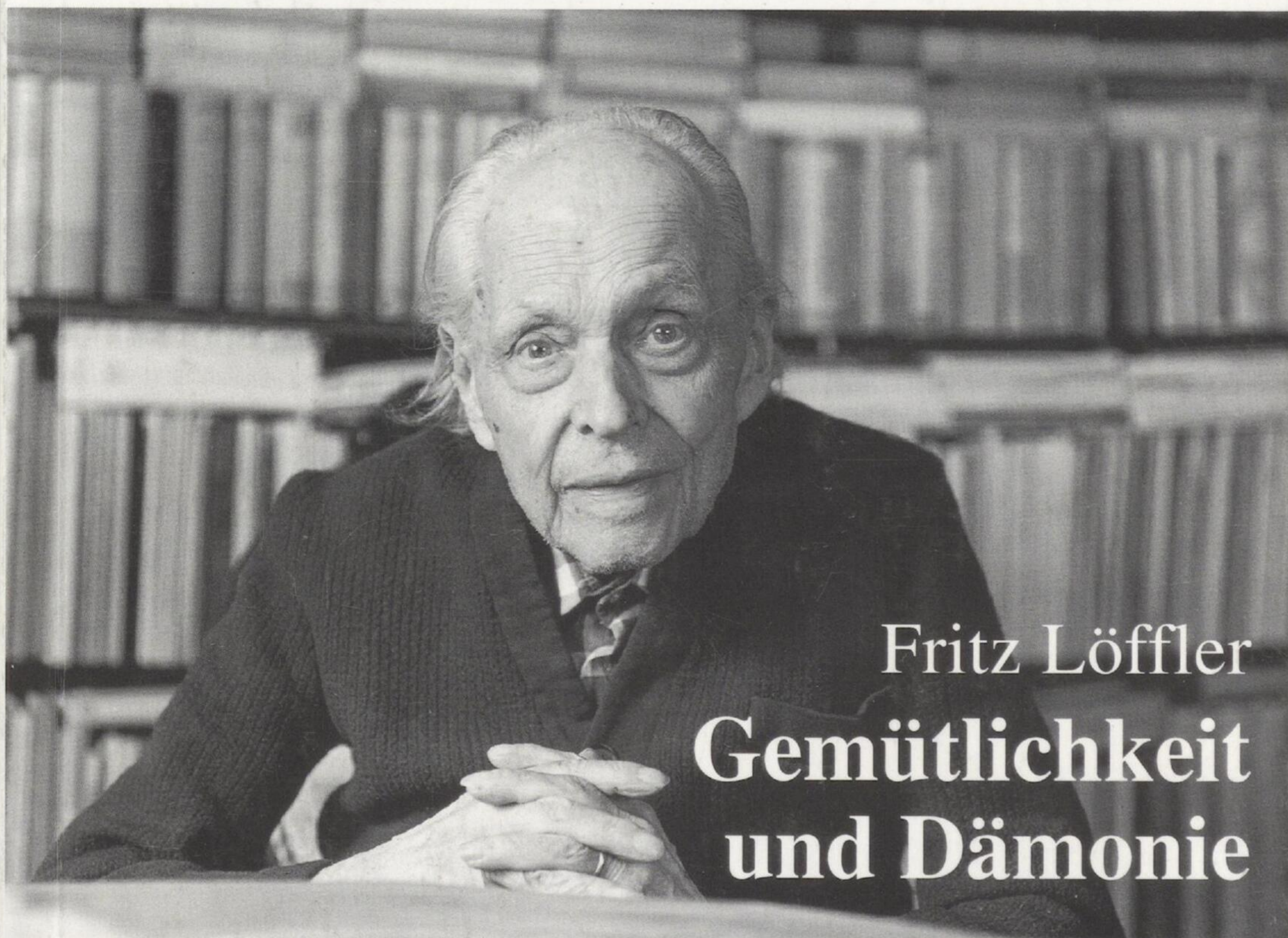


DRESDNER

HEFTE

Sonderausgabe
1999

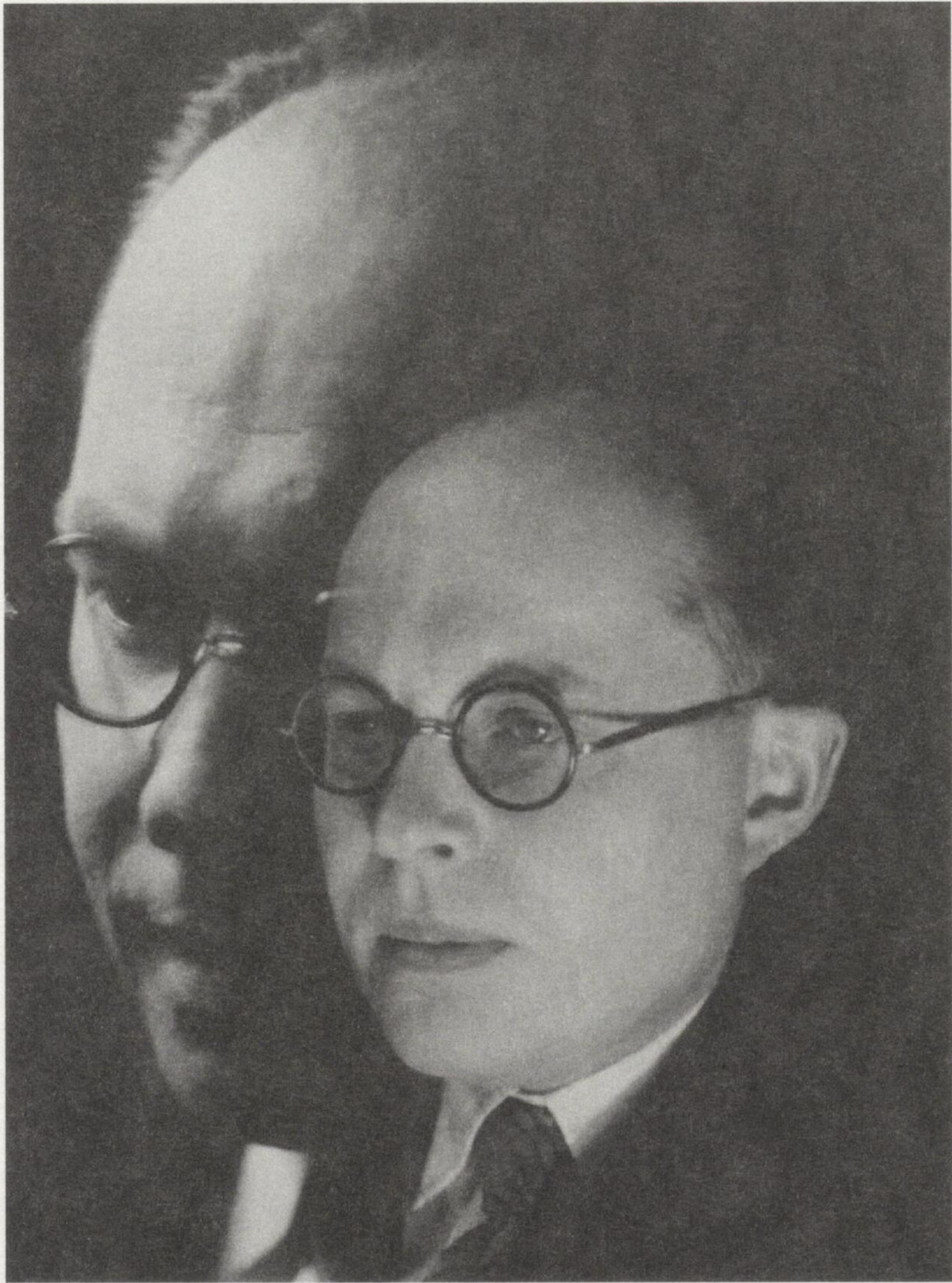
Beiträge zur Kulturgeschichte



Fritz Löffler
**Gemütlichkeit
und Dämonie**

Dresdner Malerei in der ersten Hälfte
des 20. Jahrhunderts

DRESDNER HEFTE herausgegeben vom Dresdner Geschichtsverein e.V.



Fritz Löffler, Fotografie (Mehrfachbelichtung) von Ed Kesting, 1932

FRITZ LÖFFLER

Gemütlichkeit und Dämonie

Dresdner Malerei
in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts

Herausgegeben von Hans-Peter Lühr
mit einem Nachwort von Erhard Frommhold

DRESDNER GESCHICHTSVEREIN e.V.
DRESDNER HEFTE
Wilsdruffer Str. 2, 01067 Dresden
Telefon/Fax: 0351 / 4 95 60 74

Jahresgabe des Dresdner Geschichtsvereins e.V. 1999

Seite

Seite

Seite

Seite

Seite

Seite

Seite

Seite

Seite

Seite

Seite

Seite

Seite

Seite

Seite

Seite

Seite

Seite

Seite

Seite

Seite

Seite

Seite

Inhalt

Seite 5	Das Erbe
Seite 9	60 Jahre Dresdner Kunstleben
Seite 29	Die Goppelner Landschafterschule – Gotthardt Kuehl und Carl Bantzer
Seite 38	Robert Sterl
Seite 42	Paul Baum und der Neoimpressionismus
Seite 45	Die »Elbier« – Ferdinand Dorsch
Seite 48	Die zweite Generation der Impressionisten
Seite 53	Die Münchener – Max Feldbauer
Seite 56	Graphik
Seite 60	Die idealistischen Gegenbewegungen – Neuromantik und Jugendstil
Seite 68	Dekorative und monumentale Malerei
Seite 72	Exakter Naturalismus
Seite 73	Die »Brücke« 1905–1913
Seite 83	Die zweite Generation des Expressionismus. Die »Gruppe 1919«
Seite 94	Oskar Kokoschka
Seite 101	Die Neue Sachlichkeit
Seite 106	Otto Dix

Anhang

Seite 120	Erhard Frommhold – Nachwort
Seite 134	Zu dieser Edition
Seite 136	Personenregister
Seite 140	Verzeichnis der abgebildeten Kunstwerke
Seite 142	Gesamtverzeichnis Dresdner Hefte
Seite 144	Fotonachweis

Seite 1	Das Buch
Seite 9	60 Jahre Dresdner Kunstverein
Seite 20	Die Goppe'sche Kunstschule – Gerhard Krichl und Carl Hanser
Seite 28	Kunst 2001
Seite 42	Carl Braun und der Kunstverein
Seite 44	Die Fische – Ferdinand Dorsch
Seite 48	Die zweite Generation der Expressionisten
Seite 52	Die Mäurer – Max Feldman
Seite 56	Graphik
Seite 60	Die literarischen Gegenbewegungen – Neoromantik und Jugendstil
Seite 68	Decorative und monumentale Malerei
Seite 72	Erster Nationalismus
Seite 74	Die Brücke 1907–1911
Seite 82	Die zweite Generation der Expressionisten Die Gruppe 1909
Seite 94	Oscha Kuschka
Seite 102	Die Neue Sachlichkeit
Seite 106	Otto Dix
Anhang	
Seite 120	Erhard Freytag – Die Kunst
Seite 124	Zu dem Buch
Seite 126	Personenregister
Seite 130	Verzeichnis der abgebildeten Kunstwerke
Seite 134	Gesamtwörterbuch Dresdner Kunst
Seite 138	Formwörterbuch

DRESDNER KUNSTVEREIN e.V.
VEREIN DER KUNSTWERKE
Königsplatz 10, 80107 Dresden
Telefon 0351 411110

Selten
schick
mehr,
Die A
redete
und v
dern.
Es lie
urteil
Ein se
Büro
auch
Propa
Da
ausge
Hause
der Ba
die au
dem N
zukun
ihre S
dig zu
malen
Verhä
trat k
chen
Mitte
sen w
Künst
nach
sich f
und s
Da
samm
eine S

Das Erbe

Selten läßt sich der Beginn eines neuen Zeitabschnittes so genau festlegen wie der, der die Geschichte der modernen Malerei in Dresden einleitete. 1890 war es schon lange kein Geheimnis mehr, daß die Dresdner Malerei auf das Niveau einer mittleren Provinzstadt herabgesunken war. Die Ablehnungen oder nur lauen Anerkennungen, die Dresdner Künstler außerhalb fanden, redeten eine zu deutliche Sprache. Aber Akademie und Ministerialbürokratie hielten zusammen und waren sich einig in dem Ziele, keine modernen Kräfte aufkommen zu lassen und zu fördern. Das geschah nicht aus Böswilligkeit, sondern aus Angst vor einem Gang ins Ungewisse. Es liegt in der Natur der Dinge, daß eine von öffentlichen Mitteln abhängige Verwaltung verurteilt ist, nur das Mittelmäßige zu wollen, das einer breiten Menge noch verständlich bleibt. Ein seiner Zeit vorauseilender Künstler darf nicht erwarten, hier Verständnis zu finden. Hat die Bürokratie gar noch eine Parteigesinnung zu befriedigen, wie das nach 1933 der Fall war, so ist auch das Mittelmaß nicht mehr aufrechtzuerhalten, und die Kunst wird zu einem Ressort der Propaganda-Abteilung herabgewürdigt.

Das Königshaus, von dem durch die Jahrhunderte die Impulse zu kunstschöpferischen Taten ausgegangen waren, hielt sich seit langem gänzlich zurück. Es waren auch keine Männer mehr im Hause Wettin vorhanden, die befähigt gewesen wären, das Erbe der Väter mäzenatenhaft im Sinne der Barocktradition fortzuführen. König Johann war die letzte bedeutende Persönlichkeit gewesen, die auf dem sächsischen Throne gesessen hatte, aber auch er, ein trefflicher Philologe und unter dem Namen »Philaletes« (Wahrheitsfreund) Übersetzer Dantes, war abgewandt aller lebenden und zukunfts tragenden Kunst. Bürgerschaft und Rat hatten von jeher alle künstlerische Initiative für ihre Stadt dem regierenden Hause überlassen, waren auch gelegentlich bei Versuchen, selbständig zu handeln, gegängelt worden. Malerei lag ihnen besonders fern, waren doch zuerst die Hofmaler, später die Akademie ihrem und der Zünfte Zugriff entzogen gewesen. Auch nachdem die Verhältnisse sich geändert und Bürgerschaft und Rat völlige Handlungsfreiheit gewonnen hatten, trat kein Wandel ein. Man wußte diese Freiheit nicht zu benutzen, überließ die Führung staatlichen Instanzen, schielte ängstlich nach Richtlinien und folgte den ewigen kunstakademischen Mittelmäßigkeiten, wo durch Förderung junger Kräfte künstlerisches Neuland zu erobern gewesen wäre. So war es nicht zu verwundern, daß sich nicht nur seit Jahrzehnten kein auswärtiger Künstler von Rang in Dresden mehr niedergelassen hatte – Hans von Marées verließ Dresden nach einem Jahr wieder –, sondern selbst die Söhne des sächsischen Landes zogen Orte vor, die sich freiheitlicher und kunstfreundlicher zeigten als die alte Residenz. Es wechselten Adolf Lier und später Fritz von Uhde nach München über und gelangten dort zu gewichtigem Einfluß.

