

Fritz Springer

„Tübinger Kataloge“

Herausgegeben vom Kulturamt
der Universitätsstadt Tübingen

Nr. 62

Redaktion: Claudine Pachnicke und Wilfried Setzler

Ausstellung

Stadtmuseum im Kornhaus, Tübingen

14. September bis 27. Oktober 2002

Wir danken der Firma Resopal GmbH für ihre Unterstützung.



© 2002

Universitätsstadt Tübingen · Kulturamt

Satz und Layout

Christopher Blum, Kulturamt

Roswitha Degenhard

Ulrike Künstle-Reich

Reproduktionen

Gulde Druck, Tübingen

Offset Repro Künstle, Tübingen

Gesamtherstellung

Gulde Druck, Tübingen

ISBN 3 – 910090 – 50 – 8

Umschlagabbildung

Psychogramm eines Straßenbauers, 1986

Fritz Springer

„Fris“

Mit Textbeiträgen von

Ulrike Künste-Reich
Roswitha Degenhard
Walter Springer

Der Künstler widmet diesen Katalog
seiner Frau Marta
und seinem Lehrer Professor Wilhelm von Eiff.



Inhalt

Grußwort	6
Vorwort	7
Ein Werk, getragen von Menschlichkeit. Das Theatrum Mundi des Grafikers Fritz Springer Walter Springer	9
Frühe Jahre Roswitha Degenhard	13
Neubeginn Roswitha Degenhard	21
Flugzeuge I Ulrike Künstle-Reich	29
Farbe Ulrike Künstle-Reich	35
Vergängliches Ulrike Künstle-Reich	41
Exkursionen einer Zeichenfeder Ulrike Künstle-Reich	47
Horizonte Ulrike Künstle-Reich	59
Resopalradierungen Ulrike Künstle-Reich	69
Ikarus Ulrike Künstle-Reich	77
Straßen Ulrike Künstle-Reich	83
Flugzeuge II Ulrike Künstle-Reich	85
Schatten Ulrike Künstle-Reich	93
Einsamkeit Ulrike Künstle-Reich	99
Arbeitsgeräte Roswitha Degenhard	105
Kunst und Natur Roswitha Degenhard	111
Kunst nach Kunst Ulrike Künstle-Reich	119
Ikarusspur Ulrike Künstle-Reich	128
Biografie Roswitha Degenhard	129
Katalog und Abbildungsverzeichnis	131
Ausstellungen (Auswahl)	135
Literatur (Auswahl)	136

Grußwort

„Zeichnen heißt Weglassen“ – so hat es Max Liebermann einmal formuliert. Fritz Springer, dessen 90. Geburtstag wir in diesen Tagen feiern, gelingt genau dies: mit sparsamen Mitteln viel auszudrücken. Er ist ein Meister der Feder, des feinen Stifts und der präzisen Radiernadel.

Er ist wahrlich kein Unbekannter in der Tübinger Kunstszene. Schon früh mischte er sich in das Kunstleben dieser Stadt ein. Als junger Mann, geprägt durch die Erfahrung von Nationalsozialismus und Krieg, aber auch durch das Erlebnis einer intensiven künstlerischen Ausbildung und der wandernd kennengelernten (Kunst)landschaften Europas, gehörte er zu jenen, die nach 1945 zum Aufbau einer lebendigen Kunstszene beitrugen. Als Mitglied der Notgemeinschaft Reutlinger und Tübinger Künstler wie der später legendären Ellipse war er Teil jener Ausstellungen, kunstpolitischen Diskussionen und rauschenden Künstlerfeste, die die heutige Vielfalt der Tübinger Kunstlandschaft erst begründeten. Als ihr Nestor gehört er bis jetzt dem Tübinger Künstlerbund an.

Dass Fritz Springer immer unter dem Eindruck der Zeitgeschichte und des Zeitgeschehens arbeitete, merkt man seinem künstlerischen Werdegang und seinen zum Teil skurrilen Bildfindungen an. Die aquarellierte Farbigekeit oder die warmen Halbtöne wurden allmählich abgelöst vom klaren Schwarzweiß. Die kühle, nüchterne Exaktheit, der knappe Strich deuten auf eine gewisse Skepsis gegenüber den viel gelobten Errungenschaften unserer modernen Gesellschaft hin, eine Skepsis, die mit Ironie und Hoffnung unterlegt ist.

Es passt zu seiner Haltung, dass er als Tübinger – zunächst von Bebenhausen aus, später aus seinem Atelier in der Brunsstraße – das Geschehen in unserer Stadt aufmerksam verfolgte. In grafischen Blättern aus den 70er Jahren kommentierte er die städtebauliche Entwicklung mit spitzer Feder. Es passt aber genauso zu ihm, dass er, der viel Gereiste, seine Stadt auch im Ausland repräsentierte, auf zahlreichen Ausstellungen in den Partnerstädten Aix-en-Provence, Perugia, Durham und Ann Arbor.

Fritz Springer: ein Tübinger Künstler, dessen Gesamtwerk beeindruckt. Der Katalog und die umfangreiche Ausstellung im Tübinger Stadtmuseum würdigen dieses Werk in seiner ganzen Vielgestaltigkeit. Beiden wünsche ich viele aufmerksame Betrachter.

Brigitte Russ-Scherer
Oberbürgermeisterin der Universitätsstadt Tübingen

Vorwort

„Schwarz-weiß war mein Schicksal“ – mit diesen Worten beschreibt der Grafiker Fritz Springer in ebenso präziser wie knapper Form gerne nicht nur sein Lebenswerk, ein viele hundert Blätter zählendes grafisches Werk, sondern auch sein Leben. Die Kunst war und ist der Motor im Leben des Künstlers. Ein doppeltes Jubiläum, der 90. Geburtstag und ein in 70 Jahren entstandenes Lebenswerk – die älteste erhaltene Zeichnung stammt aus dem Jahr 1932 – sind ein wahrlich würdiger Anlass für die Stadt Tübingen, den Künstler mit einer Ausstellung im Stadtmuseum zu ehren. Fritz Springer, der sich bald nach dem Krieg in Tübingen niederließ, war Mitglied aller wichtigen Künstlervereinigungen der Nachkriegszeit, der Notgemeinschaft Tübinger und Reutlinger Künstler, der Ellipse und später des Tübinger Künstlerbunds. Bis vor wenigen Jahren hat er noch zusammen mit seiner Frau Marta im Druckzentrum des Künstlerbunds in der Metzgergasse Kunstinteressierten Drucke der Tübinger Künstlerinnen und Künstler gezeigt und verkauft.

Der vorliegende Katalog entstand in einer mehr als einjährigen Vorbereitungszeit. Ein so vielfältiges und umfangreiches Werk bedarf der genauen Sichtung und vieler Gespräche mit dem Künstler und auch seiner Frau, um aus dem Werk eine repräsentative Auswahl zusammenzustellen. Aus diesem Grund gilt unser besonderer Dank Fritz Springer selbst, der in vielen Stunden die zahlreichen Grafikmappen mit uns durchgeblättert und mit viel Geduld all unsere Fragen beantwortet hat.

Dank gebührt den Kollegen, Freunden und Sammlern für die Überlassung von Leihgaben. Besonders erwähnen möchten wir Christoph Cless. Er, ein langjähriger Sammler und Kenner des springerschen Werks – er hat seinen ersten Springer vor mehr als 20 Jahren als junger Student erworben –, hat in der Anfangszeit durch den intensiven Austausch unser Verständnis für das Werk vertieft und uns darüber hinaus in unserer Arbeit bestärkt. Walter Springer möchten wir für einen Text danken, der Person und Werk des Künstlers aus dem Blickwinkel freundschaftlicher Verbundenheit und doch kritisch betrachtet.

Für tatkräftige Unterstützung danken wir dem Kulturrat der Stadt Tübingen mit seinen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern und seinem Leiter Prof. Wilfried Setzler, der den Künstler ermutigt hat, sich in das Abenteuer dieses Projekts zu stürzen, den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Regierungspräsidiums Tübingen, des Kunstmuseums Basel und des Bildarchivs Preußischer Kulturbesitz, Berlin.

Zur Konzeption

Der Umfang des springerschen Werkes und seine Vielseitigkeit machen es

besonders schwierig, eine repräsentative Auswahl für Ausstellung und Katalog zu treffen. Die außergewöhnliche Experimentierfreudigkeit Springers kann dabei sowohl an inhaltlichen wie formalen Aspekten bis hin zur herstellungstechnischen Seite der Werke festgemacht werden: thematisch erstrecken sich die Werke von der humoristischen Sicht auf die Dinge des Alltags bis hin zum Ausdruck für Grundbedingungen menschlicher Existenz, in Bezug auf die Motivwahl von der Pflanze bis zum Flugzeug; stilistisch bewegt sich Springer auf einer Bandbreite zwischen nahezu abstraktem Ausdruck und naturalistischem Eindruck; seine kreativen handwerklichen Fähigkeiten stellt er an Zeichnungen genauso unter Beweis wie an Collagen, Resopalradierungen oder Prägedrucken.

Diesem Facettenreichtum galt es, zumindest in Annäherung, gerecht zu werden. Andererseits sollte aber auch ein Eindruck der Kontinuität vermittelt werden, welche das Werk Springers durchzieht, beispielsweise sollte der wichtige Themenkomplex „Flugzeug/Ikarus“ in seinen Variationen und Ausprägungen zu verfolgen sein.

Aus diesem Grund wurde die Chronologie als übergreifende Ordnung gewählt, welche es erlaubt, temporäre Schwerpunkte und Entwicklungen nachzuvollziehen. Innerhalb dieser Chronologie wurden Werkgruppen unter bestimmten Gesichtspunkten zusammengefasst, um einzelne Aspekte besser akzentuieren zu können. Diese können wiederum sowohl inhaltlich – beispielsweise in den Kapiteln Flugzeuge I und II – als auch formal – wie im Kapitel Farbe – oder herstellungstechnisch – zum Beispiel die Gruppe Resopalradierungen – motiviert sein. Im Zweifelsfall räumten wir allerdings einer sinnvolleren Gruppierung Priorität über die chronologische Ordnung ein.

Roswitha Degenhard

Ulrike Künstle-Reich

Ein Werk, getragen von Menschlichkeit

Das Theatrum Mundi des Grafikers Fritz Springer

Von Walter Springer

Er gehört zu den letzten von 1912 und auf seinen 90 Jahresringen haben sich Erinnerungen eingegraben, die Geschichte geworden sind. Wenn es denn überhaupt noch jemand gibt, der die Tübinger Kunst- und Künstlergeschichte des letzten Jahrhunderts mit Geschichten zum Leben erwecken kann, dann er: Fritz Springer, der Nestor des Tübinger Künstlerbundes – so das Altersprädikat, das man ihm, dem Bescheidenen, wider Willen angeheftet hat.

Sein Geist ist hellwach und die Augen blitzen, wenn eine Geschichte die andere jagt, ein Stichwort das andere gibt, kreuz und quer durch die Jahrzehnte, nur kurz unterbrochen von homerischem Gelächter oder nachdenklichem Schweigen. Denn die Eckpunkte von Fritz Springers Erinnerungsraster sind oft mit ernsten Ereignissen verbunden, meist aber mit skurrilen Geschichten, kuriosen Zufällen und bizarren Verkettungen von Begebenheiten, die von Hochmut handeln und vom Fall, von den dümmsten Bauern und den dicksten Kartoffeln, von blinden Hühnern, vom Glänzen vermeintlichen Goldes und vom menschlichen Irren und Übermut. Theatrum mundi. Die Welt als Bühne, auf der die Tragikomödien des Lebens gegeben werden – dieser Blick bestimmt auch sein grafisches, von Harlekinen und Ikarussen, Don Quichotten und Eulenspiegeln nur so wimmelndes Werk.

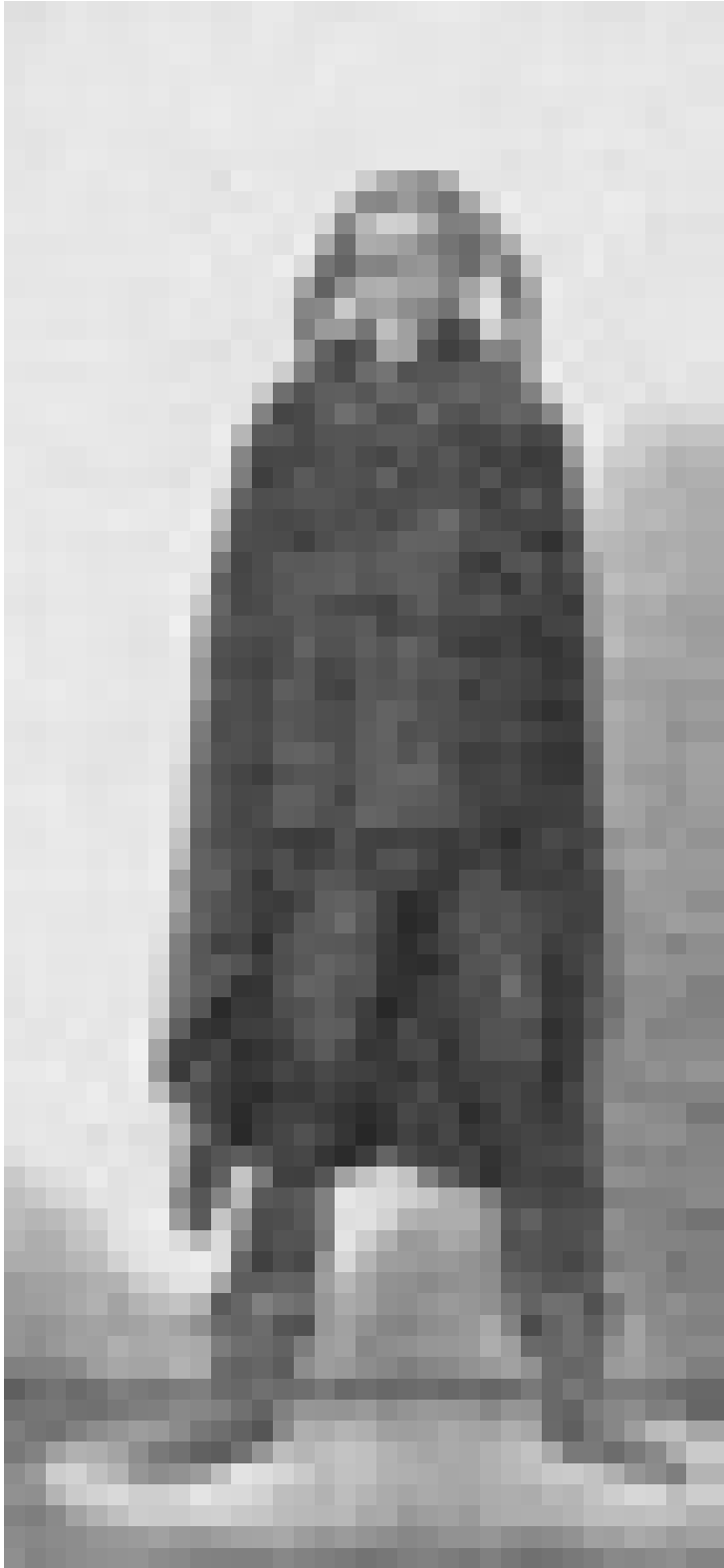
Doch er weiß, dass sein Idealismus ein Auslaufmodell ist, wie er selbst, und sein Glaube an ausgleichende Gerechtigkeit ein frommer altmodischer Wunsch. Aber er klagt nicht, trauert den alten Zeiten nicht nach – und beobachtet mit skeptischer Neugier den sich beschleunigenden Lauf der Welt und eine Kunst, die die seine nicht mehr ist: „Es wird viel getrommelt in letzter Zeit, doch alles dreht sich im Kreis“. Da hat er, der im selben Jahr wie die abstrakte Kunst geboren wurde, doch ganz andere Zeiten und Aufbruchstimmungen erlebt. Mit dem Vater von Palermo bis nach Messina gewandert, sein „Spaziergang nach Syracus“, mit dem Tornister auf dem Rücken, sechs Monate lang, die Tempel, die Kirchen, die Natur studiert – solche Künstlerviten sind wohl endgültig Literatur geworden. Dann die Lehr- und Wanderjahre, die Kunstgewerbeschule, die Erfolge und Rückschläge, die Wirren des Krieges, die Ausstellungsprojekte und Künstlergruppen, die ausgelassenen Feste und die deftigen Auseinandersetzungen um künstlerische Fragen und Ausstellungsprojekte: „Da flogen manchmal die Fetzen. Man hat sich damals eben noch mehr mit den Inhalten beschäftigt und weniger mit dem Drum – Herum. Das ergab sich dann von alleine.“ Bis ins hohe Alter hat er sich seine Neugierde erhalten und aufs Reisen nie verzichtet, selbst wenn die Kasse knapp und der Weg beschwerlich war: In Frankreich kennt er viele Departements, Irland hat er durchwandert, archaische Steinwüsten in Island durchstreift, Italien, Griechenland, Zypern, Korsika, Kreta und immer wieder die Alpengipfel. Die alte romantische Sehnsucht, hoch über dem Nebelmeer.

Noch mit fünfundachtzig Jahren wollte er die schwankende Gondel eines Ballons besteigen, das alte Vehikel surrealistischer Sehnsucht. Es ist die Neugier und die Fähigkeit zu Staunen, die zum Motor seines künstlerischen Schaffens geworden ist. Mit staunenden Augen hat er die Welt durchmessen, mit laufendem Perspektivenwechsel jedes Detail in sich aufgesaugt. So genügt ein Stichwort und das Bild ist wieder da. Wahrhaft ein bewegtes Künstlerleben, nie überheblich und immer mit einem Augenzwinkern in Richtung Spiegel. Oder in Richtung Marta, „die Frau an seiner Seite“, wie sie so schön ironisch mit ihrem verschmitzten Lachen anmerkt. Ja, es gibt sie noch, die guten alten Ehen, die Hand in Hand durch Dick und Dünn gehen, nach über 50 gemeinsamen Jahren. „Sie war mein Glücksfall – und meine strengste Kritikerin“, sagt er und lächelt sie zärtlich an. „Das heißt aber nicht, dass es nicht auch mal tüchtig Zoff gegeben hat“, setzt sie entgegen und hebt den Kopf. Ihr Humor und Schalk – selten hat man eine so zierliche Frau so laut und fröhlich lachen gehört – war ein förmliches Gegengift zur schwäbischen Schwermut, die ihn zuweilen überkommt und unterschwellig sein Werk durchzieht: Als Rost, der an seinen skurrilen Maschinen nagt, als Ruine, in die sich ein neues Bauwerk bereits zu verwandeln beginnt oder in den einsamen abgestürzten und gestrandeten Wracks. Vanitas ist omnipräsent.

„Schwarz-Weiß war sein Schicksal“, titelte einst doppeldeutig Helmut Hornbogen, der ein gutes Stück von Fritz Springers künstlerischem Werdegang journalistisch begleitet hat. Nur kommt es auf die Zwischentöne an. Denn zwischen Schwarz und Weiß liegen Hunderte von Nuancen. Da muss man nur etwas genauer aufs Blatt schauen, darf sich nicht blenden lassen vom bunten Treiben auf den großen Leinwänden. Dann kann man eine wunderbare Vielfalt vernehmen, den Melodien der Linien lauschen und den Rhythmen der Strukturen und der melancholischen Ironie, die aus den Blättern spricht. In seiner Zeit als „Neamerts“, als der man im dörflichen Bebenhausen galt, „wenn man keinen Misthaufen vor dem Haus oder Titel vor dem Namen getragen hat“, hat Fritz Springer gelernt, hohles Pathos und große Sprüche zu entlarven. Und er weiß, dass Kunst nicht nur mit großen Ideen, sondern auch mit solidem Handwerk zu tun hat. Spielerisch, dann aber auch wieder mit mönchischer Strenge und nüchterner Präzision setzt, gräbt und ritzt er seine Linien, und zieht die Zügel an, wenn sie sich selbständig zu machen drohen oder über den Strang schlagen wollen. Denn Fritz Springer ist einen konsequenten Weg gegangen, hat sich nicht ablenken lassen von verlockenden Modernismen und Moden, von augenfälligen Effekten und schnelllebigen Gags. Dazu war ihm die Kunst einfach zu wichtig, dazu waren ihm aber auch die eigenen Grenzen stets zu bewusst. Kunst muss für ihn Form und Inhalt sein, mit dem er sich bedingungslos identifizieren kann. Und treffender als Helmut Hornbogen kann man es kaum auf einen Nenner bringen: „Es sind die Perfektion, die Konsequenz und die Menschlichkeit, was für Springers grafisches Werk einnimmt.“

Walter Springer

Frühe Jahre



1 Eulenspiegel (Selbstbildnis), 1944

Mitten im 2. Weltkrieg entstand die Bleistiftzeichnung Selbstbildnis als Eulenspiegel (Kat. 1), die den Künstler mit Narrenkappe, gehüllt in eine einfache Wolldecke zeigt. Bei diesem Blatt, das in der Nacht nach dem Attentat auf Hitler begonnen und im Laufe der nächsten vier Monate, immer in den freien Abendstunden, gezeichnet wurde, kam es dem Künstler auf äußerste technische Exaktheit an, „ohne realistisch zu werden, wie soll ich sagen, es war eine Art magischer Realismus“ (Springer). Die meisterlich ausgeführte Bleistiftzeichnung, die er später Mit einem blauen Auge davongekommen nannte, ist ein Schlüsselbild im frühen Werk Fritz Springers. Hier definiert er die Rolle, die er als Künstler in der Gesellschaft einnehmen will:

Springer sah sich nicht nur in der Nazizeit als gesellschaftlicher Außenseiter, er bezeichnet sich selbst als kontemplative Natur, die sich gern am Rand aufhält und beobachtet. Er schlüpft in die Rolle des Till Eulenspiegel, versteckt seine Kritik an der Gesellschaft oder menschlichen Schwächen hinter der Maske des Schalkhaften.

Selbstbildnisse entstehen häufig an Wendepunkten im Leben eines Künstlers, sie sind Marksteine, die den Stand der künstlerischen wie der persönlichen Entwicklung dokumentieren. Bei Fritz Springer konzentriert sich die Selbstdarstellung auf die Anfänge und die späten Jahre. Das erste erhaltene Selbstbildnis (Kat. 4) entstand zu Beginn seiner Ausbildung, es zeigt die Konfrontation des Künstlers mit dem eigenen Ich, die „zeichnerische Aufspürung des Selbst“,¹ einem ernsten, etwas melancholischen, beobachtenden jungen Menschen.

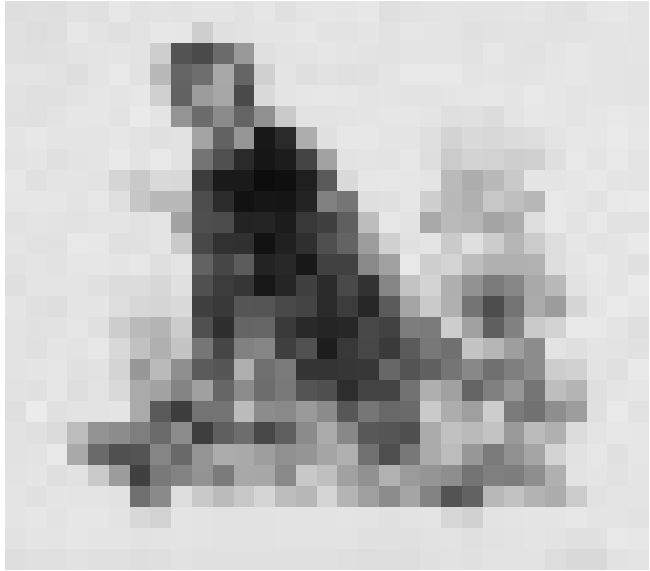
1937, am Ende seiner Ausbildungszeit an der Kunstgewerbeschule in Stuttgart, entstand ein weiteres Selbstbildnis (vgl. Kat. 2). Es zeigt den Dargestellten als Rückenfigur mit einem Blatt Papier in der Hand; offenbar zeichnet er vor der weiten, einsamen Landschaft. Hier ist nicht mehr Selbstfindung das Thema, sondern die eigene Standeszugehörigkeit, das Künstlertum. In der Bleistiftzeichnung sind Anklänge an Caspar David Friedrich zu spüren, mit dem sich Springer in einer Art Seelenverwandtschaft verbunden fühlte. Der Wegweiser am rechten Bildrand wirft die Frage auf, wohin der weitere Lebensweg führen wird. Möglicherweise zielte diese Frage aber nicht nur auf das persönliche Leben, der dunkle, drohende Horizont kann auch als Hinweis auf die politische und gesellschaftliche Problematik dieser Zeit verstanden werden.

Die Familie Springers stand Hitler von Beginn an ablehnend gegenüber. Früh sah der Vater die Anzeichen für den kommenden Krieg. Die Beschäftigung damit veranlasste den Sohn zu einer außergewöhnlichen Serie von Kreidezeichnungen, in der er sich mit dem Krieg und seinen Folgen auseinandersetzte (Kat. 5-7).

