

Zeitschrift: Scholion : Bulletin
Herausgeber: Stiftung Bibliothek Werner Oechslin
Band: 3 (2004)

Artikel: Max Laeuger und seine Kunsthandbücher
Autor: Schumann, Ulrich Maximilian
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-719987>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 27.04.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

MAX LAEUGER UND SEINE KUNSTHANDBÜCHER

Ulrich Maximilian Schumann

Spät erst, zu spät, hatte sich Max Laeuger (30.9.1864–12.12.1952) entschliessen können, die Quintessenz seiner Lehrtätigkeit zu veröffentlichen und damit über die Karlsruher Hochschule hinaus zugänglich zu machen. Denn in der Mitte der dreissiger Jahre, als seine *Kunsthandbücher* endlich erschienen, hatte sein Renommée den Zenit überschritten, was ihre unmittelbare Wirkung naturgemäss schmälern musste.

1900 schon war ihm mit Kunsthandwerk der internationale Durchbruch gelungen, als er auf der Pariser Weltausstellung für seine keramischen Objekte eine Goldmedaille erhielt. Seit 1894 hatte der ausgebildete Zeichenlehrer an der Technischen Hochschule in Karlsruhe unterrichtet und war dort in vorderster Linie mit verantwortlich für jene kreative Atmosphäre, die es vermochte, Schule und Stadt wieder zu neuem Glanz und starker Beachtung zu verhelfen. Viel weiter, als es sein Fach "Figurenzeichnen und Dekorieren" annehmen liesse, reichte sein Einfluss in Architektur und Städtebau hinein, deren Erneuerung in den Jahren um und nach 1900 er in gewisser Weise mitbestimmte.

Hätte er diese Welle des Erfolgs genutzt und die Inhalte seines Unterrichts, welche sich spätestens von 1910 an nicht mehr grundsätzlich änderten, damals veröffentlicht, wären sie zur vielzitierten Quelle für die Kulturreform jener Jahre geworden. So aber lässt sich das Ausmass seines Einflusses weniger direkt und genau beschreiben, und auch die Kunstgeschichte hat von diesem bislang beschämend wenig Notiz genommen.

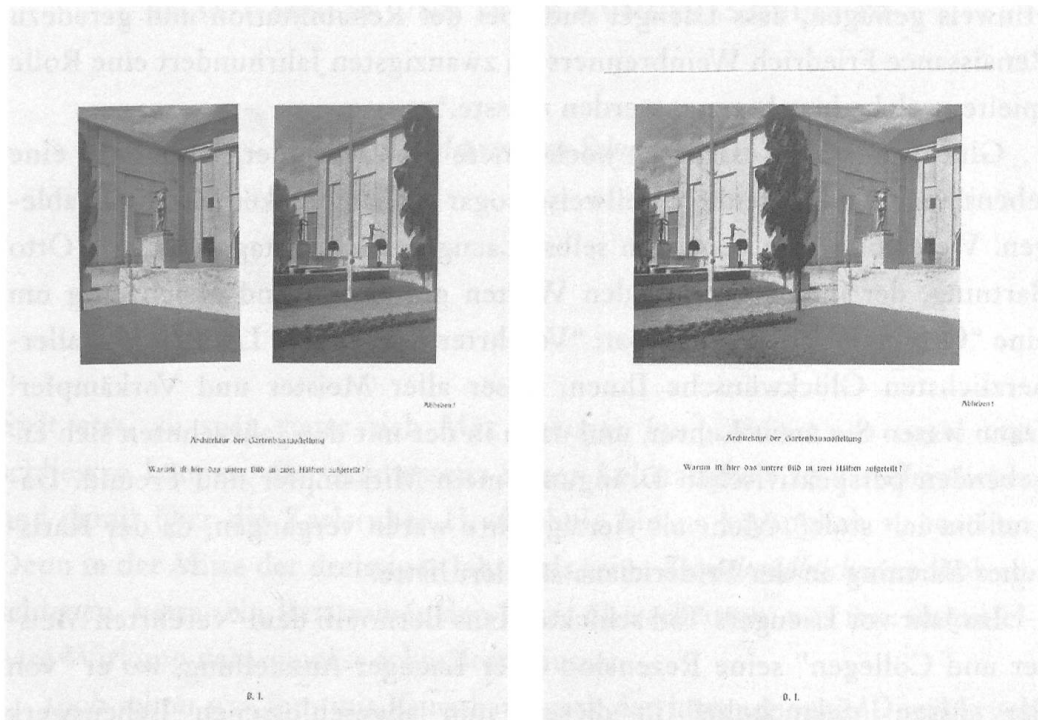
Aber wenn zum Beispiel Friedrich Ostendorf seine *Sechs Bücher vom Bauen* auf der ersten Seite "meinem Freunde Max Läger gewidmet" hat, darf man dies als Quittung für den Anteil akzeptieren, den Laeuger an einer Versachlichung der Architektur hatte, wie sie Ostendorf darin vertrat.¹ (Er selbst schrieb seinen Namen im Hinblick auf Internationalität mit "ae", woran ich mich halten will.) Und wenn Arthur Valdenaires Weinbrenner-Monographie "Max Läger in Dankbarkeit zugeeignet" ist, dürfte dies als

Hinweis genügen, dass Laeuger auch bei der Rehabilitation und geradezu Renaissance Friedrich Weinbrenners im zwanzigsten Jahrhundert eine Rolle spielte, welche hier bezeugt werden musste.²

Glücklicherweise existieren noch Briefe seiner Schüler, welche für eine lebenslange Verbundenheit, teilweise sogar Anhänglichkeit, Zeugnis ablegen. Viele von ihnen vergassen selbst Laeugers Geburtstag nicht, wie Otto Bartning, der ihm mit folgenden Worten gratulierte und gleichzeitig um eine "Originalphotographie" bat: "Verehrter lieber Herr Laeuger, die allerherzlichsten Glückwünsche Ihnen, unser aller Meister und Vorkämpfer! Dann waren Sie mein Lehrer, und dann in der mit den Jahrzehnten sich ergebenden perspektivischen Drängung, mein Mitkämpfer und Freund. Darauf bin ich stolz". Mehr als vierzig Jahre waren vergangen, da der Karlsruher Bartning an der Fridericiana studiert hatte.

Im Jahr vor Laeugers Tod schickte Hans Bernoulli dem "verehrten Meister und Collegen" seine Rezension einer Laeuger-Ausstellung, wo er "von der süßen Melancholie" in diesem nun abgeschlossenen Lebenswerk schwärmte und es regelrecht in höhere Sphären hob: "es ist eine Welt für sich, schwebend zwischen Himmel und Erde".³ Bernoulli erinnerte ausdrücklich an eine der interessantesten Facetten dieser bemerkenswerten Persönlichkeit und ein leider völlig vergessenes Kapitel aus der Entstehung der modernen Ästhetik: "Das Projekt für den Hamburger Stadtpark vermag von solcher Kunst eine Vorstellung zu geben – aber wer damals – war es nicht 1910 – Laeugers Gartenausstellung in Mannheim gesehen hat der weiss, dass Laeuger dort wohl das schönste gegeben, was ihm und nur ihm eigen ist, eine Schöpfung, so rein und herrlich wie ein Sommertag, still, wunschlos, zeitlos".