Daß Dresden nur gelegentlich ein geistig führendes Bürgertum besessen hat, lag in der Zusammensetzung der Bevölkerung begründet. Die Beamtenschaft herrschte vor, zu ihr gesellte sich eine Schicht Wohlhabender, die nur einige Monate im Jahre in Dresden weilten, und die zahl-

reichen Fremden, die sich alle mehr oder weniger um den Hof scharten. So gab der Hof den Ton an, und die gesellschaftsfördernden Künste herrschten vor, Theater und Musik waren es, in denen Dresden in den letzten 200 Jahren excellierte und wofür sich seine Bewohner begeisterten.

Im fünften Jahr des Siebenjährigen Krieges, 1760, ließ Friedrich II. von Preußen Dresden zerstören. Für diese Vernichtung gab es keine militärische Notwendigkeit, sie geschah, um die bedeutendste Handels- und Kunststadt des deutschen Nordens mit ihren Manufakturen zu vernichten und Berlin mit einem Mal von einer unliebsamen Konkurrenz zu befreien. Von dieser Zerstörung hat sich Dresden nie wieder erholt. Die Verarmung in den Freiheitskriegen, in denen Sachsen die Hälfte seines Landes an Preußen verlor, verewigte den Zustand. Als nach 1870 der allgemeine Aufschwung erfolgte, wuchs Dresden wohl mit, aber überbot in keiner Weise die normalen Verhältnisse vieler anderer Städte auch. Die Armut eines Jahrhunderts hatte eine kleinbürgerliche Enge entwickelt, die verhinderte, daß der Stadt eine geistige Führerrolle zufiel, die ihr, gemäß ihrer Vergangenheit, zu erringen nicht schwer hätte fallen können. Bei allen Vorzügen blieb ihr etwas Unlebendiges haften, das zu überwinden nicht gelang. Dresden zehrte weiter von der Vergangenheit.

Die Bedeutung der Stadt beruhte seit dem Siebenjährigen Krieg auf ihren einzigartigen Sammlungen, die die Vernichtung überstanden hatten und die als erste in Deutschland jedem Besucher offen standen. Fast 125 Jahre blieben sie in ihrem Kern unverändert. Sie wurden verwaltet, aber nicht vermehrt. Im 19. Jahrhundert, in dem Städte wie Berlin ihre Museen erst begründeten, gab es in Dresden weder Ankaufsmittel noch einen genügenden Personaletat. Die Unterbringung blieb mangelhaft bis zuletzt. Vierzig Jahre hat man über Galerieneubau und Museumsinsel diskutiert, ohne über einige Spatenstiche hinauszukommen. Der Erste Weltkrieg und die Inflation verarmten erneut die Bevölkerung, die vor allem von Renten und Luxusindustrien lebte. Welches Regime auch an der Spitze stand, ob Armut oder Reichtum herrschten, die Kunstpolitik von Staat und Stadt blieb engherzig und kleinlich, ob es um die Erhaltung des Vergangenen oder um die Förderung der Gegenwart ging. In keiner Stadt hat man seit einem Jahrhundert so viele Gelegenheiten zu einer Bereicherung ungenutzt vorübergehen lassen wie in Dresden. Was trotzdem geschehen ist, war das Verdienst von wenigen Künstlern, Sammlern, Museumsbeamten und Presseleuten, die sich gegen die Bürokratie durchzusetzen verstanden.

Die Anhäufung der Kunstschatze im 18. Jahrhundert in einem Umfang, wie ihn der Norden noch nicht gesehen hatte, trug ihre Früchte. Von Dresden aus, dem »Athen für Künstler«, der »Kolonie Italiens auf sächsischem Boden« nahm die Lehre Winckelmanns ihren Weg durch Europa. Aber nicht nur der Klassizismus, auch die Romantik fand ihre Ausprägung in Dresden. In den entscheidenden Jahren zwischen 1790–1810 klärten sich hier in der Auseinandersetzung mit den Bildern der Galerie und dem Erlebnis der Musik in der katholischen Hofkirche die künstlerischen Begriffe der Romantik. Wackenroder – Tieck – Novalis – August Wilhelm und Friedrich Schlegel – A. Müller – Kleist – Schopenhauer bezogen aus den Dresdner Sammlungen ihre Kenntnisse und Anschauungen über die bildenden Künste.

Die 1764 gegründete Akademie trug zu dem Ruhm der Stadt Erhebliches bei. Neben dem Kopenhagener Institut erfreute sie sich um 1800 eines hervorragenden Rufes. Ihre Ausstellungen, die alljährlich stattfanden, wurden nach Gebühr in ganz Deutschland gewürdigt. Kein junger

Künst
künst
freun
Lands
die St
Ab
wickl
Schill
die H
In der
die M
künst
Kunst
rei de
Carto
ten w
liche
Meist
den le
geleg
Nazar
schen
Die
rei, de
leben
Jahrze
in Dr
sie zu
hatte
heit d
gewo
hielt a
Na
tung
man a
versu
Kunst
der D
ersch
derar
einer

Künstler versäumte es, sich in Dresden zu vervollkommen. In zunehmendem Maße wurde das künstlerische Leben neben der Akademie von Wichtigkeit. Philipp Otto Runge verbanden noch freundschaftliche Beziehungen zu Anton Graff, in Dresden stand die Wiege der modernen Landschaftsmalerei. Klengel – Friedrich – Dahl; Hollandismus – Romantik – Realismus heißen die Stationen dieser Entwicklung.

Aber für alle diese künstlerischen Ereignisse fehlte die tragende Gesellschaftsschicht. Die Entwicklungen begaben sich in einen luftleeren Raum, der Künstler vereinsamte. Schon 1790 hatte Schiller Dresden »eine Wüste der Geister« genannt, 1820 bezeichnete Cornelius sie als »Askalon, die Hauptstadt der Philister«. 1840 war der Kreis um Caspar David Friedrich bereits vergessen. In den folgenden Jahrzehnten, mit dem zunehmenden wirtschaftlichen Aufschwung, setzten sich die Mittelmäßigkeit und das falsche Pathos auf der ganzen Linie durch. Nicht mehr die große künstlerische Leistung, sondern der Geschmack des zahlungskräftigen Bürgers beherrschte den Kunstverein und die Akademie. Sentimentales realistisches Genre, die pompöse Historienmalerei der Düsseldorfer Atelierkoloristen wie Hübner und Bendemann und die Süßlichkeit und der Cartonstil des auslaufenden Nazarenertums Schnorr von Carolsfelds mit seiner Schule verdrängten wahre künstlerische Werte. Ein Mann wie Ferdinand von Rayski, die überragendste Persönlichkeit der sächsischen Malerei der Zeit, wirkte unerkannt durch sechs Jahrzehnte. Kleineren Meistern ging es nicht viel besser. Die liebenswürdigste Erscheinung bleibt Ludwig Richter. In den letzten Jahrzehnten hatte er, gleich dem halberblindeten Schnorr, den Pinsel aus der Hand gelegt und zeichnete nur noch seine kleinformatigen biedermeierlichen Blätter im Geiste der Nazarener fürs deutsche Haus. In dieser freundlichen Enge hat er ein genaues Abbild der seelischen Haltung der einen Seite sächsisch-dresdnerischen Lebens gegeben.

Die antiquierten Nachfolger der Düsseldorfer Atelierkoloristen, der belgischen Geschichtsmalerei, der nazarenischen Cartonmaler und von Ludwig Richters Zeichenstil beherrschten das Kunstleben von 1890 noch vollständig. Von den neuen malerischen Bewegungen, die Deutschland seit Jahrzehnten erregten, von Realismus, Naturalismus, Impressionismus, Freilichtmalerei spürte man in Dresden nicht einen Hauch. Wenn sich junge Meister wie Trübner und Uhde zeigten, wurden sie zurückgewiesen. Die einzige bedeutende Erscheinung der einheimischen Malerei, Julius Scholtz, hatte man als Zeichenlehrer in den Gipssaal verbannt: »Die schönste und sinnlichste Angelegenheit der Kunst, die Erlernung der Malerei, wurde nicht in lebendiger Anschauung vor der Natur gewonnen, sondern durch Rezepte und Traktätchen vermittelt. Der Schüler dieses Malsaales erhielt als Auszeichnung ein Werk über Malerei und ergänzte lesend seine Fortschritte.«

Nach der Berliner internationalen Kunstausstellung von 1891 wurde endlich aus dieser Haltung das Fazit gezogen. Dort erlebte die Dresdner Malerei eine so vernichtende Niederlage, daß man an ihr auch an amtlichen Stellen nicht mehr vorübergehen konnte und Abhilfe zu schaffen versuchte. Die Kritik sprach sich einstimmig darüber aus, daß Dresden unter den deutschen Kunststädten den niedrigsten Rang einnehme. Robert Sterl erinnert sich an diese Zeit. »Wenn der Dresdner Delegierte mit seinen Kunstwerken in München zur Jury der Jahresausstellung erschien, war die Begrüßung dieser Dresdner Kunst durch den Präsidenten Lenbach von einer derartigen bajuvarischen Saftigkeit, daß der Bericht des Delegierten an dieser Stelle immer zu einer Übersetzung in unsere Landessprache greifen mußte.«

Die Reorganisation eines veralteten Instituts, wie es die Akademie war, ist ein schwieriges und langwieriges Werk, wenn man nicht zu drastischen Mitteln greifen will, und das wollte man natürlich nicht, um die freundlichen alten Herren nicht zu kränken. So vergingen noch einige Jahre, bis 1895 Platz für eine Berufung von Gotthardt Kuehl wurde, den man an Stelle des ursprünglich vorgeschlagenen Fritz von Uhde wählte, und es bedurfte noch fast zwei weiterer Jahrzehnte, bis der alte akademische Ungeist endgültig vertrieben war.

Geistige Entwicklungen pflegen sich allmählich zu vollziehen und in Übergangserscheinungen einen Niederschlag zu finden. Die Dresdner vollzog sich plötzlich, da es sich um keine echte Entwicklung handelte, sondern nur um die Aufhebung einer Stauung, die Dresden von den übrigen Städten willkürlich getrennt hatte. Es war der Anschluß an eine allgemeine Kunstbewegung, die in Berlin in Max Liebermann, in München in dem Sachsen Fritz von Uhde ihre Führer gefunden hatte und zu der in Dresden zwei und drei Generationen vorher mit die Grundsteine gelegt worden waren.

Es erhebt sich die Frage, hat vom gegenwärtigen Standpunkt aus die damalige junge Bewegung der älteren mit ihrer vernichtenden Kampfansage Unrecht getan? Auch uns will es nach 60 Jahren, unter völlig anderen Voraussetzungen, so erscheinen, daß die Impressionisten und Freilichtmaler nicht weniger im Recht gewesen sind, als sie es in den Jahren des Kampfes zu sein glaubten. Die alte Generation hatte jeden Sinn für die Wirklichkeit verloren, sie schuf ihre Hauptwerke für Ausstellungen und Museen, das heißt praktisch für Abstellräume und Depots, da die übergroßen Formate, die man aus in den Gründerjahren gewachsenen Repräsentationsansprüchen wählte, jede normale Unterbringung verboten. Sie verfehlten bereits im Thema ihre Werke, wurden literarisch und konventionell und verletzten damit die innere Gesetzmäßigkeit jedes Kunstwerkes. Viele der Bilder blieben Riesenillustrationen zur Geschichte und Mythologie, bei denen man nur die Ausdauer des Künstlers bewundern kann. Nichts verdeutlicht die Unwahrhaftigkeit der meisten Unternehmen mehr als die Unmasse großer religiöser Darstellungen in einer Zeit, die rationalistisch und aufklärerisch allein für technische Fortschritte, wirtschaftliche Erfolge und Machtansprüche lebte und der jeder Sinn für religiöse Erlebnisse mangelte. Was uns heute noch zu fesseln vermag, sind die handwerklich sauber durchgeführten Nebenwerke, bei denen der Künstler sich nicht auf einen hohen Piedestal stellte, die Porträts, wenn sie nicht falschem repräsentativem Ehrgeiz Raum geben, die Entwürfe, Skizzen und Zeichnungen. In ihnen ist all die ursprüngliche Frische enthalten, das Erlebnis, die Handschrift, die bei der verkrampften Überhöhung des endgültigen Werkes verloren ging.

»Es ist
indem
wird, I

Mit F
ein. E
Refer
Galeri
Thom
fen de
»Scha

De
hunde
sparsa
zum E
Gesch
Ankau
qualit
die St
stehen
sie au
ließ, s
gen in
Mitte
ler sta
bis er
Stiftu
nung
chem
gerer
sich a
direkt
ten si

60 Jahre Dresdner Kunstleben

»Es ist nicht so, daß dem Volk die Kunst fehlt, vielmehr fehlt der Kunst das Volk. Aber nicht, indem man die Kunst zum Volke herabzieht, sondern indem das Volk zur Kunst emporgezogen wird, kann es zu größerer Kultur erzogen werden.«
Max Liebermann

Mit Fritz von Uhdes »Heilige Nacht« zog 1892 das erste impressionistische Werk in die Galerie ein. Es war das Verdienst des eben berufenen Galeriedirektors Karl Woermann und seines Referenten im Ministerium, Woldemar von Seidlitz, den besten jungen Kräften die Tür zur Galerie geöffnet zu haben. Dieser Ankauf, dem in den folgenden Jahren Bilder von Liebermann, Thoma, Klinger, Böcklin und jetzt auch erst Menzel folgten, führte zu stürmischen Angriffen der alteingesessenen Künstler, die in der Aufnahme dieser Werke Konzessionen an den »Schaupöbel« sahen.