1
Anette Michels: Selbstbildnisse im Spiegel einer Sammlung. Graphik aus der Sammlung Rieth. Aust. Kat.: Städtische Sammlungen/Theodor-Haering-Haus. Tübingen 1989. S. 8. Der Katalog enthält ein spätes Selbstbildnis des Künstlers. Vgl. Abb. S. 126

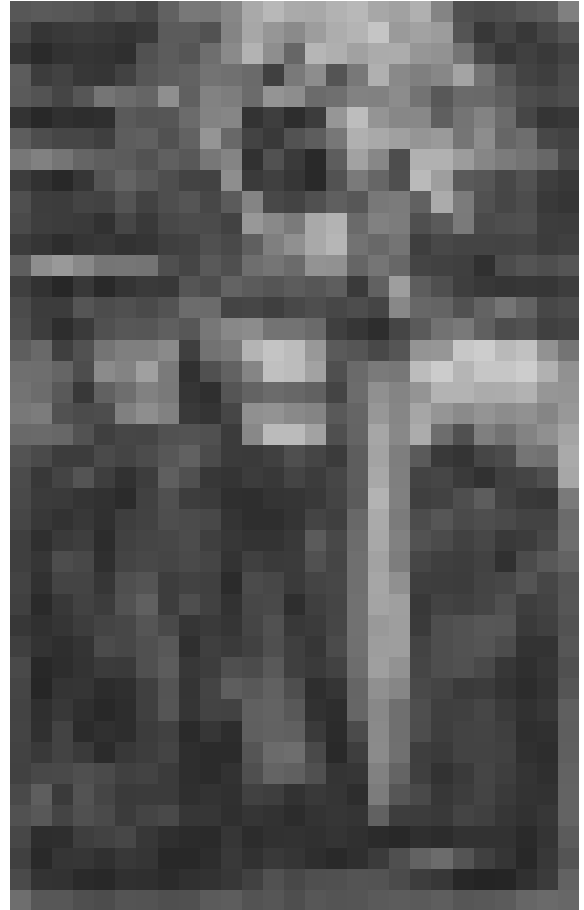
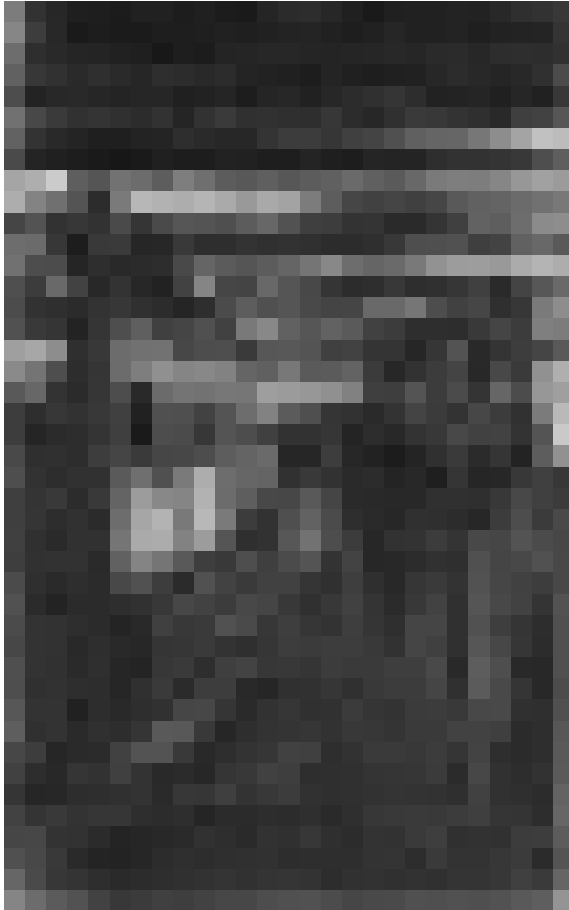


2 Der Zeichner (Selbstbildnis), 1937



3 Der Bußprediger, 1947

4 Selbstbildnis, 1932

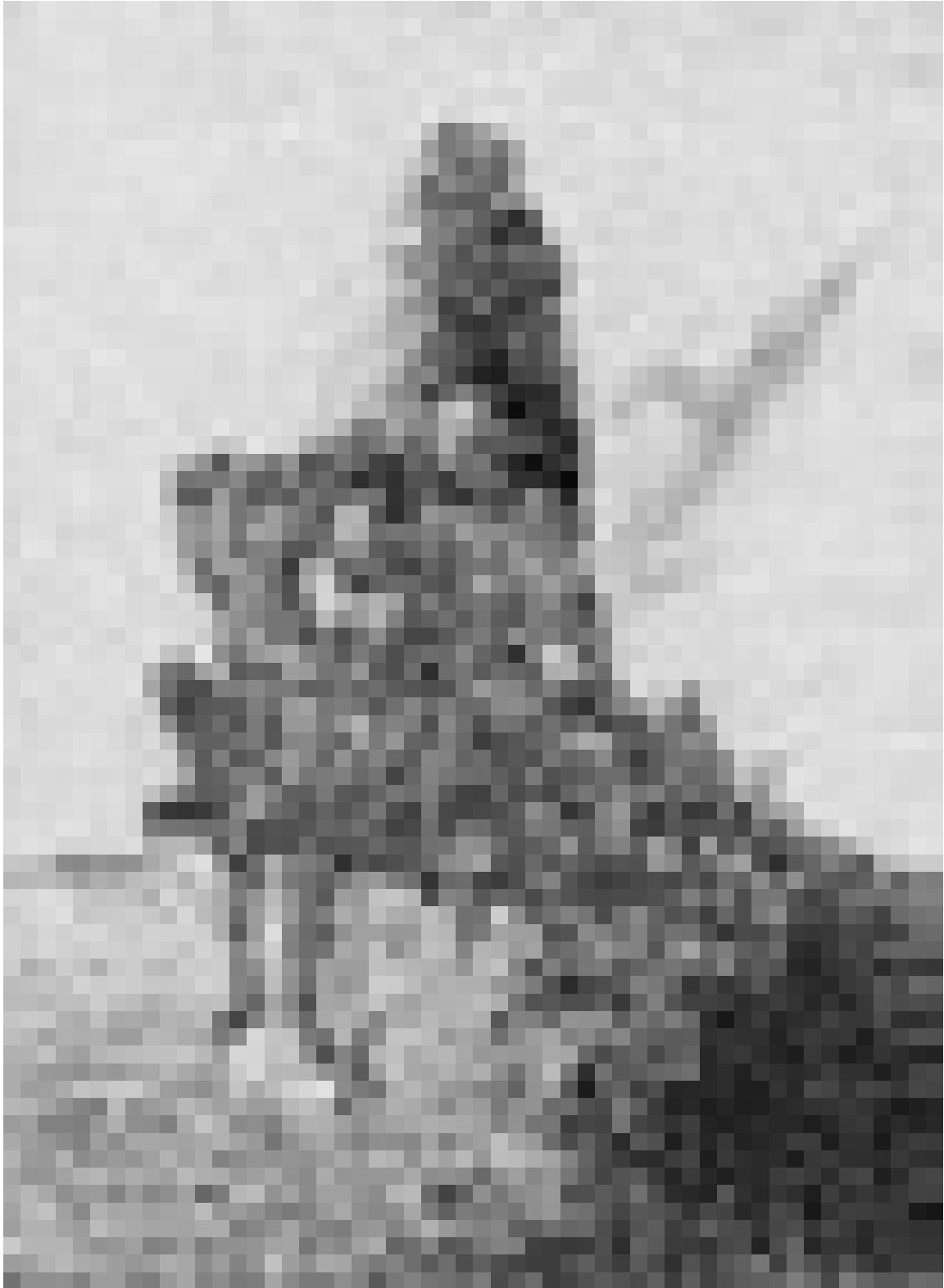


5 Die Flüchtlinge, 1934

6 Mars, 1934



7 Die Pest, um 1934



8 Die Vergessenen, 1935

Neubeginn



9 Bebenhausen, Anfang 50er Jahre

Das Blatt Bebenhausen (Kat. 9) zeigt deutlich, dass für Springer das Kriegsende auch künstlerisch gesehen einen Neubeginn einleitete. Nicht zuletzt durch Anregungen von Kollegen aus der Notgemeinschaft und später der Ellipse² wie Karl Langenbacher, Gerth Biese und Ugge Bärtle vollzog der Graphiker einen radikalen Stilwechsel. Der weiche, malerische Stil der Bleistiftzeichnungen der 40er Jahre wich linearen, stark abstrahierenden Tuschezeichnungen.³ Unterbrochen wurde diese Entwicklung lediglich in den 50er Jahren, als sich der Künstler kurze Zeit als Werbegraphiker versuchte (vgl. Kat. 10, 11). Es entstanden einige ausgesprochen fantasievolle Blätter, die in ihrer Farbigkeit und realistischen Darstellung auf die Neue Sachlichkeit verweisen.

Das 1965 entstandene Blatt Ikarustraum (Kat. 13) ist ein Beispiel für die Aneignung der Moderne, die in den Lehrplänen der nationalsozialistischen Kunstausbildung keinen Platz hatte. Seit den 50er Jahren war es vor allem die Künstlervereinigung Ellipse, die ein Forum für die Auseinandersetzung mit den modernen Kunstrichtungen bot.

Im Zentrum der Tuschezeichnung, nahe dem Schnittpunkt der Diagonalen, ist ein Achsenkreuz zu sehen, das die Bildfläche in vier Quadranten teilt, die sich durch Lavierung in verschiedenen Graustufen unterscheiden. Die Hell-Dunkelkontraste werden im Baum mit Vogelnest und dem Ikarus, der aus dem Sitz seines abgestürzten Flugzeugs hängend dargestellt ist, fortgesetzt. Einen weiteren Gegensatz bilden die runden, vegetativen Formen, die gegen die eckigen der technischen Geräte gesetzt sind.

Die Vermischung der gegensätzlichen Formenwelten von Natur und Technik faszinierte Springer. Ergänzt wurden sie um immer wiederkehrende Versatzstücke wie Säule, Tisch und Kanne. Die Abbildung der sichtbaren Welt spielte in den Arbeiten dieser Zeit eine untergeordnete Rolle, die Gegenstände wurden in abstrakte Formen aufgelöst.

Bei der Tuschezeichnung Tisch des Zauberers (Kat. 12) aus der gleichnamigen Serie verzichtete der Graphiker weitgehend auf die Lavierung, das Blatt dokumentiert damit einen weiteren Schritt hin zur rein linearen Zeichnung (vgl. Kat. 27).

Die Zeichnungen der Trilogie Trümmersymphonie (Kat. 14 - 16) sind Erinnerungen des Künstlers an kriegszerstörte Städte. Im ersten Blatt grenzen vertikale Linien, die vom oberen bis zum unteren Bildrand verlaufen, einzelne Bildabschnitte voneinander ab. Es entsteht eine Art Fries, der außer dem räumlichen Nebeneinander an einen zeitlichen Ablauf wie im Film denken lässt. Die noch nasse Tusche verteilte Springer mit einem weichen Borstenpinsel, so dass eine lineare Struktur in horizontaler Richtung entstand, die die einzelnen Sequenzen zusammenfasst. Hell belassene sowie mit Tusche dunkel abgehobene Flächen erzeugen eine zusätzliche Rhythmisierung.

2

Zur Geschichte der beiden Künstlervereinigungen vgl. Barbara Lipps-Kant: Die Ellipse 1951-1965. In: Die Künstler der Ellipse. Kat. u. Ausst. Barbara Lipps-Kant. Ausst.: Tübingen, Stadtmuseum und Ugge-Bärtle-Haus, 2001. Tübingen 2001.

3

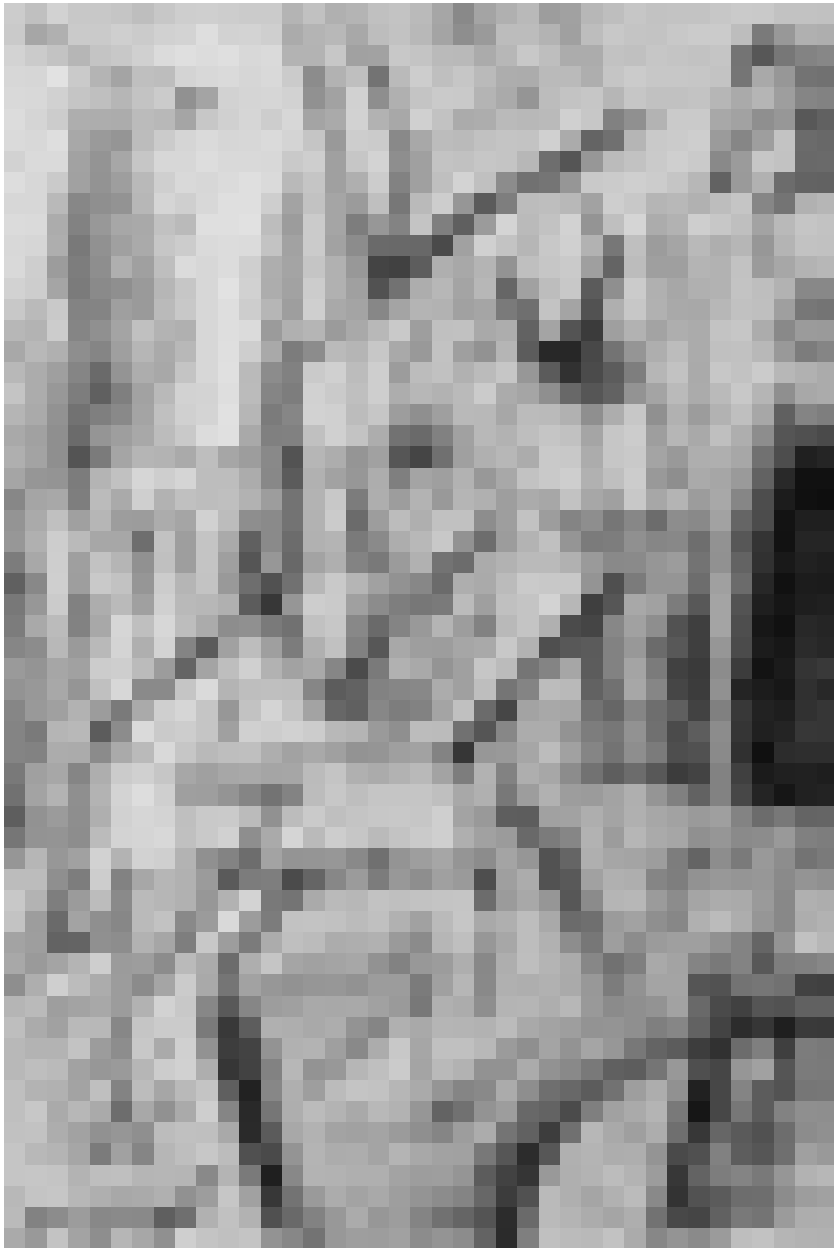
„Biese sagte mir, nachdem er den Eulenspiegel gesehen hatte: ‚Wenn Sie das ein paar Jahre machen, dann kommen Sie groß raus.‘ Aber das war nicht mein Ehrgeiz, groß rauszukommen, mich hat die bildnerische Entwicklung an sich interessiert.“ (Springer)



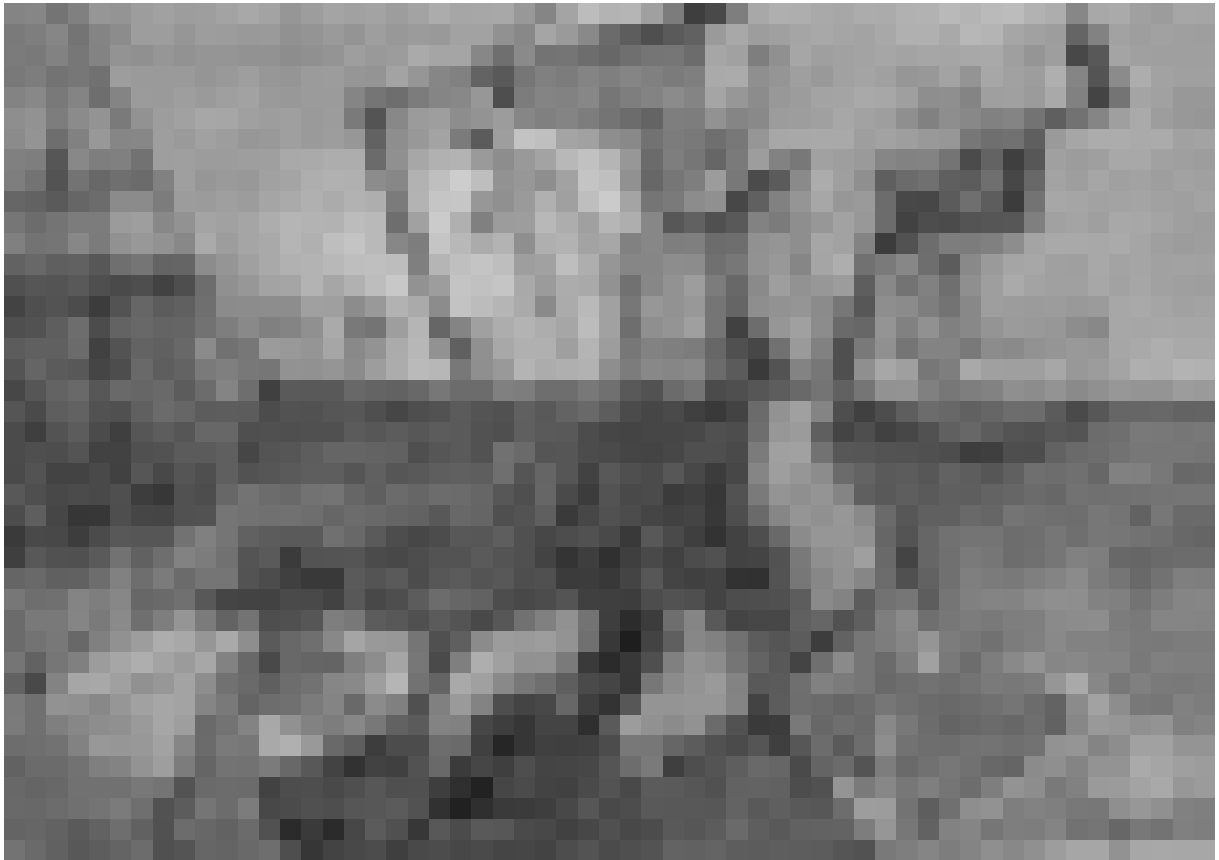
10 Vegetarier, 50er Jahre

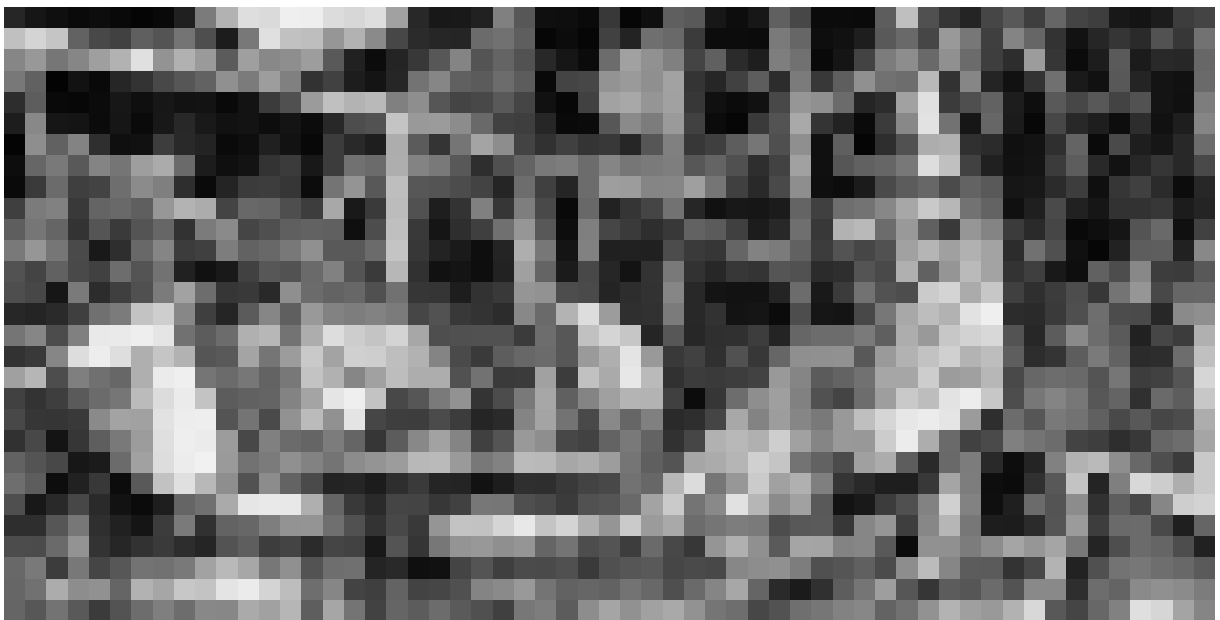
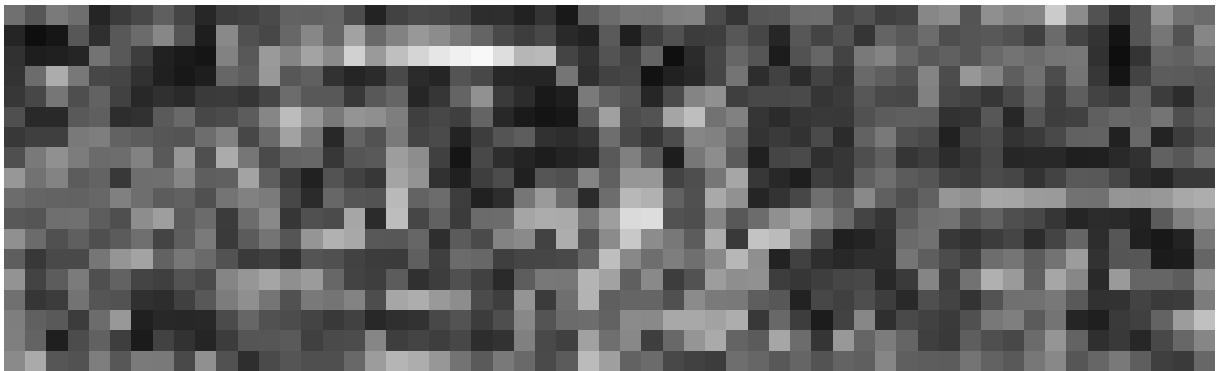
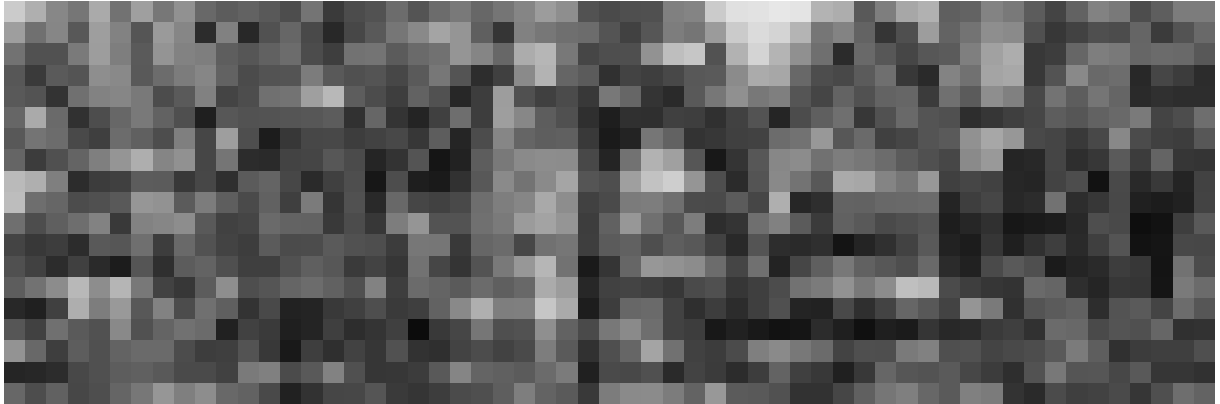


11 Durfeld Kaffee, 50er Jahre



12 Der Tisch des Zauberers, 1965





- 14 Trümmersymphonie I, 1964
- 15 Trümmersymphonie II, 1964
- 16 Trümmersymphonie III, 1965

Flugzeuge I



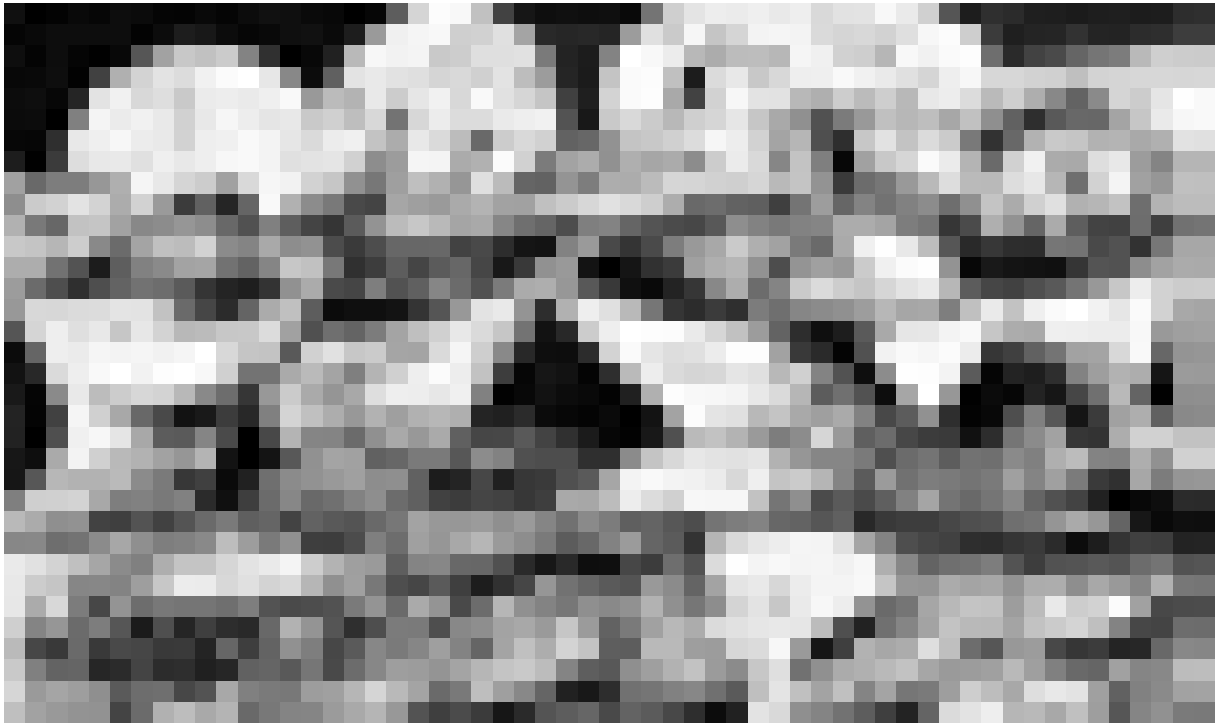
17 Flugfeld III, um 1964

18 Flugfeld II, 1964

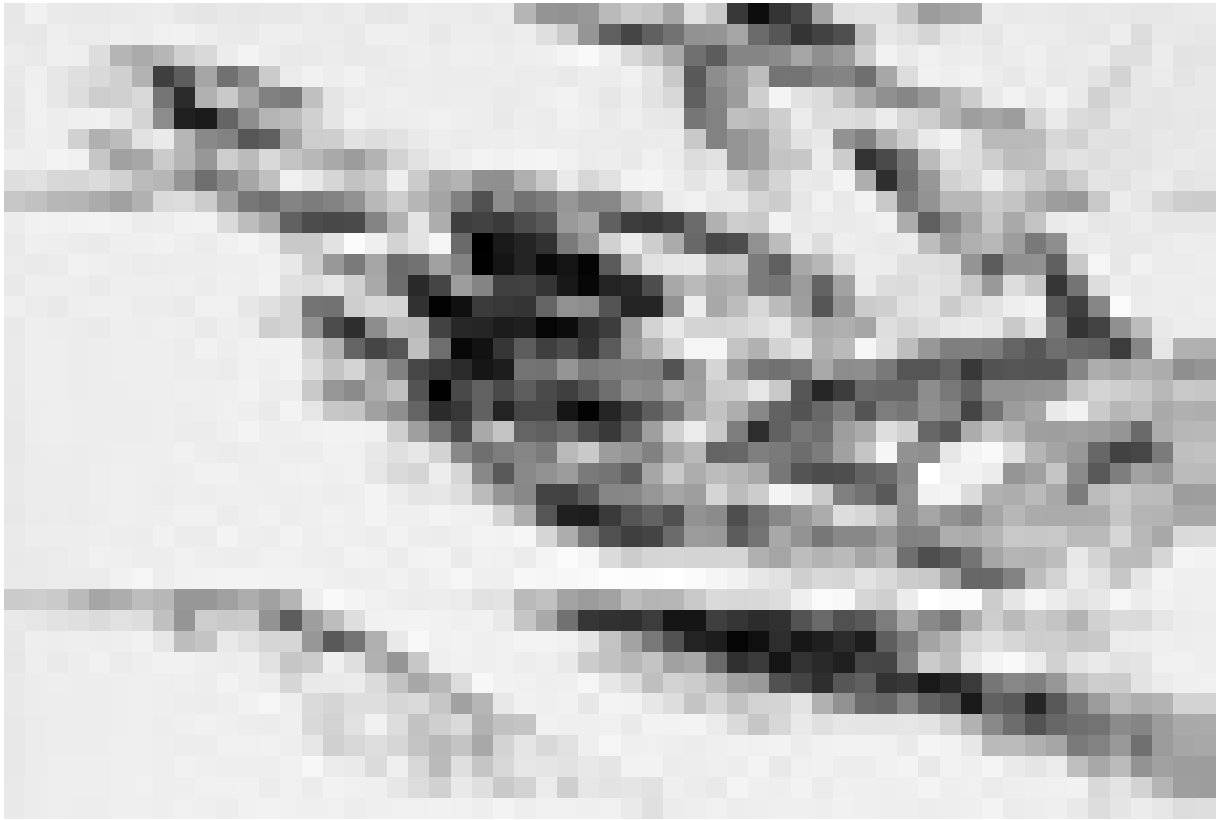
Flugzeuge gehören zu den Lieblingsmotiven Springers (vgl. Kap. Flugzeuge II, S. 85ff). Eigentlich wollte er schon als Junge, Mitte der 20er Jahre, selbst Flieger werden. Sein Vater verlangte jedoch von ihm vorher eine solide Grundausbildung: in den Maybachwerken in Friedrichshafen sollte er lernen, „etwas von Motoren [zu] verstehen“ (Springer). Die harte körperliche Arbeit dort hielt der vom Ersten Weltkrieg durch Unterernährung Geschwächte nur ein paar Wochen aus. So endete früh der Traum vom Fliegen, denn eine Ausbildung gegen den Willen des Vaters wäre an den Kosten dafür gescheitert. Das Abenteuer, den Erfinder- und Entdeckergeist, der für Springer schon damals fest mit dem Flugzeug verbunden war, fand er in der Kunst. „Ein Blatt zu füllen, das ist ein Abenteuer und über dessen Ausgang ist der Grafiker sich selber noch gar nicht im Klaren. [...] Wenn ich einen Entwurf ganz liniengenau ausführe, dann kann das Resultat bestätigen, dass ich in der Lage bin, handwerklich eine Sache korrekt und sauber zu Ende zu führen. Aufregender ist, wenn durch irgendeinen Einfluss von der Seite her die ursprüngliche Absicht ganz verdrängt wird und etwas entsteht, von dem man zuvor keine Ahnung hatte, was man gar nicht beabsichtigt hatte. Das hat – ich möchte sagen – den Ruch des Abenteuerlichen an sich; und Abenteuer und Kunst, die gehören einfach zusammen. Dieses Ins-Ungewisse-Arbeiten, das kann aufregender sein und für die Fantasie provozierender.“⁴

Das Flugzeug als Motiv ist seit den 60er Jahren in seinem Werk präsent (vgl. aber auch Werbegrafik, Kat. 11). Dabei ist die Variationsbreite, sowohl was das Alter und die Art der Flugzeuge betrifft als auch die Vielfalt der verwendeten Techniken und Stile der Darstellung außerordentlich groß. Vergleicht man beispielsweise Startende Flugzeugstaffel (Kat. 20) und Flugfeld III (Kat. 17), so wird dies evident: einerseits eine an die Futuristen – die 1909 von Italien ausgehende Bewegung, welche gerne mehrere zeitliche Zustände in einem Bild vereinigte – erinnernde Formensprache, die sich an modernen Maschinen beweist; andererseits eine kalligrafisch anmutende Manier, die eher altmodisch wirkende Flugzeuge zur Darstellung bringt. Einerseits wurde die Dynamik der modernen Technik mit feinem konstruierendem Federstrich in sich gegenseitig durchdringende, zersplitterte Formen umgesetzt, andererseits entstand mit Pinsel und Gänsekiel eine eher lockere, freie Darstellung. Im Gegensatz zu Flugfeld III vermittelt die aufsteigende Staffel, die – vermutlich aus Militärmaschinen bestehend – sich zu einer Form fügt, etwas Bedrohliches. Gemeinsam ist beiden Blättern jedoch, wenn auch auf eine ganz andere Art und Weise, ihr hoher Abstraktionsgrad. Dieser ist im Werk Springers in der Folge nur noch selten zu finden.