Laeuger wurde eben auch selbst, durch seine eigenen Werke, zum kometenhaften Beispiel für jene Entwicklung "vom Sofakissen zum Städtebau",⁴ wie Hermann Muthesius die Vorgeschichte zum Deutschen Werkbund lapidar umriss, zu dessen Mitbegründern auch Laeuger gehörte. Und wenn Bernoulli hier von den Mannheimer Gärten sprach, dachte er an die Sensation zurück, wie dort damals, und zwar nicht 1910, wie Bernoulli vermutete, sondern schon 1907!, aus einem Hecken- und Mauernlabyrinth eine Architektur förmlich erwuchs, die an radikaler Einfachheit ihresgleichen suchte.⁵ So wurden diese Gärten für Laeuger zum Beginn eines architektonischen Œuvres von respektloser Professionalität und entschiedener Modernität, aus dem hier nur die Villa Albert in Wiesbaden, 1909–10, und das Kächlin-Theater in der Basler Steinenvorstadt, 1910–12, genannt werden sollen.



Architektur der Gartenbauausstellung, aus Max Laeuger, Kunsthandbücher Band II, Pinneberg bei Hamburg 1938, S. 88, aufzudeckende Abbildung mit der Frage: "warum ist das Bild zweigeteilt?"

Architektur der Gartenbauausstellung, aus Max Laeuger, Kunsthandbücher Band II, Pinneberg bei Hamburg 1938, S. 88, sichtbare Abbildung mit der Lösung der Frage

Noch 1928 rief Werner Hegemann Laeugers Mannheimer Bauten und sein Landhaus Kareol bei Haarlem den Lesern der "Wasmuths Monatshefte für Baukunst" ins Gedächtnis zurück, weil sie "noch heute als Pionierleistungen auf dem Wege zur Kunst 'ohne Ornamente'" wirkten.⁶ Daneben stand beide Male wie zur Vergewisserung ein ungläubig staunendes "1907". Aber auch seine zeitgenössischen Arbeiten, egal ob keramisch, bildhaue-risch, architektonisch oder städtebaulich, stiessen in den zwanziger Jahren immer noch auf grosse Resonanz, denn mehr als zuvor trafen sie nun mit ihrer sachlichen Eleganz, ihrer leichthändigen Abstraktion und raffinierten Oberflächenbehandlung den Zeitgeschmack.

In den dreissiger Jahren wendete sich das Blatt auch für Laeuger. Die Retrospektive in der Mannheimer Kunsthalle, welche von 1929 bis 1930 noch einmal alle Facetten seiner Kunst würdigte, wirkte tatsächlich wie ein Schlusspunkt. Im Mai 1932 informierte ihn der Kultusminister, dass seine Zuruhesetzung zum 31. Januar 1933 erfolgen solle.⁷ Laeuger erreichte, dass er seine Lehrverpflichtung bis Anfang 1935 weiterführen durfte.

Er realisierte, dass dies wohl die letzte Chance war, um seine Lehre noch zur Veröffentlichung zu bringen, und arrangierte an der Hochschule im Hinblick darauf eine kleine Ausstellung. Tatsächlich konnte er bei einer Berücksichtigung den zuständigen Minister zur Zusage einer Förderung bewegen, um "die in der künstlerischen Lehrtätigkeit Max Läubers erwachsene, äußerst eindruckstarke Sammlung von Beispielen und Gegenbeispielen weiteren Kreisen näherzubringen".⁸ Und dies, obwohl die Ausstellung unter dem polarisierenden Motto stand: "Kultur und Barbarei in den Alltagsformen des Lebens, aufgezeigt an Beispielen aus der bildenden Kunst". Die Verwirklichung gestaltete sich alles andere als einfach.

Der Architekt Paul Schmitthenner gehörte zu denjenigen Schülern Laegers, welche ihm ihr Leben lang am stärksten verbunden blieben. Er war zur selben Zeit ohnehin mit einem Gutachten beschäftigt, welches Laegers Carl-Benz-Denkmal für Mannheim vor der gleichgeschalteten Presse in Schutz nehmen sollte, die in diesem kubischen Block mit stark vereinfachtem Relief vor allem das "Erzeugnis eines unerträglichen Kulturbolschewismus" sah.⁹ Was die Veröffentlichung und Förderung der *Kunsthandbücher* betraf, empfahl Schmitthenner, einen Antrag an die "Notgemeinschaft der Deutschen Wissenschaft – Deutsche Forschungsgemeinschaft" zu richten. Er wollte dann seine Beziehungen zu deren Rektor für Laeger einsetzen.

Laegers Antrag war kurz und bündig und klang nicht eben bescheiden: "Wenn die deutsche Notgemeinschaft helfen will, einen Weg zu bauen, der das Gefühl für Kunst, das trotz aller Wissenschaft immer mehr verschwindet, wieder lebendig machen soll, dann würde ich bitten, einmal Einsicht zu nehmen in mein Lebenswerk, das sich die obengenannte Aufgabe gestellt hat. Auch der Keramik habe ich versucht, zu neuem Leben zu verhelfen, aber man kann ohne Geld eben so wenig alte Kunst ausgraben wie neue lebendig machen".¹⁰

Die Notgemeinschaft sah ihre Hilfe zuerst in der Auflistung von Verlagen, welche für eine Veröffentlichung in Frage kämen. Laeger reagierte auf jeden Hinweis sofort und fragte ab dem Januar 1934 bei zahlreichen Verlagen an: Deutsche Verlagsanstalt, Deutscher Kunstverlag, Benno Filser, Bruckmann, Klinkhardt & Biermann, Hugo Schmidt, de Gruyter, Wasmuth, Metzler, Knaur, Verlag für Kunstwissenschaft, Oldenbourg und Piper. Es wurde zu einer Kette von Niederlagen: Alle lehnten ab und rechneten ihm vor, dass die Herstellungskosten zu hoch und die zu erwartende Leserschaft zu gering seien.

Danach wollte er offenbar aufgeben, aber es kam doch noch anders, wie er selbst in einem unveröffentlichten Typoskript schildert, das den pathetischen Titel "Der Badische Staat und mein Kampf um die Kunst" trägt: "Jahrelang habe ich mich bemüht mit allen möglichen Verlegern in Verbindung zu treten und persönlich versucht sie für mein Buch zu interessieren – überall Ablehnung und Geringschätzung. Auch die Notgemeinschaft hat mich jahrelang hingehalten und versprochen, Beiträge in Aussicht gestellt – bis heute ist nichts erfolgt. Schliesslich hat sich ein ganz kleiner Verlag in der Nähe von Hamburg angeboten das grosse Wagnis auszuführen (angeregt durch einen früheren Schüler in Hamburg)".¹¹ Der Schüler hiess, wie er handschriftlich vermerkte, Erwin Strebel und der Verlag A. Beig, der 1844 von Andreas Dietrich Erdmann Beig in Pinneberg gegründet worden war.