Der Kampf um die Ankaufsmittel für Werke lebender Künstler gehört für ein halbes Jahrhundert zu den trübsten Kapiteln des Dresdner Kunstlebens. Öffentliche Gelder wurden nur sparsam verwendet. Ihre Stelle nahmen Stiftungsmittel ein. Die Pröll-Heuer-Stiftung erwarb bis zum Ersten Weltkrieg Bilder deutscher Künstler und überließ sie der Galerie, die sich gegen diese Geschenke nicht wehren konnte. Bei der Zusammensetzung des akademischen Rates, der als Ankaufskommission wirkte, bedurfte es dreier Konzessionen, um ein Werk durchzusetzen, das qualitativen Ansprüchen genügte. In der Inflationszeit schmolzen diese Mittel zusammen, und die Stiftung verlor an Bedeutung. An ihrer Stelle entwickelte sich die unter staatlicher Kontrolle stehende Wilhelm und Bertha von Baensch-Stiftung, die für sich die Kunstwerke erwarb und sie auf Ersuchen den sächsischen Museen und öffentlichen Gebäuden zur Ausschmückung überließ, sowie die von der Stadt Dresden kontrollierte Dr. Güntzsche Stiftung, die ihre Erwerbungen im allgemeinen an die städtischen Sammlungen weitergab. Die zur Verfügung stehenden Mittel waren bedeutend. Die Not der Zeit ergab aber immer mehr eine Förderung der Künstler statt einer Förderung der Kunst. Wer die Ankaufslisten heute durchsieht, muß lange suchen, bis er ein vollgültiges Werk unter den Neuerwerbungen findet. Während der Nazizeit folgten die Stiftungen im allgemeinen den parteiamtlichen Richtlinien und belohnten politische Gesinnungen statt künstlerische Leistungen. Beiden Stiftungen muß man zugestehen, daß sie manchem Künstler über schlimme Tage geholfen habe, für die Öffentlichkeit waren sie von geringerer Bedeutung. Hier sprangen der Verein der Galeriefreunde und der Patronatsverein ein, die sich aus Freunden moderner Kunst zusammensetzten. Sie erwarben auf Wunsch der Galeriedirektion oder aus eigener Initiative noch umstrittene Werke von lebenden Künstlern und stellten sie zunächst leihweise den Sammlungen zur Verfügung. Nach einer Bewährungsfrist stand

es der Galerie dann frei, sie in ihre Bestände aufzunehmen oder sie als ungeeignet wieder auszuscheiden. Diesem glücklichen Verfahren verdankte die Dresdner Galerie die besten Stücke ihrer Sammlung der Jüngsten. Der Patronatsverein wurde 1933 aufgelöst, seine Mitglieder öffentlichen Schmähungen ausgesetzt, die Bilder beschlagnahmt und verkauft.

Die seit 1765 alljährlich stattfindenden Akademieausstellungen hatten immer mehr an Bedeutung eingebüßt. Das keimende Leben war in ihnen abgestorben. Als sie 1895 eingestellt wurden, weinte ihnen niemand eine Träne nach. Ein Versuch, sie 1927 unter dem Gesichtspunkte einer gesamtdeutschen Leistungsschau, an der nur geladene Gäste teilnahmen, zu erneuern, blieb Episode und fiel den Zeitereignissen zum Opfer. Zu ihnen traten seit 1828 die Ausstellungen des Sächsischen Kunstvereins, die auf einen bürgerlichen Durchschnittsgeschmack berechnet waren, aber auch gelegentlich Proben neuen Kunstwollens gaben. So erschienen hier die ersten Werke von Böcklin und Defregger. Erst 1894 erhielt Dresden zwei für große Ausstellungen geeignete, wenn auch architektonisch nicht erfreuliche Gebäude, das des Kunstvereins neben der Akademie auf der Brühlschen Terrasse und die Ausstellungshallen, zu denen 1915 das kleine Haus von Hirschmann kam, an der Lennéstraße. Hier war es Kuehl möglich, sein großes Organisations-talent voll zu entfalten und zwischen 1897 und 1912 die Reihe der internationalen und gesamtdeutschen Ausstellungen durchzuführen, die Dresden wieder in den Mittelpunkt des deutschen Kunstlebens stellten. Die Internationale Kunstausstellung 1926 war ein Nachklang und leider kein Neuanfang in der Reihe dieser Unternehmungen. Ob den gesamtdeutschen Kunstausstellungen von 1946 und 1949, die als erste rückblickend und vorausschauend Bestandsaufnahme nach der Katastrophe gaben, weiter Nachfolger beschieden sein werden, hängt von der Entwicklung ab. Der Wille dazu ist jedenfalls vorhanden.

Diese großen Ausstellungen um 1900 wurden unterstützt durch die Gründung privater Salons. Die Firma Emil Richter auf der Prager Straße und die Arnoldsche Kunsthandlung, zuletzt in den von van der Velde würdig ausgestalteten Räumen der Schloßstraße ansässig, haben wahrhafte Pionierdienste für die moderne Kunst geleistet. Sie haben die Fenster nach außen kräftig aufgestoßen und der immerwährenden Gefahr der Dresdner Inzucht gegengesteuert. Bei ihnen konnte man zuerst auch die großen französischen Meister des Impressionismus von Manet bis Cézanne und van Gogh, Edvard Munch und die internationalen Kollektionen des »Sturm« in heiß umstrittenen Ausstellungen kennenlernen. Der Inhaber der Arnoldschen Kunsthandlung, Ludwig Gutbier, konnte die neue deutsche Malerei erfolgreich durch ganz Amerika führen. Seine Firma fiel wie die von Kunstfreunden getragene »Neue Kunst Fides«, die den allerjüngsten von Nolde bis zu den Abstrakten zur Anerkennung verhalf, dem Haß der faschistischen Parteifunktionäre zum Opfer. Nur der kleinen Kunsthandlung Kuehl gelang es, dank der Geschicklichkeit und Tapferkeit ihres Inhabers, in Dresden einen Vorposten moderner Kunst zu halten.

Langsam wuchs auch ein Kreis heran, der sich nicht nur für neue Kunst begeisterte, sondern auch bereit war, beträchtliche finanzielle Opfer durch Käufe zu bringen und damit für die Künstler, die ganz ohne wirtschaftliche Basis lebten, gesündere Verhältnisse zu schaffen. Vor dem Ersten Weltkrieg waren es die Sammler Rothermundt, Schmeil, Arnold und Schmitz, die allen anderen voransritten. Aus der Sammlung Rothermundt sind u.a. zwei Bilder Liebermanns und Manets »Dame in Rosa« an die Galerie gekommen, die Sammlung Schmeil ist verfliegen, ohne

größere
volum
komö
begle
Schm
franzö
land.
Tode
war ei
Mann
und n
hen v
mona
ren ei
erbeh
bemer
in ein
konnt
venier
Wahl
oder
der e
lassen
1931 v
ging
rück.
Die S
steige
princ
Di
ins A
Biene
übers
Léger
das G
recht
zurüc
gesess
reitet
Roth
staltu

größere Spuren zu hinterlassen, als sie ein voluminöser Katalog ergibt. Eine Tragikomödie, ein wahrer Schildbürgerstreich begleitete die Sammlung des Schweizers Schmitz, die herrlichste Privatsammlung französischer Impressionisten in Deutschland. Ein Teil war der Galerie nach dem Tode des Sammlers versprochen. Schmitz war ein wohlhabender, aber kein reicher Mann, dessen Sammlung Kennerschaft und nicht dem Geldbeutel ihr Entstehen verdankte. Weitherzig trennte er sich monatelang von seinen Bildern, um anderen eine Freude zu bereiten. Als die Steuerbehörde die Kostbarkeit seines Besitzes bemerkte, verlangte sie Vermögenssteuer in einer Höhe, die Schmitz nicht leisten konnte. Die Galerie und die Presse intervenierten vergeblich. So blieb ihm keine Wahl, als seine Schätze zu veräußern oder die ungastliche Stätte Dresden, in der er 25 Jahre beheimatet war, zu verlassen. Schweren Herzens trennte er sich 1931 von seinem Hause in Blasewitz und ging in seine Geburtsstadt Zürich zurück. Wenige Monate später war er tot.

Die Sammlung ist später in England versteigert worden. »The Oscar-Schmitz-Collection in Dresden was one of the glories and one of the principal attractions of the old Saxon capital«, schrieb der Katalog. Dresden hatte sie verloren.

Die Erben der Sammlung Arnold konnten wenigstens einen Teil vor dem Zugriff der Nazis ins Ausland retten. Als tapferste Sammlerin in Dresden wirkte nach dem Ersten Weltkrieg Ida Bienert. Sie war es, die ihr Haus den abstrakten Künstlern öffnete, als diese noch mit Hohn überschüttet wurden. Archipenko, Chagall, Feininger, Jawlensky, Kandinsky, Klee, Kokoschka, Léger, Lissitzky, Marc, Moholy-Nagy, Mondrian, Picasso und Schlemmer gaben ihrer Sammlung das Gesicht. Eigenwillig beharrte sie trotz aller Angriffe auf ihren Einsichten. Der Erfolg hat ihr recht gegeben. Als sie und ihr Haus 1933 zum Hauptangriffsziel der Reaktion wurde, zog sie sich zurück und baute langsam ihr Lebenswerk weiter aus. Ida Bienert hat nur gelegentlich eingessene Dresdner Künstler gefördert, aber von ihrem Verdienst, den Jüngsten eine Stätte bereitet zu haben, zehrten alle, die einer neuen Welt aufgeschlossen gegenüberstanden. Die Namen Rothermundt, Schmitz, Arnold, Bienert sind mit dem Dresdner Kunstleben und der Ausgestaltung der modernen Galerie bis 1933 untrennbar verbunden. Von den kleineren Sammlungen



Ida Bienert und Theodor Däubler, Foto um 1920

verdient die Hermann Müllers besonders hervorgehoben zu werden. Sie umfaßte ausschließlich Handzeichnungen lebender Meister, wahre Kabinettstücke von Liebermann, Ludwig von Hofmann und Sterl bis zu Hofer und den Expressionisten. Sie wurde ein Opfer der Zeitereignisse.

Der Kampf um die Freilichtmalerei und den Impressionismus fand neben den Sammlungsleitern Karl Woermann, Woldemar von Seidlitz, Georg Treu und Max Lehrs in der Presse einen tapferen Streiter in Paul Schumann, der gegen alles Verstaubte und Akademische mit überlegener Sachkenntnis vom Leder zog und den keine Eingaben von Künstlern und Bürgerschaft erschüttern konnten. In diesen Jahren, seit 1887, begann in Dresden Ferdinand Avenarius, den »Kunstwart« herauszugeben. Die Dürerbundbewegung förderte von modernen deutschen Künstlern Böcklin, Thoma, Klinger, Uhde, Liebermann. In neuartigen billigen Mappenfolgen leistete sie volkserzieherische Arbeit unter dem erst später peinlich gewordenen Schlagwort »Schmücke Dein Heim«. Auch Langbehn hat sein Aufsehen erregendes und in vielen Auflagen verbreitetes Buch »Der Rembrandtdeutsche« 1890 in Dresden geschrieben.

Wie man auch heute darüber denken mag, es besteht kein Zweifel, daß durch solche Bewegungen die damals neue Kunstverständnis in weiteren Volksschichten gefunden hat, wenn auch nicht der Meister, sondern die Nachahmer daraus Vorteile zogen. Während des Ersten Weltkrieges begründete Julius Meier-Gräfe die auf einer unvergleichlich höheren geistigen Ebene stehende, aber nur für einen kleinen Kreis bestimmte Marées-Gesellschaft, deren Publikationen zu den rühmlichsten Taten deutscher Reproduktionskunst zählen. In gleichem Sinne wirkten die hier wiederholt stattfindenden Kongresse für Kunsterziehung, darunter der internationale von 1901. Hält man sich vor Augen, daß es die Aufgabe dieser Institutionen war, Menschen für künstlerische Dinge zu öffnen und die Aufgeschlossenen zu den Quellen zu führen, so ist alles wünschenswert. Die Methoden haben sich dabei nach 50 Jahren geändert, das Anliegen ist das gleiche geblieben. Einführung und Wirkung eines kritischen Verständnisses haben das Ziel zu sein. Wo der Kunsterzieher aber das Recht für sich abzuleiten glaubt, dem schöpferischen Menschen beckmessernd bei seinen künstlerischen Gestaltungen Vorschriften machen zu dürfen, muß man ihm energisch ein Halt zurufen. Es geht nicht um die Erziehung des Künstlers, sondern des Beschauers, denn »niemand fördert die Kunst denn der Meister« (Goethe).

Auf allen Gebieten blühte in Dresden das künstlerische Leben auf. 1898 erfolgte die Gründung der Dresdener Werkstätten für Handwerkskunst, aus denen später die Hellerauer Werkstätten sowie die Gartenstadt selbst wuchsen. 1906 auf der epochemachenden 2. Deutschen Kunstgewerbeausstellung konnte man von dem Kunsthandwerk sagen, daß es die historisierende Epoche des Verfalls endgültig überwunden und einen neuen und tragfesten Boden gewonnen habe. Die Gründung des Deutschen Werkbundes, in dem sich alle vorwärtsstrebenden Kräfte zusammenschlossen, erfolgte unmittelbar darauf. Aber nicht nur die gegenwärtige Kunst erfuhr eine systematische Pflege. 1900 hat auch die erste Tagung für Denkmalpflege unter Leitung von Cornelius Gurlitt in Dresden stattgefunden, und 1904 war die Heimatschutzbewegung unter Oskar Seyffert in die Öffentlichkeit getreten. So entwickelte sich Dresden innerhalb eines Jahrzehntes zum Brennpunkt aller modernen künstlerischen Bestrebungen.

Bezeichnenderweise ist keiner der naturalistischen und impressionistischen Maler, von den Expressionisten gar nicht zu sprechen, in eine breite Volksmasse gedrungen, wie das den großen

Meister
ken ver
anzusp
schm
Popula
erzähle
die Sta
Kollwi
Dix, d
derung
stellige
sie nich
soziale
Die M
saßen
im Vo
»Jugen
form f

Här
Dabei
lungsl
Ferdin
zu unt
möglich
von K
fortsch
aktive
armter
tizier
Expres
und se
neue
liche
neuen

In
lich: »
denen
dem B
Die
Verfo
ihre V

Meistern der Gründerzeit mit ihren idealistischen und über den Alltag hinaus weisenden Werken verhältnismäßig schnell gelang, obwohl ihre Themen doch sicher als weniger volkstümlich anzusprechen sind. Böcklins »Toteninsel« und die »Flora«, Feuerbachs »Medea« und »Iphigenie« schmückten als Öldruck das Haus und waren in Millionen Ansichtskarten überall verbreitet. Zur Popularität gelangte aus der Zeit nur das Werk eines Dresdner Künstlers, Osmar Schindlers erzählerischer »Im Kumlampenschein«, der als Malerei besser ist als sein Ruf, und in Abstand die Stadtansichten von Gotthardt Kuehl. So fanden auch die großen Sozialkritiker wie die Kollwitz, die ihren Verleger in Dresden hatte, Grosz, der die Dresdner Akademie besuchte, und Dix, dessen entscheidendes Lebenswerk hier entstand, nur bei wenigen Kunstfreunden Förderung und Verständnis. Auch die Herstellung noch so billiger Drucke konnte es nicht bewerkstelligen, daß diese in nennenswertem Umfang gekauft wurden. Ja, wo sie erschienen, wurden sie nicht nur befremdet abgelehnt, sondern mit Haß und Abscheu verfolgt. Ein ausgesprochen sozialer und humanitärer Zug geht durch fast ein halbes Jahrhundert Dresdner Kunstschaffens. Die Maler waren weder volksfremd noch huldigten sie dem Prinzip des l'art pour l'art, noch saßen sie im Elfenbeinturm, im Gegenteil, sie gingen als Einsame ihrer Zeit voraus und fanden im Volk keinerlei Echo. Es gab in Dresden keine Zeitschrift, die auch nur entfernt an die »Jugend« oder den »Simplizissimus« heranreichte und in der die bildenden Künstler eine Plattform für ein größeres Publikum hätten finden können.