4
1971–1991. 20 Jahre Künstlerbund in Tübingen. Künstlerbund Tübingen e.V. mit Unterstützung des Landes Baden-Württemberg, Regierungspräsidium Tübingen (Hg.). Tübingen 1991. Kapitel über Fritz Springer.



19 Motorenlid, 1963

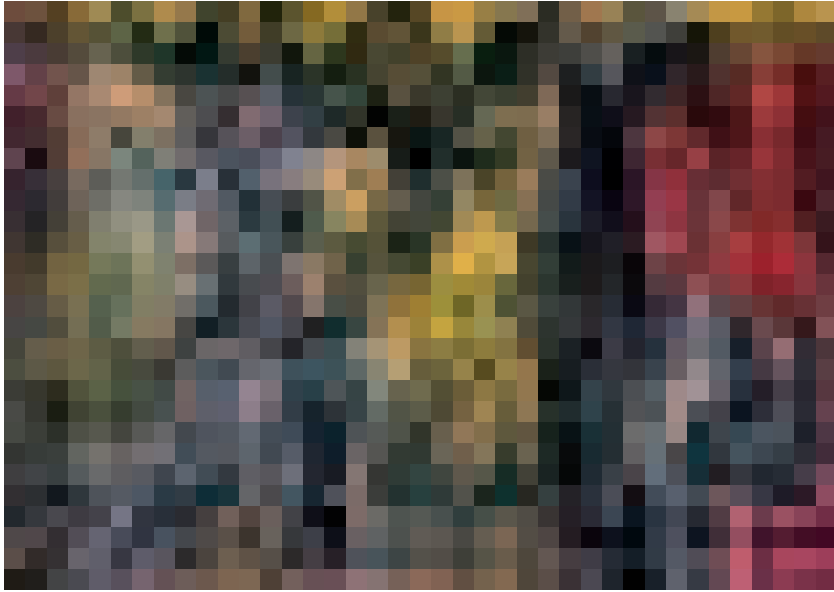


20 Startende Flugzeugstaffel, 1962



21 Im Deutschen Museum, 1960

Farbe



22 Im Filmatelier, 1964

23 Mädchen im Wald, 1964

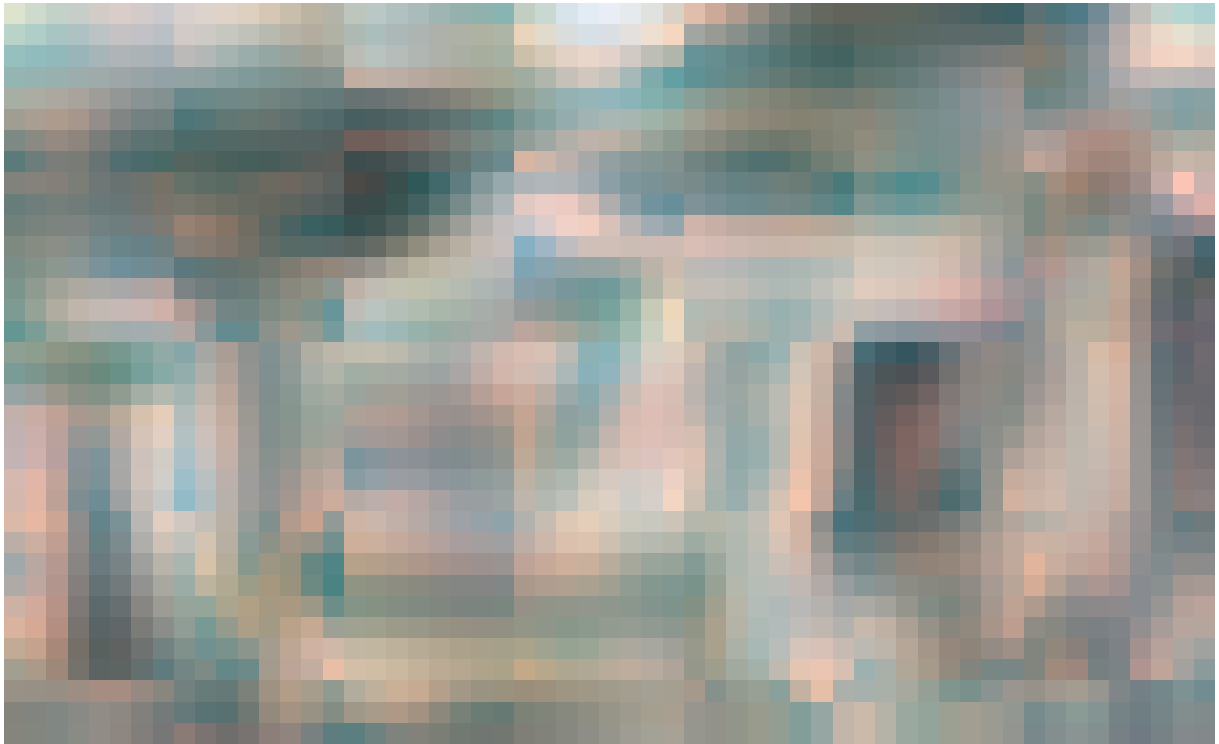
Aufgrund seiner Vorliebe für Schwarz und Weiß sind die bunten Farben im Werk Springers ein eher seltener Gast – sie sind vor allem in den 60er Jahren zu finden. Doch auch hier kommt Schwarz und Weiß vermittelt über die Dominanz der Linie eine zentrale Rolle zu: Im Filmatelier (Kat. 22) und Mädchen im Wald (Kat. 23) beziehen ihren Charakter vor allem aus dem durch Weiß – manchmal auch Schwarz – vorgegebenen Liniengerüst. Farbe dient also hauptsächlich der Kolorierung.

Sie kann aber auch zusätzliche Funktion übernehmen. So bezeichnet bei Im Filmatelier das dunkle Rot die Sphäre des vorne rechts sitzenden Königs-paares. Dieses ist Bestandteil eines antiken griechischen Dramas, das vom Podest links im Vordergrund aus aufgenommen wird. Der Bereich rechts vorn wird durch eine ionische Säule – ein im Werke Springers zu dieser Zeit immer wieder auftauchendes Element, das in diesem für wachsendes künstlerisches Selbstbewußtsein, für „ein stärker werdendes Ich“ (Springer) steht – vom gelb hinterfangenen Bereich der Kulisse abgetrennt. Fernsehbilder, die Einblicke in Filmstudios gewährten, inspirierten den Künstler zu dieser Szene. Das Interesse für die komplexen Vorgänge hinter den Kulissen, die im Ergebnis, dem Film, nicht mehr sichtbar sind, verweist auf seine Faszination für die Welt hinter dem Sichtbaren, eine andere Welt, in der andere Regeln gelten (vgl. Kap. Exkursionen einer Zeichenfeder, S. 47ff).

Aus dieser Perspektive ist auch das Aquarell Dampfer im Schilfwald (Kat. 25) zu betrachten, das zusammen mit dem Blatt Auf Elba (Kat. 24) eine weitere Form des Umgangs mit Farbe und Linie in der ersten Hälfte der 60er Jahre zeigt. Beide Werke sind Kompositionen aus Farbflächen, die sich gegenseitig überlagern beziehungsweise überschneiden, so dass die dadurch entstehenden Linien entscheidend das Bild mitbestimmen. Dampfer im Schilfwald zeigt einen kleinen Dampfer, der sich seinen Weg durch spitz zulaufende Schilfblätter bahnt, die zum Teil mehr als doppelt so hoch sind wie dieser selbst und von welchen er sich farblich und substanziell kaum unterscheidet. Die relative Eigenwertigkeit der Bildfläche und der künstlerischen Mittel vermitteln den Eindruck einer Aufsplitterung der gesamten Fläche. Was bei dieser „Vision aus einem südländischen Fiebertraum“⁵, diesem Spiel mit Blau- und Grüntönen, hier außerdem so unwirklich anmutet, ist vor allem die geringe Größe des Dampfers – ein Begriff, der eigentlich eher ein stattliches Schiff erwarten ließe. Diese Umkehrung der Größenverhältnisse lässt Vertrautes fremdartig erscheinen, läßt eine neue Welt entstehen, stellt unser gewohntes Sehverhalten in Frage – ein Mittel, das auch der von Springer sehr geschätzte belgische Surrealist René Magritte (vgl. Kap. Schatten, S. 93ff und Kunst nach Kunst, S. 119ff) häufig anwandte, um den Betrachter zum Nachdenken anzuregen.

5

Hammer, Anton (ah): Verwesendes Metall. In: Schwäbisches Tagblatt, Mai 1963.

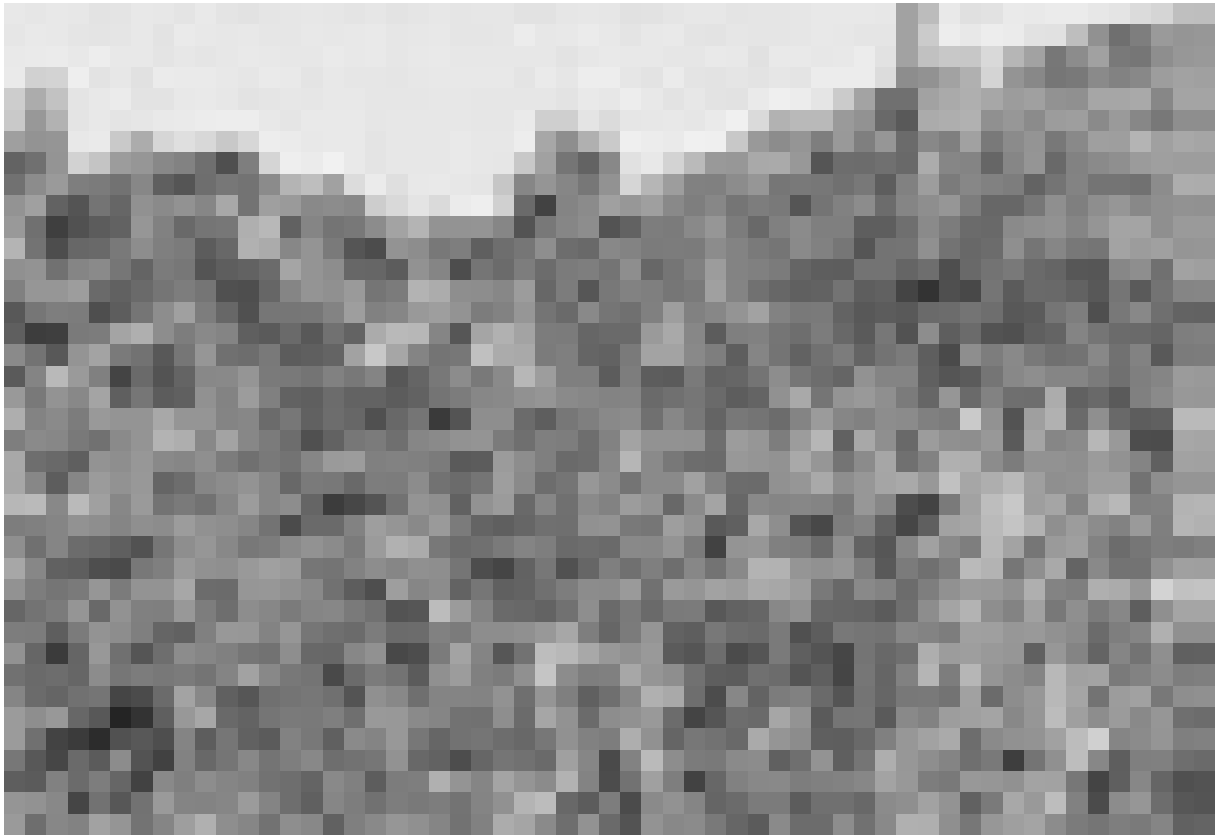


24 Auf Elba, 1961



25 Dampfer im Schilfwald, 1961

Vergängliches



26 Aufschluß, 1967

Gegen Ende der 60er Jahre kann man – trotz der weiterhin vorhandenen großen Vielfalt an Stilen – grundsätzliche Veränderungen in Springers Zeichenstil feststellen: sein Strich wird feiner und knapper. Viele seiner Werke vor allem in den letzten beiden Jahren der Dekade haben fast die Wirkung von Kaltadelradierungen.⁶ Thema der Zeichnungen ist häufig die Vergänglichkeit des Materiellen, auch des scheinbar Unzerstörbaren. Es wird in den 60er Jahren häufig an Schiffen illustriert, bevorzugt an Wracks, „denn interessant ist, was der Fantasie Nahrung gibt“ (Springer).

Die Zeichnung Seemannsfriedhof (Kat. 28) beispielsweise zeigt ein Schiff, das in felsiger Umgebung gestrandet zu sein scheint. Ist es ein Schiff, nach langer Zeit der Funktionslosigkeit einem Prozess der Versteinerung ausgesetzt? Oder sind die Gräber dreier Seeleute zu sehen, die gemeinsam einen Schiffskörper bilden? Im Stil mit kurzem, sehr zartem Federstrich dem Seemannsfriedhof vergleichbar ist der Aufschluß (Kat. 26). Dieses Blatt zeigt freiliegende obere Gesteinsschichten und verweist mit dem Interesse an geologischen Strukturen auf Springers Tätigkeit als Zeichner am Institut für Geologie und Paläontologie. Die horizontale Schichtung des Gesteins wird unterbrochen durch Brüche, Höhlen und wirbelförmige Strukturen, wie sie vor allem in der oberen Mitte des Blattes zu sehen sind, und enthält zahlreiche Einschlüsse. Dazu gehören vor allem Skelette beziehungsweise Skeletteile und diverse architektonische Versatzstücke, zum Teil offensichtlich aus repräsentativen Bauten. Insgesamt ergibt sich so ein Bild der Zerstörung: Der Aufschluß hat den Charakter eines Scherbenhaufens. Es handelt sich hierbei um einen Schnitt durch die Geschichte des Menschen, die immer mitgeprägt war und ist durch Gewalt und der somit auch „Aufschluß“ über die Menschheit gibt. Im rechten oberen Viertel des Blattes befindet sich ein Baumstamm, der über die spärlich bewachsene Erdoberfläche hinausragt, welche die Gräuel bedeckt: die Gegenwart wurzelt in der Vergangenheit. Dennoch ist letztere meist von Schweigen und Vergessen verhüllt.

Diese Zeichnung von 1967 ist bereits mit „Fris“ signiert. Das neue Signum verweist auf die Veränderung im künstlerischen Schaffen Springers, als er aufhörte, vorzuzeichnen und sich vermehrt auf das Abenteuer des leeren Blattes einzulassen begann. Diese hing auch mit dem Ende der Künstlervereinigung Ellipse (vgl. Kap. Neubeginn, S. 23) zusammen, das, so Springer, eine verstärkte Auseinandersetzung des Künstlers mit sich selbst förderte und die Entwicklung seines eigenen Stils entscheidend voranbrachte. In dieser Zeit entstanden auch so fantasievolle, „zauberhafte“ Arbeiten wie das Schloß des Magiers (Kat. 29). Diese kulissenartige (Schein-)Architektur verweist auf Springers Faszination für das Theater. Unter der Leitung von Salvatore Poddine Ende der 60er Jahre spielte das Zimmertheater eine sehr große Rolle im Tübinger Kulturleben – der Künstler war fasziniert von den „zum Teil surrealistischen Bühnenaufbauten“ des „genialen Regisseurs“ (Springer).⁷

6
Das mit der Radiernadel auf die Kupferplatte gezeichnete – und nicht geätzte – Motiv ergibt einen sehr zarten Abdruck.

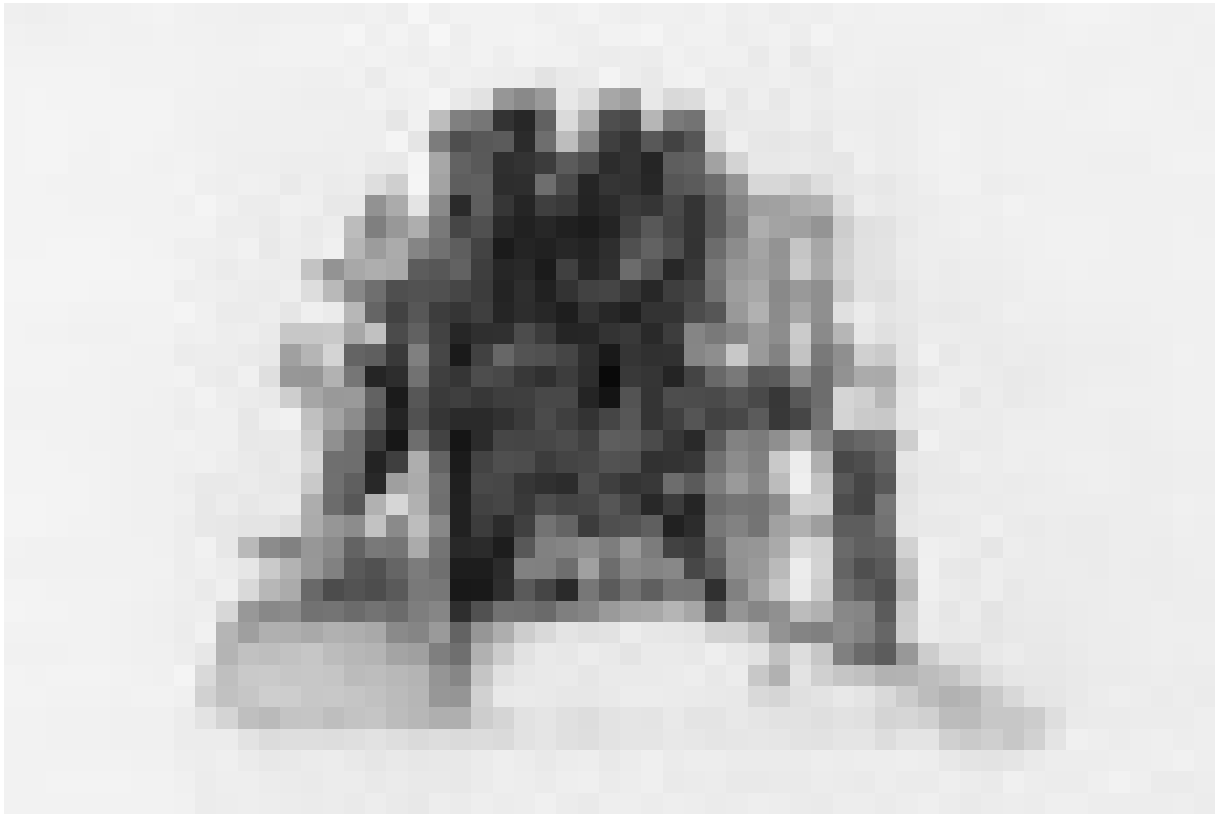
7
Die Galerie im Theater, geleitet vom späteren Künstlerbundmitglied Ruth Eitle, zeigte unter anderem auch eine von der Kritik hoch gelobte Ausstellung mit aktuellen Werken Springers.



27 Alte Spuren, 1966



28 Seemannsfriedhof, 1968



29 Schloß des Magiers, 1968

Exkursionen einer Zeichenfeder



30 Hahnenkammbaum, 1969

8

In diesem Zusammenhang ist es bemerkenswert, dass sich Springer in jungen Jahren selbst als Eulenspiegel darstellte (vgl. Kat. 1).

9

Der Zusammenhang zwischen Beobachtung, Wahrnehmung und der „anderen“ Welt kommt besonders gut in einem Gedicht von Christian Morgenstern zum Ausdruck, das Springer selbst gerne zitiert:

Der Meilenstein

Tief im dunklen Walde steht er,
und auf ihm mit schwarzer Farbe,
daß des Wandrers Geist nicht darbe:
Dreiundzwanzig Kilometer.

Seltsam ist und schier zum Lachen,
daß es diesen Text nicht gibt,
wenn es keinem Blick beliebt,
ihn durch sich zu Text zu machen.

Und noch weiter vorgestellt:
Was wohl ist er – ungesehen?
Ein uns völlig fremd Geschehen.
Erst das Auge schafft die Welt.

Die Welt, die Springer in seinem Werk erschafft, ist zwar häufig geprägt von der Melancholie des Vergänglichen, sie hat aber auch eine ganz andere, sehr humorvolle Seite. Ein Beispiel dafür ist der Kobold „Glubsch“ (Kat. 31, 32), der – mit dem Hahnenkammbaum (Kat. 30) als Vorläufer – ab 1970 auf den Blättern Springers auftaucht. Der neugierige kleine Kerl, zu einem großen Teil aus Auge bestehend, ist wie ein Künstler, der mit offenen Augen durch die Welt geht, vieles – ob im Traum- oder Wachzustand – wahrnimmt, was anderen verborgen bleibt, auch die „Welt hinter den Dingen“, um der Welt schließlich, vorsichtig und oft humorvoll, den Spiegel vorzuhalten.⁸ Die „andere“ Welt⁹ fasziniert Springer und somit stellt er sich mitunter auch die Frage, was wohl wäre, wenn die Dinge des Alltags beginnen würden, ein Eigenleben zu führen (vgl. Kat. 66, 70). In einer 32 Blatt umfassenden Serie beispielsweise erweckt Springer Tische zum Leben (Kat. 33, 34) und vermenschlicht diese normalerweise eher unauffälligen Objekte, die aber, so der Künstler, einen besonders starken Bezug zum Menschen haben: Sie sind ihm in vielerlei Hinsicht dienstbar, sei es zum Arbeiten oder Spielen, zum Essen oder als Orte der Kommunikation. Eine Folge der „Vermenschlichung“ ist, daß die Gegenstände zu Subjekten werden mit einem eigenen Willen, der vornehmlich darin zu bestehen scheint, es ihrem Schöpfer, dem Menschen, gleichzutun. Der Tisch in feindseliger Erwartung der Gäste (Kat. 33) beispielsweise hat es satt zu dienen: Er hat das Tischtuch und eine Schale abgeworfen, die Beine sind zum Sprung bereit und er scheint den Betrachter zähnefletschend anzufunkeln. Springer verweist mit dieser Serie auch auf die Gefahr der Selbstüberschätzung der Gesellschaft: Der vom Menschen geschaffene Gegenstand macht sich selbständig, wird unkontrollierbar, die Menschheit wird sich so selbst zur Bedrohung (vgl. Kap. Ikarus, S. 77ff).

Ein bedrohliches, letztlich nicht kontrollierbares Objekt scheint für den „soveränen Fußgänger“ (Springer) auch das Auto zu sein. Makabere Schatten (Kat. 38) geistern durch das so betitelte Blatt, das durch seine spinnennetzartige Zeichnung mit der Dreidimensionalität spielt. Letztlich bleibt jedoch der Eindruck, man blicke in einen Tunnel. In ihm lassen (Reifen-)Spuren, (Blut-)Lachen und die „Geister“ von Verunglückten einen vorausgegangenen schweren Unfall und damit großes Unglück ahnen. Die unheimliche, leicht skurrile Ausrichtung dieses Blattes, die Springers wachsende Faszination für surrealistische Kunst widerspiegelt, erfährt eine Steigerung im morbiden Charme von Lumpenmüllers Lieschen (Kat. 39). Diese vogelscheuchenartige Figur verdankt ihr Dasein einer Redewendung im Hause Springer, die eine schlampig und unordentlich gekleidete Frau mit diesem Namen belegt. Der Eindruck einer Gleichzeitigkeit von Tragik und Komik, den die Darstellung des Lieschen evoziert, ist eine immer wiederkehrende Qualität im Werk des Künstlers und sie vermittelt die Hoffnung auf eine heilende Kraft von Geist und Fantasie.