Dennoch – und obwohl doch noch einige Förderungen zustande kamen – musste Laeuger Einschnitte in seinem Konzept hinnehmen, das laut einem Entwurf vom Januar 1935 auf nicht weniger als fünfzehn Bände angelegt war:¹²

- 1 Ueber Kunsterziehung
- 2 Elemente
- 3 Aussenarch.
- 4 Raumkunst
- 5 Gartenkunst
- 6 Malerei
- 7 Plastik
- 8 Wesen der Keramik
- 9 Reclame
- 10 Unterricht – Hochschule

Eigene Arbeiten (Lebenswerk)

- 2 Bd. Architektur Raumkunst Gartenkunst
- 1 Bd. Malerei Plastik
- 2 Bd. Eigene Keramik

In Band eins und zwei sprach er noch von "mehreren Bänden"; im dritten nur noch von "sechs Bänden". Drei sind in den Jahren 1937, 1938 und 1939 letztlich erschienen: *Farbe und Form in der Bau- und Raumkunst*, *Grundsätzliches über Malerei, Städtebau, Gartenkunst und Reklame*, *Keramische Kunst*. Von der systematischen Ordnung nach Gattungen ist nicht viel geblieben; die Titel der beiden ersten Bände und vor allem deren Untertitel *mit Aus-*



Max Laeuger, Frau vor Arkadischer Landschaft, nicht verwendetes Steckbild
für die Kunsthandbücher, Badische Landesbibliothek Karlsruhe

schnitten aus anderen Gebieten sprechen eine deutliche Sprache, und das Inhaltsverzeichnis gleicht eher einem kursorischen Index, der nur noch versucht, komplexe Themengruppen wie “Kunst im Garten” oder “Baukunst, Raumkunst, Städtebau und Handwerk (Kunstgewerbe)” innerhalb jedes einzelnen Buches lokalisieren zu helfen. Manche Themen überschneiden sich von Buch zu Buch fast deckungsgleich, und einiges, Bildtafeln oder ganze Texte, wiederholt sich gar wörtlich oder auch bildlich.¹³

Die Bücher in Händen, versteht man wenigstens teilweise, warum sich die Verlage schwer taten, Zusagen zu machen. Es hatte nicht wenig mit Laeugers hohen Ansprüchen zu tun. Auf die Anregung von Verlegern, den Anteil der mehrfarbigen Abbildungen zu reduzieren, musste er bei Beig offenbar nicht eingehen. Erst beim dritten Band verringert er die Anzahl der mehrfarbigen Abbildungen um die Hälfte. Allerdings sind die Hochglanzabbildungen wie Sammelbilder auf rauherem Papier aufgeklebt; ob um des Kontrastes oder der Kosten wegen, muss dahingestellt bleiben.

An den Vorschlag, das Format zu verkleinern, um die Kosten zu senken, musste sich Laeuger bei der Publikation ebenso wenig halten. Fast quadratisch sind die *Kunsthandbücher* mit ihren übergrossen 35 Zentimetern Höhe bei noch erstaunlicheren 30 Zentimetern Breite. Dabei nutzt Laeuger die Seitengrösse nicht einmal aus, sondern lässt einen breiten Rahmen um die Tafeln, denn: “Der reichlich vorgesehene freie Raum auf den Blättern schafft die nötige ruhige Umgebung für die Bilder” (TAFEL XII–XIII).¹⁴

Diese Ruhe wird auch vom Text nicht gestört, denn er hat sich aufgelöst in knappe Kommentare, aphoristische Lehrsätze, luftig gesetzte Textpassagen und in Kapitelüberschriften, welche frei über den Seiten schweben. So wie sich dadurch jeder Ansatz zu einer Gliederung in Vorwort, Kapitel und Schluss förmlich verflüchtigt, so auch die Trennung von Umschlag, Vorsatzblättern und Textteil. Passagen, welche wichtige Hinweise für die Lektüre des Buches geben, finden sich auf Vorsatzblättern versteckt, wie diese allererste und zentrale Aussage: "Die bildende Kunst will durch die Augen ins Herz, nicht durch die Ohren ins Hirn, sie will erlebt sein, nicht beschrieben".¹⁵

Text zieht sich als gleichmässiges Kontinuum aus derselben modernisierten Fraktur durch die Bücher und selbst über das Einbandpapier, das kein Bild zielt, sondern die vollständigen editorischen Angaben. Schrift und Bild stehen sich in den Kunsthandbüchern scharf und unvermittelt gegenüber.

Selbst die Ausstattung leistet ihren Beitrag zum konzeptionellen und objekthaften Eindruck: die aufgeklebten Photos, aber auch das Papier, welches durchgehend, selbst auf den Schutzumschlägen und Einbänden, einen stark eigenfarbigen, gelblichen Ton besitzt, und schliesslich auch die Druckfarbe. Denn so wie das Papier nicht weiss ist, so sind die Buchstaben darauf nicht schwarz, sondern bräunlich; Schreibgrund und Schrift nähern sich farblich einander an. Der Text changiert ja eigentlich zwischen verschiedenen Umbratönen. Dies als Unzulänglichkeit der Fabrikation abzutun, würde kaum dem technischen Stand jener Zeit und eines Verlages gerecht, dessen Herzstück die Druckerei war, vor allem aber nicht einem Künstler, der in seiner ganzen Praxis viel Perfektion darauf verwandt hat, seine Produkte unperfekt erscheinen zu lassen, um den Entstehungsprozess – oder auch den Alterungsprozess – sichtbar zu machen und künstlerisch verarbeiten. Hierfür hat er sogar "die Schönheit des "technisch Schlechten" wieder entdeckt", wie Laeugers Vertrauter und Bauherr Eberhard Zschimmer in einem Artikel verriet, der in den *Kunsthandbüchern* wieder abgedruckt wurde.¹⁶

Allem Anschein nach sollten aus den *Kunsthandbüchern* nicht nur Lehr-, sondern zugleich Künstlerbücher werden. Der Grund hierfür liegt in einem weiteren eigenartigen Zug dieser bemerkenswerten Künstlerpersönlichkeit begründet und erhellt aus einer Reihe erstaunlicher Materialien, welche sich bislang unbeachtet im Nachlass finden. Schon die Erzeugnisse, welche er 1900 in Paris vorstellte, hat er in Lithographien festhalten und damit aus ihnen wiederum Kunst entstehen lassen.¹⁷ Sie stammen von Henry Niestlé

aus Neuchâtel, der kurz zuvor noch sein Schüler gewesen war und sich schnell einen Namen als Graphiker machte.

Dann ging Laeuger dazu über, Photos von seinen eigenen Werken, ob Plastiken oder Bauten, zu benutzen und sie mit grossen Pinselstrichen zu übermalen. Es handelt sich nicht um Retuschen, sondern im Gegenteil um die Rückverwandlung des scheinbar endgültigen Abbildes in Kunst, mithin nicht um Perfektionierung, sondern um die Handschrift des Spontanen und Lebendigen. Nur zwei jener Photos, beide aus der Mannheimer Ausstellung, kamen in den *Kunsthandbüchern* zum Einsatz im Dienste der Didaktik.¹⁸

Auch sie stehen wieder für das "technisch Schlechte"; und genauso tun dies die unscharfen Photographien, welche er für würdig befand, hochvergrössert und unter den Nachlass seiner Kunst eingereiht zu werden. Schliesslich hat er sich auch, wenn er Ikonen der Kunstgeschichte zu didaktischen Zwecken kopierte, nicht gescheut, die Konturen zu verwischen. Die Unschärfe half, das Wesentliche erfassen und Massen- und Farbverteilung studieren zu können.

