 1951, als der *Wiesbadener Kurier* über eine Einzelausstellung seiner Plastiken und Holzschnitte im Wiesbadener Landesmuseum berichtete, die dessen

damaliger Direktor, Dr. Clemens Weiler (1909–1982), organisierte. Weiler, der für seine Unterstützung junger Künstler und Künstlerinnen bekannt war, hatte in einem an sein Büro anschließenden Raum für Altdorfs Werke „Platz geschaffen“. Über Altdorfs Drucke, die aus Holz, Leder, oder Schiefer gefertigt waren, heißt es, man finde „in den gedankenreichen, vielfach aus dem Religiösen schöpfenden Darstellungen geschlossene, harmonische Formen und materialgerechte Verarbeitung in gewiß noch nicht ausgereiftem, aber eigenwillig-reizvollem Stil.“ Altdorf selbst wird in der Besprechung als „begab[t] [...] bescheiden und zurückhaltend, fleißig und beharrlich, von Energie erfüllt“ beschrieben.²⁴

Dennoch gibt es in Altdorfs Leben ein grundlegendes Paradoxon. Während seine Lyrik und frühen Holzschnitte eine tiefe Bewunderung für Frauen, besonders in ihrer Rolle als Mutter, nahelegen, weigerte sich Altdorf nach der Geburt seines Sohnes Dorian im Jahr 1957, seine Arbeitsweise zu ändern, indem er beispielsweise weitere Lehrtätigkeiten

²⁴ „Ein junger Holzschnieder“, *Wiesbadener Kurier* (27. April 1951).

linke Seite:

Diana Wilson
an der Baustelle
Helene-Lange-Schule
um 1954

Plakat der
Winter-Ausstellung in der
Brunnen-Kolonnade
Wiesbaden
1952, 42 x 40 cm
Fotograf: Douglas Atfield

übernommen, oder Kontakt zu Galerien gesucht hätte. Weil es Diana in Deutschland nicht möglich war zu arbeiten und das Geld für Essen und Kleidung kaum ausreichte, sah sie sich gezwungen, zu ihrer Familie nach England zurückzukehren. Den zweijährigen Dorian nahm sie mit. Sie ließ sich von Altdorf scheiden und ging eine neue Ehe ein. Dennoch standen sie sich weiterhin nahe.

Ein Verständnis für Altdorfs Handeln, das schwer nachvollziehbar erscheinen mag, lässt sich möglicherweise aus seiner Haltung zur Kunst gewinnen. In den *Duineser Elegien* wägt Rilke die Liebe in ihren verschiedenen Registern ab – der leidenschaftliche Verlust seiner selbst gegen gemäßigtere, konstantere Ausdrucksformen – und empfiehlt schließlich letztere: die Zurückhaltung attischer *stelae*, die Leichtigkeit archaischer Torsi, aus der dennoch Kraft spricht.²⁵ Ein ähnliches Bestreben zieht sich durch Altdorfs Werk, von seiner poetischen Meditation über griechische Skulpturen, *Kouros von Melos*, über seine wiederholte Nutzung der *stela* als formales Konstrukt und die zunehmende Abstraktion seiner Bildsprache.²⁶ Altdorf hatte während des Krieges diejenigen verloren, die ihm am nächsten standen. War Verzicht – durch die Hingabe an die Kunst – leichter zu ertragen? Altdorfs Stellung innerhalb der Kunstszenen in Wiesbaden, die stetig an Kraft gewann, unterstützt diese These zum Teil. 1950 wurde er Gründungsmitglied der Gruppe 50, einer von seinen Freunden, der Malerin Christa Moering (1916–2013) und dem Maler Heinz-Rudi Müller (1919–2005), ins Leben gerufenen neuen Künstlervereinigung.²⁷ 1955 war er Mitbegründer der Wiesbadener Zweigstelle des Berufsverbands Bildender Künstlerinnen und Künstler (BBK). Dass Altdorf in keine

Egon Altdorf
in seinem Atelier
um 1951



²⁵ Rilke, aus der zweiten und dritten *Duineser Elegie*.

²⁶ Egon Altdorf, *Kuros von Melos*, in: *Kreis der 7 Tore*, S. 164.

²⁷ Die Gruppe 50 entstand aus der Freundschaft zwischen den Wiesbadener Künstlern und Künstlerinnen Hans Wagner, Gustel Stark, Christa Moering, Heinz-Rudi Müller, Edgar Ehses und Egon Altdorf, die an der Ausstellung *Christliche Kunst* (1949) in Mainz teilnahmen. Erinnerung Heinz-Rudi Müllers aus dem Katalog *Gruppe 50: 50 Jahre* (Wiesbaden, 2000), S. 6–7.