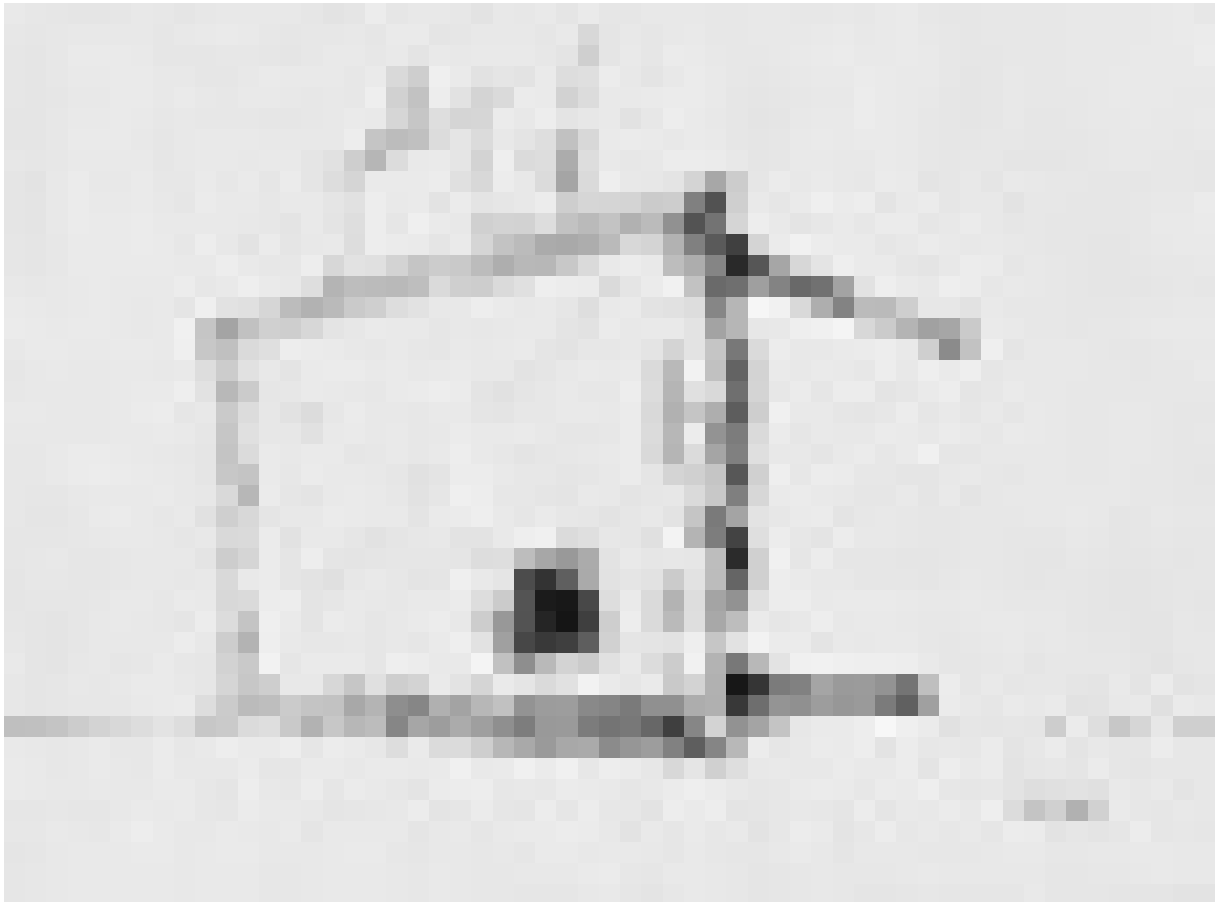
31 Glubsch beim Mittagschlaf, 1970



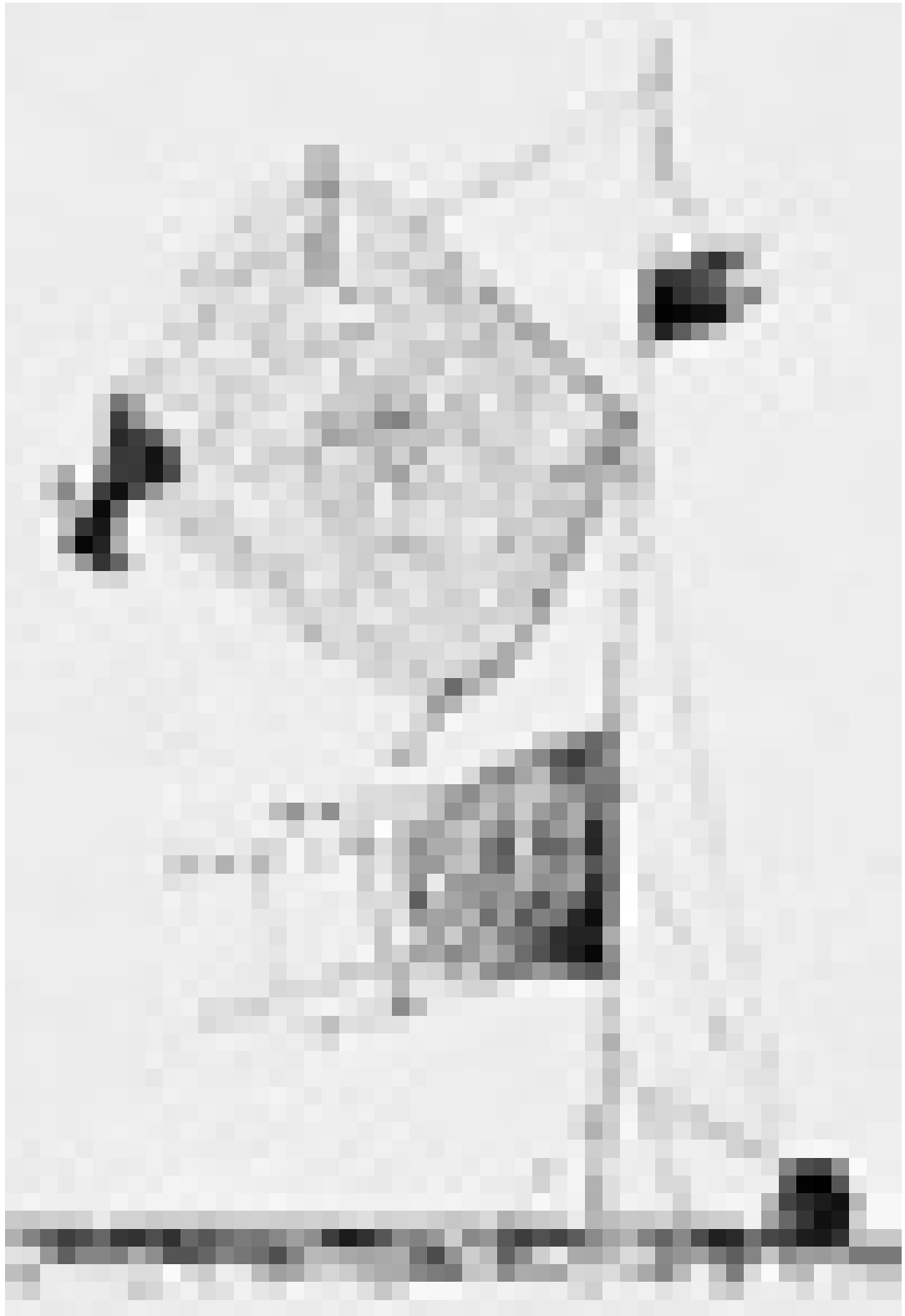


33 Tisch in feindseliger Erwartung der Gäste, 1970





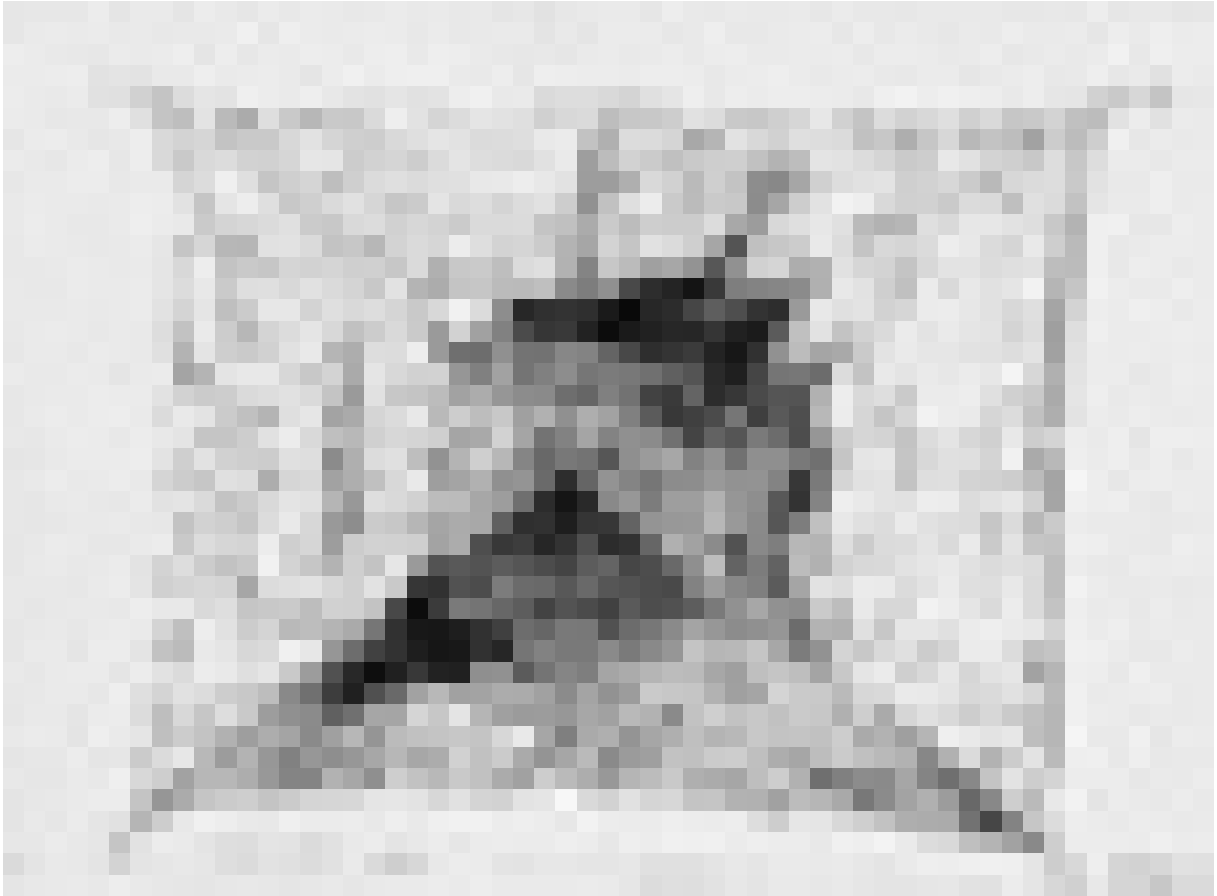
35 Gegensätze, 1969



36 Tischmobile, 1969



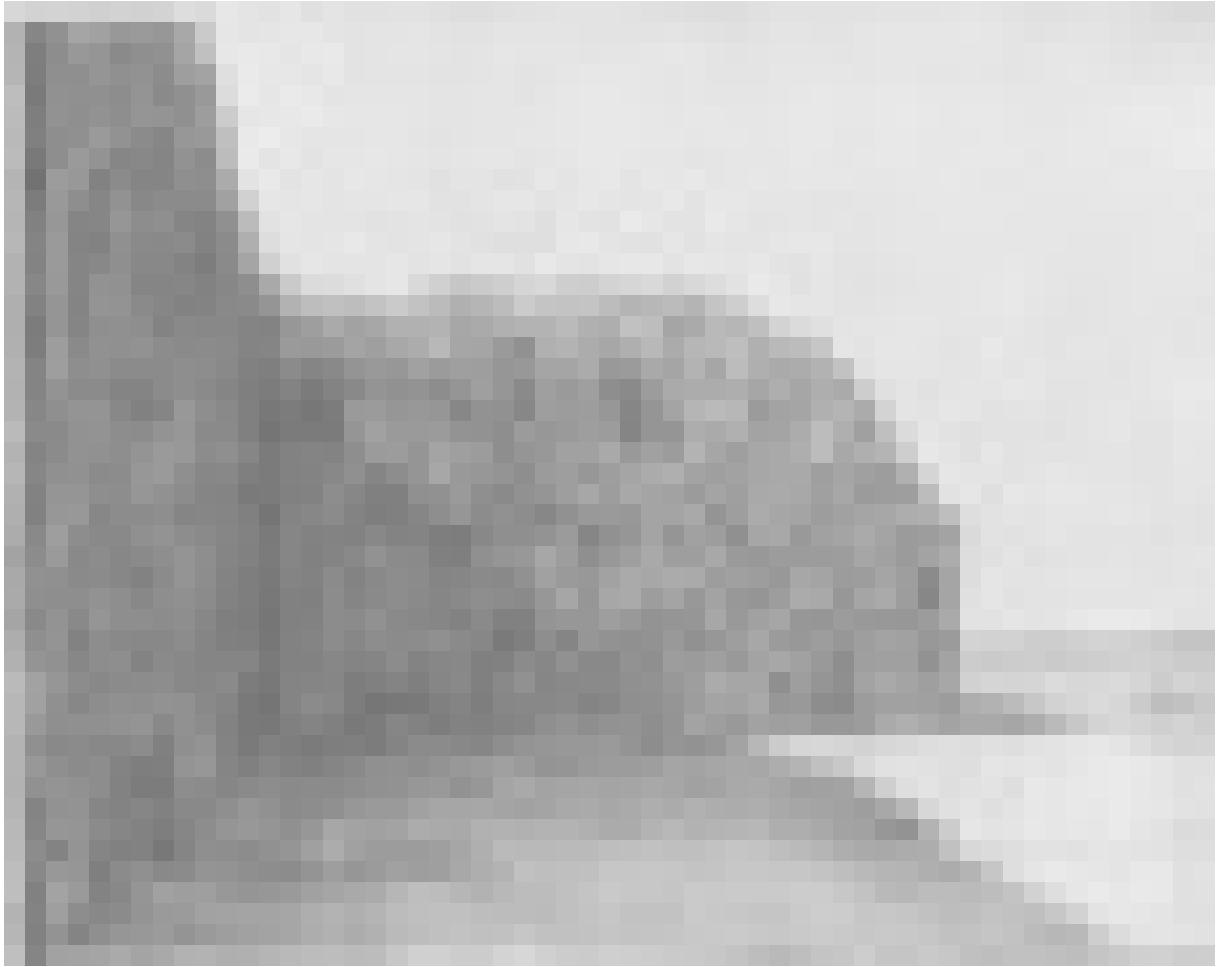
37 Luftkorridor, 1969





39 Lumpenmüllers Lieschen, 1969

Horizonte



40 Nekropolis, 1975

60

10
1971–1991. 20 Jahre Künstlerbund in Tübingen. Künstlerbund Tübingen e.V. mit Unterstützung des Landes Baden-Württemberg, Regierungspräsidium Tübingen (Hg.). Tübingen 1991.

11
Zu den in dieser Zeitschrift veröffentlichten Arbeiten gehören auch die Blätter Drei Masken im Schnee (Kat. 58) und Im Museum (Kat. 44).

Abb. 1
Les Baux, 1984



„Ich brauche für meine grafischen Darstellungen, für das, was ich sagen will, eine Fläche, die abgegrenzt ist durch einen möglichst harten Horizont; und auf dieser Fläche, die ich durchaus als Bühnenfläche ansprechen möchte, da lasse ich das ablaufen. Für mich ist alles Geschehen auf der Welt ein Geschehen auf der Bühne, auf einer oft oder meistens sehr makabren Bühne.“¹⁰

Der niedere Horizont und der leere Raum, schon bei dem italienischen Maler Giorgio de Chirico (1888–1978) – Vorläufer der klassischen Surrealisten, die für Springer seit den 70er Jahren zunehmend wichtig werden – zu finden, ist typisch für Springers Werke aus dieser Zeit (vgl. Kat. 65). Diese Bildkonzeption erzeugt – wie bereits obiges Zitat verdeutlicht – den Eindruck einer Bühne. Im Zuge einer immer stärker werdenden Reduktion befinden sich auf dieser wenige Protagonisten; so ist beispielsweise der Hauptdarsteller des Blattes Der Gast (Kat. 41), welches – wie auch andere Werke des Künstlers¹¹ – in der Zeitschrift für Dichtung und Originalgrafik „Spektrum“ erschien, lediglich eine einzelne, hohle Figur.

Wie unter anderem an der Zeichnung Nekropolis (Kat. 40) nachzuvollziehen, fördert die springersche Raumkonzeption häufig den Eindruck von Leere und Verlassenheit. Das Blatt zeigt im meisterlichen Spiel der fein abgestuften Grautöne in Felswände eingelassene Höhlungen – Behausungen für

die Toten. Obwohl sich diese Totenstadt in einem Zustand permanenter Veränderung befindet – Zelle für Zelle wird oben angebaut – wirkt sie einsam und unberührt. Vorbild und Inspiration zu dieser und vergleichbaren (vgl. Kat. 46, 80) Darstellungen bietet Springer das französische Les Baux, das er immer wieder besuchte: Unter Ludwig XIV. wurden in die dortigen Felsmassive Höhlen eingehauen (Abb. 1, 2). Kälte ist der vorherrschende Eindruck der perfekt ausgeführten Zeichnung Küstenwache (Kat. 42), einem Blatt, das Springer besonders wichtig ist. Unter dunklem Himmel bewachen drei aus geometrischen Körpern geformte Gestalten, roboterhaft, ohne eigenen Willen wie es scheint, eine Küste. Die Figuren sind fest im Boden verankert, wie in Beton gegossen. Besonders bedrohlich wirkt der Koloss im Vordergrund, welcher dem Betrachter teilweise die Sicht auf das Flugzeug nimmt, das in der Bucht gestrandet zu sein scheint. Seine fantasievolle und leichte Konstruktion wurde zumindest zum Teil zerstört. Für den Künstler stellt dieses Blatt eine „Demonstration gegen ein autoritär regiertes Land“¹² dar. Durch die Wächter vor dessen Küste wird verhindert, dass die Freiheit, symbolisiert durch ein Flugzeug, keinen Einlass bekommt. Die Geometrie der Wäch-

ter und die Symbolhaftigkeit des Flugzeugs bei Springer auch in Bezug auf die menschliche Fantasie lassen vermuten, dass es sich hierbei auch um die Kritik an einer Gesellschaft handelt, die sich ausschließlich der Rationalität, dem geordneten Verstand unterworfen hat: Das kreative Element zerschellt an einer starren, dem Rationalen unterworfenen Gesellschaft; es scheitert an deren Unbeweglichkeit.

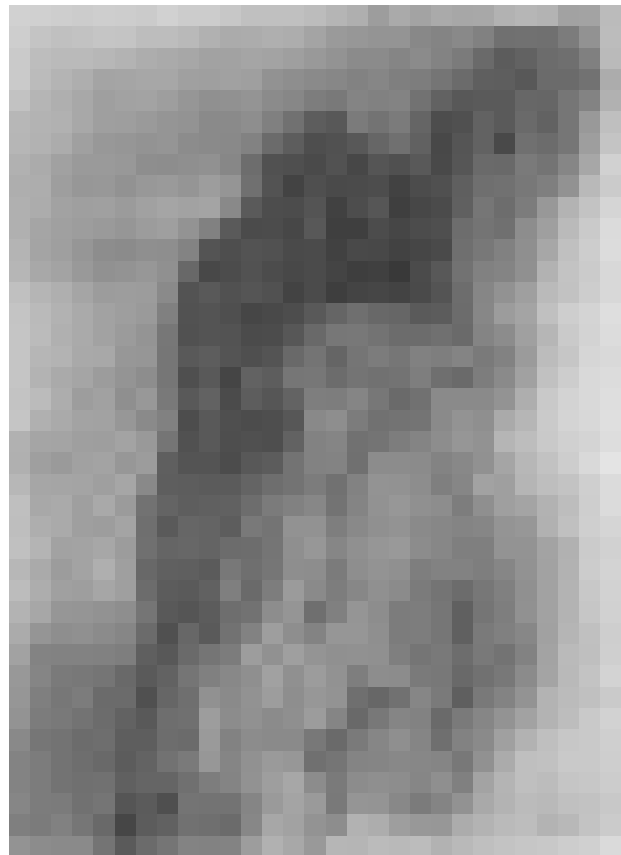
Ein solcher Gegensatz ist auch Hauptgegenstand der Zeichnung *Begegnung* (Kat. 43). Gegenüber der sitzenden Alraune – einer menschenähnlichen Figur aus der Wurzel einer angeblich Glück und Reichtum bringenden Alraunpflanze – hat sich ein „Drechselmann“ (Springer), wie es scheint, drohend aufgebaut. Der Reiz dieses Blattes entsteht vor allem aus dem formalen Gegensatz der beiden Protagonisten, ein Kontrast, der den Grafiker immer wieder fasziniert. Jedoch lässt sich daraus auch ein inhaltlicher ableiten: es könnte sich hierbei durchaus um den „Kampf der Elemente“ handeln, „die in jedem Menschen ihr Unwesen treiben“, zwischen „Trieb und Verstand“ (Springer) – vielleicht auch im übertragenen Sinne um eine Begegnung zwischen Natur und Technik. So betrachtet zielt das Blatt intentional in dieselbe Richtung wie die *Küstenwache*.

Gesellschaftskritisch sind auch die *Drei Bäume* (Kat. 45) zu sehen: sie stehen wie Mahnmale der Zerstörung der Umwelt in einer leeren Ebene, die von einem niederen Horizont begrenzt wird. Zerfressenen Pilzen gleich ragen die Bäume in den leeren Himmel. Die Kronen der beiden vorderen wirken zerfleddert, ruinenhaft, alle drei scheinen von außen und innen angefressen und deshalb hohl. Diese Resopalradierung (vgl. Kap. Resopalradierungen, S. 69ff) gehörte im Jahr der mit Beteiligung Springers erfolgten Gründung des Künstlerbundes 1971 der ersten Originalgrafikedition „*Multiplicata*“ an – noch heute bilden die „*Blätter des Monats*“ die finanzielle Grundlage des Künstlerbundes.

12

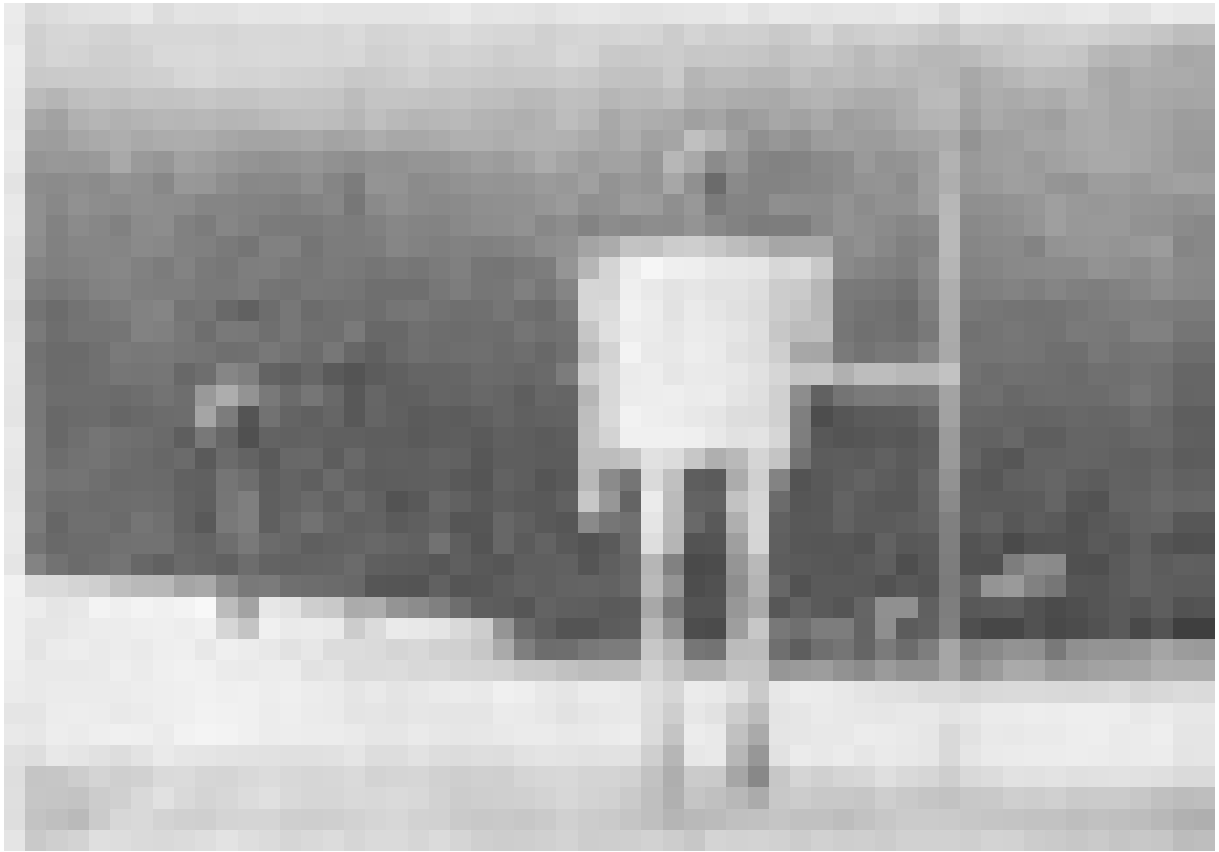
Rau, Beate (bea): Bilder von Fritz Springer aus 64 Jahren. Schwäbisches Tagblatt, 19.6.1995.

Abb. 2
Les Baux, 1984

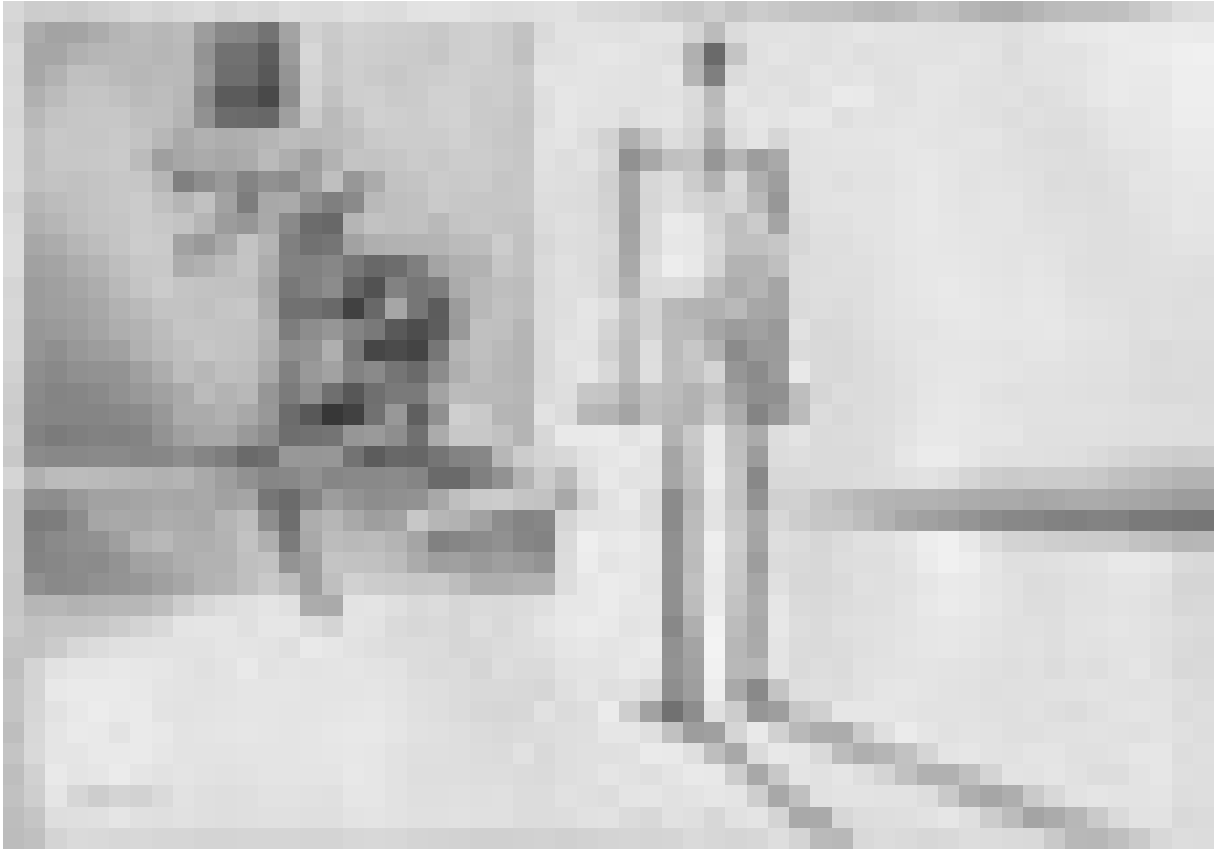




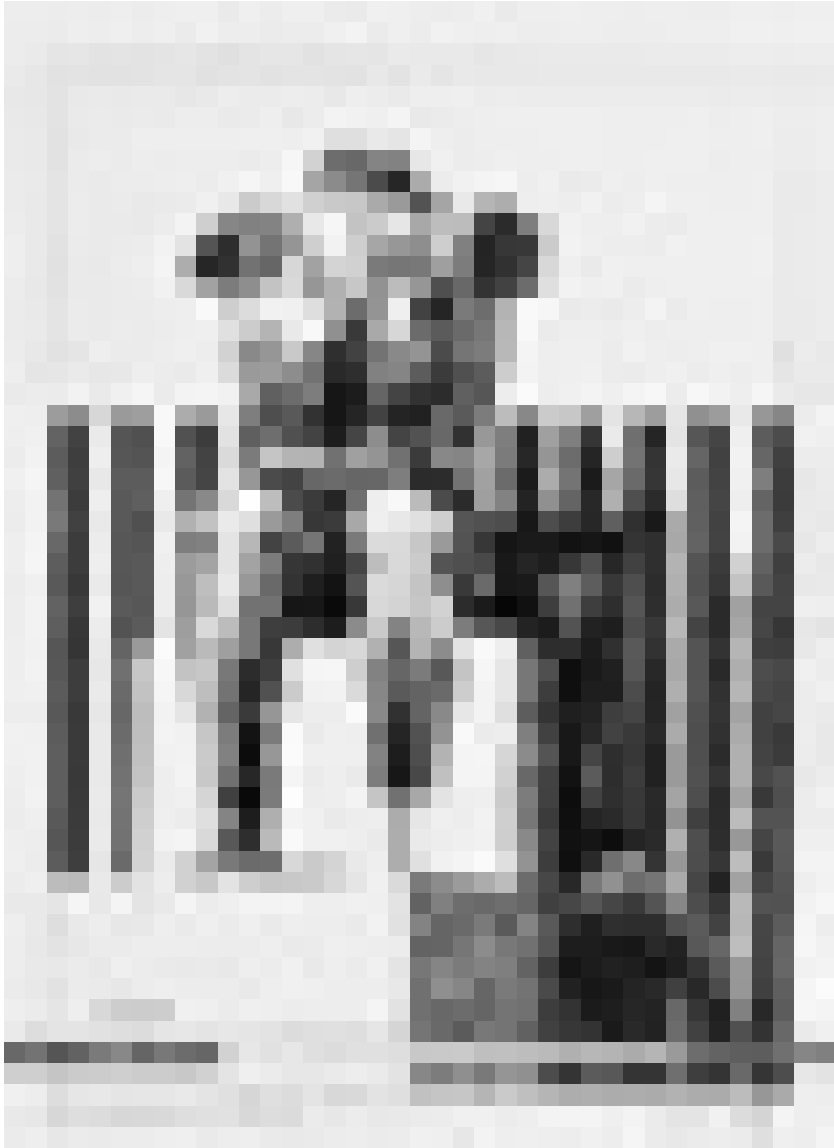
41 Der Gast, 1975



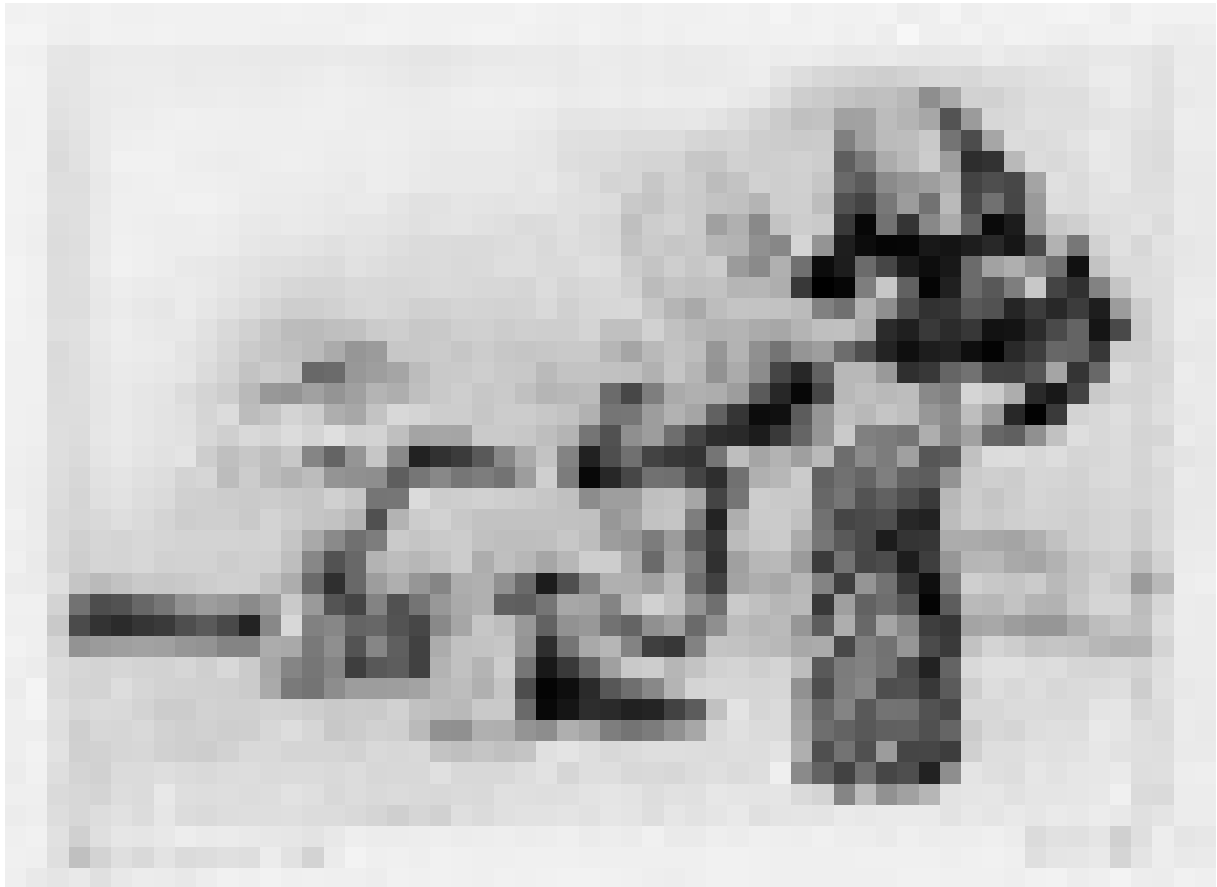
42 Küstenwache, 1975



43 Begegnung, 1974



44 Im Museum, 1978



45 Drei Bäume, 1971

Resopalradierungen



46 Nekropolis II, 1978

70

Als erste Resopalradierung Springers ist das Blatt Fremde Blume (Abb. 3) zu betrachten.