Für Laeuger bedeuteten Bilder von Kunst mehr als nur Dokumentation und Erinnerung, sie stellten eine Grundlage dar, aus der letztlich doch wieder das eine werden sollte: Kunst. Auch die *Kunsthandbücher* können als Station in diesem Kreislauf angesehen werden.

Der Unterschied zwischen Kunstwerk und Lehrmitteln verschwimmt bereits in den Unterrichtstafeln, welche den Grundstock von Laeugers Lehre wie auch dann der *Kunsthandbücher* bildeten. Er hatte sie allesamt in einer Grösse von einem halben auf einen ganzen Meter angefertigt; sie waren bereits mehrfach auf Ausstellungen gezeigt worden, nicht zuletzt eben ihrer künstlerischen Qualitäten wegen. Für die *Kunsthandbücher* wurden die meist aquarellierten Tafeln freilich neu angefertigt.

Das didaktische Konzept der Lehrtafeln bestand in der Gegenüberstellung guter und schlechter Beispiele. Dieses Prinzip war durchaus bekannt. Paul Schultze-Naumburg hatte auf ihm seine *Kulturarbeiten* aufgebaut, welche in elf Bänden von 1901 an erschienen waren.¹⁹ Auch Friedrich Ostendorf hatte in seinen *Sechs Büchern vom Bauen*, die dem Kollegen und Freund ja auch gewidmet waren, damit gearbeitet und sich dort nicht einmal gescheut, in seinen Augen negative Beispiele seiner Zeitgenossen umzuzeichnen und mit seiner 'Verbesserung' zu konfrontieren.

Wie Schultze-Naumburg und andere suchte auch Laeuger die geeigneten Vorbilder für sachliches Gestalten in den anspruchs- und namenlosen Gebäuden aus dem ländlichen oder kleinstädtischen Bereich. Nur öffnet sich

Laeugers Blick an Stellen, welche eine ethnologische und globale Perspektive erahnen lassen.

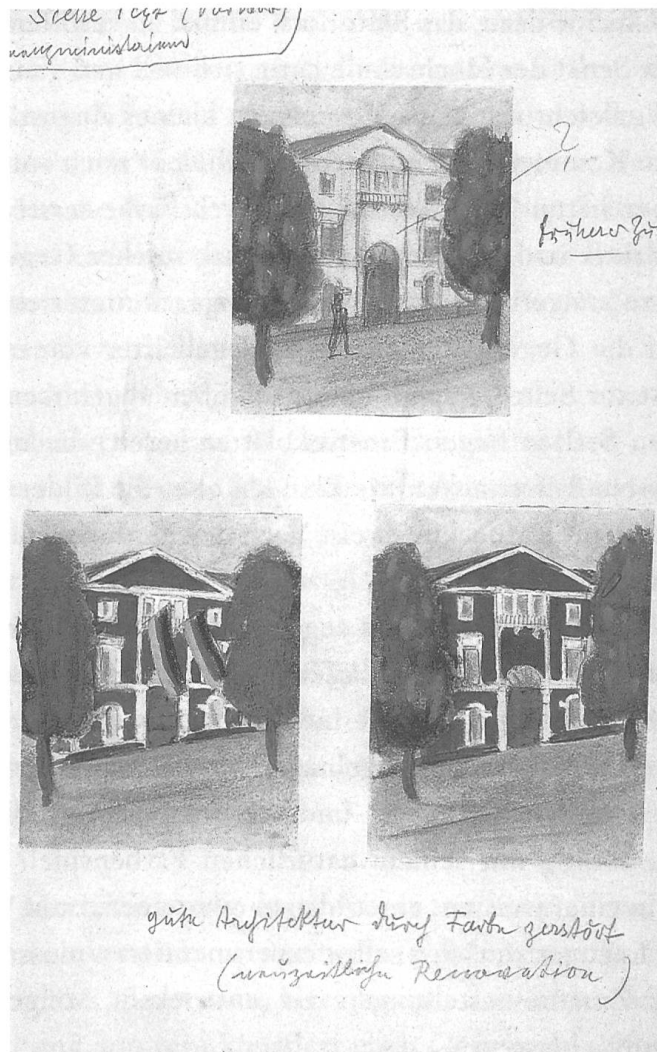
Ein "Negerdorf in Afrika" mit seinen tönernen Getreidespeichern und Wohnhäusern dient ihm zum Beleg, dass selbst die Architektur ihre Wurzeln in der Keramik hat.²⁰

"Da die Keramik aus den unvergänglichen Baustoffen besteht, so ist es begreiflich, dass sie eine gewichtige Rolle in dem steinernen Buch der Baukunst spielt. Nicht nur die Form, sondern auch der Stoff und die Art, wie er behandelt wird, die Umgebung, in der er auftritt, seine Oberfläche zeigen die Gesinnung, die die Menschen beherrschte, verraten ihren Wert oder Unwert".²¹

In diesen Worten hatte er die These bereits in seinem Essay *Vom Wesen der Keramik* vertreten, den er seit 1922 mehrfach überarbeitete und auch in den *Kunsthandbüchern* wieder abdruckte. Bekannt war sie ihm allerdings längst aus Gottfried Sempers Standardwerk *Der Stil*, das er schon 1884 als Mitarbeiter an Franz Sales Meyers *Ornamentaler Formenlehre* auswertete. Laeuger bezeugt es, indem er Semper selbst mit entsprechenden Passagen zu Wort kommen lässt.²²

Laeugers Anthropologie gründet sich – wie diejenige Sempers und anders als immer noch viele andere seiner Zeit – auf keiner Rassentheorie, sondern auf Bedürfnissen und Fertigkeiten. Ihn interessieren die kleinen Unterschiede. Zwei romanische Fensterpaare, demselben Kulturkreis und derselben Epoche angehörend, ergeben eine der präzisesten und poetischsten Doppelseiten: "weltabgewandt" das eine mit seinem sich verengenden, ausgemalten Gewände; "weltoffen" das andere mit den weit und gerade ausgeschnittenen Laibungen, getrennt nur durch ein eingestelltes Säulchen.²³

Die für alle Künste gleichermassen entscheidende Rolle aber spielen für Laeuger im wesentlichen Materialerscheinung und Farbwahrnehmung; sie sind für ihn in gleicher Weise Abbild von Stimmungen wie von Vorgängen in der Natur. Wie aber will man dies vermitteln? Laeuger griff anfangs des zweiten Bandes zu sehr auffälligen und im nachhinein sehr modern wirkenden Mitteln. Eine Farbskala führt über die gesamte Breite des aufgeschlagenen Buches von kalten zu warmen Farben – und das heisst für Laeuger: von "tiefster Trauer" zu "höchster Freude". Erst einige Blätter später überträgt er die Skala auf das "Farbenbild des Himmels bei Tag" und "bei Nacht". Dazwischen liess er Farbmuster und sogar gold- und silberfarbene Folien einkleben, um den Materialien nichts von ihrer authentischen Wirkung und Stimmung zu nehmen.