Härter als die impressionistische Generation mußten sich die Expressionisten durchsetzen. Dabei fanden sie von vornherein eine verständnisvolle Presse und eine Generation von Sammlungsleitern und Sammlern, die ihnen wohlwollend und fördernd zur Seite standen. Paul Ferdinand Schmidt, der Leiter der Städtischen Kunstsammlungen, war bereit, jedes Experiment zu unterstützen, Hans Posse und Kurt Zoege von Manteuffel gingen den Weg mit, soweit das möglich war. Aber die Stadt war nach dem Ersten Weltkrieg zu verarmt, um eine so große Zahl von Künstlern ernähren zu können. Dazu kam etwas ganz Neues, das politische Element. Die fortschrittlichen Künstler standen ausnahmslos linken Parteien nahe. Viele von ihnen waren aktive Mitglieder der kommunistischen Partei. Eine große Zahl des durch die Inflation verarmten und durch den politischen Umschwung in seiner Existenz bedrohten Bürgertums identifizierte zu Recht die seinen gewohnten Gedankengängen fremde neue Kunstbewegung der Expressionisten und Abstrakten mit den ihnen ebenso fremden und unheimlichen politischen und sozialen Strukturänderungen des öffentlichen Lebens. Es lehnte beides ab und faßte die neue Richtung unter dem unklaren Begriff des Kulturbolschewismus zusammen. Fortschrittliche Künstler und Kunstfreunde galten in gleicher Weise als dessen Vertreter und Träger eines neuen politischen Geistes.

In einer Verlautbarung des faschistischen Propagandaministeriums hieß es später ausdrücklich: »Besonderes Augenmerk wurde bei der Zusammenstellung des Bildmaterials den verschiedenen Sachgebieten zugewandt, die den Zusammenhang zwischen der entarteten Kunst und dem Kulturprogramm des Bolschewismus zeigen.«

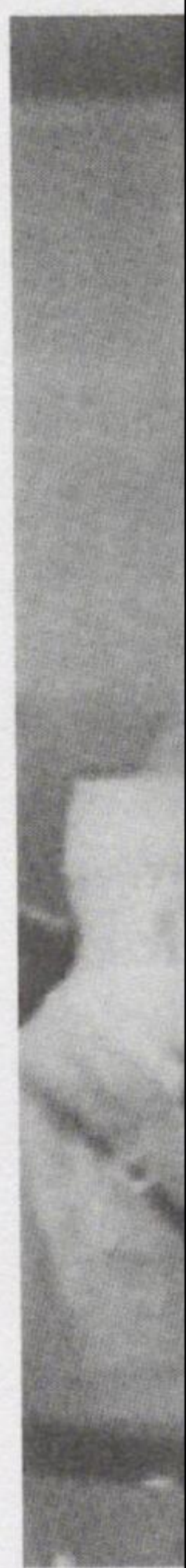
Diese Tatsachen leiteten das allertrübste Kapitel in der deutschen Kunstgeschichte ein. Die Verfolgung schwer um eine Erneuerung der Form und des Inhalts ringender Künstler und ihre Verfemung in den Ausstellungen »Entartete Kunst« ist aufs engste mit Dresden verbunden.

Dresden hatte wie keine andere Stadt im Brennpunkt des Kampfes um eine neue Kunst gestanden. Manches Unausgereifte war in den Inflationsjahren vor allem durch den sonst trefflichen Paul Ferdinand Schmidt in den Besitz der Städtischen Sammlungen gelangt. Die dafür ausgeworfenen Beträge waren lächerlich gering und reichten oft gerade für Miete und zur Anschaffung von etwas Hausrat für die Künstler aus.

Die Abteilung des gegenwärtigen Kunstschaffens war in den Städtischen Sammlungen aus Raummangel von jeher deponiert gewesen, so führten auch die damals getätigten Ankäufe ein Schattendasein, aus dem sie nur gelegentlich von Interessenten geweckt wurden. 1924 wurde Paul Ferdinand Schmidt aus Sparsamkeitsgründen abgebaut. Die Stadt Dresden glaubte, auf einen Museumsleiter verzichten zu können, dem das gegenwärtige Kunstschaffen am Herzen lag, und der Direktor der stadthistorischen Sammlung übernahm die Bestände. Die Maßnahme fand bei den meisten Kunstfreunden und Künstlern eine geteilte Aufnahme. Um diese Entlassung begründet erscheinen zu lassen, und weil der Direktor der stadthistorischen Sammlung selbst keine Beziehungen zur modernen Kunst hatte, beendete er jede Führung im Stadtmuseum nach dem Besuch des Ludwig-Richter-Zimmers in der sogenannten »Schreckenskammer« und wies dort die gestapelten Ankäufe Schmidts vor. Billige Witze und Empörung wechselten je nach Temperament und der geistigen Verfassung der Besucher vor den Frühwerken von Dix wie den anklägerischen »Kriegskrüppeln«, den Arbeiten Schmidt-Rottluffs, Pechsteins, Heckels, Otto Müllers aus der »Brücke«-Zeit, den farbigen Kostbarkeiten von Kokoschka und Nolde. Die Abscheu richtete sich weniger als beabsichtigt war gegen Schmidt, als gegen die Künstler und ihre Werke. In der ganzen Stadt wurde von diesem Bürgerschreck gesprochen.

Die Not der Künstlerschaft vergrößerte sich nach der Inflation noch mehr, alljährlich entließen die Akademien neue Künstler, die keinerlei wirtschaftliche Existenzmöglichkeiten besaßen. Ihnen blieb der öffentliche Ankauf als letzter Ausweg übrig. Schon längst war man von dem Ankauf nach Leistung zu dem nach Notstand übergegangen. Die Interessen der Sammlungen und der Öffentlichkeit blieben gänzlich unberücksichtigt. Eine besondere Verschärfung der Situation brachte die Internationale Kunstausstellung 1926, die zu einem völligen Sieg der neuen Malerei geführt hatte, und bei der die meisten Dresdner Künstler, vor allem die älteren, zurückgewiesen werden mußten. Es entwickelte sich ein Kampf »einer gegen alle«, bei dem jedes Mittel erlaubt schien. Als man gewahr wurde, daß infolge der Ängstlichkeit und Unsicherheit der Behörden die einzelnen Künstlerverbände in gleicher Weise mit Ankäufen bedacht wurden, schlossen sich geschäftstüchtige Elemente zu neuen Verbänden zusammen, um von dem allgemeinen Kuchen einen ordentlichen Teil zu bekommen.

So tat sich auch eine gänzlich unbedeutende und zahlenmäßig geringe Gruppe der nationalsozialistischen Maler zusammen. Trotz aller Versprechen blieb dieser kleinen, mit allen propagandistischen Mitteln arbeitenden Gruppe auch nach dem 30. Januar 1933 der äußere Erfolg versagt. Die alten Verbände wie »Künstler-Vereinigung« und »Dresdner Sezession« blieben zusammen, veranstalteten Ausstellungen und fanden Anerkennung bei der noch nicht gleichgeschalteten Presse. Da tauchte der Plan auf, eine Ausstellung »Entartete Kunst« zu veranstalten, um mit einem Male alle namhaften jungen Künstler zu diffamieren. Die Urheber und Propagandisten des Gedankens waren der Ratsher Willy Waldapfel und der Maler Walter Gasch. In



In der A
Septemb

der Au
stattfa
museu
Werke
setzung
lichen
der Me
gen wä
gehen
gleiche
schritt
liche K
lich, in
Eine d
legen u
Hat
stellt,



In der Ausstellung »Spiegelbilder des Verfalls in der Kunst« im Lichthof des Neuen Rathauses Dresden im September 1933 (Oberbürgermeister Zörner vor dem Bild »Die ewigen Wanderer« von Lasar Segall)

der Ausstellung selbst, die im Lichthof des Neuen Rathauses vom September bis November 1933 stattfand, wurden aus der Staatlichen Gemäldegalerie, dem Kupferstichkabinett und dem Stadtmuseum alle Werke der Künstler zusammengetragen, die man wirtschaftlich ruinieren wollte. Ihre Werke wurden in böswilliger Weise aufgehängt, man verfälschte die Ankaufsummen durch Gleichsetzung von Goldmark und Papiermark und täuschte der Menge vor, daß in einer ungeheuerlichen Weise Steuergelder verschleudert und Künstler gefördert worden seien, die den Abschaum der Menschheit darstellten. In Wahrheit betrogen die für die Ankäufe der Städtischen Sammlungen während der Inflationszeit verausgabten Mittel etwa 12 000 Goldmark. Um gründlich zu gehen und um zukünftig zur Verfügung stehende Gelder restlos in ihre Kanäle zu leiten, wurde ein gleiches Kesseltreiben schon vor 1933 in der NS Tageszeitung »Der Freiheitskampf« gegen fortschrittliche Museumsbeamte, Journalisten, Kunsthändler und Sammler veranstaltet. Der christliche Kunstdienst unter Leitung von Dr. Stefan Hirzel und Bernhard Schneider suchte vergeblich, in Diskussionsabenden eine sachliche Plattform zur Klärung des Tatbestandes zu schaffen. Eine dieser Veranstaltungen, in der der Dichter Theodor Däubler, damals schon todkrank, überlegen und vermittelnd über »Tradition in der Kunst« sprach, endete mit einer Schlägerei.

Hatte sich bis jetzt kein namhafter Künstler dem schändlichen Treiben zur Verfügung gestellt, so fand sich nun ein Bundesgenosse in dem Rektor der Dresdner Kunstakademie Richard

Müller. Seine Abneigung richtete sich vor allem gegen den verstorbenen Otto Hettner, dessen persönlicher Witz und Ironie ihn gereizt, und gegen Otto Dix, dessen künstlerischen Aufstieg an dem gleichen Institut er mit Neid verfolgt hatte. Er betrieb dessen Entlassung und ließ die Namen Hettner und Dix auf der in der Aula angebrachten Ehrenliste bedeutender Mitglieder der Akademie auslöschen.

Dix' großes Kriegsbild in der ersten Fassung als Farbenrausch und Anklage von gleicher Stärke und die »Kriegskrüppel« standen im Mittelpunkt der um die Ausstellung entbrannten Kämpfe, die wiederholt im Polizeigefängnis oder mit Denunziation bei der Partei und anschließenden Verfahren endeten. Der Erfolg der Ausstellung blieb zweifelhaft. Neugier und Zwang führte eine große Anzahl von Menschen, die niemals vorher eine Gemäldeschau besucht hatten, vor die in so niederträchtiger Weise durch schlechte Hängung um ihre Wirkung gebrachten Bilder. Die meisten blieben schweigsam, neue Freunde wurden aus diesen Reihen der Kunst zugeführt, aber es gab auch Betrachter, die echte Tobsuchtsanfälle bekamen. Für den psychologisch interessierten Zuschauer war die Erkenntnis bedeutsam, daß »beschmutzte« Leinwand und Papier solche Wirkung hervorrufen konnten. Anscheinend wurden sie durch diese Werke doch in sonst unzugänglichen Tiefenschichten bewegt, und es stand ihnen für die völlig neue Bewegung noch keine andere menschliche Ausdrucksmöglichkeit zur Verfügung. Ähnlich physikalischen Abläufen, ging hier eine Atomzertrümmerung der Seele vor sich. Lief die Reaktion auch in ungewollter und falscher Richtung, so konnten die Künstler mit der Wirkung zufrieden sein.

Richard Müller forderte als Rektor der Akademie in einem Aufsatz im »Dresdner Anzeiger« vom 23. September 1933 die Vernichtung all dieser Künstler und die Abberufung der Direktion der Gemäldegalerie, die sich für die Galerie das Kriegsbild von Dix hatte schenken lassen. Als einzig in Frage kommender Nachfolger des nicht nur um gegenwärtiges Kunstschaffen verdienten Direktors Hans Posse stellte sich in den nächsten Tagen Müllers Sohn im Volksbildungsministerium vor. Richard Müller war es auch, der als Kommissar des Propagandaministeriums die Dresdner Sammlungen von allen unerwünschten Schöpfungen reinigte. Er tat es gründlich und hat nichts übersehen. Sogar die Werke Munchs, Kostbarkeiten wie »Das kranke Mädchen« wurden entfernt.

Folgende Dresdener Künstler stehen mit der Zahl der Werke, die man von ihnen beschlagnahmte, unter anderem auf dieser Ehrenliste verzeichnet: Böckstiegel 91, Dix 260, Felixmüller 151, Fraaß 10, Griebel 4, Grundig 8, Hebert 5, Heckrott 9, Hegenbarth 12, Hettner 13, Heckel 728, Hoffmann 9, Jakob 34, Jüchser 6, Kesting 12, Kirchner 639, Kretzschmar 47, Kokoschka 717, Lange 40, Lüdecke 5, Pechstein 320, Rudolph 43, Schmidt-Rottluff 609, G. Schmidt 9, Schubert 19, Segall 53, Sterl 3, Teuber 5, Voll 43, Winkler 24. Die Dresdener Sammlungen verloren insgesamt 940 Kunstwerke, davon: Kupferstich-Kabinett 365, Skulpturen-Sammlung 27, Kunstgewerbemuseum 17, Gemäldegalerie 150, Stadtmuseum 381.

Die Hoffnung, daß mit dem Ende der Ausstellung der Spuk vorübergehen würde, erwies sich als trügerisch, sie wurde in anderen Räumen für Gäste offen gehalten und lief in den folgenden Jahren durch die deutschen Großstädte, bis man auf den Gedanken kam, die besseren Stücke in der Schweiz gegen Devisen zu verkaufen. Der Rest ist kurz vor Kriegsende im Hof des ehemaligen Propagandaministeriums verbrannt worden.