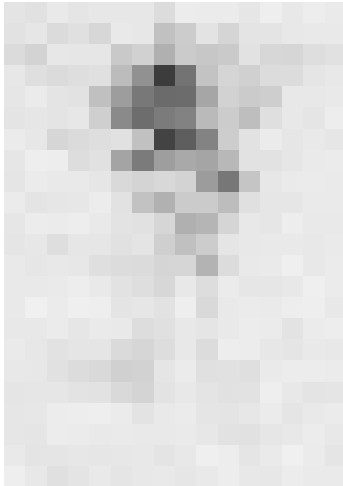


Abb. 3
Fremde Blume, 1969

Abb. 4
Biegsame Welle der Firma
G. Bauknecht, Stuttgart-S.,
Type UH 1/40



In seinem Werk immer wiederkehrende Themen und Motive – Nekropolis, Fluggeräte und ihr Absturz, das Bild der Zerstörung, des Vergänglichen – variiert Springer auch in seinen Resopalradierungen, welche in der zweiten Hälfte der 70er und den frühen 80er Jahren in seinem Werk eine prominente Stellung einnehmen. Entdeckt hatte der Künstler diese Technik 1969 für sich im Institut für Geologie und Paläontologie, an seinem Arbeitsplatz: ein weißer Resopalstreifen mit Kratzern, in denen sich Schmutz gesammelt hatte, leitete eine Phase ein, in der sich Springer der Resopalradierung – als Erster – systematisch bediente.¹³ Bei diesem Tiefdruckverfahren wird die Zeichnung mit der Radiernadel oder mit Zahnarztinstrumenten, das heißt mit Bohrern oder Karborundumrädchen, in den Kunststoff eingegraben, eingefärbt und anschließend mit einer Handdruckpresse auf Papier abgedruckt. Die für die Radierung benötigten Bohrer oder Rädchen werden auf das Handstück der „biegsamen Welle“ aufgebracht, welches durch ein flexibles, geschütztes Kabel mit dem Motor verbunden ist (Abb. 4). Den Umgang mit diesem Werkzeug erlernte der Künstler bereits in den 30er Jahren an der Kunstgewerbeschule unter Professor von Eiff. Die dort zur Glasradierung benutzte „biegsame Welle“ hatte den Vorteil, dass sie an das Objekt herangeführt werden konnte, im Gegensatz zu der herkömmlichen Schleifarbeit, bei der umgekehrt verfahren wurde.

Für Springer war und ist die technische beziehungsweise handwerkliche Seite seiner künstlerischen Tätigkeit von außerordentlicher Bedeutung. Im Vordergrund steht dabei nicht nur die Qualität des Endprodukts, sondern der Entstehungsprozess wird explizit mit einbezogen. Die notwendige Auseinandersetzung, der „Kampf“ (Springer) des Künstlers mit seinem Material, die beim Resopal wegen dessen großer Härte besonders intensiv ist, gehört für ihn zur künstlerischen Tätigkeit und fordert ihn heraus. Die harte Beschaffenheit dieses Werkstoffes kommt auch Springers knappem, konzentriertem Stil entgegen, denn der Strich auf Resopal ist ein eher klarer, spröder und kann nicht mehr korrigiert werden. Das Material bietet darüber hinaus auch wirtschaftliche Vorteile, es ist billiger und erlaubt eine höhere Auflage ohne Qualitätsverluste, im Vergleich etwa zu Kupfer. Aufgrund der hohen Belastung von Muskeln und Gelenken bei dieser Art der Radierung und dem folgenden Druckvorgang ging Springer mit zunehmendem Alter wieder verstärkt zu Feder und Bleistift über.



47 Im Hochgebirge, 1979



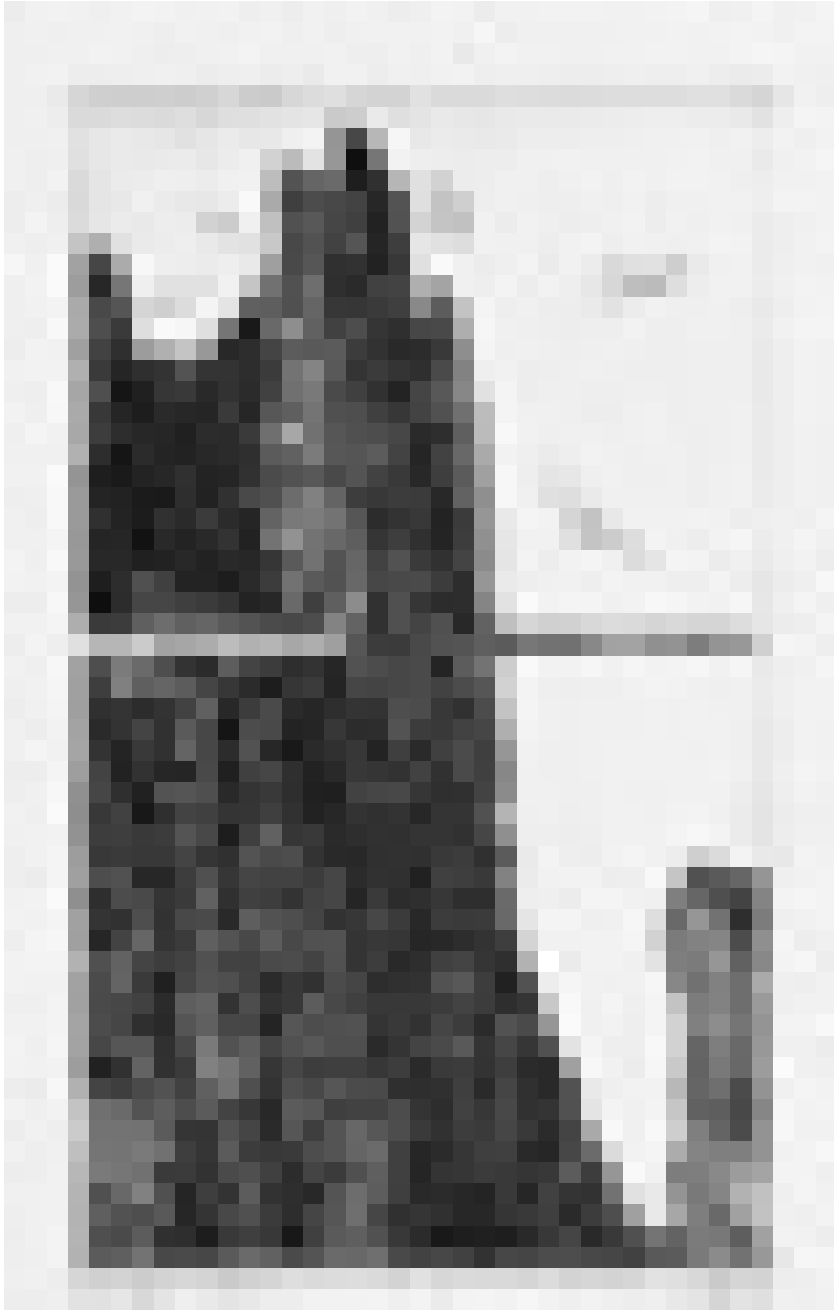
48 Der Schlammstrom, 1978



49 Herbstdrachen, 1975



Ikarus



51 Ikariden, 1981

78

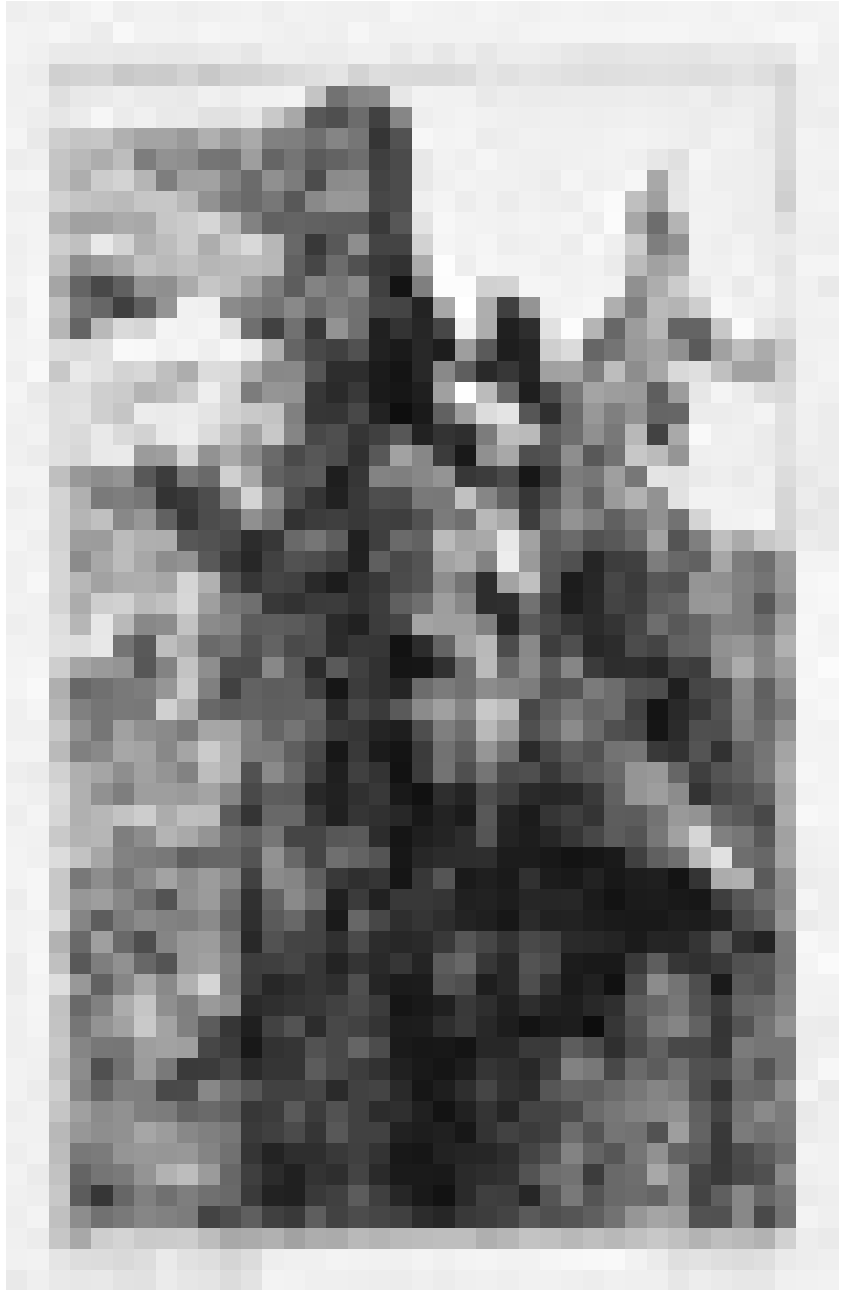
Die griechische Sage von Dädalus und Ikarus erzählt vom Sohn, der – nicht auf seinen Vater hörend – zu hoch hinaus will: Auf der Flucht von Kreta mit durch Wachs zusammengehaltenen Flügeln aus Vogelfedern missachtet Ikarus den Rat seines Vaters, nicht zu nah am Wasser – damit die Flügel nicht zu schwer werden – und nicht zu nah an der Sonne – damit die Federn nicht Feuer fangen –, sondern immer ihm nach, in der Mitte zu fliegen. In (jugendlichem) Übermut fliegt Ikarus höher, die Wärme läßt das Wachs schmelzen, die Flügel lösen sich auf, Ikarus stürzt ins Meer und stirbt.

Dieses Motiv beziehungsweise Thema ist zentral für Springers Werk (vgl. Kap. Ikarusspur, S. 127) und wird auch in seinen neuesten Arbeiten variiert (vgl. Kat. 81). Seine Darstellungen heben oft den Sturz, meist aber seine Folge, die Zerstörung, hervor (Kat. 52, 53) – Blätter wie Ikariden (Kat. 51) sind sehr selten. Es sind dies Bilder, die dem Betrachter sehr anschaulich die Folgen von Selbstüberschätzung vor Augen führen: „Man darf seine Erwartungen nicht zu hoch spannen, sonst erleidet man das Ikarus-Schicksal – man will hoch hinaus und dann stürzt man tief hinab“ (Springer).

In einen größeren Zusammenhang gestellt, können diese Darstellungen und die zahlreichen Variationen des Themas, wie beispielsweise Flugzeugabstürze (vgl. Kat. 13, 47), auch als Warnung an die Gesellschaft vor der in letzter Konsequenz nicht kontrollierbaren Technik verstanden werden (vgl. Kat. 33, 38): So zeigen Springers Ikarusmotive keine wachsgebundenen Flügel, sondern Fluggeräte, die an alte Flugzeuge erinnern.



52 Ikarus, 1981



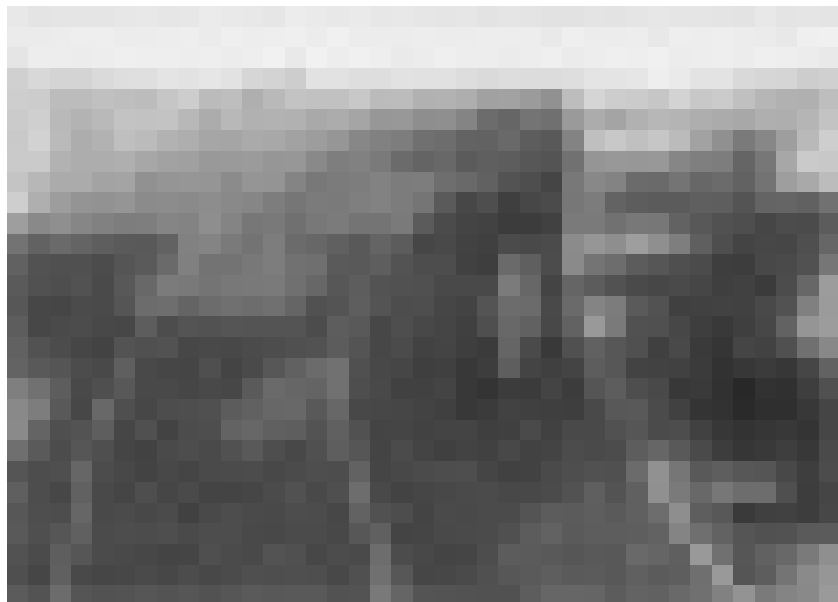
53 Ikarus, 1980

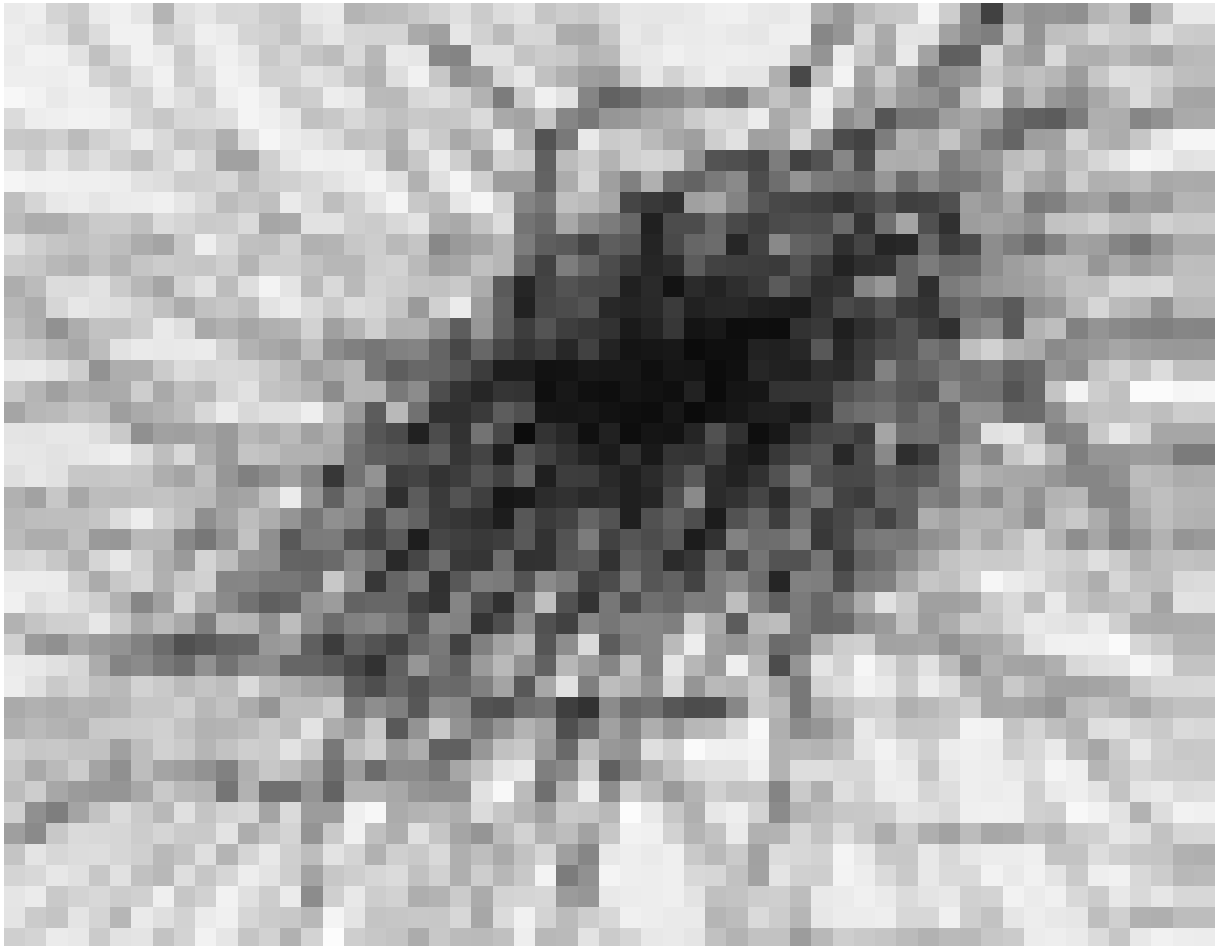
Straßen

Ein ungemein faszinierendes Erlebnis war für Springer der autofreie Sonntag 1973, als Fußgänger sogar die Tübinger Wilhelmstraße bevölkerten. Seinen Niederschlag fand dieses Erlebnis in der gleichnamigen Zeichnung (Kat. 54), die einen alten Bauern beim einsamen Spaziergang auf einer dreispurig ausgebauten Straße zeigt. Bewegung entsteht hier lediglich durch das wechselvolle Spiel der Schatten und Strukturen.

Sehr bewegt dagegen ist das Psychogramm eines Straßenbauers (Kat. 55). Springer fantasiert sich hier in die Gedankenwelt eines Menschen, dessen einziger Lebensinhalt Straßen zu sein scheinen. In seinen Träumen winden sie sich in jede Richtung, treffen aufeinander, kreuzen und verdichten sich, bis sie zu einem unentwirrbaren Knäuel werden (und sich Dunkel über die Gedanken senkt). Anlass für diese Zeichnung war die Tübinger Auseinandersetzung um die geplante vierspurige Nordtangente in den 70er Jahren, die im Übrigen direkt an der springerschen Wohnung vorbeigeführt hätte. Auch aus diesem Grund half das Ehepaar Springer Stimmen zu sammeln für einen Bürgerentscheid, der dann letztendlich das Projekt auch kippte.

Bei der Befürwortung des Projekts hatte sich ein Gemeinderat besonders hervorgetan – in seine vermeintliche Gedankenwelt läßt uns der Künstler hier blicken.





55 Psychogramm eines Straßenbauers, 1986

Flugzeuge II



56 Fliegerfänger, 1985

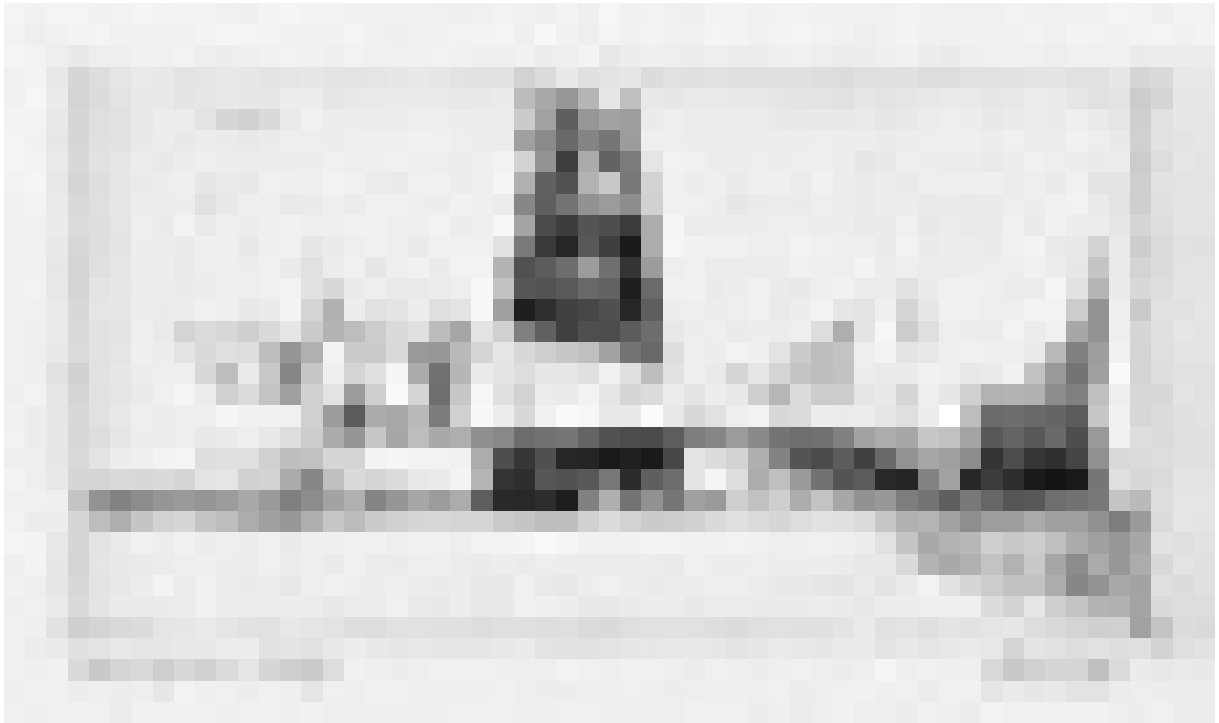
Die außerordentliche Vorliebe Springers für Flugzeuge (vgl. Kap. Flugzeuge I, S. 29ff) gilt auch heute noch häufig alten Modellen, vor allem solchen aus Leinwand und Stoff (vgl. Kat. 57). Diese regen seine Fantasie an und er hegt große Bewunderung für die Pioniere der Fliegerzunft und deren Abenteuerlust. Seine diesbezüglichen Darstellungen bestechen durch ihren nostalgischen Charme. An modernen Maschinen faszinieren ihn vor allem deren Wendigkeit und Geschwindigkeit – die Beobachtung von Manövern des französischen Kampfflugzeugs Mirage (Kat. 59) beispielsweise hat einen tiefen Eindruck bei ihm hinterlassen. Entsprechend ist sie auch dargestellt: Die verdichtete dynamische, nur auf die Vor- und Aufwärtsbewegung ausgerichtete Form wird ergänzt durch zersplitterte Elemente, welche die hohe Geschwindigkeit, das Durchbrechen der Schallmauer andeuten. Im Gegensatz dazu sind ältere Flugzeuge zumeist im Ruhezustand dargestellt.

Springer verfügt jedoch auch über eine humoristische Sichtweise auf das Objekt Flugzeug: Das Blatt Fliegerfänger (Kat. 56) spielt mit den Worten „Fliege“ und „Flieger“ – erst auf den zweiten Blick sind die kleinen Düsenjets am eigentlich für die Beseitigung der lästigen Stubenfliege gedachten Klebeband als solche zu erkennen. Eine andere humorvolle Variante des Gegenstandes stellt Kommt ein Vogel (Kat. 61) dar. Die Collage zeigt einen Papierflieger, der sich auf einem mit einer Hose bekleideten Knie niedergelassen hat: Aus dem im Titel genannten Vogel, der – dem gleichnamigen Lied zufolge – einen Liebesgruß überbringt, wird hier im Zuge einer Verdichtung ein Papierflieger, also gewissermaßen die Botschaft selbst.

Flugobjekte der besonderen Art zeigt auch die Radierung Drei Masken im Schnee (Kat. 58).¹⁴ Der Titel des Blattes lässt an Erich Kästners Erzählung „Drei Männer im Schnee“ (1934) denken, eine Geschichte über (Männer-) Freundschaft, deren zentrales Motiv das des Verkleidens ist, die Frage von Sein und Schein: Eine Maskerade, die Verwandlung eines Millionärs in einen armen Mann ermöglicht eine Freundschaft, die sonst trotz vieler persönlicher Gemeinsamkeiten vermutlich nicht zu Stande gekommen wäre. Wie finden nun aber ein Vogel, ein Insekt und eine Militärmaschine zusammen? Wer auch immer sich hinter den Masken verbergen mag, die drei Gestalten eint ihre Fähigkeit, oder auch nur ihre Neigung, zu fliegen.

14

Diese Radierung wurde in der Zeitschrift „Spektrum“ veröffentlicht; vgl. auch Kat. 41 und 44.



57 Aeroplan, 1981



58 Drei Masken im Schnee, 1976



59 Mirage, 1986/87





61 Kommt ein Vogel, o.J.

Schatten



62 Warten, 1984

Die Vorliebe Springers für die Welt hinter dem oberflächlich Sichtbaren (vgl. Kap. Farbe, S. 35ff und Exkursionen einer Zeichenfeder, S. 47ff) schlägt sich auch in Darstellungen ‚unheimlicher‘ Szenen nieder. Licht und Schatten spielen dabei eine Hauptrolle. Reduktion auf das Wesentliche und die Unbeweglichkeit, Lautlosigkeit, die über den Szenen zu liegen scheint, tragen wesentlich zu ihrer Wirkung bei.