Max Laeuger, Münzgebäude Karlsruhe, Vorzeichnung für die Seiten 52 und 53 in den Kunsthandbüchern Band I, Badische Landesbibliothek Karlsruhe

Denn der einzige Prüfstein liegt ja darin, "wie der Mensch damit umgeht",²⁴ wie verantwortlich er das Potential der Materialien und Farben nutzt. Gerade in dieser scheinbaren Selbstverständlichkeit fand er viel Angriffsfläche für seine didaktische Polemik. Eine seiner Gegenüberstellungen hatte ihm schon Jahre zuvor Ärger eingebracht. Das Karlsruher Münzgebäude, das letzte Gebäude Weinbrenners, rot anzustreichen, fand er derart deplatziert, dass er es zum Thema einer Lehrtafel machte: die alte, dezent helle Fassung gegen das neue dunkle Kirschrot, welches seine Umgebung überstrahlt.²⁵ Auf der Berliner Bauausstellung 1931 erregte diese Tafel den Unmut seines Fakultätskollegen Fritz Hirsch. Denn er, selbst Autor eines umfangreichen, geradezu erratischen Buches über Weinbrenners Karlsruhe,²⁶ war für die Restauration und den Anstrich verantwortlich.

Es gehörte Chuzpe dazu, das Blatt noch einmal zu veröffentlichen – oder Häme, denn der Senat der Hochschule hatte sich voll und ganz hinter Laeuger gestellt.²⁷ Vielleicht war es wenigstens ein kleines Zugeständnis, dass er im Buch auf den Kommentar verzichtete, welchen er noch auf die Vorzeichnung geschrieben hatte: "gute Architektur durch Farbe zerstört".²⁸

Um die Didaktik und zugleich die Dramatik solcher Gegenüberstellungen zusätzlich zu steigern, bediente sich Laeuger weiterer ungewöhnlicher Kniffe. So sind die Gegenbilder durch Einlegeblätter von einander abgeschirmt, die erst zur Seite geklappt oder nach oben abgehoben werden müssen. An anderen Stellen liegen Einsteckblätter bereit, die mit ihren, teils golden eingefassten Ausschnitten wie Blenden über die Bilder gelegt werden können, um selbst auf Entdeckungsreise nach den Schlüsselstellen der Komposition zu gehen.

In manche Bilder soll der Leser sogar ausdrücklich eingreifen. Sie hat Laeuger mit Laschen und sogar Schlitzern versehen und ausgestanzte Objekte als Einsteckfiguren beigelegt. Die mobilen Staffagen sind Indikator und Massstab für eine harmonische Umgebung. Wie behauptet sich die menschliche Figur vor einem naturtonigen und wie vor einem grellbunten Haus? Wie der Schmetterling mit seinem natürlichen Farbenspiel? Wie der rote Blumenstrauß in einer weissen, einer blauen oder einer roten Vase? Und wie der gelbe? Wie Laeuger zunächst selbst experimentieren musste, um die aussagekräftigsten Zusammenstellungen zu entwickeln, zeigen die vielen Vorentwürfe im Nachlass.

In dieser Frühform interaktiven Lernens und dem Reichtum an didaktischen Mitteln steckt der augenfälligste Unterschied nicht nur zu den *Kulturarbeiten*, sondern zu sämtlichen Büchern dieses Genres, welche bis dahin erschienen waren. Wenn uns die *Kunsthandbücher* mit ihren Klapp- und Einsteckbildern und anderen Überraschungseffekten nun nicht nur wie Künstlerbücher, sondern auch noch wie Kinderbücher vorkommen, dann macht auch dies Sinn. Schon auf einer leicht einsichtigen Ebene ging es ja um das spielerische Lernen.

Aber dahinter stand ja noch mehr, nämlich die lebendige Erfahrung, wie sehr jene durchgreifende Reform der Kultur um 1900, in der Laeugers Kunst ihre Wurzeln und an der er selbst so grossen Anteil hatte, vom Wunsch getragen war, zu kindlicher Unschuld und naivem Spiel zurückzukehren.

Wie ein Echo aus jener Pionierzeit, in der sich die reformerischen Kräfte einig waren, dass man das Volk zur Kunst, zur Schönheit und damit zu einem

besseren Leben erziehen könne und solle und nur an dessen angeborenes Empfinden appellieren müsse, liest sich schon seine Einleitung in den ersten Band: "Die Kunsthandbücher wenden sich an alle Kreise des Volkes. Sie sollen dazu beitragen, das Gefühl für das Schöne zu wecken, den Boden wieder zu gewinnen, den die Kunst verloren hat, auf dem sie allein gedeihen kann. Die Bücher sollen ein sicheres Fundament schaffen, auf dem bildende Kunst aufgebaut werden kann nach Gesetzen, die im Reiche der Kunst ebenso notwendig sind, wie im sittlichen Leben des Volkes.

Es wird Menschen geben, die sagen: "Wozu das alles, was in diesem Buch steht und abgebildet ist, sind ja Selbstverständlichkeiten". Sie hätten vor hundert Jahren recht gehabt. Aber man muss heute Dinge sagen, die früher selbstverständlich waren".²⁹

"Die Kunst für alle" war doch das Motto der Kulturreform gewesen, welche etwa vierzig Jahre zuvor eingesetzt hatte, und Kunsterziehung ihr wichtigstes Anliegen. Hat Laeuger also Türen eingerannt, die längst offen standen? Im Gegenteil! Es muss doch nachdenklich stimmen, dass er die damals gestellten Fragen für alles andere als gelöst oder erledigt hielt, sondern für so angesagt und drängend wie ehemals – oder vielleicht sogar noch drängender.

Anstatt die Mechanisierung durch Kunst zu überwinden, hatte sie sich in seinen Augen noch verstärkt, wie er noch 1948 in einem Brief an Rudolf Joseph beklagen sollte: "Sie wissen, Herr Joseph, dass ich zunächst an alle Fragen der Gestaltung von rein künstlerischen Gesichtspunkten herangehe. In der Praxis ist es nun aber wohl so geworden, dass besondere praktische Erfordernisse und Wünsche des Auftraggebers bei der Gestaltung des Raumes oder Baukörpers berücksichtigt werden müssen, und dass zudem durch die Technisierung und Mechanisierung unserer Zeit ein Geist erzeugt ist, der der Kunst Feind ist oder ihr einen zweitrangigen Platz zuweist".³⁰

In diesem Zusammenhang ist auch seine Präferenz für das "technisch Schlechte" und eben auch für das Spielerische zu verstehen, welche das Mechanische zu unterminieren in der Lage sind. So hat es auch der schon zitierte Eberhard Zschimmer gemeint: "Laeuger hat die Schönheit des "technisch Schlechten" wieder entdeckt, er kehrte zurück zur Urwüchsigkeit und enthüllte dem Beschauer die wahre Natur des feuergeborenen Produkts, die Anderen haben sie unterdrückt, verpönt und dem Geschmack des mechanisierten Gefühls unserer Zeit unterworfen. Sie urteilen falsch, Laeuger bekämpft sie durch seine Werke. Er bleibt primitiv, weil er überzeugt ist, dass das Primitive vom Wesen der wahren "Erdenkunst" untrennbar ist und jen-



Max Laeuger, doppeltes, nicht verwendetes Steckbild mit verschiedenen Einsteckfiguren für die *Kunsthandbücher*, Badische Landesbibliothek Karlsruhe

seits des Primitiven der keramische Kitsch grünt”.³¹ Was Zschimmer hier für die Keramik sagt, gilt selbstredend für alle Bereiche, in denen sich Laeuger künstlerisch betätigte. Und damit auch für die *Kunsthandbücher* selbst. Auch sie sind ein technisches Produkt, welches sich in ein künstlerisches Objekt verwandeln liess.