Dan
ist der
»Eine K
(Münd
Zeichn
bestver
rin ein
gesells
sozialis
im krit
Später
bolsch
ähnlich
Gründ
Leben
reits in
lungen

Nach
möglich
die Sta
irgend
als die
um üb
Nazism
wieder
entwe
stens r

Das
der vie
rechne
ohne
abmül
Wahrs
Richar
Sein H
von de
reich a

Zu
des sä
sonde
dende

Damals betätigte sich in Dresden auch ein ehrgeiziger junger Mann, Wolfgang Willrich. Er ist der Verfasser eines traurigen Machwerkes, das er die »Säuberung des Kunsttempels« nannte, »Eine kunstpolitische Kampfschrift zur Gesundung deutscher Kunst im Geiste nordischer Art« (München–Berlin 1938). Hier wurden die Dresdner Künstler nochmals einzeln hingerichtet. Als Zeichner von Postkarten »rassisch einwandfreier« Mädchen gehörte er zu den berühmtesten und bestverdienendsten Malern des Dritten Reiches. Auch die in Dresden beheimatete Herausgeberin einer Karlsruher Kunstzeitschrift und Mitbegründerin der sogenannten Deutschen Kunstgesellschaft, die gleichermaßen antisemitisch wie antichristlich eingestellt war und das nationalsozialistische Kunstprogramm vorwegnahm, Bettina Feistel-Rohmeder, ernährte sich und ihr Blatt im kritischen Teil durch Jahre in der Hauptsache von der Verunglimpfung Dresdner Künstler. Später faßte sie diese Kritiken in einem Band zusammen, der den Titel »Im Terror des Kunstbolschewismus« (Karlsruhe 1938) trug. Es gibt in der gesamten Kunstgeschichte kein Beispiel für ähnliche Verfälschungen der Tatbestände und für Verleumdungen von Künstlern aus politischen Gründen mit dem Ziel, sie nicht nur moralisch und wirtschaftlich vernichten, sondern auch ihr Leben auslöschen zu wollen. Frau Feistel erhob ferner in ihrer »Deutschen Korrespondenz« bereits im März 1933 unter anderem die Forderung, daß aus den deutschen Museen und Sammlungen alle Erzeugnisse mit weltbürgerlichen und bolschewistischen Vorzeichen entfernt werden.

Nach alledem hätte man annehmen müssen, daß für die betroffenen Künstler keine Existenzmöglichkeit in Dresden mehr vorhanden gewesen wäre. Es kamen schwere Jahre, einige verließen die Stadt oder emigrierten. Neben Ankaufsverböten wurden Ausstellungsverböte verhängt, aber irgendwie ging es doch weiter. Die Leistungen der NS-Maler waren zu ungenügend, um mehr als die Parteibehörden zu überzeugen. Ihre moralische Minderwertigkeit lag zu offen zu Tage, um übersehen werden zu können, und die Freunde moderner Kunst waren keine Freunde des Nazismus. Sie schwenkten, nachdem der erste Schock überwunden war, mehr oder weniger wieder in die alte Linie ein. Dazu kam, daß außerhalb Dresdens und Sachsens für die Dresdner entweder eine etwas freiere Luft wehte oder die Hände der einheimischen Drahtzieher wenigstens nicht bis dorthin reichten.

Das wichtigste Ereignis zu Beginn der Nazizeit war die Entlassung von Otto Dix. Es ist eine der vielen Ungereimtheiten, wie sie bei den Nazis allerorts anzutreffen waren, daß sie ausgerechnet den Künstler vom Lehramt vertrieben, der formal konnte, was sie nur wollten. Nicht ohne Ironie sah man in den folgenden Jahren die kleinen Nachahmer sich an der Anstalt abmühen, Fritz Sauerstein, Fritz Krampf und den menschlich sympathischen Hanns Hanner. Wahrscheinlich hätte man auch Dix seine Frühwerke verziehen, wenn nicht der neue Rektor Richard Müller aus persönlicher Mißgunst alles darangesetzt hätte, um ihn zu Fall zu bringen. Sein Haß ging so weit, daß er eine Reihe seiner Schüler wie Ernst Bursche und Wilhelm Dodel von der Anstalt relegierte. Die Kunstpolitik von Goebbels und Rosenberg hätte sich nie erfolgreich auswirken können, wenn nicht die Künstlerschaft uneinig untereinander gewesen wäre.

Zu dieser Zeit hatte der ehemalige Dresdner Stadtschulrat Dr. Wilhelm Hartnacke das Amt des sächsischen Volksbildungsministers inne, ein scharfer und tapferer Gegner der Nazis, besonders des sächsischen Reichsstatthalters Mutschmann, aber ein enger Geist in Fragen der bildenden Kunst. Mit Freude zeigte er seine sauberen, selbstgefertigten Zeichnungen. Er hielt sich

selbst für einen Künstler und damit zuständig in allen künstlerischen Fragen. Ein Irrtum, der um so peinlicher sich auswirkte, als er noch von sich glaubte, ein fortschrittlicher Mann zu sein. Er hatte sich auch über Aktmalerei seine Gedanken gemacht und sah alle Kunst vom Standpunkt des Erziehers unter ihrer Wirkung auf Jugendliche an. So dekretierte er, daß Akte mit Schamhaaren als unsittlich zu verbieten seien, ohne sie dagegen verfertigt und ausgestellt werden dürfen. Da Dixens Akte nun zur ersten Kategorie gehörten, war sein Schicksal besiegelt. Er berief als Nachfolger Hanns Hanner, der zur zweiten Kategorie rechnete. Hartnacke übersah, daß dessen Bilder zum Teil von einer unsagbaren Peinlichkeit waren. Auf sie traf zu, was der französische Botschafter François Pocet im Haus der Deutschen Kunst in ähnlichem Falle geäußert hat: »Ce n'est pas une acte, c'est nackt!« Das war aber schon später, als der Nazismus seine anfängliche Sittlichkeitsperiode überwunden hatte und die Pornographie aus bevölkerungspolitischen Gründen zu schätzen begann. Hartnacke war es auch, der den Zeichenlehrer-aspiranten Willrich für die deutsche Kunst entdeckte, allerdings ohne zu ahnen, was er da großzog. Bernhard Kretschmar sah klarer und dämpfte die Begeisterung seines Ministers, als er ihm sagte, es käme nicht darauf an, ein Willrich, sondern ein Könrich zu sein. Er berief ferner den Malerdilettanten Fritz Krampf an die Akademie, der bis dahin in der Lausitz ein friedliches Dasein als Bierbrauer geführt hatte. Krampf zeigte sich wenig befriedigt von seinem neuen Amte und wechselte bald zum Schulungsleiter einer Ordensburg über. Es war überhaupt das Gestrige und Halbschiefe, was überall in der Kunst in Erscheinung trat. Karl Mediz war vernünftig genug und lehnte eine Berufung ab. Dafür kehrte Richard Guhr, jetzt als Maler, ins Lehramt zurück. Allerdings nur für kurze Zeit, denn auf dem Gauklerfeste 1934, dem traditionellen Faschingsfest der Akademie, kam es zum Treffen. Unter den Klängen von Chopins Trauermarsch trugen Schüler gemessenen Schrittes einen Sarg auf die Bühne und öffneten ihn unter Absingen des Couplets: »Wir graben eine Guhrke aus«. Hartnacke saß betreten dabei, war aber einsichtig genug, nun Schüler und Lehrer anzuhören und Guhr in den verdienten Ruhestand zurückzusetzen.

Aber auch der Dresdner Oberbürgermeister Zörner, der den Ehrgeiz hatte, als Städtebauer in die Geschichte einzugehen, mischte sich in die Angelegenheiten der Akademie. So wünschte er seinen Ratsherrn und Kunstberater Willy Waldapfel als Professor zu sehen. Dieser wurde zur Wahl gestellt und fiel durch. Dorsch erhielt den Auftrag, Zörner die bittere Pille zu verabreichen. Er nahm das Resultat sehr ungnädig auf, und Dorsch wurde zurückgeschickt. Die Ablehnung wiederholte sich, aber Zörner ließ nicht locker. Endlich gab das Professorenkollegium nach, aus der Erwägung heraus, daß man nicht umhin könne, eine Konzession zu machen und daß es letzten Endes gleichgültig bliebe, wer der Betreffende sei. Zörner erhielt ein Schreiben zugestellt, in dem ihm die Wahl seines Kandidaten mitgeteilt wurde. Da kam ein Anruf aus dem Rathaus des Inhalts, daß der Herr Oberbürgermeister kein Interesse mehr an der Wahl des Herrn Ratsherrn habe, im Gegenteil wünsche, daß die Wahl rückgängig gemacht werde. Die Parteigenossen hatten sich veruneinigt. Diesmal zeigte das Professorenkollegium aber Haltung und lehnte eine nochmalige Veränderung ab. So blieb Waldapfel Professor und avancierte zuletzt zum Rektor. Schon vorher hatte er die Diktatur über den Sächsischen Kunstverein übernommen. Daß diese nie recht zur Auswirkung kam, war das Verdienst von Christian Voss, der



Richard

mit ir

Frau I

Ha

ter vo

den B

Albik

Rudo

len, w

schie

Kreis

unifo

unzug

kaufte

Tode



Richard Müller mit seiner Malklasse in der Akademie, Foto um 1927 (vorn links Willi Wolff und Curt Querner)

mit ironischen Bemerkungen die schlimmsten Stachel abbrach, und seiner immer hilfsbereiten Frau Elly, die im Geschäftszimmer erledigte, was im Ausstellungsraum verboten war.

Hartnacke hat sich aber auch Verdienste erworben. Er hielt während seiner Amtszeit die Leiter von Galerie und Kabinett, Posse und Zoege von Manteuffel, und duldete keinen Griff nach den Beständen der Sammlungen. In der Akademie stellte er sich vor den heißumstrittenen Carl Albiker, der Jahre von jedem öffentlichen Ankauf ausgeschlossen blieb, sowie vor Wilhelm Rudolph. Wilhelm Kreis hatte weniger Glück. Er war bei Mutschmann in völlige Ungnade gefallen, weil ihm seine Bauten, vor allem das Hygiene-Museum, als entartete Bauhausarchitektur erschienen. Die Abneigung war tief und der Einfluß der feindlichen Kollegen mächtig. Trotzdem Kreis sich als wackerer SA-Mann gebärdete, Propagandafahrten durch das Land organisierte, als uniformierter Sänger auftrat und für den reichlichen Biergenuß aufkam, blieb Mutschmann unzugänglich. Kreis brach mit dem alten Freundeskreis, der nicht mehr tragbar war, und verkaufte als Zeichen seiner Wandlung ostentativ seine Bilder von Kokoschka und Dix. Nach dem Tode des Architekten Trost wendete er sich nach München, wo ihm weniger seine Bauten als

seine Qualitäten als vielfach preisgekrönter Turniertänzer den Weg in das Haus der Witwe ebneten. Nach zwei Jahren hatte er es geschafft, er wurde Hitler vorgestellt, und der Aufstieg zum Generalbaumeister des Großdeutschen Reiches begann. In Dresden mußte sogar Mutschmann dessen Pläne zur Errichtung des Gauhauses akzeptieren.

Eine der letzten Amtshandlungen Hartnackes war 1935 die Pensionierung Richard Müllers. Den äußeren Anlaß gab eine Indiskretion, die dieser als Leiter der Akademie begangen hatte. Die inneren Gründe lagen in fortgesetzten Intrigen gegen die Leitungen anderer Dienststellen, so vor allem gegen Posse, den er durch seinen Sohn ersetzen wollte. Ein psychologisches Moment kam hinzu. Freunde hatten Hartnacke die an Pornographie grenzenden Darstellungen Müllers zugänglich gemacht, der eben einen Feldzug gegen die »Zotereien« von Dix geführt hatte. So mißlich solche Sittenschnüffeleien auch sind, es kann kein Zweifel bleiben, auf welcher Seite die Unmoral zu suchen ist. 1947 gab es ein groteskes Nachspiel. Müller benutzte seine damalige Pensionierung, um sich als Antifaschist zu gebärden, und Hartnacke glaubte, sich einer bevorstehenden Verhaftung nur durch die Flucht aus der Ostzone entziehen zu können. Müller selbst hatte sich 1949 wegen Vergehens gegen die Menschlichkeit zu verantworten. Da niemand Interesse mehr daran hatte, nach so langer Zeit den Knäuel zu entwirren und den inzwischen alt gewordenen ins Unglück zu stürzen, blieb es nur bei dem Antrag des Staatsanwaltes auf zwei Jahre Gefängnis. Das Gericht stufte ihn als Minderbelasteten mit einer Bewährungsfrist ein und mit einigen Ermahnungen versehen, durfte er nach Hause gehen. Niemand war über das Urteil mehr erleichtert als die Künstler, die als Belastungszeugen geladen waren.

Nach der Entlassung Müllers und der Amtsübernahme durch Dorsch trat an der Akademie eine gewisse Beruhigung ein, wenn auch das Niveau immer weiter absank. Nur noch einmal gingen die Wogen hoch, als Waldapfel Wilhelm Rudolph mit der Begründung zu Fall brachte, daß seine Bilder als zu pessimistisch für den nationalsozialistischen Staat nicht mehr tragbar seien. Er malte vorwiegend Greise, Bettler und zerlumpte Gestalten, statt der gewünschten aufrüttelnden nationalen Themen und optimistischer Sicht in die Zukunft.

Noch ein anderer Prozeß bewegte durch Jahre die Gemüter. Die drei Professoren an der Staatlichen Kunstschule in Plauen, Wilhelm Heckrott, Karl Hanusch und Otto Lange, die unter entehrenden Formen ihres Amtes enthoben worden waren, kämpften mutig um ihre Rehabilitierung gegen den Reichsstatthalter Mutschmann. Zum ersten Male hatte man die nationalsozialistischen Gegner erfolgreich gezwungen, den Begriff der entarteten Kunst aus der Ebene der Verleumdung herauszuheben und begrifflich zu fassen. Der Maler Gasch, der als Hauptzeuge fungierte, mußte vom Gericht als untragbar abgelehnt werden, und die Prozeßführung brachte eine einwandfreie Klärung der Tatbestände unter dramatischen Umständen zu Gunsten der Kläger. Der Sieg schien sicher. Aber einige Tage vor der Urteilsverkündung fuhr Mutschmann persönlich nach Berlin zum Reichsinnenminister Dr. Frick, um die Niederlage abzuwenden, und der Prozeß wurde aus staatspolitischen Gründen niedergeschlagen.

Auf der Kunstgewerbeakademie, die dem Wirtschaftsministerium unterstellt war, verloren Carl Rade, der den Lehrauftrag für angewandte Malerei innehatte, und der hervorragende Holzbildhauer Arthur Winde ihre Professuren. Rade war der geistreichste Kopf des Institutes, zum

Willi V
Triptyc
auf die
Gemei
W. Wo
Rudolf
Foto u

engst
ferisc
Von i
von F
Rade
tentu
193
Vorle
nicht
Di
hervo

Willi Wolff vor dem
Triptychon »Allegorie
auf die Akademie«,
Gemeinschaftsbild
W. Wolff und
Rudolf Bergander,
Foto um 1932



engsten Hauptmannkreis gehörig, ein Lehrer überragenden Formates, der es verstand, die schöpferischen Kräfte seiner Schüler zu lösen, ein Wissender um die Geheimnisse von Form und Farbe. Von ihm selbst gibt es nur wenige, sehr kultivierte Werke. Sanften und bedauernden Vorwürfen von Freunden pflegte er mit den Worten zu begegnen, er sei Kapellmeister und nicht Musiker. Rade erfaßte das Schicksal in Gestalt des Paragraphen zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums, während Winde eine Reise nach Moskau zum Verhängnis wurde.