Eine Leerstelle steht im Mittelpunkt der Zeichnung *Warten* (Kat. 62): ein heller, scharf begrenzter Lichtstrahl fällt auf einen Platz. Der Bildausschnitt wird von blockhaften Gebäuden und drei Männern begrenzt. Alle scheinen mit geschlossener Körperhaltung jeweils für sich zu warten. Wer oder was in den Lichtkreis treten soll, bleibt offen. Die Unausweichlichkeit, Bedrohlichkeit der Situation wird durch den langen Schatten der Rückenfigur im Vordergrund, der aufgrund einer weiteren Lichtquelle von links entsteht, verstärkt.

Wie sich Magritte (vgl. Kap. Kunst nach Kunst, S. 119ff) durch Kriminalromane und Detektivgeschichten inspirieren ließ, so bietet die Zeitung mitunter Anregungen für Springer: Eine Notiz über den Mord eines Mannes an seiner Frau war Anlass für die Zeichnung *Tatort* (Kat. 63). Auch hier spielt das Licht eine entscheidende Rolle – es beleuchtet schonungslos die Spuren der Bluttat. Der Lichtkegel hält sich dabei jedoch nicht an die Naturgesetze: die Verteilung von Licht und Schatten scheint so nicht möglich zu sein. Im Hintergrund ist ein (Blut-)Fleck zu erkennen, so wie das Beil – vermutlich die Tatwaffe – mit einem nummerierten Kärtchen versehen. Auch hier fehlt das Wesentliche einer Geschichte: die Handlung. Dem „Warten“ darauf, dass etwas geschieht, steht eine Situation gegenüber, in der nur noch die Spuren des Geschehenen sichtbar sind. So bleibt viel Raum für Spekulationen und die Fantasie des Betrachters, die sich auch aus unzähligen gelesenen, gesehenen oder vielleicht auch nur gehörten Geschichten nährt – wartende Polizisten beziehungsweise Männer im Trenchcoat oder die Sicherung eines Tatorts durch die Polizei sind typische Bestandteile der meisten dieser Erzählungen.

Ein Schatten spielt in *Spätnachmittag* (Kat. 64) nun sogar die Hauptrolle. Es ist der Schatten, der aus einem Bilderrahmen fällt. Setzt man die alte und noch immer verbreitete Vorstellung einer Verbindung von Leben und Schatten und einer Schattenlosigkeit der Toten voraus, so kann der Schatten hier als zu einem Herrn gehörend interpretiert werden, der offenbar die drei anderen, nur noch als Leerstellen vorhandenen Gestalten eines Fotos überlebt hat. Der Künstler überträgt hier offenbar die Tageszeit „Spätnachmittag“, die Zeit, in der die Schatten länger werden, auf die Lebenszeit.

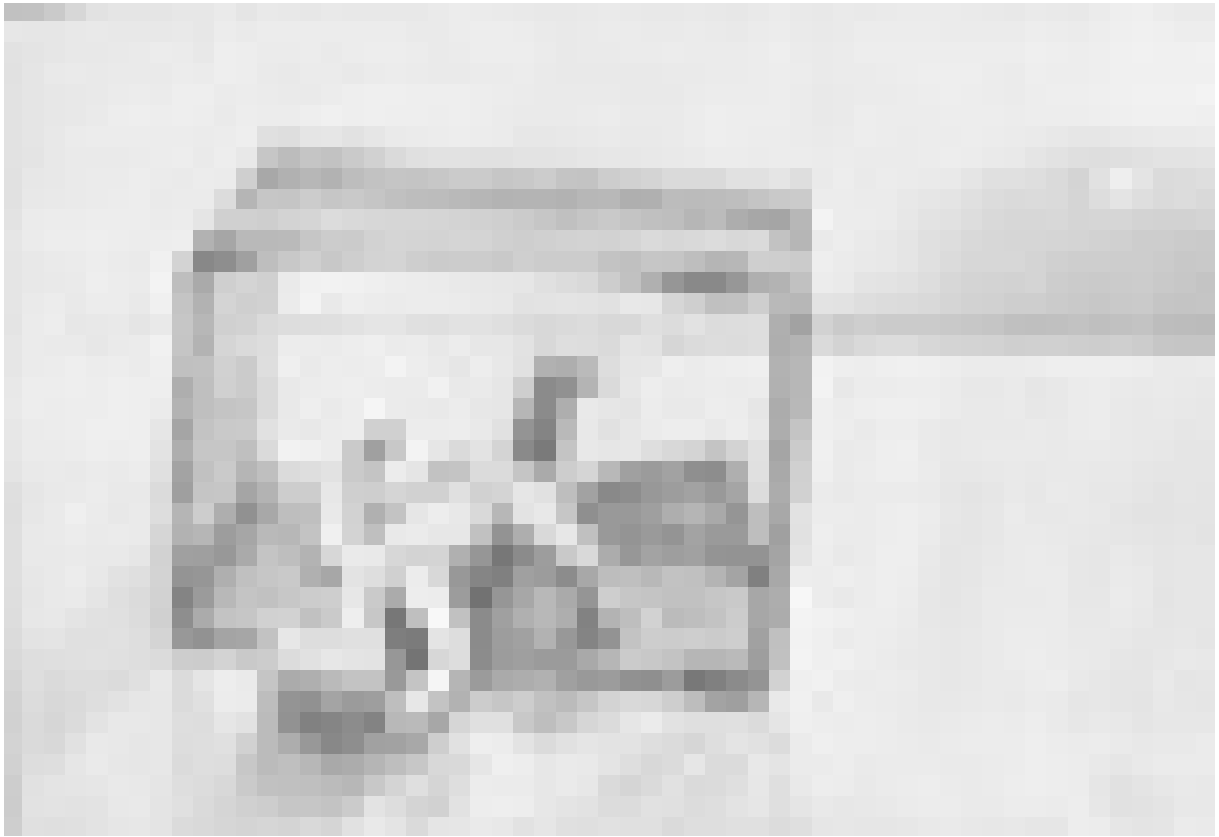


63 Tatort, 1984



64 Spätnachmittag, 1984

Einsamkeit



65 Blasse Sonne, 1974

Die Einsamkeit des Menschen in der Auseinandersetzung mit der harten Realität ist ein häufiges Thema der Blätter Springers, der sich von jeher als Einzelgänger betrachtete. Inszeniert wird diese oft in Bildräumen, die außer durch die Horizontlinie kaum definiert sind und dadurch geradezu unendlich scheinen (vgl. Kap. Horizonte, S. 59ff). Es entsteht der Eindruck von Grenzenlosigkeit und großer Weite, aber auch von Verlorenheit und Ausgeliefertsein. Besonders stark vermittelt sich dieser Eindruck bei der Zeichnung Blasse Sonne (Kat. 65). Diese scheint, zusammen mit einer weiteren, indirekten Lichtquelle, kalt auf eine surreale Szene: Eine Babypuppe liegt mit verdrehten Gliedmaßen und auf den Rücken verdrehtem Kopf in einem ramponiert wirkenden, auf die Seite gestürzten Karton ohne Boden. Er bietet der Puppe, die auf den ersten Blick wie ein Säugling aussieht, kaum Schutz. Verlassen, weggeworfen, ist ihr Schicksal ungewiss. Hierbei scheint es sich um ein Bild für das Ausgeliefertsein des Einzelnen zu handeln, insbesondere in einer von Egoismus und Geldgier geprägten Welt.

Ein wenig Wärme, so scheint das Paar am Strand (Kat. 66) zu vermitteln, kann dem „insulären Wesen“ (Springer) Mensch jedoch ein anderer bieten: Am flachen und ansonsten leeren Strand befinden sich zwei unterschiedlich große, verschieden gemusterte Kissen.¹⁵ Diese scheinen sich am einsamen Strand, Wärme suchend, aneinander zu kuscheln.

Gemeinsam ist den beiden Bildern außer dem Bezug zum Thema Einsamkeit das sehr reduzierte Motiv, die Verfremdung, welche aus der Kombination von verschiedenen, ursprünglich nicht zusammengehörenden Elementen entsteht (vgl. Kap. Kunst nach Kunst, S. 119ff) und die Dinge zum Leben zu erwecken scheint (vgl. Kat. 33, 34, 70).

Im gleichen Themenkreis bewegt sich das Blatt Ende der Kindheit (Kat. 67). Die Schwelle zwischen Kind- und Erwachsensein, die Auseinandersetzung zwischen Jung und Alt, Thema auch des immer wiederkehrenden Ikarusmotivs (vgl. Kap. Ikarus, S. 77ff), wird hier durch einen hölzernen Wagen zum Ziehen dargestellt, über dem quer eine Gliederpuppe liegt. Dieser steht in der Nähe eines Überganges zwischen den Enden zweier hochaufragenden Wände, auf einem gefliesten Boden. Jenseits beginnt der für Springer typische leere Raum. Wurde das Spielzeug zurückgelassen auf dem Weg aus der großen Weite, die auch Freiheit und Unschuld der Kindheit bedeutet, in einen engen Schacht, kalt und schmutzig, der das Leben nun in engere, vorgezeichnete Bahnen lenkt? Oder verhält es sich genau umgekehrt: Vom sicheren, weil behüteten, aber durch Erwachsene bestimmten Weg aus ist die grenzenlose Weite, Freiheit mit den vielfältigen Möglichkeiten des eigenen Erwachsenseins bereits zu sehen – die Stellung des Wagens, der normalerweise gezogen wird, würde darauf hinweisen. Ist es der Blick nach vorn oder der Blick zurück?

15

Springer arbeitet hier auch mit plastischen Mitteln, indem er den Kissen mit der „Roulette“, einem mit feinen Zähnen besetzten Rädchen, das normalerweise bei Kupferstich oder Radierung benutzt wird, Struktur verleiht.



66 Paar am Strand, 1993



67 Ende der Kindheit, 1995

Arbeitsgeräte



68 Stilleben mit weißem Tuch, 1984

Die Resopalradierung *Stilleben mit weißem Tuch* (Kat. 68) zeigt die Arbeitsutensilien des Grafikers: Bleistift, Pinsel, Steine zum Schärfen der Radiernadel und ein begonnenes Blatt. Mit unterschiedlich stark und dicht, entweder parallel oder über Kreuz gelegten Schraffuren wird der Bildgegenstand herausgearbeitet, Farbe und Schatten der dargestellten Gegenstände werden übersetzt in Graustufen. Die Tiefe des Raums entsteht durch die Staffelung der Gegenstandsvolumina mit ihren Hell-Dunkelwerten. Das *Stilleben* ist ein streng gefügtes, in sich ruhendes architektonisches Ganzes.

Die Bild gewordene, stumme Zwiesprache des Künstlers mit seinen Arbeitsutensilien verweist auf die Grundprinzipien seines bildnerischen Arbeitens. Das Erzeugen von Spannung zwischen Hell und Dunkel, Linien und Formen. Das Geheimnis der Faszination der Arbeiten Springers liegt in der Liebe zur handwerklich perfekten Ausführung auch im kleinsten Detail.

Unter dem Aspekt des künstlerischen Selbstverständnisses betrachtet, spannt die Resopalradierung einen Bogen vom Frühwerk, dem Selbstbildnis als Eulenspiegel, zum Alterswerk des Künstlers. Der Grafiker zieht sich in der 1984 entstandenen Arbeit aus dem Bildgeschehen zurück und lässt die Arbeitsgeräte für sich sprechen.

Eine für seine Arbeiten typische Veränderung erleben die Arbeitsgeräte in der 1994 entstandenen Zeichnung *Die Kontroverse* (Kat. 70). Wie bei den Blättern der *Tischserie* (vgl. beispielsweise Kat. 33, 66) werden Gegenstände zum Leben erweckt. Links und rechts einer langen, weit in den Raum ragenden Tafel sind die Kontrahenten aufgereiht: Auf der rechten Seite Gänsekiel und Feder, auf der linken Zirkel und Ziehfedern. Der zur Waffe gewordenen Spitze des Zirkels haben Gänsekiel und Feder nur das Wort aus den zu Schnäbeln geformten Spitzen entgegen zu setzen. Die Gefährlichkeit des Zirkels deutet sich bereits in der dunklen, drohenden Aura an, die ihn und seine Genossen umgibt.

Auf den zweiten Blick fällt erst auf, dass zwischen ihnen ein Blatt liegt. Es handelt sich hier also um eine Auseinandersetzung des musischen Bildners mit seinem Alter Ego, dem technischen Zeichner.

Friedlich vereint sind die beiden Seiten im Blatt *Im Atelier* (Kat. 69), hier erzeugt der Gegensatz von exakten Konstruktionslinien wie beim Tisch oder der Tür und mit freier Hand gezeichneten Linien Spannung.

Die Gliederpuppe ist bei Springer nicht nur Arbeitsgerät, das für das Studium menschlicher Bewegungen verwendet wird, „Gliederpuppen haben mich als mechanisch wirkende Wesen, die tatsächlich auch etwas Menschliches an sich haben, schon immer fasziniert; auch ohne die Begegnung mit Chirico. Es sind Gebilde mit menschlichen Proportionen, die allein nach mechanischen Gesetzen funktionieren.“¹⁶

16

Fritz Springer. Aus: Interview von Götz Adriani mit Fritz Springer, Ugge Bärtle und Kurt Hafner. In: *Radierung Tübingen 77*. Ugge Bärtle, Ruth Eitle, Fris Springer. Edition Brucknerweg 9. Tübingen 1977.

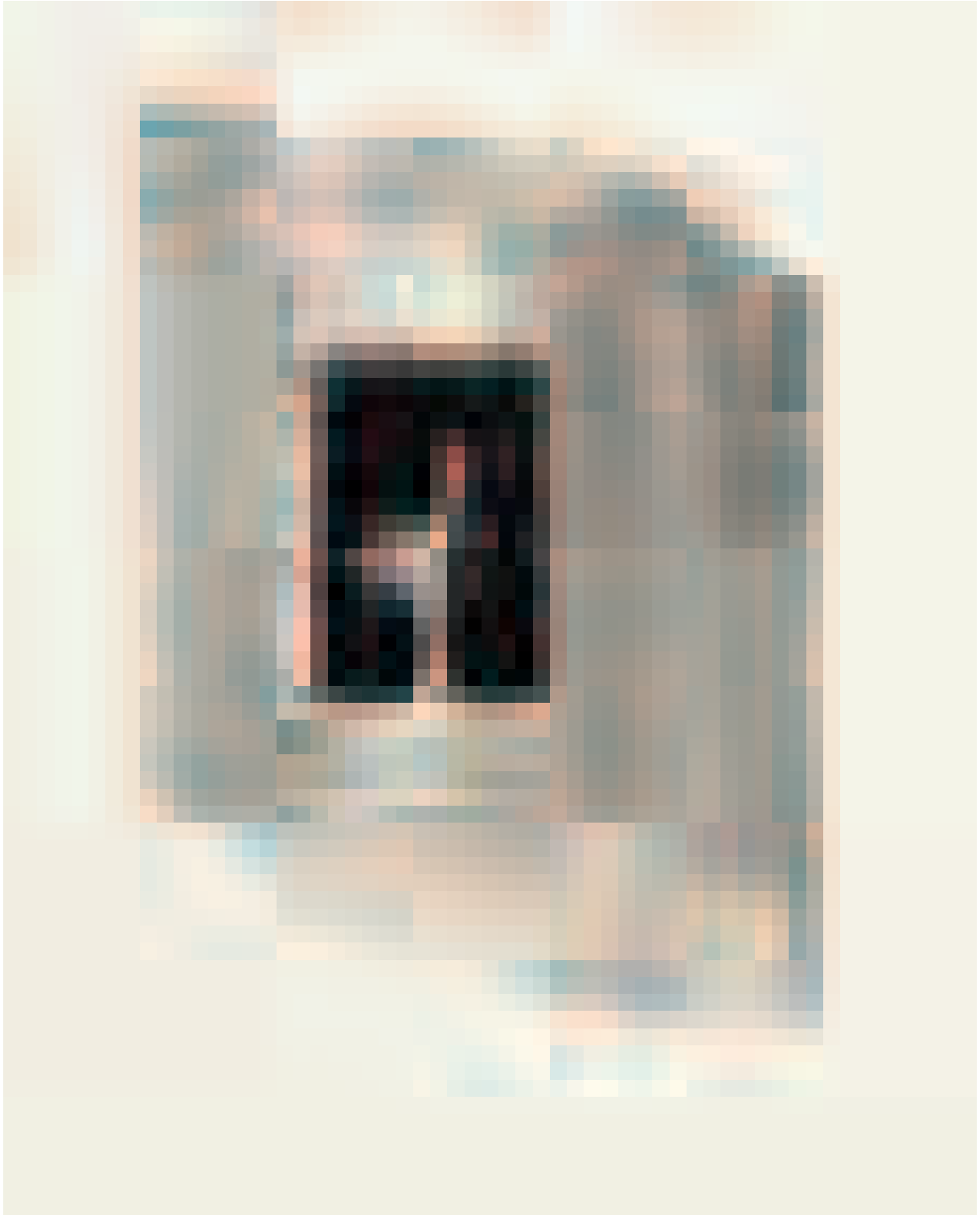
Bei den geometrisch geformten Gestalten der Blätter *Küstenwache* (Kat. 42) und *Begegnung* (Kat. 43) handelt es sich um Variationen des Motivs der Gliederpuppe.



69 Im Atelier, 1997



Kunst und Natur



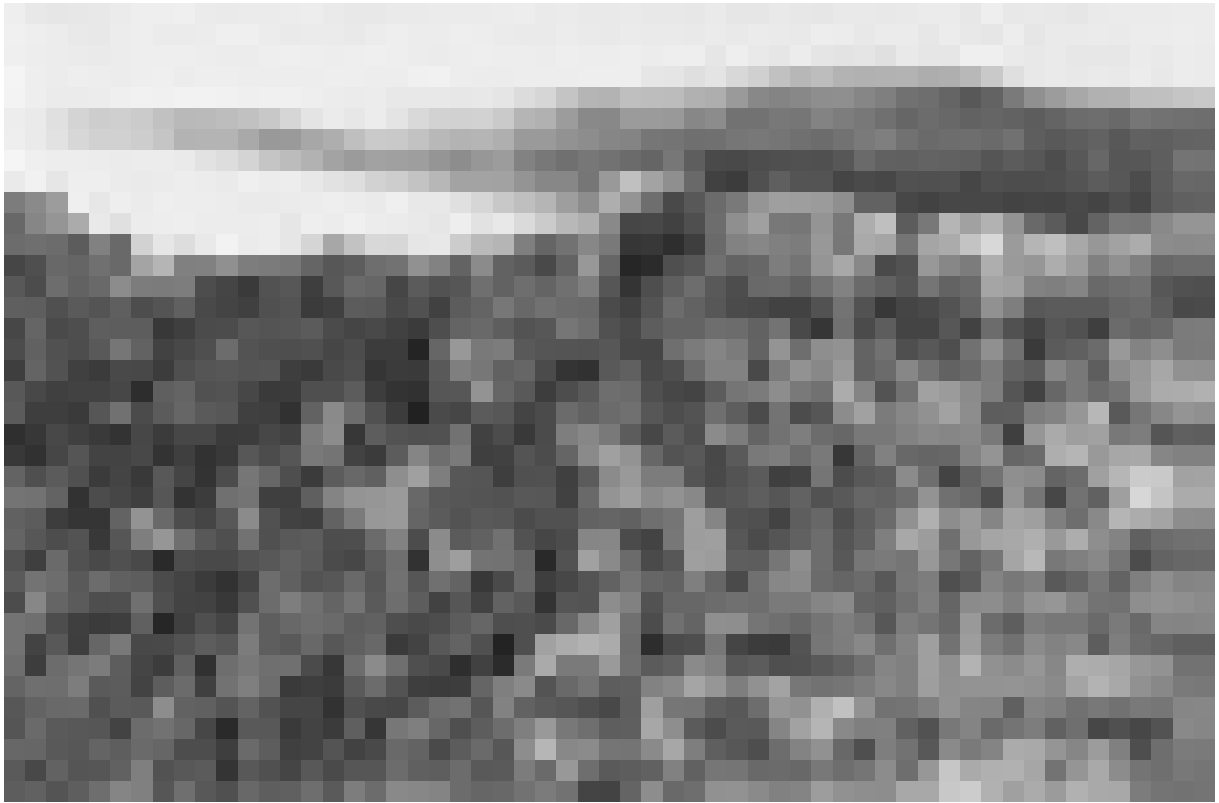
71 Baumdenkmal, 1991

Baumdenkmal (Kat. 71) nannte Fritz Springer ein Blatt, das ein Stück einer zerbrochenen Distel in einer Nische, hervorgehoben durch die tiefschwarze Umgebung, zeigt. Ein Stück Pappe in die passende Form gerissen, mit einem Fensterausschnitt versehen, mit stark verdünnter Tusche und etwas rosa Farbe bestrichen, wurde zur Druckvorlage. In den ausgesparten Rahmen zeichnete er mit Bleistift die Pflanze und färbte anschließend den Hintergrund mit schwarzer Tusche ein.

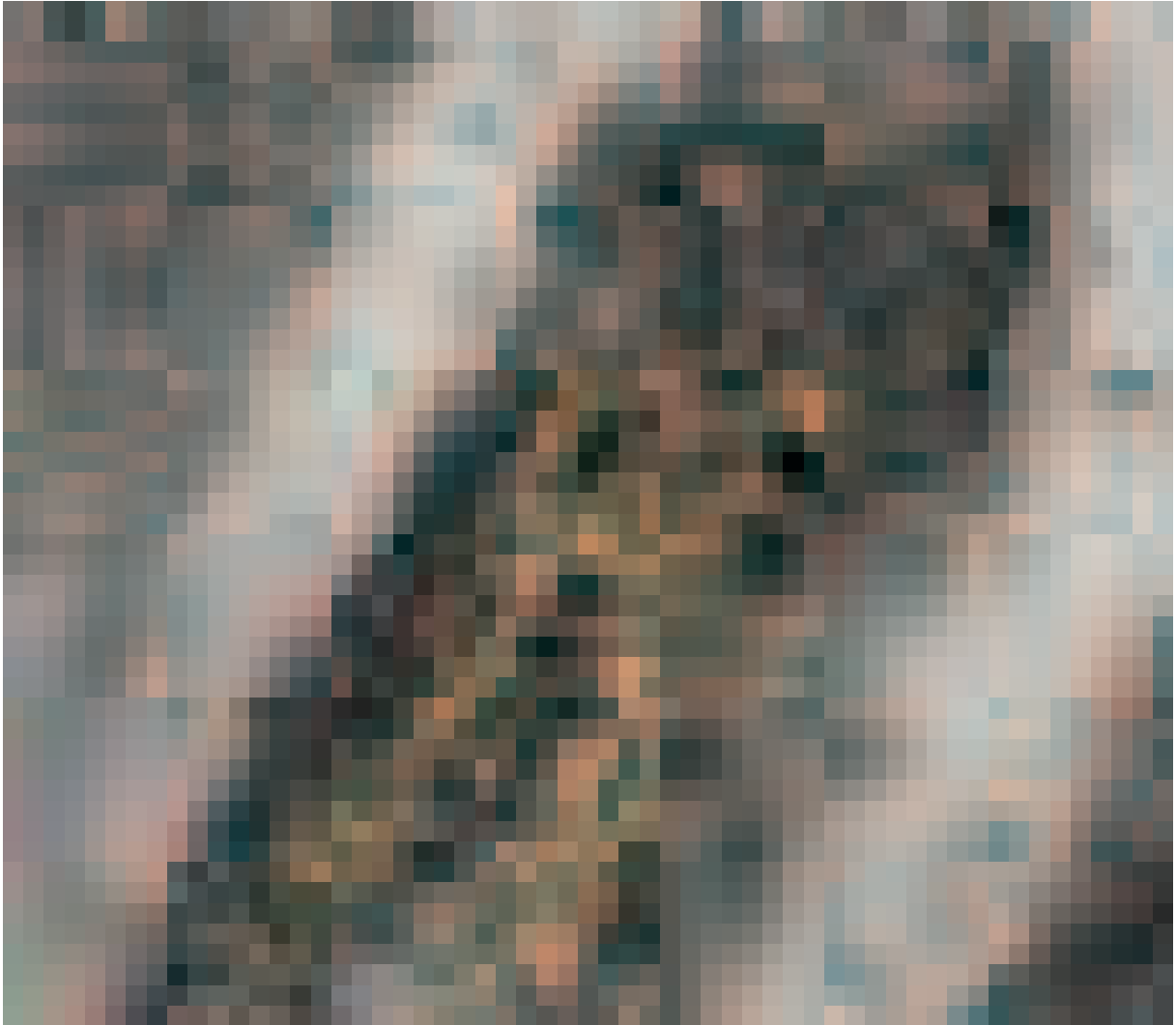
Der unspektakuläre Gegenstand wird durch die Technik und die unerwartete Art der Präsentation zu etwas außergewöhnlichem, ausstellungswürdigem. Experimentierfreude und ein sehr großes Repertoire an ungewöhnlichen Techniken, die er je nach Anlass und Gegenstand einsetzt, zeichnen den Künstler auch im hohen Alter aus. Um die lockere, chaotische Struktur einer Müllhalde im Blatt Müllgebirge (Kat. 72) sichtbar zu machen, tränkte er einen zerknüllten Lappen mit verdünnter Tusche und stempelte damit die unteren zwei Drittel eines Blatts. Die so entstandene Zeichnung wurde mit Feder und Tusche lediglich akzentuiert.

Hier wie auch im Blatt Ausgrabung (Kat. 73) fällt auf, dass er unterschiedlichste Techniken anwendet, um die Struktur eines Gegenstands sichtbar zu machen. Die Prägung der Pappe – sie entstand bei einem Druckvorgang durch auf dem Bildträger verteilten Rollsplit – macht das Erdreich anschaulich, in dem der Krieger liegt, das Kompositionsgold seine teilweise zerstörte Rüstung. Springer, der in den 60er Jahren die formalen Möglichkeiten der abstrakten Kunst nutzte, ohne je ganz abstrakt zu arbeiten, verwendete in den 90er Jahren neue Techniken, um neue Möglichkeiten der Darstellung zu erschließen.

Die Isländischen Impressionen (Kat. 74-76) entstanden 1990 nach einer Islandreise. Die stark abstrahierenden Tuschezeichnungen sind mit kräftigem, schwungvollem Strich aufs Blatt gebracht. Sie zeigen auf relativ kleinen Formaten eine Landschaft mit gewaltigen Felsformationen. Es ist eine abweisende, überwältigende Natur, eine Natur, die noch nicht vom Menschen zerstört ist, eine Natur, in der der Mensch bedeutungslos ist.