Wäre Laeuger mit seinen Anliegen und Bedenken wirklich in einem luftleeren Raum vor offenen Türen gestanden, hätten die *Kunsthandbücher* nicht die Resonanz erlangen können, wie es eintrat, sodass 1940 trotz der wenig günstigen Prognosen und der kriegsbedingt schwierigen Versorgungslage eine zweite Auflage geplant wurde.³² Laeuger war immer skeptisch, ob die Kunstgeschichte die Bedeutung seiner Arbeit überhaupt erkennen würde.



Max Laeuger, nicht verwendetes Steckbild für die Kunsthandbücher,
Badische Landesbibliothek Karlsruhe

Und tatsächlich tut sie sich ja gerade mit Gratgängern zwischen Mechanisierung und Kitsch schwer, die auch erste Zielgruppe Laeugers waren.

Robert Vorhoelzer war ein Architekt, der diesen Weg mit präzisen und eleganten Baukörpern beschritt. Vor allem Bauten für die Deutsche Reichspost hatten seine Bekanntheit begründet, als er seinem Lehrer kurz nach Kriegsbeginn aus Istanbul diese Karte schrieb: "Hochverehrter Herr Professor Läger! Heute begehen Sie den 75. Geburtstag. Da wünsche ich von Herzen alles Gute u. erzähle Ihnen eine wahre Geschichte aus Istanbul. Ich erzählte in Freundeskreisen, dass ich in den letzten Tagen mit Prof. Läger zusammen war. Da holte der Kollege Prof. Hikmet als Stolz Ihren zweiten Band vom Schreibtisch neben an u. sagte still seine Freude darüber. Die

ganze Gesellschaft Damen u. Herrn setzte sich um das Buch, man blätterte u. alle freuten wir uns über das Naschen und wurden nachdenklich. Der Jugend geht es auch so hier u. Ihre Bücher – schreiben Sie noch recht viele – sind Bestand unserer Bibliothek”.³³

Vorhoelzer war in die Türkei emigriert; sein Gastgeber an jenem Abend dürfte Arif Hikmet Holtay gewesen sein, Assistent und Nachfolger Ernst Eglis an der Universität Istanbul, und nicht Arif Hikmet, der Architekt des Ethnographischen Museums in Ankara, das 1927 als Prestigeprojekt Kemal Atatürks eingeweiht worden war.

Diese Episode erinnert uns daran, dass die Beschäftigung mit den *Kunsthandbüchern* unweigerlich auch die Frage nach dem Verhältnis ihres Autors zum Dritten Reich aufwirft. Da es die ohnehin kaum existente Laeuger-Forschung versäumt hat, Zeitzeugen hierzu zu befragen, ist man auf verstreute Hinweise angewiesen, die vermutlich kein verlässliches Bild vermitteln.

Zustimmung fanden die *Kunsthandbücher* unter Emigranten ebenso wie in der Kulturpresse im nationalsozialistischen Deutschland. Henri Nannen, der später als Herausgeber der Zeitschrift “Stern” und Sammler expressionistischer Kunst bekannt werden sollte, im Jahr 1937 aber noch Redakteur der “Kunst im Dritten Reich” war, übermittelte Laeuger persönlich seine Besprechung des ersten Bandes im Reichssender München, die mit dieser Eloge schliesst: “Das ist endlich einmal ein Buch, das durch seine anschaulichen Darstellungen wieder den Urgrund schafft, auf dem ein wirkliches Kunsterleben erst erwachsen kann, und darum ist es eine kulturelle Tat von grösster Tragweite”.³⁴

Welche Hinweise geben die Bücher selbst? Immerhin wurde der erste Band von der Amtsleitung der NS-Kulturgemeinde Berlin herausgegeben, aber eben nur der erste und die folgenden nicht mehr. Im zweiten Band zeigt Laeuger seinen Entwurf für Mosaiken in German Bestelmeyers Kongressaal im Deutschen Museum München und erklärt hierzu, wie die Menschen “von der weltlichen Macht des Staates symbolisiert durch die Reichswehr, die SA., SS. und HJ.” behütet würden.³⁵ Die Präsenz des Staates war selbstredend Bestandteil des geforderten Programms. Es verwundert auch nicht, dass Laeuger es ausdrücklich erwähnt, denn zu erkennen ist es nicht, allenfalls in einem Adler zu vermuten, der über der mythologischen Szene schwebt, weiss (!) und ohne Insignien. Auf den Vorzeichnungen ist er noch schwieriger von einer Friedenstaube zu unterscheiden.³⁶

Auch operiert Laeuger an einer Stelle mit dem Begriffspaar von “gesunder” und “kranker” Kunst,³⁷ es ist jedoch nirgends zu erkennen, dass er

damit eine rassenhygienische Bedeutung verband, wie man heute unmittelbar zu assoziieren geneigt ist. Im Inhaltsverzeichnis übersetzt er selbst "gesund" mit "zeitlos".

Aus vielen seiner Briefe spricht, wie unwohl und fremd er sich gerade in jener Zeit fühlte. Am offensten, nach den erhaltenen Dokumenten zu urteilen, vertraute er sich einem Polen an, seinem ehemaligen Schüler Czeslaw Przybylski, der nun in Warschau unterrichtete: "Und wenn ich das Fazit meines Lebens jetzt ziehen soll, dann beschleicht Wehmut das Herz, denn die Kunst ist nicht besser geworden und damit auch nicht die Menschen und man muss ein grosser Optimist sein, um nicht zu glauben, dass die Kunst auf immer dem Menschen verloren gegangen ist".³⁸ Es hätte vermutlich anders geklungen, hätte er in die nationalsozialistische Kulturpolitik ähnliche Hoffnungen gesetzt wie viele seiner Kollegen.

Ein anderer Schüler, Hermann Giesler, damals Generalbaurat für die "Hauptstadt der Bewegung", wie München im NS-Parteideutsch genannt wurde, wollte Laeuger 1941 "als Berater für mein Amt" gewinnen: "Ihre Tätigkeit soll sich insbesondere auf die Beratung meines Amtes bei der Anlage einer Sammlung von Mustern von Geweben, Beschlägen und Einrichtungsgegenständen zur Vorbereitung der Neugestaltung der Hauptstadt der Bewegung erstrecken".³⁹ In seinen Antworten bedankt sich Laeuger höflich, geht aber nie konkret auf das prestigeträchtige Angebot ein, das seine angespannte finanzielle Situation wohl gewiss verbessert hätte.