1937 mußte auch Ernst Wagner, der die Nachfolge Heinrich Göschs angetreten hatte, seine Vorlesungen über allgemeine kulturphilosophische Probleme abbrechen. Als Maler gehörte er nicht in den Dresdner Kreis.

Die Direktion der Kunstgewerbeakademie fiel nach dem Abgange des als Lehrer und Mensch hervorragenden Karl Groß an die völlig farblose Erscheinung des Malers Albert Walther aus

Leipzig. Walther übernahm gleichzeitig auch die Landesleitung der Reichskammer der bildenden Künste und beendete immerhin die erste Periode des Schießens, Stechens und der reinen Willkür.

Im Frühjahr 1933 etablierte sich in den Räumen der Kunstgenossenschaft eine neue Behörde, die Landesleitung der Reichskammer der bildenden Künste. Dort herrschten von Anfang an chaotische Zustände, und es entwickelte sich ein Treiben, wie es kein Wildwest-Roman erfinden könnte. Die Beauftragten, von denen niemand wußte, wer sie eigentlich berufen hatte, erschienen schwer bewaffnet mit Dolchen und Revolvern, die zur leichteren Verständigung bei Verhandlungen auf dem Tische lagen. Bei gelegentlichen Unklarheiten über die Befugnisse der einzelnen Delegierten traten die dann in Aktion, allerdings ohne mehr als Mobiliarschaden anzurichten. Zu dem Haupthelden dieser Landesleitung gehörte der Kopist Walter Gasch, der mit kitsch-süßen eigenen Bildern und dürftigen antisemitischen Plakaten aufwartete. Ein geistig nicht intakter Mensch von trüber und wechselnder politischer Vergangenheit. Später erhielt er eine Professur an der Akademie für Buchkunst in Leipzig, die er sich verscherzte, als ihm nachgewiesen wurde, daß er den trefflichen Leiter und großen Künstler Walter Tiemann fortgesetzt mit anonymen Briefen verfolgt hatte. Ein anderes Mitglied war der Maler Ermenegildo Donadini, Sohn eines hochverdienten Vaters, dem die Stadt die Überführung des Brühlschen Saales in das Kunstgewerbemuseum verdankt. Eine Hochstaplernatur, der im Ordensschmuck seines Vaters prangte, bis die Kriminalpolizei dem Unfug ein unsanftes Ende setzte. Auch Wolfgangmüller, Sohn des Ludwig-Richter-Schülers C. W. Müller, der sich in völlig abwegigen Allegorien und Stilisierungen, die er in trockenen Keimschen Mineralfarben vortrug, nach nicht unbegabten Anfängen verrannt hatte, gehörte zu ihnen. Als einziger vernünftiger Mann in diesem Narrenhaus konnte der Geschäftsführer gelten, ein Reisender in Blechwaren, der sich eine Dauerstellung schaffen wollte und manches nachträglich wieder einrenkte, was diese Gesellschaft durcheinandergebracht hatte. Dabei kam ihm zustatten, daß niemand am folgenden Tage sich mehr darum kümmerte, was gestern beschlossen war. Das Gremium ließ widerspenstige Künstler von der Polizei abholen, so verbrachte Bernhard Kretschmar einen Tag auf dem Präsidium, weil er mit gutem Grund diese Landesleitung eine Räuberhöhle nannte. Wilhelm Lachnit kam weniger glimpflich davon, er wurde von der SA in die Keller der Volkszeitung verschleppt und dort täglich verprügelt.

Besonderen Verfolgungen waren die Mitglieder der Dresdner Sezession 1932 ausgesetzt, die als die fortschrittlichste Gruppe Dresdner Künstler für besonders anrühlich galt. Wieder war es Kretschmar, der wegen Hochverrats unter Anklage gestellt wurde, dabei aber das Glück hatte, dem Staatsanwalt Dreher, dem Sohn von Richard Dreher, in die Hände zu fallen, der ihn kannte und schätzte und der das Verfahren niederschlug. Bei der Stadt Dresden wirkte als trübe Erscheinung neben Waldapfel als Vertrauensmann des Oberbürgermeisters der Baudirektor Hirschmann. Er hatte es nie verwinden können, daß nach dem Tode von Stadtbaurat Hans Erlwein nicht er sein Erbe antreten durfte. Schon Hans Poelzig hatte er Schwierigkeiten bereitet. Jetzt glaubte er noch einmal, seine Stunde sei gekommen, und er suchte sich die Sporen durch die Verfolgung von jungen Künstlern zu verdienen. So verhinderte er die letzte größere Ausstellung Dresdner junger Künstler 1934 in Berlin am Tag vor der Eröffnung.

Ein
Künstl
geführ
decku
trotz g
Ricker
meiste
zensien
statur
Gemäß
an exp
propag
Höhu
halfen
die Au
der »A
Immer
Freiste
Wilhel

Übe
und de
traulich
Neues
über J
sogena
stellun

1936
die Dr
sozialis
tot ger
und h
Beson
war. W
die sch

Ein
troffer
seiner
seiner
später

Die
werden

Eine der grotesksten Veranstaltungen war die sogenannte »Auswahlausstellung sächsischer Künstler«, die als positives Gegenstück zu den »Entarteten« im Sächsischen Kunstverein durchgeführt wurde. Idee und Durchführung stammten von dem Maler Paul Ricken, der als »Rickendeckung« in der Sezession Aufnahme gefunden hatte, aber die auf ihn gesetzten Hoffnungen trotz goldenen Ehrenzeichens der NSDAP nicht erfüllte und wohl auch nicht erfüllen konnte. Ricken verteilte auf dieser Ausstellung Zensuren, sich selbst bedachte er mit der 1, während die meisten namhaften Dresdner Künstler sich mit der 3 begnügen mußten, wenn sie nicht als unzensurbar überhaupt abgelehnt wurden. Formal ging er von einer realistisch-veristischen Gestaltung aus, abtastbare Kontur und Plastizität waren die Voraussetzung einer guten Note. Gemäßigte impressionistische Darstellungsweisen passierten, aber alles was auch nur von ferne an expressionistische Farb- und Formgebung erinnerte, wies er ab. Inhaltlich erwartete man außer propagandistischen Themen figurale Kompositionen von Bauern und Arbeitern in idealer Höhung oder sogenannte deutsche Familien mit mindestens vier Kindern. Die meisten Maler halfen sich mit neutralen Darstellungen. Die Jahre, in denen die Landschaft fast ausschließlich die Ausstellungen beherrschte, begannen. Stilleben galten als nicht zeitnah. Das Gesamtergebnis der »Auswahl-Ausstellung« war aber so niederschmetternd, daß sie nicht wiederholt wurde. Immerhin wurden die Listen mit den Einstufungen in der Landesleitung verwahrt und für die Freistellungen im Krieg wieder aus der Schublade gezogen. So mußte der fast sechzigjährige Paul Wilhelm noch 1944 Soldat werden.

Über eine ganze Reihe von Künstlern, fast ausschließlich Mitglieder der Künstlervereinigung und der Sezession, durfte die Presse jahrelang nicht berichten. Die Anweisungen ergingen vertraulich und blieben den Betroffenen lange unbekannt. Der Kunstberichterstatler der »Dresdner Neuesten Nachrichten«, Dr. Rausch, strauchelte noch 1941 wegen einiger anerkennender Zeilen über Josef Hegenbarth. Werke Hegenbarths durften im Sächsischen Kunstverein weder einen sogenannten guten Platz bekommen noch nebeneinander hängen. Für Beteiligungen an Ausstellungen außerhalb der Stadt mußte eine besondere Genehmigung eingeholt werden.

1936 war die Zerschlagung der Gruppen vollendet, und alle Künstler wurden gezwungen, in die Dresdner Künstler-Vereinigung einzutreten. Die Leitung lag in den bewährten nationalsozialistischen Händen von Waldapfel und seinen Freunden. Damit war die Opposition mundtot gemacht. Man schloß sie zwar nicht ganz aus, nahm aber nur schwache Werke von ihnen auf und hing sie an ungünstige Plätze. Öffentliche Ankäufe blieben den Erwählten vorbehalten. Besonders schlecht wurde auch der eigenwillige Paul Cassel behandelt, obwohl er Parteimitglied war. Wer glaubte, sich diesen Ausstellungen durch Fernbleiben entziehen zu können, kam auf die schwarze Liste der politisch Verdächtigen und hatte entsprechende Nachteile zu tragen.

Ein ausdrückliches Ausstellungsverbot hat aus künstlerischen Gründen aber nur Otto Dix getroffen. Auch der tapfere Franz Lenk, der es wagte, mit Dix gemeinsam auszustellen, konnte trotz seiner damals noch intakten Stellung als Staatsrat keine Bresche schlagen. Die Niederlegung seiner Professur, die Weigerung, in München auszustellen, und sein Einsatz für Dix ließen ihn später in Ungnade fallen.

Die Verfemungen aus rein politischen und rassistischen Gründen können hier nur angedeutet werden, da sie von anderen Stellen ausgingen. Die tragischsten Opfer des Faschismus waren in

Dresden Fritz Schulze, der 1942 wegen angeblichen Hochverrats hingerichtet wurde, und Hilde Seemann-Wächtler, die man 1940 in einer Nervenheilanstalt vergaste. 1933 setzten Jorg Klemm und 1943 Bruno Gimpel ihrem Leben freiwillig ein Ende, um sich den Verfolgern zu entziehen. Alexander Neroslav und Eva Schulze-Knabe büßten seit 1942 ihre lebenslängliche Zuchthausstrafe in Waldheim ab. Eugen Hoffmann und Lea Langer-Grundig verbrachten Jahre in der Emigration. Hans Grundig, Hubert Rüter und Irena Rüter-Rabinowicz erhielten als Juden oder wegen »jüdischer Versippung« Arbeitsverbot.

Schon 1934 hatte man die Arnoldsche Kunsthandlung zu Fall gebracht, indem man ihrem Inhaber Ludwig Gutbier die Kredite bei der Stadtbank kündigte. Gutbier hatte die Leichtfertigkeit besessen, in Berlin an amtlichen Stellen über den Kunstbanausen Zörner Beschwerde zu führen. Der Ratsherr Waldapfel, dessen Bilder auszustellen Gutbier abgelehnt hatte, zog die Schlinge zu. In einem Gutachten führte er aus, daß die Arnoldsche Kunsthandlung von jeher nur entartete Kunst und Künstler gefördert habe und für Dresden ohne Bedeutung sei. In der Kunsthandlung Kühl erschienen regelmäßig die parteiamtlichen Schnüffler, um nach verbotenen und unerwünschten Kunstwerken zu forschen.

In den letzten Kriegsjahren traten einige Erleichterungen ein. Die Landesleitung übernahm an Stelle Walthers ein Außenstehender, Becker. Es gelang, ihn von der Schädlichkeit der Günstlingswirtschaft, die Waldapfel übt, zu überzeugen. Die unqualifizierten persönlichen Verfolgungen der Künstler hörten auf, und er bemühte sich, so weit es in seinen Kräften stand, sachliche Arbeit zu leisten.

Von welcher Seite man die nationalsozialistische Kunstpolitik auch betrachten mag, für das Dresdner Kunstleben auf dem Gebiete der bildenden Kunst hat sie nur Schaden gebracht. Dilettantismus, Charakterlosigkeit und geschicktes Machertum triumphierten auf der ganzen Linie. Selbst die von der Phrase »Die Kunst dem Volke« erhoffte Breitenwirkung blieb aus. Die musischen Kreise, für die die Kunst ein Erlebnis bedeutet, zogen sich zurück, und die kleine Zahl der Neugewonnenen betrachtete gelangweilt Kunst als eine Parteipflicht, der man zu genügen hatte, oder durchschritt die Ausstellungen wie ein Panoptikum. Eine muffige, schulmeisterliche Besserwisserei verpestete die Atmosphäre. Daß dabei nicht aller Geist und jede Heiterkeit erschlagen wurden, war nicht das Verdienst der Befehlshaber. In die Ateliers auf dem Antons-Platz, wo seit geraumer Zeit der wirtschaftlich noch nicht arrivierte Nachwuchs ein Obdach gefunden hatte, drang wenig von dem Treiben, aber noch weniger auch von den Mitteln, mit denen die Amtsstellen die immer Folgsamen belohnten. Hier residierte, diskutierte und malte Bernhard Kretzschmar, zu dessen Atelier nur Auserwählte Zutritt bekamen, hier hielt Paul Berger-Bergner mit seiner blonden schwedischen Freundin Maj Hemberg ein immer gastfreies Haus, wenn man einen einzigen Atelierraum so bezeichnen will. Es tagte und nächtigte Skades Unterwelt, in die gelegentlich unfreundliche Schergen störend eingriffen. Böckstiegel langte tief in den Krapplack oder verfertigte aus westfälischer Ziegelerde seine monströsen Porträts, Rosenhauer und der alte Erler zählten zu den Stillen, die sich von den oft hochgehenden Wogen nicht beirren ließen. Nicht zuletzt wirkten hier Joachim Heuer mit seiner reizenden Frau und großen Künstlerin Annemarie Strauss, beide damals noch als Hero und Leander unvermählt. Es waren die letzten Tage der Dresdner Bohème, die in einer etwas anderen Zusammensetzung im Café Zuntz auf der

Prager
fen m
Anton
dem
Gebäu
und b

In d
ihrem
Adolf
stellun
weit ü
zurück
aufs tr

der A
einer
Am b
Der n
ben w

moder
Tragis
handv
denen
zuerst
wieder

Reste
museu
Geleg
initiat
ren B
den in

Entsch
Ern
Die B
muß
erster
liche

brach
Dami
sein.
fachte
Aufba

Prager Straße sich ein Stelldichein gab. Für sie wird der Sänger noch einmal in die Harfe greifen müssen, um sie zu preisen und die köstlichen Geschichten, die unter den Dächern des Anton-Platzes sich abgespielt haben, für eine humorlos gewordene Nachwelt festzuhalten. Nachdem der Krieg bereits die meisten seiner Bewohner irgendwohin geweht hatte, sank auch das Gebäude mit all seinem Atelierinhalt in der Nacht vom 13. zum 14. Februar in Schutt und Asche und begrub ein wesentliches Stück ernsten und heiteren künstlerischen Lebens.