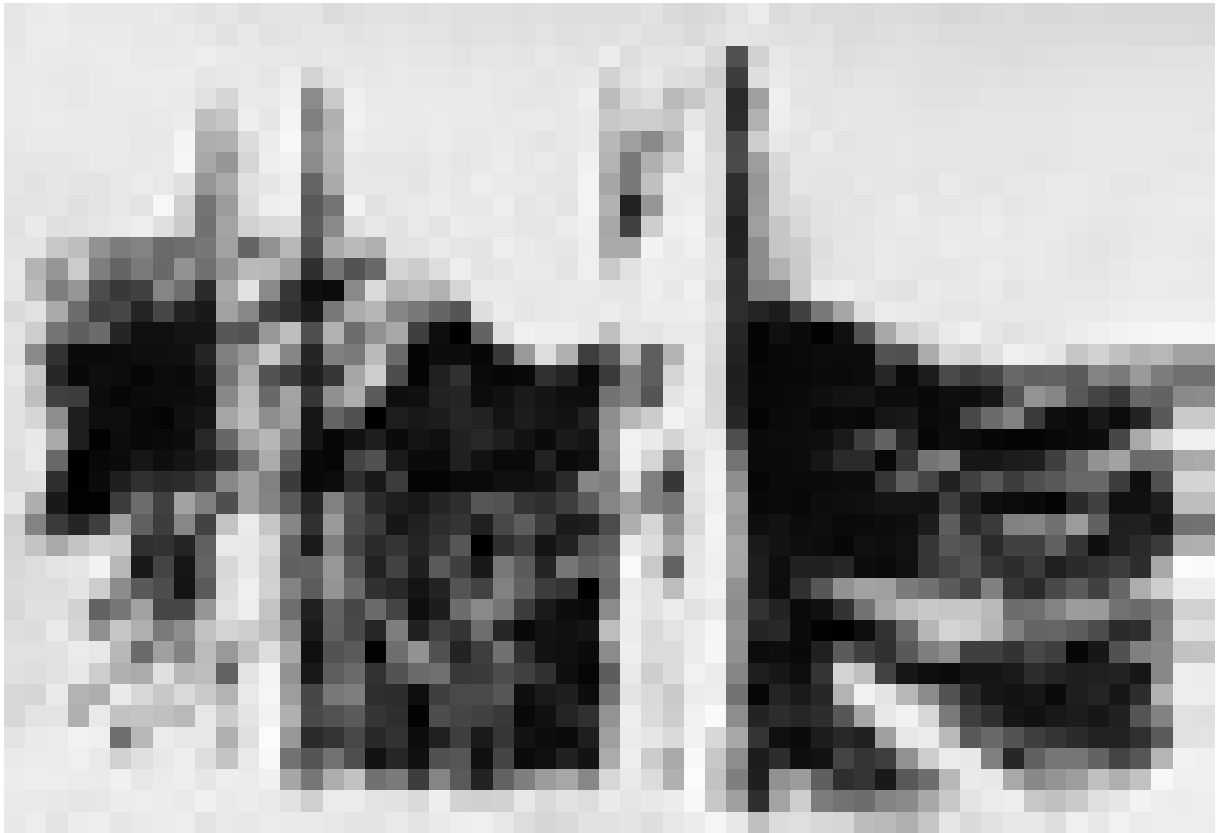
72 Müllgebirge, 1991





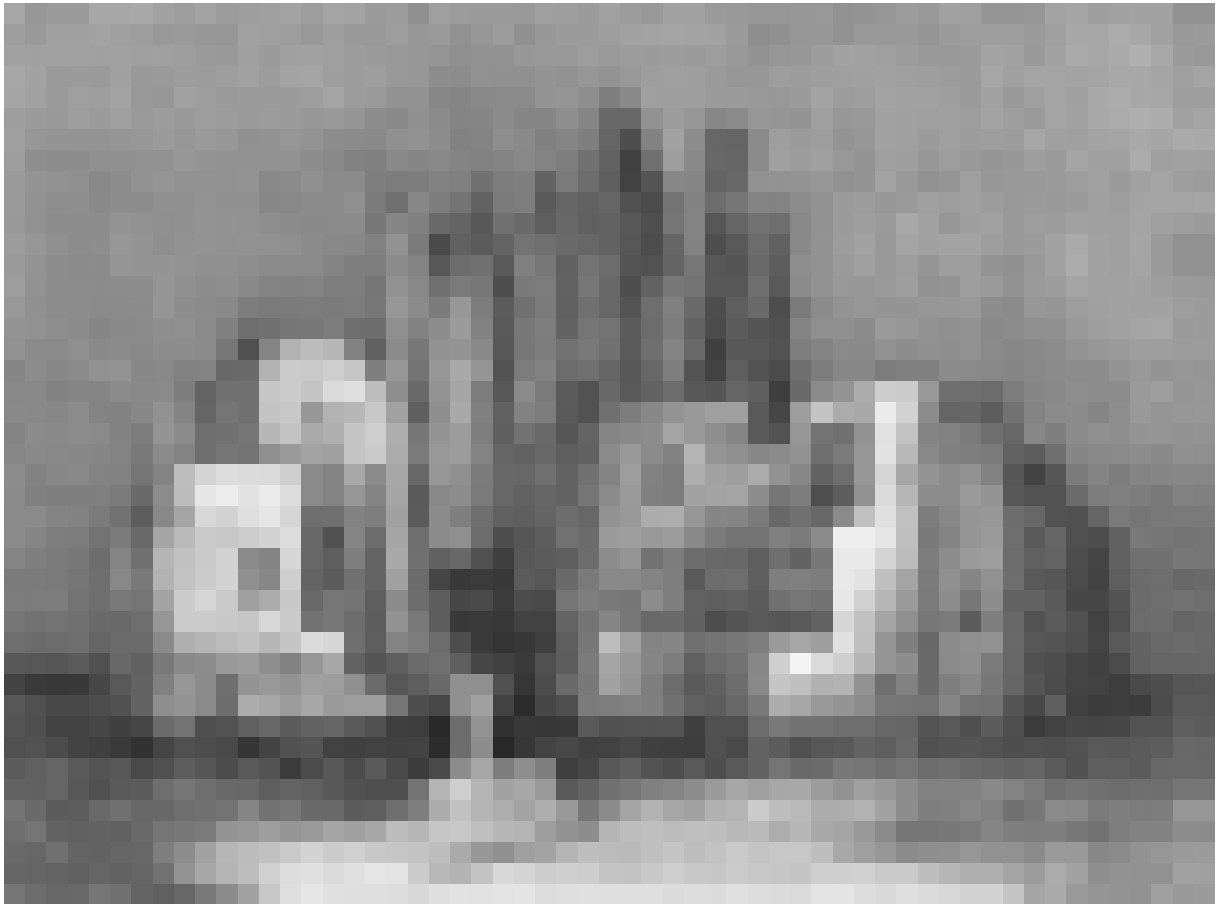
74 Isländische Impression, 1990





76 Isländische Impression, 1990

Kunst nach Kunst

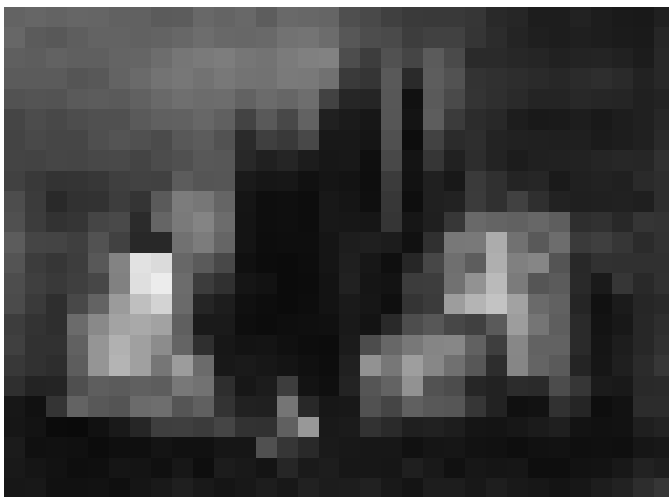


77 Frei nach A. Böcklin, 1981

Siehe hierzu: Eiff, Wilhelm von: Glasveredelung. (Glasform, Glaschliff und Glasgravur). In: Glas-technische Berichte, 14. Jahrgang, H. 1, 1936 (Sonderdruck). S. 1.

Schon während seiner Ausbildungszeit an der Kunstgewerbeschule in Stuttgart wurde Springer durch seinen Lehrer Prof. von Eiff die Wichtigkeit der Auseinandersetzung mit anderen Künstlern, auch mit der älteren Kunst, vermittelt. Sie sollte zur eigenen Stilsicherheit, zu Objektivität und Willensklarheit beitragen¹⁷ und spiegelt sich bis heute, immer wieder neu, in seinem Werk. Eine Reproduktion der Toteninsel (Abb. 5) von Arnold Böcklin (1827-1901) in der ersten Fassung von 1880 (von ursprünglich fünf), inspirierte Springer zu seiner Zeichnung *Frei nach A. Böcklin* (Kat. 77). Er übersetzte die Komposition des in Basel geborenen Künstlers auf der perfekt ausgeführten Zeichnung mit ihren fein abgestuften Grautönen und dem spannungsvollen Spiel von Licht und Schatten in „lauter technische Gebilde“ (Springer). Die Insel besteht bei ihm nicht vorwiegend aus Felsen mit eingeschnittenen Grabkammern, sondern ist vollständig künstlich, besteht aus Kuben, welche auf Gefängnisse oder Fabriken, vielleicht sogar auf Krematorien verweisen. Ihre Fenster sind teilweise vergittert, entsprechen aber mitunter den böcklinschen Öffnungen. Die hoch aufragenden, dunklen Zypressen Böcklins haben bei Springer ihr Gegenstück in lanzenartigen, zum Teil mit Blattstruktur versehenen Gebilden oder solchen, die wie Schornsteine aussehen. Alle tragen Antennen. Der weißen, aufrecht stehenden Gestalt im Boot, die zusammen mit einer quer darüber liegenden ebenfalls weißen Bahre von einer dunklen Gestalt zur Insel gerudert wird, entspricht ein Baumstumpf, umgeben von einem flachen Stein und einem zweiten abgestorbenen Baum, der diagonal im Bildvordergrund liegt. Bemerkenswert ist, dass sogar dem Schatten der böcklinschen Figur ein ebensolcher des Baumstammes entspricht. Im Unterschied zum Gemälde Böcklins ist im Bildvordergrund in der springerschen Version ein Strandausläufer zu sehen, der in das dunkle Wasser, das die Insel umgibt, übergeht. Damit stehen bei Springer die zwei Sphären Wasser und Land unverbunden nebeneinander. Es gibt nichts Lebendiges, keine Bewegung, nicht einmal Pflanzen. Was bei Böcklin durch eine geheimnisvolle, dunkle Gesamtstimmung und Bildelemente wie das Todessymbol Zypresse oder die weißgekleidete Gestalt – vielleicht ein Todesbote oder gar der Tod selbst – auf den Übergang zwischen

Abb. 5
Arnold Böcklin: Die Toteninsel, 1880
Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kunstmuseum. Depositum der Eidg. Gottfried Keller-Stiftung.



Leben und Tod verweist, ist hier völlig erstarrt. Ein gewisser Zivilisationspessimismus, der schon Böcklin eigen war, scheint bei Springer den Sieg davongetragen zu haben. Der abweisende, bedrohliche Komplex der Insel selbst ist ebenfalls der Vergänglichkeit anheimgegeben: Risse ziehen sich durch die Gebäude, einige der Fensterscheiben sind zersprungen.

Zu den von Springer am meisten geschätzten Künstlern gehört Giorgio Morandi (1890–1964). Seine *Hommage à Morandi* (Kat. 78) stellt eine Verfremdung des Lieblingsmotivs des Italieners dar: die ruinösen flaschenförmigen Gebilde Springers mit den bekannten rechteckigen

Öffnungen beziehen sich auf die zahlreichen Stilleben aus Flaschen, Vasen und anderen Alltagsgegenständen Morandis (vgl. Abb. 6). Charakteristisch für Morandi sind Einfachheit und große Ruhe, „stille, intensive Lyrik“ (Springer). Die Zeit scheint still zu stehen in diesen knapp – oft nur durch Standfläche und Rückwand – definierten Räumen, in welchen Gegenstände wie Schauspieler auf einer Bühne aufgetreten sind, ein Konzept, das auch Springer gerne verwendet (vgl. Kap. Horizonte, S. 59ff). Vor allem in späteren Jahren ist diese Zeitlosigkeit häufig auch Gegenstand der springerschen Bilder. Bei der vorliegenden Zeichnung beziehungsweise der entsprechenden Radierung spielt der Künstler jedoch mit dieser Dimension: Seine Flaschengebilde sind von der Zeit angegriffen, und belegen damit einmal mehr die Vergänglichkeit alles Irdischen respektive Materiellen.

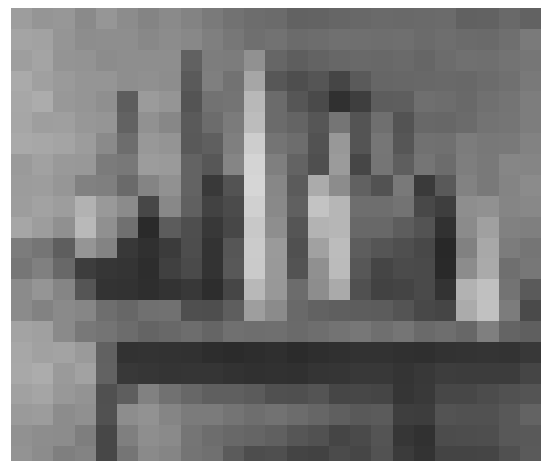
Springer teilt mit Morandi die Vorliebe für die genaue Betrachtung eigentlich alltäglicher Gegenstände in der eigenen, unmittelbaren Umgebung, ihre Beziehung zum Raum und untereinander, die Bedeutung von Licht und Schatten. Die Gemeinsamkeiten erstrecken sich jedoch nicht nur auf die Gemälde Morandis, sondern auch auf dessen grafische Produktion. Morandi, der ab 1930 eine Professur für Radiertechnik an der Universität von Bologna innehatte, sah sich als „Lehrer des Handwerks“, nicht als „Lehrer der Kunst“.¹⁸ Die relativ langwierige handwerkliche Bearbeitung des sich widersetzenden Materials scheint ihm – wie Springer – entsprochen zu haben. Morandi trat ebenfalls in der Öffentlichkeit eher bescheiden auf und sein Atelier, wenn man Fotos und Erzählungen glauben darf, glich eher einer Mönchszelle. Auch darin erkennt Springer eine Verwandtschaft: „Ich fühle mich am wohlsten in der Klausur, wenn ich da an meinem Narbentisch sitze, da fühle ich mich am allerwohlsten. Es gibt Naturelle, die brauchen um sich herum Betrieb, durch den sie inspiriert werden. Bei mir [ist das nicht so; Anm. d. Verf.]. Deshalb mag ich den Morandi so – der hat [einen Arbeitsraum; Anm. d. Verf.] [...] wie eine Mönchszelle [...] so etwas liegt mir mehr“ (Springer). Morandis Malerei charakterisiert er als „fromm“, obwohl er sich bewusst ist, daß Morandi damit vermutlich nicht einverstanden gewesen wäre. Jedoch evozieren die Bilder in ihrer schlichten, strengen Einfachheit eine gewisse Andachtsstimmung: „[...] wenn man einmal von der Unrast unserer Zeit ausruhen will, und will sich versenken, dann [...] den Morandi sich vornehmen und sich in seine Bilder vertiefen, da kann man zu sich selber finden.“ (Springer)

18

Giorgio Morandi: Ölbilder, Aquarelle, Zeichnungen, Radierungen. Katalog u. Ausst.: Franz Armin Morat. Ausst.: München, Haus der Kunst, 1981. München 1981. S. 15.

Abb. 6

Giorgio Morandi: Stilleben mit Flaschen, 1940
Staatliche Museen zu Berlin
Preußischer Kulturbesitz,
Neue Nationalgalerie.

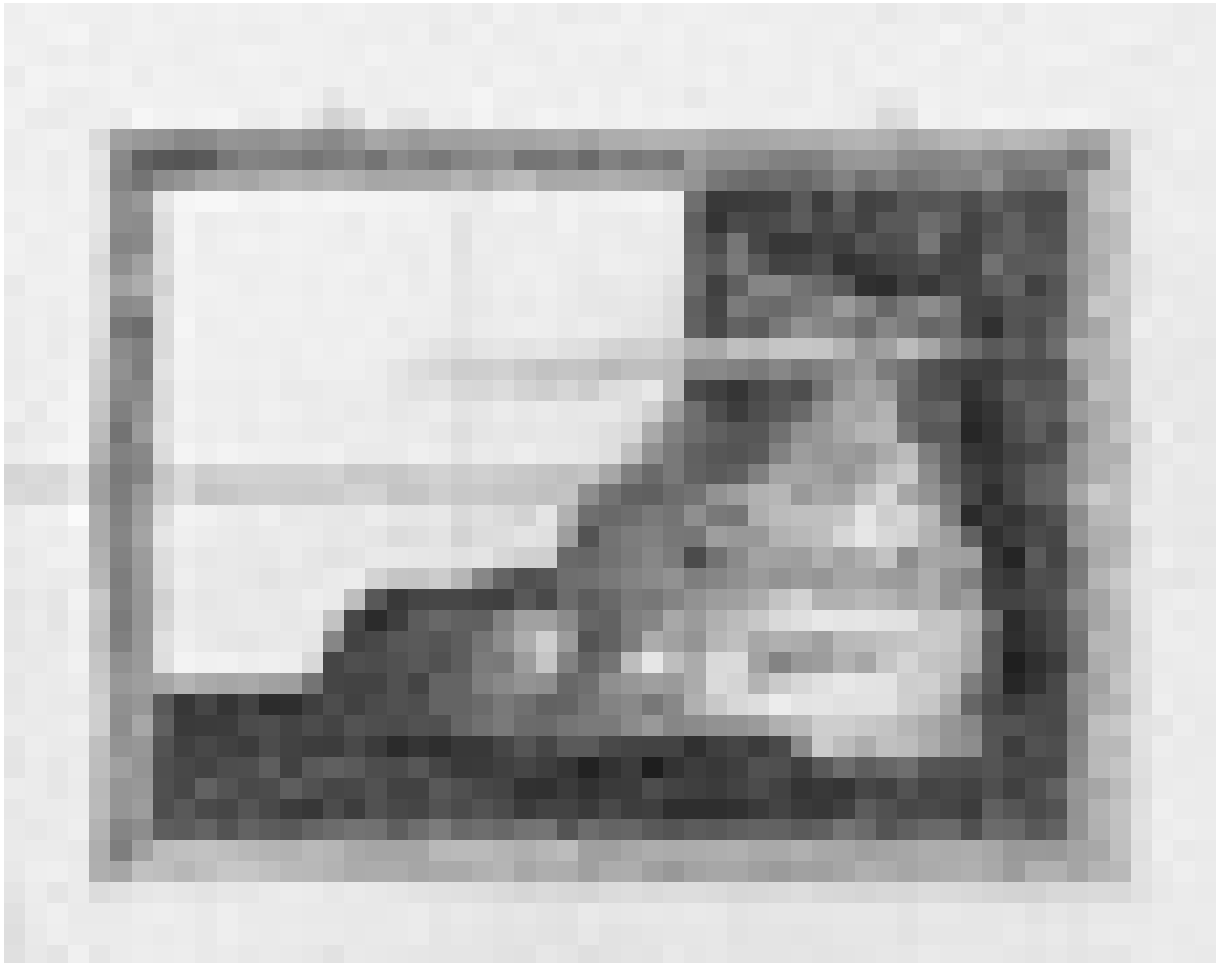


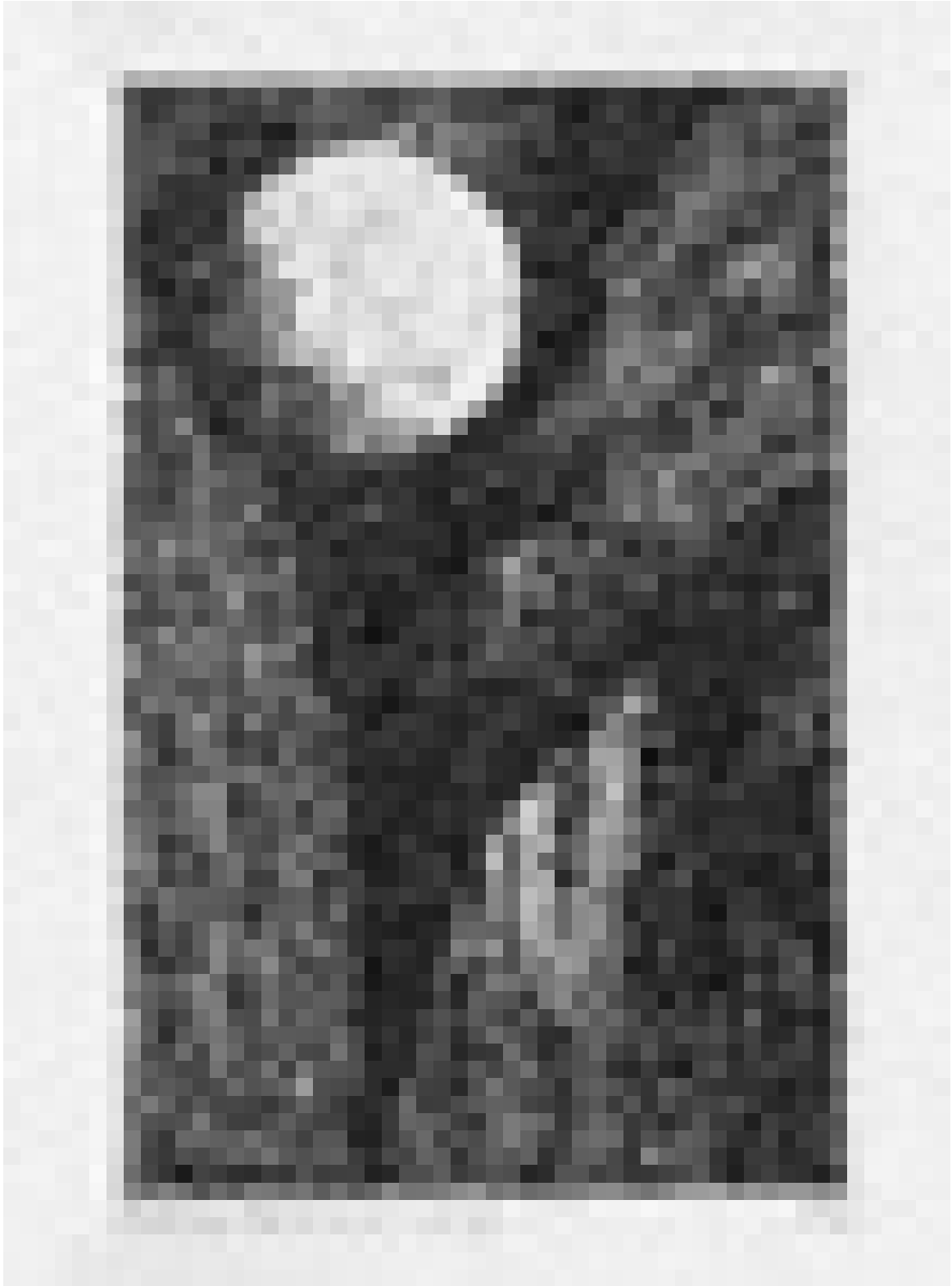


78 Hommage à Morandi, 1981

Morandi, der „Maler der Stille“ (Springer), hat mit dem belgischen Surrealisten René Magritte (1898–1967), einem zweiten großen Vorbild des späten Springer, vielleicht genau dieses gemeinsam. Den meisten Werken der beiden eignet eine gewisse statuarische Ruhe, Unbeweglichkeit. Auch dem „kristallklaren Surrealismus“ (Springer) Magrittes ist eine Hommage (Kat. 79) gewidmet: In einem Bilderrahmen ist ein „Bergschuh“ zu sehen, der vor einer Fensteröffnung steht. Links im Hintergrund ist die Silhouette einer Gebirgskette angedeutet und im Schuh erscheint – als Fortsetzung der Umrisslinie – ein ausgearbeitetes Gebirgsmassiv, davor einige einzelne Felsbrocken. Eine – an eine Zeichenfeder erinnernde – Wolke verbindet die Ebenen. Dieses Bild im Bild mit Fensterblick spielt mit Assoziationen, verwirrt durch verschiedene Realitätsebenen. Gesetze der Logik werden außer Kraft gesetzt, Eigenschaften vertauscht, Größenverhältnisse umgekehrt (vgl. Kat. 25). Derartige Widersprüchlichkeiten fügen sich dennoch in eine harmonische Komposition. Mit vergleichbaren Mitteln und einer relativ einfachen, im weiteren Sinne realistischen Ausdrucksweise, reduzierten Sprache, versuchte Magritte, sein Nachdenken über die Existenz des Menschen, das „Mysterium“ (Magritte), in immer neuen Bildern zu fassen und damit Sehen und Denken gleichzusetzen. Vor allem in seinen frühen Bildern erscheint – wie schon bei de Chirico (vgl. Kap. Horizonte, S. 59ff) – der Bildraum als Bühne. Auch Springer möchte mit seinem Werk zum Nachdenken anregen, hat aber häufig auch eine humoristische Sicht auf die Dinge des Alltags.

Ein Tip für Christo (Kat. 80) schließlich verweist auf die Auseinandersetzung des Künstlers auch mit der zeitgenössischen internationalen Kunstszene: Über typisch springerschen Felsformationen (vgl. Kat. 40, 46) – sie haben rechteckige Öffnungen – zeigt sich der Mond vor bewölktem Nachthimmel, mit Tuch verhüllt und fest verschnürt. Der 1935 in Bulgarien geborene Objektkünstler Christo hat vor allem durch seine Verpackungsprojekte Bekanntheit erlangt. Diese hatten zum Teil enorme Ausmaße – egal ob Küste, Insel oder Berliner Reichstag – der Mond scheint jedoch selbst für ihn eine Nummer zu groß zu sein. Ironisiert der selbst so bescheidene Springer hier einen gewissen Größenwahn, den Wunsch, durch spektakuläre Aktionen Aufsehen zu erregen und damit Berühmtheit zu erlangen?





80 Ein Tip für Christo, 1979

Wie ein roter Faden zieht sich der „Ikarus“ (vgl. Kap. Ikarus, S. 77ff) durch das Werk Springers. An seinem Beispiel kann der Rezipient des gesamten springerschen Werkes die außerordentliche Vielseitigkeit des Künstlers nachvollziehen. Seit der „Geburt“ des Ikarus in den 60er Jahren (vgl. Kat. 13), hat sich sein Erscheinungsbild immer wieder gewandelt: in einer der neueren Arbeiten steht nunmehr ein Flügel als pars pro toto für die Geschichte des übermütigen Ikarus (Kat. 81).

Darüber hinaus bezeugt der „Ikarus“ durch seinen Auftritt in den 60er Jahren auch grundsätzliche Veränderungen im künstlerischen Werden Springers. Mitverursacht durch die Auflösung der Künstlervereinigung Ellipse (vgl. Kap. Vergängliches, S. 41ff) kristallisierte sich nun immer mehr die eigene Handschrift heraus, nach Experimenten mit Farbe und Abstraktion verstärkte sich die Tendenz zu Schwarz-Weiß und zur Gegenständlichkeit, das Motivrepertoire erfuhr entscheidende Bereicherung durch von nun an häufig wiederkehrende Elemente. Mit einer weiteren bedeutsamen Veränderung im kreativen Prozess – dem zunehmenden Verzicht auf die Vorzeichnung – erhielt die Phase der Veränderung ihr äußerliches Kennzeichen: Seit 1967 verwendet Fritz Springer ein neues Signum – Fris.

Trotz der immer wieder überraschenden Vielseitigkeit des Künstlers zeigt sein Schaffen eine gewisse Kontinuität. Unbeeindruckt von wechselnden künstlerischen Moden geht der – im Gegensatz zu Ikarus – so bescheidene Fritz Springer seinen Weg: „Ich zieh meine Straße und lass mich nicht beirren“ (Springer).



81 Ikarusspur, 2000

1912 Fritz Springer wurde am 25. August in Stuttgart geboren.

1927 begann er eine Lehre für Bauglaserei in Ludwigsburg, die er 1930 mit der Gesellenprüfung abschloss.

1931 nahm er das Studium an der Kunstgewerbeschule Stuttgart, Abteilung Glas- und Edelsteinbearbeitung bei Prof. Wilhelm von Eiff auf. Springer erlernte künstlerischen Glasschliff, bei dem massiv gefärbtes Glas mit Hilfe der biegsamen Welle und Karborundumrädern (vgl. S. 71) geschliffen wird. Noch während seiner Ausbildung entdeckte Springer aber seine eigentliche Leidenschaft, das Zeichnen. Sein Lehrer war beim Anblick der Zeichnung Männerkopf (Abb. 7) so begeistert, dass er Springer kategorisch mitteilte: „Ab morgen sind Sie im Zeichensaal der Abteilung.“

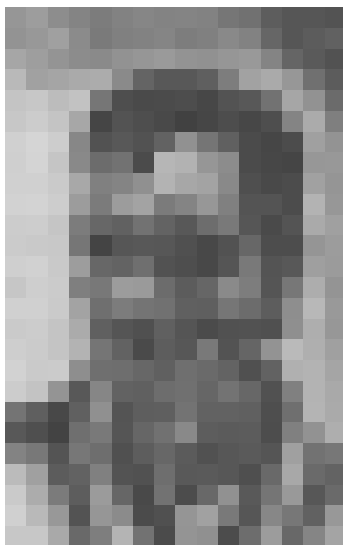
1934 wurde er Meisterschüler bei Prof. von Eiff. Im selben Jahr erhielt er von der Königin Olga Stiftung und der Markel Stiftung ein Stipendium für einen halbjährigen Aufenthalt in Italien. Er verbrachte vier Monate in Rom und zwei Monate in Sizilien, wo er mit seinem Vater von Palermo nach Messina wanderte. Nach dem Ende der Ausbildung 1937 führte er zwei weitere Semester Entwürfe für den Lehrer aus. Nach dem Abgang von der Kunstgewerbeschule hatte er Schwierigkeiten, Aufträge zu bekommen, da er wie auch sein Vater Gegner des Naziregimes war. Der Vater, Geschäftsführer des Evangelischen Volksbunds für Württemberg, wurde auf Druck der Nazis mit 49 Jahren von der Landeskirche in den vorzeitigen Ruhestand versetzt.