Nur widerstrebend konnte er überredet werden, an der Ausstellung "Deutsches Volk – Deutsche Arbeit" teilzunehmen, welche ihm letztlich den Auftrag für Plastiken am olympischen Schwimmstadion einbrachte;⁴⁰ unwillig reagierte er "trotz mehrfacher Erinnerungen" auf die Aufforderung der Reichskammer der Bildenden Künste, einen Abstammungsnachweis zu erbringen, und übergab das Schreiben schliesslich einem "Berufssippenforscher".⁴¹

Nach dem Krieg entwickelte Laeuger neue Hoffnung, die Reihe Kunsthandbücher doch noch weiterführen und vielleicht sogar fertig stellen zu können. Die Voraussetzungen waren zu diesem Zeitpunkt allerdings denkbar ungünstig. Zusätzlich zur allgemeinen Geld- und Materialnot boykottierte sein bisheriger Verlag die Weiterarbeit und dann die Herausgabe der vorhandenen Klischées. Erst angesichts einer Klage gab er nach, doch da stellte sich heraus, dass die Druckvorlagen teilweise bereits verdorben waren.⁴² Laeuger sollte sein grosses Werk also noch einmal von vorne beginnen.

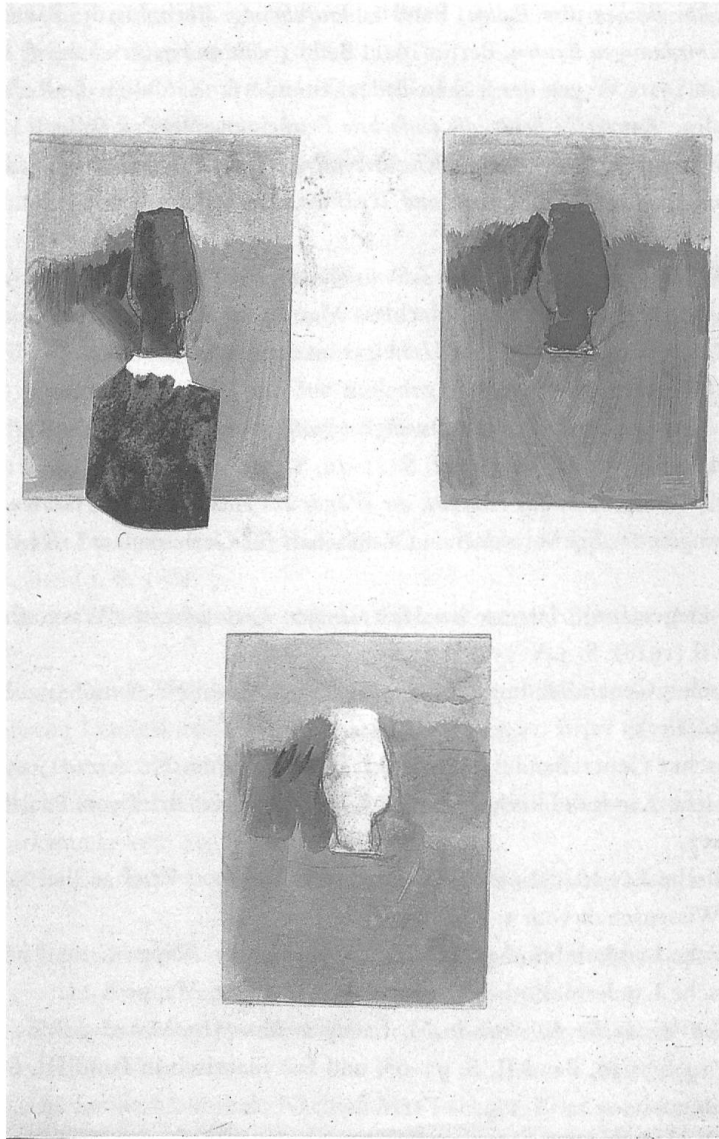
Das eifrigste Engagement in Laeugers Sache kam von unerwarteter Seite. Überraschend meldete sich am 4. Oktober 1947 ein ehemaliger Schüler aus der amerikanischen Emigration.⁴³ Rudolf Joseph hatte mit kriegsbedingter Unterbrechung von 1912 bis 1919 in Karlsruhe studiert und wollte gleich im Anschluss bei Hermann Billings promovieren. Die Arbeit unter dem Titel "Monumentalarchitektur der Neuzeit. Eine vergleichende Studie über die Werke Hermann Billings, Oskar Kaufmanns, Eliel Saarins" wurde jedoch nicht angenommen.⁴⁴ Zur Ablehnung dieser interessanten Quelle könnte das allzu zeitnahe Thema beigetragen haben, die vorwiegend beschreibende Analyse oder das sprachliche Pathos, welches von der eigenen Begeisterung und vom nahen Expressionismus getragen wurde. 1947 wollte sich Joseph zuerst nach Laeugers Befinden erkundigen und dann darüber sprechen, wie er sich mit Frau und Tochter vor der Judenverfolgung in Sicherheit bringen konnte, die Mehrzahl seiner Verwandten und engsten Freunde jedoch nicht.

Was jedoch die Korrespondenz zwischen beiden von nun an bis zu Laeugers Tod aufrecht erhielt, war Josephs dankbare Erinnerung an die Studienzeit und der Wunsch, etwas zurückzugeben, durchaus auch im materiellen Sinne, etwa in Form von "Kaffee, Pflanzenfett, Mehl, Zucker, Nudeln, Dose Milch, Theebaellchen, Chocoladensyrup".⁴⁵

Ohne Zögern erklärte sich Joseph deshalb auch bereit, Veröffentlichungsmöglichkeiten für die Kunsthandbücher in den Vereinigten Staaten zu sondieren.

Dies war nicht so weit hergeholt, wie es erscheinen mag, denn schon 1934 wollte Laeuger seine Lehrtafeln auf eine Wanderausstellung dorthin schicken. So hatte er es mit Walther Johan Huchthausen vom Boston Museum of Fine Arts besprochen, dem er auch folgende kryptische Notiz zukommen liess: "Auch darüber, was wir über meine Sammlung von Original-Keramiken gesprochen haben, hätte ich gerne gehört, ob da irgend eine Aussicht noch bestehen könnte. (Ob Rockefeller dafür Interesse hat)".⁴⁶ Wollte Laeuger sämtliche Stücke aus seinem Besitz, die teils sehr wertvoll waren, in die USA verkaufen?

Aus den beiden Plänen mit Huchthausen wurde nichts, und auch Rudolf Joseph's Bemühungen war kein Erfolg beschieden. Sogar Philip Johnson hatte er gefragt! Aber vom "Archit. Berater des Museum of Modern Art, einem Architekten Johnson, der auch in Deutschland gereist ist vor vielen Jahren", wurde er nur an eine deutsche Kunstbuchhandlung verwiesen.⁴⁷ Dort waren die Bücher sogar bekannt, und der Geschäftsführer "schaetze sie sehr, jedoch seien sie schon seit Jahren unverkaeuftlich".