In der Bombennacht des 13. Februar 1945 verloren auch die meisten anderen Künstler neben ihrem Lebenswerk ihre Arbeitsstätten. Die Maler Elisabeth von Auenmüller, Edmund Körner, Adolf Mahncke und Horst Saupe sowie den Bildhauer Paul Lindau ereilte der Tod. Alle Ausstellungsgebäude wurden ein Opfer der Flammen. Die Dresdner Künstlerschaft verstreute sich weit über die sächsischen Grenzen hinaus. Viele von ihnen kehrten nach Kriegsende langsam zurück. Ohne ihre Arbeiten, ohne Material, ohne Unterkunft, ohne Ausstellungsmöglichkeiten, aufs tiefste erschüttert durch den Verlust von allem, was ihrem Leben teuer und wert war, ging der Aufbau fast über menschliche Kraft. Ein neuer Ausgangspunkt mußte gefunden werden in einer Zeit, wo jeder noch benommen von den Erlebnissen war und keiner wußte, wo er stand. Am besten fand sich die alte Generation zurecht, die vor 1933 bereits ein Werk vollendet hatte. Der mittleren Generation, die in den Jahren des geistigen Verfalls auf den Akademien verdorben worden war und die kaum Gelegenheit hatte, neue Probleme zu diskutieren und Werke moderner Meister zu sehen, mußte Ruhe zum Umschauen und Entwickeln gelassen werden. Das Tragischste zeigte sich aber im Fehlen des Nachwuchses, der durch die Kriegereignisse in der handwerklichen Ausbildung überhaupt verhindert war. Hier lagen die schwierigsten Punkte, in denen Wandel geschaffen werden mußte. Anderes entwickelte sich leichter. In Pillnitz bauten zuerst Robert Oertel und später Wolfgang Balzer eine moderne Sammlung auf, die wenigstens wieder die Auseinandersetzung mit den deutschen Meistern der Gegenwart ermöglicht. Die Reste des Kupferstichkabinetts wurden ebenfalls wieder zugänglich gemacht. Im Kunstgewerbemuseum haben zwischen 1946 und 1951 die Dresdner Künstler unter Wolfgang Balzers Betreuung Gelegenheit gefunden, in kleinerem Umfange sich wieder regelmäßig zu zeigen. Auch Privatinitiative hat hier manches vermocht. Es steht zu hoffen, daß in einer absehbaren Zeit die äußeren Bedingungen sich wieder erträglich gestalten werden, doch drängt in der Malerstadt Dresden immer deutlicher die Forderung nach einem würdigen eigenen Ausstellungsgelände einer Entscheidung zu.

Erneut erhebt sich heute die grundsätzliche Frage nach der öffentlichen Förderung der Kunst. Die Betrachtung, die einer Kunstentwicklung dient, die noch im vollen Flusse sich befindet, muß an dieser Stelle etwas verweilen. Das ganze Problem ist noch nicht alt. Es stammt aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Erst der Anspruch des Bürgers hat die Kunst als eine öffentliche Einrichtung geschaffen. Die Resultate wurden in den dazu errichteten Museen untergebracht und zur Bildungsangelegenheit herabgemindert, das heißt außerhalb des Lebens gestellt. Damit erhielt die Kunst einen Zweck. Sie mußte daher auch übersichtlich und leicht verständlich sein. Bereits der Klassizismus, der erste ausgesprochen bürgerliche Stil der neueren Zeit, vereinfachte die Bildelemente im Gegensatz zum Barock. Anstelle eines komplizierten mathematischen Aufbaues traten einfache geometrische Formen. Die theoretische Begründung des Klassizismus

ging von Dresden aus. J. J. Winckelmann hat die Geistestätigkeit des Künstlers durch die Aufstellung eines abstrakten und festen Schönheitsideals und durch die Bemühung um eine abstrakte Geschichte des künstlerischen Stils ohne Berücksichtigung der Temperamente, der geschichtlichen Umstände und der Persönlichkeit der Künstler materialisiert (B. Croce). Das war ein völliges Novum in der Geschichte. Zum ersten Mal bestimmte ein Laie, wenn auch ein genialer Denker und Sachverständiger, diktatorisch, in welcher Form die Kunst, die bis jetzt eine reine Angelegenheit des Künstlers gewesen war, künftig zu erscheinen habe. Der Intellektualismus überspielte intuitives Schöpfertum. Eine neue Zeit brach an. Was in dem freiheitlichen und aufklärerischen 18. Jahrhundert eine geistige, wenn auch in ihrem Werte zweifelhafte Forderung blieb, der sich jeder Künstler, wenn er das Bedürfnis und die Kraft hatte, entziehen konnte, wurde im 20. Jahrhundert der Nazis zur plumpen Polizeivorschrift anonymer banausischer Bürokraten.

Der Anspruch des reinen Laien, der seit der Renaissance die Freiheit des Künstlers gelegentlich zu beschneiden suchte, auf Mitbestimmung des künstlerischen Schaffens erhob sich im 19. Jahrhundert immer energischer. Er förderte, was ihm gefiel. Gefallen erregte das Erzählende, Illustrative, Verkleinernde, Verniedlichende, das Alltägliche oder die Nachempfindungen alter Meister. Die fehlende Nachfrage verhinderte das weitere Kunstschaffen in gewissen Richtungen. So wurde auch die sozialistische Kunst nach 1925 gänzlich abgedrosselt. Andererseits wurden durch Nachfrage künstlerische Tendenzen unterstützt. Die konventionelle Landschaftsmalerei, wie sie auch der Sächsische Kunstverein in seinen Ausstellungen förderte, die niemand wehe tat, ist ein Beispiel dafür.

Keiner der großen revolutionären Künstler des 19. Jahrhunderts fand eine öffentliche Anerkennung zu einer Zeit, in der er noch Nutzen hätte daraus ziehen können. Wenn er nicht einen Mäzen fand, wie Hans von Marées in dem vorbildlichen Konrad Fiedler oder selbst der unglückliche Vincent van Gogh in seinem Bruder Theo, mußte er, wenn er nicht zufällig vermögend war wie Paul Cézanne, zugrunde gehen. Ludwig Richter berichtet in seinen Lebenserinnerungen anschaulich von dem Elend der Künstler in Dresden, die die Not vorzeitig dahingerafft hat. Für die Stadt ist der Fall Ferdinand von Rayskis am charakteristischsten geworden. Rayski zog bis an sein Lebensende als Bohémien von Schloß zu Schloß und porträtierte die Gutsherrschaft. Als man ihn auf der Jahrhundertausstellung 1906 wiederentdeckte, wollte niemand glauben, daß diese seltene Blume in so frühen Jahren im sächsischen Garten gewachsen sei.

Der schöpferische Künstler, der seiner Zeit um etwa eine Generation vorausseilt, formt den Kunstsinn und Geschmack der Allgemeinheit. Wenn diese seine Schöpfungen versteht, wirkt und kämpft bereits sein Nachfolger. Das Publikum will nicht nur seine Steuergelder gut angelegt sehen, es kann auch nur wünschen, daß gekauft wird, was es versteht. Verstehen kann es aber nur das, was es durch längere Zeit gewohnt ist zu sehen, also das Breitgewalzte und Gestrige. Als Kuehl in Dresden arbeitete, wünschte das Publikum die Nachfolger der Nazarener, als die »Brücke« um eine neue Ausdrucksform rang, kam die Zeit für Kuehl und noch mehr für seine schwächeren Schüler, und so geht es ohne Ende, zum Schaden der Meister. Die unerhört schnelle Stilfolge im 19. und 20. Jahrhundert hat etwas Tragisches an sich, für Schöpfer wie Empfänger. Aber wenn nicht alle Anzeichen trügen, wird in den nächsten Jahrzehnten das voreilig erledigte Pensum des letzten Jahrhunderts aufgearbeitet werden, so daß wir die Hoffnung nicht fahren lassen müssen.

Wer
Körper
nach w
nur in
Kampf
schenk
Schau
mußte
ein kü

Kais
ihre W
kennt
ab, ja
wünsch
sich hi
chen t
keine M
ken die
wohl f
unums

Die
ste ihre
die Ge
entzog
gelenk
schen,
das bü
Schön
und ab
Ideal g
erreich
Todess
ersatz
Künstl
folgerie
Gescha
Klärun
gabe d
solange
Mit sei
verlore

Wer die Kunstankäufe der letzten hundert Jahre verfolgt, die von öffentlichen Stellen und Körperschaften erfolgten, muß erkennen, daß fast ausnahmslos Werke angekauft wurden, die nach wenigen Jahrzehnten ihren Glanz verloren hatten und in den Depots verschwanden. Nicht nur in Dresden, sondern ausnahmslos auch in anderen Städten gab es einen ununterbrochenen Kampf zwischen den Leitern der Galerien und den Ankaufkommissionen um die Dauergeschenke gegenwärtiger Produktion. Im Jahre 1949 veranstaltete die Tate Galerie in London eine Schau ihrer Depots, in die alle die Lieblinge eines vergangenen Publikums verbannt werden mußten, die heute nur noch als Reproduktionen in verstaubten Pensionszimmern der Provinz ein kümmerliches Dasein fristen.

Kaiser, Päpste, Fürsten ließen sich mehr oder weniger von großen Künstlern führen, verbanden ihre Wünsche mit den Ideen eines Genies. Ihre anonymen Nachfolger, das moderne Publikum, kennt nur sich selbst, es lehnt jede Hingabe an das Kunstwerk, jedes Opfer für das Kunstwerk ab, ja nur eine derart erhobene Forderung wird mit Hohn und Verachtung behandelt, und es wünscht nur unterhalten zu werden. Bürgerliches und proletarisches Publikum unterscheidet sich hier in keiner Weise. Als die Generation um 1920 mit Felixmüller und Dix eine ausgesprochen tendenziöse sozialistische Kunst schuf, nahmen die von ihr Angesprochenen überhaupt keine Notiz davon. Kein Parteihaus, keine Gewerkschaft war bereit, ihre Zimmer mit den Werken dieser Künstler zu schmücken. Nur Einzelne gewannen ein Verhältnis zu ihr. »Die Kunst ist wohl für alle da, aber alle sind nicht für die Kunst da.« Das bittere Wort Archipenkos ist eine unumstößliche Wahrheit.

Die Nazis zogen aus diesen Tatsachen die Konsequenz und erfanden eine Pseudokunst im Dienste ihrer Propaganda unter dem Schlagwort »Die Kunst dem Volke«. Nichts ist bezeichnender für die Gesamteinstellung, als daß sie das lebendige Kunstschaffen dem Ministerium für Volksbildung entzogen und dem neugegründeten Propagandaministerium zuwies. Die Bildinhalte wurden gelenkt, auch wo sie nur neutralisiert wurden, die Darstellung des Häßlichen und Charakteristischen, die große Befreiungstat der jüngsten Epoche, als »entartet« verboten. Formal griffen sie auf das bürgerliche 19. Jahrhundert zurück. Wirklichkeitsnähe und der noch nicht überwundene Schönheitskanon des Klassizismus wurden zusammengerührt, Formzertrümmerungen, abstrakte und abstrahierende Darstellungen blieben unerwünscht. Das Ziel war ein durch das Propaganda-Ideal gehörter Realismus. Was tatsächlich übrig blieb, war wie immer, wenn ein Stil sein Ende erreicht hat, eine Stilisierung, die in ihrer tiefen Verlogenheit ein Leben vortäuschte, wo längst die Todesstarre eingetreten war. Unter der Parole »Die Kunst dem Volke« beherrschte dieser Kunstersatz auf breiter Front die Dresdner offiziellen Ausstellungen. Auch namhafte und bedeutende Künstler waren zu Konzessionen gezwungen, wollten sie nicht gänzlich ausgeschaltet werden. Was folgerichtig eigene Entwicklung, was natürliche Angleichung, was verzeihliche Schwäche und was Geschäftelhuberei und Gesinnungslumperei war, läßt sich nur schwer auseinanderhalten. Die Klärung müßte mehr von der Person des Künstlers als vom Kunstwerk ausgehen, ist also eine Aufgabe des Moralisten und nicht des Historikers. Wie jedes Tendenzwerk blieb auch diese Kunst nur solange lebendig, als der geschichtliche Einzelfall, in dem sich die Idee ausprägte, Bestand hatte. Mit seinem Verschwinden hat auch das Werk, das sich auf ihn bezog, seine Daseinsberechtigung verloren (Ermatinger). Es sank zu einem Dokument der kulturgeschichtlichen Entwicklung herab.

Die nazistische Propagandakunst hat unendliches Leid über die Künstler gebracht, ohne diese selbst im Volke zu verankern. Zu dem Ringen um die Realisierung seiner Ideen und dem Kampf ums tägliche Leben kam die Not des Gewissens. Eine ganze Reihe ist nicht nur künstlerisch wie Otto Lange, sondern auch menschlich an dieser Not zerbrochen. Die Zahl, die Schaden erlitten hat, läßt sich nicht übersehen. Es gibt letzten Endes keine Möglichkeit, Kunst zu fördern, ohne die Voraussetzung einer gegebenen, nicht erzwungenen Weltanschauung. Die Erziehung eines Volkes muß an der Wurzel einsetzen, nicht an der Blüte, die man nur noch zerstören, aber nicht mehr verändern kann.

Der Künstler erzieht das Volk zu seinen Formen des Sehens, nicht aber kann das Volk oder gar ein Propagandist den Künstler erziehen. Kunst kann nie gewünscht oder beabsichtigt werden. Nicht der heißeste Wille, nicht das höchste Wissen kann dazu helfen, daß Kunst erscheint. Sie kommt aus der Natur selber. Erst wenn sie erscheint, dann treten alle Kräfte in ihren Dienst, und der Wille kann nicht eisern, das Wissen nicht klug genug sein, um ihr im Künstler zu dienen. Nicht einmal das einzelne Werk im Künstler kann gerufen werden, geschweige denn die Kunst einer ganzen Zeit, einer ganzen Kultur. Wo menschlicher Wille und menschliches Wissen ohne entscheidende Bedeutung bleiben, wie in der Kunst, da gibt es wohl eine Entwicklung, aber keinen Fortschritt wie auf den Gebieten der Technik, Wirtschaft und Wissenschaft. So heißt es in dem Vermächtnis Wilhelm Pinders, das auch für die Dresdner Entwicklung von 1933–1945 Gültigkeit hat.