1940 wurde Springer zum Wehrdienst einberufen. Eine Verletzung, die er bereits im darauffolgenden Jahr durch eine Granate erlitt, eröffnete ihm die Möglichkeit, sich als kartographischer Zeichner von Heereskarten ausbilden zu lassen. Am Kartographischen Institut in Wien, wo man ihn danach einsetzte, konnte er an den Wochenenden und nach Feierabend im Zeichensaal arbeiten.

1945 Nach dem Ende des Krieges fand er eine Beschäftigung als Illustrator bei der Zeitschrift „Das Neue Deutschland“ in Baden-Baden. Die Zeitschrift stellte ihr Erscheinen aber schon bald wieder ein, da die Militärregierung in Baden-Baden den Herausgebern das Papierkontingent strich, weil sie mit der politischen Ausrichtung des Magazins nicht einverstanden war. Springer kehrte nach Bebenhausen zurück, wo seine Familie seit 1938 wohnte und arbeitete als Illustrator für verschiedene Zeitungen.

1947 In Tübingen suchte er Kontakt zu anderen Künstlern und trat der neu gegründeten Notgemeinschaft Tübinger und Reutlinger Künstler bei. Diese Gruppe gab Kalender heraus, deren Erlös bedürftigen Mitgliedern zugute kommen sollte. Gleichzeitig wollte man sich mit den Kalendern in der Region bekannt machen. An den Kalenderprojekten war auch HAP Grieshaber mit

Abb. 7
Männerkopf, 1931



einigen Holzschnitten beteiligt.

1951 Nach Unstimmigkeiten löste sich die Notgemeinschaft Tübinger und Reutlinger Künstler auf, ein Teil der Mitglieder gründete noch im selben Jahr die Ellipse, die in den folgenden Jahren zu einer der bedeutendsten Künstlergruppierungen der Region wurde und bis 1965 bestand. Zu den Mitgliedern zählten der Initiator Ugge Bärtle, Gerth und Valeska Biese, Karl Langenbacher, Rosmarie Dyckerhoff, Erich Mönch, Hadwig Münzinger, Fritz Springer u.a.

1951 Am 3. November heirateten Marta Schmidt und Fritz Springer.

1956 Seinen Lebensunterhalt verdiente er als wissenschaftlicher Zeichner. Nach einer Beschäftigung beim kartographischen Verlag Mair in Stuttgart, war er ab 1956 bis zu seiner Pensionierung 1976 am Geologisch-paläontologischen Institut der Universität Tübingen angestellt. Dort zeichnete er unter anderem geologische Karten und Fossilien. Das wissenschaftliche Zeichnen, das eine emotionslose, sachliche und vor allem exakte Darstellung des Gegenstands erfordert, hat auch seinen künstlerischen Zeichenstil geprägt.

1961 Reise nach Elba (vgl. Kat. 24). Fritz Springer unternahm zwischen 1961 und 1992 zahlreiche Reisen nach Frankreich, Griechenland, Südtirol, Island und in die Schweiz bei denen eine große Anzahl von Reiseblättern entstand (vgl. Abb. 1, 2 und Kat. 74-76).

1971 wurde auf Betreiben von Kurt Hafner im Atelier von Ugge Bärtle der Künstlerbund gegründet. Gleichzeitig wurde die Originalgraphikedition „Multiplicata“ ins Leben gerufen. Der Verkauf der Blätter bildet bis heute die finanzielle Grundlage des Künstlerbunds; mit den Einnahmen aus dem Verkauf werden die Unkosten für das Alte Schlachthaus gedeckt. Die Blätter erscheinen monatlich und heißen inzwischen „Blätter des Monats“.

1977 begann Springers elf Jahre dauernde Mitarbeit bei der in Zürich erscheinenden Zeitschrift Spektrum. Internationale Vierteljahreszeitschrift für Dichtung und Originalgrafik Zürich.

1978 erhielt er zusammen mit Wilhelm Pfeiffer vom Künstlerbund ein Stipendium für einen Arbeitsaufenthalt in Aix-en-Provence.

Der Künstler lebt und arbeitet in Tübingen.

Abb. 8
Selbstbildnis, 2000



Katalog und Abbildungsverzeichnis

Sofern nicht anders angegeben, befinden sich die Arbeiten im Besitz des Künstlers. Die Maßangaben bezeichnen Blattgröße und Bildausschnitt (Angabe in der Klammer).

1
Eulenspiegel (Selbstbildnis), 1944
Bleistift
42,6 x 27,7 cm (38,0 x 17,6 cm)
Sign. rechts unten: Springer 44

2
Der Zeichner (Selbstbildnis), 1937
Bleistift
12,1 x 16,1 cm (11,6 x 14,5 cm)
Sign. links unten: Springer 37.

3
Der Bußprediger, 1947
Feder/Tusche
18,5 x 20,8/21,2 cm
Sign. rechts unten: F. Springer
Bez. rechts unten: 1947

4
Selbstbildnis, 1932
Kohle
43,9/41,1 x 32,3 cm (39,0 x 28,0 cm)
Sign. rechts unten: S. 32.

5
Die Flüchtlinge, 1934
Kohle, grüne und braune Kreide
45,8 x 28,6 cm (45,7 x 28,1 cm)
Sign. links unten: Springer 34.

6
Mars, 1934
Kohle, grüne und braune Kreide
45,9 x 28,6 cm (45,7 x 28,1 cm)
Sign. rechts unten: Springer 34.

7
Die Pest, um 1934
Kohle, grüne und braune Kreide
45,6 x 29,0 cm (43,4 x 27,5 cm)
Sign. rechts unten: Springer

8

Die Vergessenen, 1935
Bleistift
41,5 x 30,5 cm (40,8 x 30,1 cm)
Sign. rechts unten: Springer 35

9
Bebenhausen, Anfang 50er Jahre
Aquarellpapier; Feder/Tusche, Pinsel/
Aquarellfarben
31,0 x 40,6 cm (26,2 x 37,4 cm)
Sign. links unten: F. Springer

10
Vegetarier, 50er Jahre
Bleistift, Buntstift
24,0 x 34,0 cm (15,0 x 26,0 cm)
Monogr. rechts unten: FS.
Privatbesitz

11
Durfeld Kaffee, 50er Jahre
Bleistift, Buntstift, Feder/Tusche, Pin-
sel/Aquarellfarben
31,5 x 21,1 cm (26,1 x 15,7 cm)
Monogr. links unten: FS

12
Der Tisch des Zauberers, 1965
Feder, Pinsel/Tusche, teilw. laviert
24,9 x 21,5 cm (23,3 x 15,7 cm)
Sign. links unten: Springer 65

13
Ikarustraum, 1965
Feder, Pinsel/Tusche, teilw. laviert
17,0 x 24,0 cm (16,6 x 23,5 cm)
Sign. rechts unten: Springer 65

14
Trümmersymphonie I, 1964
Feder, Pinsel/Tusche
16,0 x 47,6 cm (14,4 x 45,9 cm)
Sign. unten Mitte: Springer 64

15

Trümmersymphonie II, 1964
Feder, Pinsel/Tusche
27,9 x 62,4 cm (17,5 x 57,5 cm)
Sign. rechts unten: Springer 64

16
Trümmersymphonie III, 1965
Feder, Pinsel/Tusche
30,1 x 56,4 cm (26,5 x 52,6 cm)
Sign. rechts unten: Springer 65

17
Flugfeld III, um 1964
Pinsel, Gänsekiel/Tusche
21,1 x 44,5 cm (12,4 x 40,3 cm)

18
Flugfeld II, 1964
Pinsel, Gänsekiel/Tusche
25,6/26,2 x 43,1/43,4 cm (20,2 x 38,9
cm)
Sign. links unten: Springer 64

19
Motorenlied, 1963
Feder, Pinsel/Tusche
31,9 x 47,8 cm (27,4 x 46,1 cm)
Sign. rechts unten: Springer 63

20
Startende Flugzeugstaffel, 1962
Feder/Tusche
33,2 x 48,0 cm (30,3 x 44,8 cm)
Sign. rechts unten: Springer 62
Regierungspräsidium Tübingen

21
Im Deutschen Museum, 1960
Bütten; Feder/Tusche, laviert
50 x 40 cm (47,5 x 36,5 cm)
Sign. rechts unten: Springer 60
Privatbesitz

22
Im Filmatelier, 1964
Grauer Zeichenkarton; Pinsel, Gänse-
kiel/Tempera, Tusche
49,0 x 67,5 cm (44,4 x 63,1 cm)
Sign. links unten: Springer 64

23

- Mädchen im Wald, 1964
Grauer Zeichenkarton; Pinsel, Gänse-
kiel/Tempera, Tusche
49,0 x 67,5 cm (44,4 x 63,1 cm)
Sign. rechts unten: Springer 64
- 24
Auf Elba, 1961
Pinsel/Aquarellfarbe
30,0 x 45,0 cm (23,3 x 38,2 cm)
Sign. rechts unten: Springer 61
- 25
Dampfer im Schilfwald, 1961
Pinsel/Aquarellfarbe
40,1 x 36,0 cm (36,3 x 28,6 cm)
Sign. links unten: Springer 61
- 26
Aufschluß, 1967
Feder/Sepia
16,9 x 23,5 cm (15,3 x 22,0 cm)
Sign. links unten: Fris 67
Privatbesitz
- 27
Alte Spuren, 1966
Feder/Tusche
19,6 x 26,8 cm (16,5 x 23,1 cm)
Sign. rechts unten: Springer 66
- 28
Seemannsfriedhof, 1968
Feder/schwarze Dispersionsfarbe,
verdünnt
18,0 x 24,7 cm (16,5 x 22,5 cm)
Sign. rechts unten: Fris 68 XII.
- 29
Schloß des Magiers, 1968
Bleistift
16,4 x 24,0 cm (14,5 x 21,5 cm)
Stadtmuseum Tübingen
- 30
Hahnenkammbaum, 1969
Feder, Pinsel/Tusche
24,1 x 33,5 cm (17,9 x 28,3 cm)
Sign. rechts unten: Fris 69 VII
- 31
Glubsch beim Mittagschlaf, 1970
Feder/Tusche
24,6 x 33,5 (21,2 x 31,5 cm)
Sign. rechts unten: Fris 70 III
- 32
- Glubsch, 1970
Feder/Tusche
24,6 x 33,5 (23,2 x 31,8 cm)
Sign. rechts unten: Fris 70 III
- 33
Tisch in feindseliger Erwartung der
Gäste, 1970
Feder/Tusche
24,6 x 33,5 (24,0 x 32,8 cm)
Sign. rechts unten: Fris 70 III
- 34
Das Ende, 1970
Feder/Tusche
24,7 x 33,4 (24,0 x 32,4 cm)
Sign. rechts unten: Fris 70 III
- 35
Gegensätze, 1969
Feder/Tusche
24,7 x 33,5 (22,7 x 30,1 cm)
Sign. rechts unten: Fris 69 XI
- 36
Tischmobile, 1969
Feder/Tusche
33,5 x 24,7 cm (32,3 x 22,0 cm)
Sign. rechts unten: Fris 69 XI
- 37
Luftkorridor, 1969
Feder/Tusche
23,9 x 34,0 cm (23,1 x 33,3 cm)
Sign. rechts unten: Fris 69 X
- 38
Makabere Schatten, 1969
Feder/Tusche
24,5 x 33,5 cm (23,9 x 32,4 cm)
Sign. rechts unten: Fris 69 X
- 39
Lumpenmüllers Lieschen, 1969
Feder/Tusche
33,3 x 24,1 cm (31,1, x 22,9 cm)
Sign. rechts unten: Fris 69 VII
- 40
Nekropolis, 1975
Bleistift
(28,0 x 35,2 cm)
Sign. rechts unten: Fris 75
Privatbesitz
- 41
- Der Gast, 1975
Bleistift
42,0 x 29,7 cm (40,0 x 28,0 cm)
Sign. rechts unten: Fris 75
- 42
Küstenwache, 1975
Bleistift
29,7 x 42,0 cm (27,8 x 39,8 cm)
Sign. links unten: Fris 75
- 43
Begegnung, 1974
Bleistift
29,7 x 42,0 cm (28,6 x 40,5 cm)
Sign. links unten: Fris 74 VI
- 44
Im Museum, 1978
Resopalradierung (Radiernadel)/Um-
bra und Schwarz
47,5 x 38,2 cm (26,1 x 18,8 cm)
Sign. in der Platte links unten:
Fris 78
Bez. links unten: Im Museum 9/30,
rechts unten: Fris 78
- 45
Drei Bäume, 1971
Resopalradierung (Radiernadel)/
Schwarz
38,1 x 47,5 cm (20,8 x 29,9 cm)
Sign. in Platte links unten: Fris 71
Bez. links unten: Drei Bäume EA,
rechts unten: Fris '71
- 46
Nekropolis II, 1978
Resopalradierung (Radiernadel)/Um-
bra und Schwarz
46,9 x 38,1 cm (14,5 x 10,1 cm)
Sign. in der Platte links unten:
Fris 78
Bez. links unten: Nekropolis II Radg.
6/30, rechts unten: Fris 78
- 47
Im Hochgebirge, 1979
Resopalradierung (Radiernadel, biege-
same Welle)/Umbra, Schwarz und
Russisch Grün
47,5 x 38,0 cm (19,2 x 9,9 cm)
Bez. links unten: Im Hochgebirge
3/30, rechts unten: Fris '79
- 48

Der Schlammstrom, 1978
Resopalradierung (Radiernadel, biegsame Welle)/Umbrä und Schwarz
38,0 x 47,5 cm (12,4 x 17,6 cm)
Bez. links unten: Der Schlammstrom
Radg. 3/30, rechts unten: Fris 78

49
Herbstdrachen, 1975
Resopalradierung (Radiernadel, biegsame Welle)/Umbrä und Schwarz
38,0 x 47,8 cm (14,3 x 20,0 cm)

50
Ascheregen, 1978
Resopalradierung (Radiernadel)/Umbrä und Schwarz
38,0 x 47,6 cm (10,1 x 14,6 cm)
Sign. in der Platte links unten: Fris 80
Bez. links unten: Ascheregen / Radg. 4/30, rechts unten: Fris 78

51
Ikariden, 1981
Resopalradierung (Radiernadel)/Umbrä, Schwarz und Russisch Grün
47,4 x 38,3 cm (29,4 x 17,4 cm)
Sign. in der Platte rechts unten: Fris 81
Bez. links unten: Ikariden 5/50, rechts unten: Fris '81

52
Ikarus, 1981
Resopalradierung (Radiernadel)/Umbrä, Schwarz und Russisch Grün
47,4 x 37,9 cm (29,2 x 17,4 cm)
Sign. in der Platte links unten: Fris 81
Bez. links unten: Ikarus 4/30, rechts unten: Fris '81

53
Ikarus, 1980
Resopalradierung (Radiernadel)/Umbrä, Schwarz und Russisch Grün
47,4 x 38,1 cm (29,2 x 18,0 cm)
Sign. in der Platte links unten: Fris 80
Bez. links unten: Ikarus 8/30, rechts unten: Fris '80

54

Autofreier Sonntag, 1984
Bleistift, Frottage (Bleistift)
29,0 x 38,8 cm (26,1 x 36,0 cm)
Sign. rechts unten: Fris '84

55
Psychogramm eines Straßenbauers, 1986
Feder, Parallelzeichenfeder/Tusche
29,7 x 37,6 cm (24,0 x 31,0 cm)
Sign. rechts unten: Fris '86
Bez. rechts unten: Psychogramm eines Straßenbauers

56
Fliegerfänger, 1985
Bleistift, Sepiastift
44,3 x 31,2 cm (42,7 x 30,0 cm)
Sign. links unten: Fris '85
Bez. rechts unten: Fliegerfänger

57
Aeroplan, 1981
Resopalradierung (Radiernadel)/Umbrä, Schwarz und Russisch Grün
37,8 x 47,5 cm (10,5 x 20,3 cm)
Sign. in der Platte rechts unten: Fris 81
Bez. links unten: Aeroplan 4/30, rechts unten: Fris '81

58
Drei Masken im Schnee, 1976
Resopalradierung (Radiernadel)/Umbrä und Schwarz
47,5 x 38,1 cm (26,9 x 20,4 cm)
Sign. in der Platte rechts unten: Fris 76
Bez. links unten: Drei Masken im Schnee 29/30, rechts unten: Fris '76

59
Mirage, 1986/87
Bleistift, Buntstift
34,4 x 49,8 cm (32,0 x 48,0 cm)
Sign. rechts unten: Fris '86/87

60
Flugtag, 1984
Bleistift, Prägestift
31,3 x 44,3 cm (25,8 x 42,7 cm)
Sign. rechts unten: Fris '84

61
Kommt ein Vogel, o.J.

Collage
50 x 40 cm (39,3 x 28,3 cm)
Regierungspräsidium Tübingen

62
Warten, 1984
Bleistift
41,4 x 31,3 cm (36,1 x 26,0 cm)
Sign. rechts unten: Fris '84

63
Tatort, 1984
Bleistift
43,4 x 30,5 cm (34,7 x 27,2 cm)
Sign. rechts oben: Fris '84

64
Spätnachmittag, 1984
Bleistift, Prägestift, Frottage
48,4 x 35,5 cm (46,1 x 30,0 cm)
Sign. rechts unten: Fris '84

65
Blasse Sonne, 1974
Bleistift
29,8 x 42,0 cm (27,7 x 39,6 cm)
Sign. unten rechts: Fris 74IV
Stadtmuseum Tübingen

66
Paar am Strand, 1993
Bleistift, Roulette
39,6 x 49,8 cm (37,1 x 46,7 cm)
Sign. rechts unten: Fris '93

67
Ende der Kindheit, 1995
Bleistift
50,0 x 39,8 cm (44,9 x 33,2 cm)
Sign. rechts unten: Fris '95

68
Stilleben mit weißem Tuch, 1984
Resopalradierung (Radiernadel)/Schwarz
47,3 x 38,0 cm (27,4 x 22,2 cm)
Bez. links unten: Stilleben mit weißem Tuch 8/30, rechts unten: Fris '84

69
Im Atelier, 1997
Bleistift
50,0 x 39,7 cm (48,0 x 37,6 cm)
Sign. rechts unten: Fris '97

70
Die Kontroverse, 1994

Bleistift
48,7 x 38,0 cm (35,2 x 35,4 cm)
Sign. rechts unten: '94

71
Baumdenkmal, 1991
Pappe; Druck/Aquarellfarbe, verdünnte Tusche
Bleistift, Feder/Tusche
50,0 x 39,8 cm (47,3 x 37,8 cm)
Sign. rechts unten: '91

72
Müllgebirge, 1991
Stempel(Kork und Stoff)/verdünnte Tusche
Bleistift, Feder/Tusche
31,7 x 46,5 cm (28,4 x 43,2 cm)
Sign. rechts unten: '91

73
Ausgrabung, 1992
Pappe; Prägedruck/Rollsplitt,
Pinsel/Druckerschwärze, Kompositionsgold
20,3 x 23,0 cm (19,2 x 21,7 cm)
Sign. rechts unten: Fris '91

74
Isländische Impression, 1990
Gänsekiel, Pinsel/Tusche
33,9 x 42,7 cm (26,6 x 36,7 cm)
Sign. rechts unten: Fris '90

75
Isländische Impression, 1990
Gänsekiel, Pinsel/Tusche
29,4 x 40,5 cm (30,5 x 38,7 cm)
Sign. rechts unten: Fris '90

76
Isländische Impression, 1990
Strukturiertes Papier; Gänsekiel, Pinsel/Tusche
28,2 x 39,3 cm (26,3 x 37,9 cm)
Sign. rechts unten: Fris '90

77
Frei nach A. Böcklin, 1981
29,8 x 39,3 cm (29,6 x 39,0 cm)
Bleistift
Sign. rechts unten: Fris '81
Privatbesitz

78

Hommage à Morandi, 1981
Bleistift
39,6 x 29,7 cm (38,6 x 29,0 cm)
Sign. rechts unten: Fris '81

79
Hommage à Magritte, 1997
Bleistift
41,8 x 51,7 cm (39,5 x 49,4 cm)
Sign. rechts unten: Fris '97

80
Ein Tip für Christo, 1979
Resopalradierung (Radiernadel)/Blau und Schwarz
47,2 x 38,0 cm (25,8 x 16,8 cm)
Sign. in der Platte links unten: Fris 79
Bez. links unten: Ein Tip für Christo 24/30, rechts unten: Fris '79

81
Ikarusspur, 2000
Bleistift, Prägestift, mit Stofftampon schattiert
41,7 x 51,2 cm (39,6 x 48,7 cm)
Sign. links unten: Fris 2000

Abbildungen

Abb. 1
Les Baux, 1984
Bleistift
44,4 x 31,2 cm (41,5 x 27,5 cm)
Sign. links unten: Fris '84

Abb. 2
Les Baux, 1984
Bleistift
44,4 x 31,3 cm (38,0 x 27,3 cm)
Sign. rechts unten: Fris '84

Abb. 3
Fremde Blume, 1969
Resopalradierung (Radiernadel)/Umbra, Schwarz und Russisch Grün
37,7 x 26,8 (17,1 x 12,0 cm)
Bez.: Fremde Blume Fris '69, 1. Ausdruck der 1. Resopalradierung

Abb. 4
Biigsame Welle
der Firma G. Bauknecht,
Stuttgart-S., Type UH 1/40

Abb. 5
Arnold Böcklin
Die Toteninsel, 1880
Gefirnisste Tempera auf Leinwand,
111 x 155 cm, Inv. Nr. 1055
Öffentliche Kunstsammlung Basel,
Kunstmuseum. Depositum der Eidg.
Gottfried Keller-Stiftung
Fotonachweis:
Öffentliche Kunstsammlung Basel,
Martin Bühler

Abb. 6
Giorgio Morandi
Stilleben mit Flaschen, 1940
Öl auf Leinwand, 47 x 52,8 cm,
Inv. Nr. B 913
Staatliche Museen zu Berlin
Preußischer Kulturbesitz
Nationalgalerie
Fotonachweis:
© Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz,
Berlin 2002,
Jörg P. Anders, Berlin

Abb. 7
Männerkopf, 1931
Entwurfpapier; Kohle
27,0 x 17,1 cm
Sign. rechts unten: Springer 31

Abb. 8
Selbstbildnis, 2000
Gänsekiel/Tusche
48,0 x 37,5 cm (46,0 x 35,5 cm)
Sign. rechts unten: Fris 2000

Ausstellungen (Auswahl)

Einzelausstellungen

- 1963 Tübingen, Technisches Rathaus
- 1968/69 Tübingen, Galerie im Zimmertheater
- 1972 Tübingen, Kunsthalle
Tübingen, AOK-Galerie
- 1978 Findorff, La Petite Galerie
- 1980 Tübingen, Altes Schlachthaus
- 1992 Tübingen, Galerie Altes Schlachthaus
- 1995 Tübingen, Saal der Martinskirche

Beteiligung an Gruppen- oder Gemeinschaftsausstellungen

- um 1949 Tübingen, Schloss
- 1951 Tübingen, Universitätsbibliothek
- 1952 Tübingen, Südwestdeutsches Reisebüro
- 1953 Stuttgart, Württembergischer Kunstverein
- 1962 Reutlingen, Spendhaus
- 1965 Aix-en-Provence, Institut d'Etudes Politiques (Frankreich)
- 1965 Stuttgart, Württembergischer Kunstverein
- 1967 Geislingen, Heimatmuseum: Fritz Springer, Ugge Bärtle
- 1970 Cannstatt, Kursaalgalerie: Fritz Springer, Ugge Bärtle,
Friedel Preisert, Dieter Scholl, Walter Thomas
- 1974 Aix-en-Provence, Centre de Tourisme (Frankreich)
- 1975 Sindelfingen, Galerie der Stadt
- 1977 Aix-en-Provence, Centre de Tourisme (Frankreich)
County of Durham, Bowes Museum (England)
- 1978 Tübingen, Studiogalerie im Stiefelhof: Fritz Springer,
Wilhelm Pfeiffer
Tübingen, Kunsthalle
Tübingen, Kreissparkasse
- 1979 Ann Arbor, City Hall (USA)
- 1981 Perugia, Palazzo Priori (Italien)
- 1984 Rottenburg, Zehntscheuer
- 1988 Budapest, Bartok Galerie (Ungarn)
- 2001/02 Tübingen, Stadtmuseum

Außerdem regelmäßige Beteiligung an den Jahresausstellungen des Tübinger Künstlerbundes.

Literatur (Auswahl)

Die verwendeten Zitate stammen aus von den Autorinnen mit Fritz Springer von November 2001 bis Februar 2002 geführten Interviews.

- Degenhard, Roswitha: Meister der Punkte, Linien und Flächen. Der Graphiker Fritz Springer. In: Tübinger Blätter, 88. Jg., 2002, S. 85-89.
- Eiff, Wilhelm von: Glasveredelung. (Glasform, Glasschliff und Glasgravur). In: Glas-technische Berichte, 14. Jahrgang, H. 1, 1936 (Sonderdruck).
- Edition Graphik der Ellipse. Ugge Bärtle, Gerd Biese, Valeska Biese, Karl Kürner, Karl Langenbacher, Erich Mönch, Hadwig Münzinger, Fritz Springer. Tübingen 1961.
- Hammer, Anton (ah): Verwesendes Metall. Aquarelle und Graphiken von Fritz Springer im Technischen Rathaus. Schwäbisches Tagblatt, Mai 1963.
- Hammer, Anton (ah): Getarnte Gefahr. Die Grafik von Fritz Springer ist härter und knapper geworden. Schwäbisches Tagblatt, Februar 1970.
- Hornbogen, Helmut (hor): Radiert auf Resopal. Drucktag bei Fritz Springer, einem Pionier in dieser Technik. Schwäbisches Tagblatt, 2. Dezember 1980.
- Hornbogen, Helmut: Schwarz-weiß als Schicksal. Der Graphiker Fritz Springer feiert heute seinen 80. Geburtstag. Schwäbisches Tagblatt, 25. August 1992.
- Hornbogen, Helmut: Kunst aus konzentrierter Stille. Neuere Zeichnungen von Fritz Springer in der Galerie Altes Schlachthaus. Schwäbisches Tagblatt, 7. September 1992.
- Die Künstler der Ellipse. Kat. und Ausst.: Barbara Lipps-Kant. Ausst.: Tübingen, Stadtmuseum und Ugge-Bärtle-Haus, 2001. Tübingen 2001.
- 1971–1991. 20 Jahre Künstlerbund in Tübingen. Künstlerbund Tübingen e.V. mit Unterstützung des Landes Baden-Württemberg, Regierungspräsidium Tübingen (Hg.). Tübingen 1991.
- Radierung Tübingen 77. Ugge Bärtle, Ruth Eitle, Fris Springer. Enth.: Interview von Götz Adriani mit Fritz Springer, Ugge Bärtle und Kurt Hafner. Edition Brucknerweg 9. Tübingen 1977.
- Rau, Beate (bea): Bilder von Fritz Springer aus 64 Jahren. Schwäbisches Tagblatt, 19. Juni 1995.
- Schäfer, Winfried (wi): Tuschen blauer Stunde. Zum 60. Geburtstag: Grafiken Fritz Springers in der Kunsthalle. Schwäbisches Tagblatt, März 1972.
- Selbstbildnisse im Spiegel einer Sammlung. Graphik aus der Sammlung Rieth. Aust. Kat.: Städtische Sammlungen/Theodor-Haering-Haus. Tübingen 1989.
- Spektrum. Internationale Vierteljahreszeitschrift für Dichtung und Originalgrafik Zürich. Hrsg. u. Redaktion Sven Knebel und Felix Rellstab. Zinklithos von Fritz Springer in: 19. Jg., Nr. 75 und Nr. 76, 1977. 20. Jg., Nr. 77, 78 und 80, 1977/78. 21. Jg., Nr. 82, 1979. 23. Jg., Nr. 89, 1980/81. 25. Jg., Nr. 99, 1983. 26. Jg., Nr. 104,, 1984. 30. Jg., Nr. 120, 1988.
- Die Tübinger Ellipse. In: Tübinger Blätter. 41. Jg., Dezember 1954. S. 38-45.
- W. W.: Es sind Kabinettstücke. Federzeichnungen von Fritz Springer im Zimmertheater. Schwäbisches Tagblatt, 1968.
- Giorgio Morandi: Ölbilder, Aquarelle, Zeichnungen, Radierungen. Katalog u. Ausst.: Franz Armin Morat. Ausst.: München, Haus d. Kunst, 1981. München 1981.
- René Magritte. Katalogred. Wieland Schmied. Ausst.: München, Kunsthalle d. Hypo-Kulturstiftung, 1987/88. München 1987.