Max Laeuger, Steckbild mit Blumenvasen, Vorzeichnung für die Kunsthandbücher Band I,
Badische Landesbibliothek Karlsruhe

Mit dem Erfolg eines anderen Buches, das im selben Jahr 1948 in New York erschien, hätte dieser Buchhändler vermutlich genauso wenig gerechnet. Auch Sigfried Giedions *Mechanization Takes Command* verwandelt "die Herrschaft der Mechanisierung" in ein künstlerisches Buch, das sein Thema mit Spiel, Polemik und Witz kontrastiert.

Zu erfahren ist dies freilich nur in der Originalausgabe und kaum noch in der Taschenbuchausgabe, die zu offensichtlich nur noch mechanisches Produkt sein will. Möglich, dass die Chancen der Kunsthandbücher, neu und fachkundig von einem grossen Verlag herausgegeben, besser gestanden wären, als es den Zeitgenossen damals scheinen mochte.

- 1 F. Ostendorf, *Sechs Bücher vom Bauen*, Band 1: *Einführung*, Berlin 1913; Band 2: *Die äussere Erscheinung der einräumigen Bauten*, Berlin 1914; Band 3: *Die äussere Erscheinung der mehrräumigen Bauten*, Berlin 1920. Wegen des frühen Todes Ostendorfs 1916 blieb die Reihe unvollendet. Siehe W. Oechslin, 'Entwerfen heisst, die einfachste Erscheinungsform zu finden'. *Mißverständnisse zum Zeitlosen, Historischen, Modernen und Klassischen bei Friedrich Ostendorf*, in: *Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950. Reform und Tradition*, Ausstellungskatalog Frankfurt am Main 1992, S. 29–53.
- 2 A. Valdenaire, *Friedrich Weinbrenner. Sein Leben und seine Bauten*, Karlsruhe 1919.
- 3 Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Nachlass Max Laeuger, Brief vom 8. November 1951; die Ausstellung fand 1949 im Lörracher Hebelgymnasium statt.
- 4 H. Muthesius, *Wo stehen wir?* Vortrag, gehalten auf der Jahresversammlung des Deutschen Werkbundes in Dresden 1911, in: *Die Durchgeistigung der deutschen Arbeit*, in: "Jahrbuch des Deutschen Werkbundes" 1912, Jena 1912, S. 11–26, S. 16.
- 5 U.M. Schumann, '... die Decke aus Himmel, die Wände aus Hecken ...'. *Die Gärten des Max Laeuger*, in: "Mitteilungen der Schweizerischen Gesellschaft für Gartenkultur" 18 (2000), Heft 3, S. 105–109.
- 6 W. H. (Werner Hegemann), *Arbeiten von Max Laeuger, Karlsruhe*, in: "Wasmuths Monatshefte für Baukunst" XII (1928), S. 348–351, S. 349.
- 7 Karlsruhe, Badisches Generallandesarchiv, 235/2256, Schreiben Nr. A 10684, 4. Mai 1932 (auch enthalten in 235/4237).
- 8 Karlsruhe, Badisches Generallandesarchiv, 235/2256, Schreiben Nr. A 2271, 29. Januar 1934.
- 9 Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Nachlaß Max Laeuger, Brief von Paul Schmitthenner vom 29. Juni 1933.
- 10 Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Nachlaß Max Laeuger, Brief an die Notgemeinschaft der Deutschen Wissenschaft vom 1. Juli 1933.
- 11 Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Nachlaß Max Laeuger, Mappe C 21.
- 12 Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Nachlaß Max Laeuger, Mappe A 11.
- 13 So der Essay *Vom Wesen der Keramik* in M. Laeuger, *Kunsthandbücher*, 3 Bde., Pinneberg bei Hamburg 1937/1938/1939, Band II, S. 93–97, und fast identisch in Band III, S. 22–29, sowie dazugehörige Bildtafeln.
- 14 Laeuger, *op.cit.*, Band I, S. XIV.
- 15 Laeuger, *op.cit.*, Band I, o.S. (S. VI).
- 16 E. Zschimmer, *Betrachtungen über keramische Kunst in Max Laeugers Werkstatt* (aus "Sprechsaal" 1928), in: Laeuger, *op.cit.*, Band III, S. 17–21, S. 20.
- 17 Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Nachlaß Max Laeuger, Mappe B 16.
- 18 Laeuger, *op.cit.*, Band II, S. 88 und 89.
- 19 P. Schultze-Naumburg, *Kulturarbeiten*, 11 Bände, München 1901–1917.
- 20 Laeuger, *op.cit.*, Band III, S. 33.
- 21 *Vom Wesen der Keramik*, in Laeuger, *op.cit.*, Band III, S. 22–29, S. 22.
- 22 Laeuger, *op.cit.*, Band III, S. 30; es handelt sich um Passagen aus der Einleitung des Bandes über die Keramik: G. Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten*, Band II, München 1863, S. 2 und 3.
- 23 Laeuger, *op.cit.*, Band II, S. 58f.
- 24 Laeuger, *op.cit.*, Band II, S. 5.
- 25 Laeuger, *op.cit.*, Band I, S. 52f.
- 26 F. Hirsch, *100 Jahre Bauen und Schauen*, 2 Bände, Karlsruhe 1928/1932.

- 27 Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Nachlaß Max Laeuger, Briefe von Max Laeuger A-H ("Hirsch") und Briefe an Max Laeuger G-H ("Holl").
- 28 Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Nachlaß Max Laeuger, Mappe A 12, Blatt 47.
- 29 Laeuger, *op.cit.*, Band I, S. XIII.
- 30 Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Laeuger-Nachlaß, Brief an Rudolph Joseph vom 25. Juni 1948.
- 31 Zschimmer, *op.cit.*, S. 20.
- 32 Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Nachlaß Max Laeuger, Mappe A 12, nach S. 52, Brief von Heinrich Kleest vom 9. September 1940.
- 33 Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Nachlaß Max Laeuger, Postkarte von Vorhoelzer vom 30. September 1939.
- 34 Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Nachlaß Max Laeuger, Brief von Nannen ohne Datum, Rezension vom 5. Juli 1937.
- 35 Laeuger, *op.cit.*, Band II, S. 44f.
- 36 Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Nachlaß Max Laeuger, Mappe C 28.
- 37 Laeuger, *op.cit.*, Band I, S. 108f.
- 38 Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Nachlaß Max Laeuger, Brief an Przybylski vom 28. November 1935.
- 39 Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Nachlaß Max Laeuger, Brief vom 12. Februar 1941.
- 40 Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Nachlaß Max Laeuger, Brief des Direktors der KPM Berlin, Pechmann, vom 10. April 1934.
- 41 Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Nachlaß Max Laeuger, Laeugers Antwort auf dem Brief der Reichskulturkammer vom 20. Februar 1939.
- 42 Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Nachlaß Max Laeuger, Brief an Heinrich Kleest vom 31. März 1950.
- 43 Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Nachlaß Max Laeuger, Brief von Joseph vom 4. Oktober 1947.
- 44 New York, Leo-Baeck-Institut, Typoskript o.O., 1919; herzlichen Dank an Gerhard Kabierske für den Hinweis und die Kopien.
- 45 Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Nachlaß Max Laeuger, Brief von Joseph vom 9. Februar 1949.
- 46 Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Nachlaß Max Laeuger, Brief an Huchthausen vom 14. Dezember 1934.
- 47 Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Nachlaß Max Laeuger, Brief von Joseph vom 28. Juni 1948.