Noch b
kräfte
schloss
gangen
komme
zer, Ro
Georg
Hans U
tungen
trocker
jungen
Wichti
gen in
»Brück
Münch
neuen
war ab
ebenso
hohen
mit sei
wetter.
mismu
nüchte
eines s
schen n
Hands
sicht e
Die
als die
wäre es
Nathe
gegenü
vier Jah

Die Goppelner Landschafterschule – Gotthardt Kuehl und Carl Bantzer

Noch bevor Kuehl seinen Kampf in der Akademie aufnehmen konnte, waren die Nachwuchskräfte auf den Plan getreten und hatten sich zu einer lockeren Gemeinschaft zusammengeschlossen, die unter dem Namen »Goppelner Schule« in die Dresdner Kunstgeschichte eingegangen ist. Das unmittelbare Erleben in und vor der Natur verband die Männer, die in den kommenden Jahrzehnten im Mittelpunkt des Dresdner Kunstlebens stehen sollten, Carl Bantzer, Robert Sterl, Wilhelm Ritter, Paul Baum, Georg Lührig, Wilhelm Claudius, Max Stremel, Georg Müller-Breslau, Carl Mediz, Max Pietzschmann, Richard Müller, Sascha Schneider und Hans Unger. Es waren durchaus heterogene Temperamente, die sich nach verschiedensten Richtungen entwickelten, später sogar teilweise wieder Altes verfochten, zunächst aber einmal des trockenen Tones satt waren und der akademischen Zucht entrannen. Durch die Arbeiten der jungen Künstler geht ein Rausch der Befreiung, sie stürzten sich auf die neuen Motive, aber das Wichtigste bedeutete ihnen doch die unmittelbare Auflockerung der Palette, das vitale Schwelgen in der Farbe. Nur noch einmal hat eine Generation soviel Kräfte entfaltet, das war, als die »Brücke« ihre Aufgabe erkannte. Die Werke dieser Jahre sind nicht zu überschätzen, Berlin und München haben im einzelnen vollendetere Leistungen aufzuweisen, aber der Durchbruch der neuen malerischen Gesinnung ist nirgends sonst mit dieser Vehemenz und Kraft erfolgt. Es war aber nicht nur eine Reaktion auf das in Dresden übriggebliebene Nazarenertum, sondern ebenso gegen die gemalten Kostbarkeiten der Gründerzeit. Die Künstler waren es satt, vom hohen Kothurn des Übermenschen die Welt zu gestalten, sie begegneten dem Leben des Alltags mit seinen Freuden und Leiden, der Natur mit Licht und Luft, in Sonnenschein und Regenwetter. Die Abkehr von Barrett und Samtjacke war nur ein äußerer symbolischer Akt. Der Optimismus der Gründerzeit mit seinem Führerkult auch auf dem Gebiete der Malerei wich einer nüchternen demokratischen Haltung. Die großen Persönlichkeiten traten zurück zu Gunsten eines sauberen Durchschnitts. Was der frühe Impressionismus in der Landschaftsmalerei zwischen 1890 und 1900 in Dresden geschaffen hat, bleibt qualitativ nicht sehr verschieden, und die Handschriften sind oft nur schwer auseinanderzuhalten. So kann mit Einschränkung und Vorsicht einer für alle gelten.

Die Anregungen waren von außerhalb nach Dresden gekommen. Berlin und München galten als die Vororte der neuen Malerei. Paris war die Mitte, um die die deutsche Malerei kreiste. Dabei wäre es leicht gewesen, sich auf die einheimischen Dresdner Vorgänger zu berufen. Christian Nathe hatte bereits um 1800 in zahlreichen Blättern die Unmittelbarkeit und Frische der Natur gegenüber vorweggenommen, die das Wesen der neuen Malerei ausmachte. Dahl hatte fast vier Jahrzehnte revolutionierend in Dresden gewirkt und die Atmosphäre gemalt. Ein anderer

Wegbereiter war der damals noch lebende, in Vergessenheit geratene Friedrich Gille. Mit immer neuem Erstaunen betrachtet man die Werke dieses Künstlers, den ein Geschick bestimmt hatte, unverstanden seiner Zeit weit vorauszuweichen.

1894 kam der jungen Generation das Bedürfnis, sich enger zusammenzuschließen. Sie verließen die alte Kunstgenossenschaft, die Vereinigung, die bis dahin die Künstler aller Richtungen in sich gesammelt hatte, und begründeten nach bewährtem Berliner und Münchner Vorbild die »Dresdner Sezession« unter Carl Bantzers Führung.

Aber bei dem nicht mehr von der Form und dem Inhalt, sondern von der Farbe ausgehenden Bildaufbau, bei dem die Verteilung von Licht und Farbe sich zum wichtigsten Faktor der künstlerischen Gestaltung entwickelte, geriet man in Gefahr, das tektonische Gerüst zu verlieren. In der Tat bezahlten die jungen Künstler die Lebendigkeit, mit der sie den zufälligen Augenblick und den zufälligen Ausschnitt aus der Natur erfaßten, mit dem festen Aufbau, der bis jetzt jedes Bild gesetzmäßig zusammengehalten hatte. Die Bilder drohten auseinanderzufallen. Die mangelnde Tektonik wurde entweder nicht gesehen oder galt bei der Begeisterung über die künstlerische Befreiungstat als minder wichtig. Das war nicht nur ein Versagen der Dresdner Künstler, es lag in der Sache begründet und gilt ebenso von allen anderen impressionistischen Malern dieser Jahre. Meister wie Liebermann und Uhde sind ebenso wenig frei davon geblieben. Das Kompositorische, um das die Künstler vergangener Geschlechter am härtesten gerungen haben, wurde nebenher mit erledigt. Bereits die nächste Generation hat hier korrigierend eingegriffen und ist zu einer Formverfestigung zurückgekehrt.

Als Kuehl nach Dresden übersiedelte, war er ein fertiger Meister. Wie Uhde hatte der Lübecker die Anfangsgründe in Dresden gelernt, sich aber ebenso schnell von dem akademischen Staub wieder befreit. Zehn Jahre Paris, unterbrochen durch Reisen nach Holland, stellten ihn in die Brennpunkte des malerischen Geschehens. Bastien Lepage wurde für ihn wichtiger als Manet. In Holland verband er sich mit Jozef Israëls und Max Liebermann. Ohne Liebermann ist das Schaffen Kuehls nicht zu denken. Künstlerisches Temperament zwang die stärkste Kraft in seine Bahn. Im Thema, oft bis in die Einzelheiten, in der Palette, im Duktus der Pinselführung und des Stiftes, in der Komposition ist Liebermann überall zu spüren. Was man dem Zeitgeist zuschreiben möchte, ist deutlich eine Ausstrahlung des Phänomens Liebermann von 1880–1895. Noch viel später setzt sich bei Schülern Kuehls dieses Erbe durch, aber auch bei Bantzer bleibt es lange spürbar. Kuehls große Kompositionen wie das »Altmännerheim in Lübeck« (Nationalgalerie Berlin), das »Waisenhaus in Danzig« (Leipziger Museum) und »Im Lübecker Waisenhaus« (Gemäldegalerie Dresden) wären ohne Liebermann nicht entstanden. Keines dieser Werke reicht an dessen »Waisenmädchen«, »Das Altmännerhaus« und »Die Flachsscheuer in Laren« heran.

Hier führen Verbindungslinien zu Fritz von Uhde, dem Mitstreiter in der Münchner Sezession. Beide versuchten zu gleicher Zeit in München, das mittelalterliche Triptychon für die neue Kunst zu gewinnen, wie es vorher Böcklin und Marées für ihren großen Stil getan hatten, ein Versuch, der von vornherein zum Scheitern verurteilt war. Die strenge Gesetzmäßigkeit, die das dreiteilige Altarbild inhaltlich und formal zusammenschließt, läßt sich nicht für die Willkür impressionistischen Schaffens, mit seinen allein wichtigen Problemen der Verteilung des Lichtes und seinem Verzicht gesetzmäßigen Bildaufbaues verwenden. In der nächsten Generation hat Emil

Nolde
erneue
seinem
lungen
Größe
zu fül
künstl
che un
Bildern
hinder
bermar
Herz
Period
haft, s
zu unt
zusam
scheinl
nur di
chen lä
Bilder
verstär

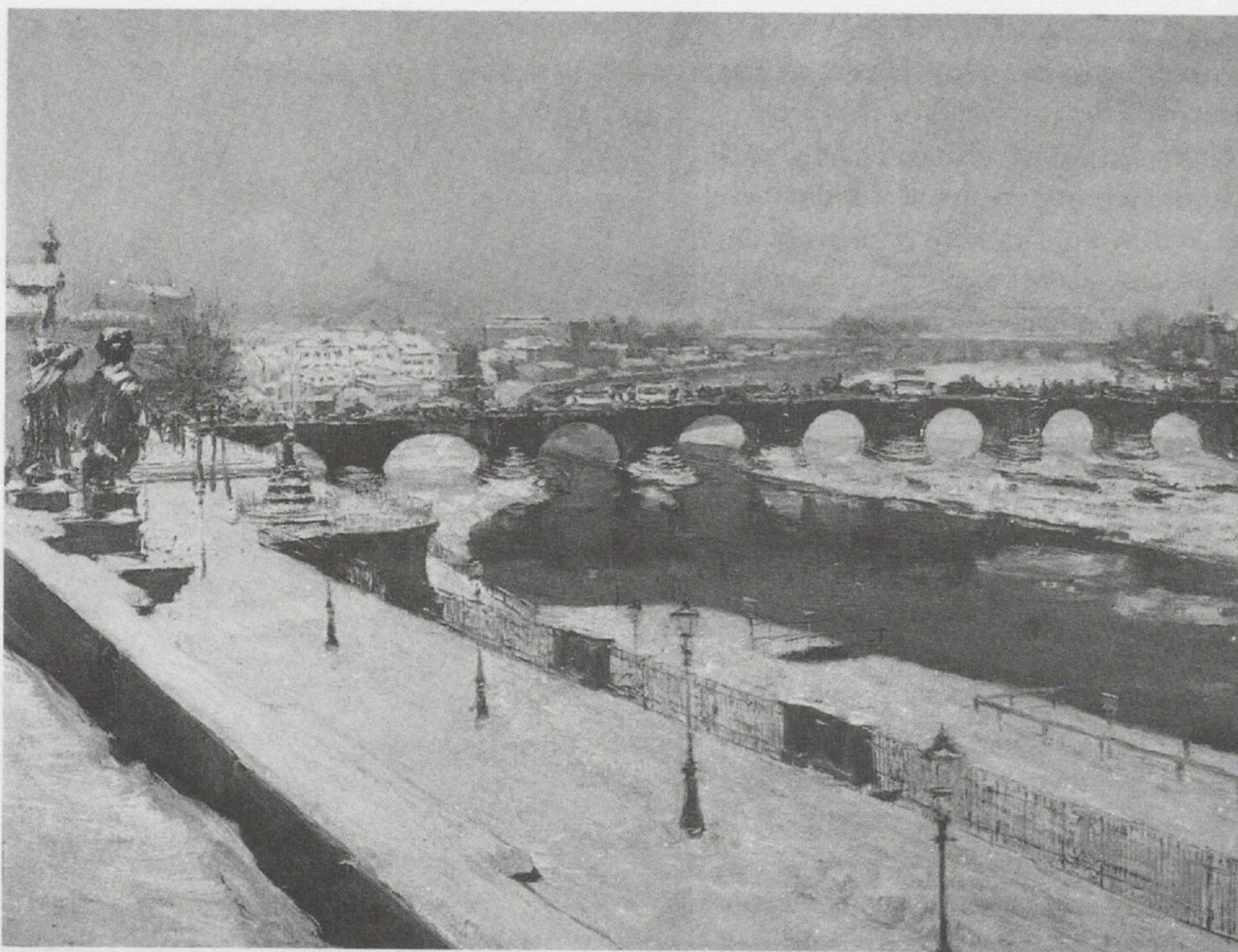
Als
Schaffe
szenen
knaben
steckt
Erbe d
und »
schicht
der In
thema
der Tis
über d
der alte
läßt K
ander,
letzte S
barock
Petersk
über d
in farb

Nolde wieder glücklicher den Versuch erneuert, aber erst Otto Dix ist es in seinem Kriegstriptychon 1932/34 gelungen, zu formaler und inhaltlicher Größe zu gelangen und den Bildraum zu füllen. Solches Vergreifen in den künstlerischen Mitteln und Zielen, solche ungelöst bleibenden Reste in den Bildern, haben Kuehl und Uhde gehindert, zur überragenden Größe Liebermanns aufzusteigen. Ihnen geht das Herz über, sie bleiben durch ganze Perioden sentimental und anekdotenhaft, sie können sich nicht genug tun zu unterstreichen, wo der Berliner sich zusammenreißt, sich überwindet und scheinbar ohne persönliche Beteiligung nur die nüchternen Tatsachen sprechen läßt. Auch der Farbaufbau der Bilder läßt bei Kuehl die letzte selbstverständliche Sicherheit vermissen.

Als zweites Thema folgen in seinem Schaffen die Interieurs, Kaffeehauszenen, singende und probende Chorknaben, holländische Stuben. Hier steckt Kuehl sichtbar noch mitten im Erbe der bürgerlichen Genremalerei des 19. Jahrhunderts. Schon Titel wie »Traurige Nachrichten« und »Heikle Frage« weisen darauf hin. Diese Werke kann man nur noch entwicklungsgeschichtlich werten. In den Dresdner Jahren geht dann auch hier eine Wandlung vor. Das Thema der Interieurs vereinfacht sich. Ein Zimmerausschnitt mit einer alten kaffeetrinkenden Frau, thematisch ganz biedermeierlich gesehen, wächst farbig zu einer großen Leistung. Das Goldgelb der Tischdecke, das gegen eine dunkelblaue Wand steht, beherrscht die Palette. Ein Zinnober über dem Gelb hält am Rande das Bild zusammen, während das Blau zu einem Lila in dem Rock der alten Frau abklingt. Das Ganze ist mit großem Temperament pastos heruntergemalt. Später läßt Kuehl dann die Figuren überhaupt fort und hat nur noch seine Freude an dem Durcheinander, den Verschnörkelungen eines reichen Barockmobiliars, auf dem die Lichter spielen. Eine letzte Steigerung erfuhr die Gestaltung von Innenräumen in der Darstellung von Ausschnitten barocker Kirchenräume, die Kuehl seit 1890 beschäftigten. In den späteren Darstellungen der Peterskirche von Salzburg und der Überlinger Franziskanerkirche, mit ihrem flutenden Licht über den Stukkaturen, gelang ihm schlechthin Vollkommenes. Neben der Ölmalerei fand Kuehl in farbiger Kreide und Pastell ein gemäßes Ausdrucksmittel für sein Wollen.



Carl Bantzer und Wilhelm Ritter in Dresden, Foto 1891



Gotthardt Kuehl, Die Augustusbrücke im Winter, Gemälde, zweite Hälfte der 1890er Jahre

Als Freilicht- und Freiluftmaler begann Kuehl mit Studien aus seiner Lübecker Heimat. Frisch, unbeschwert geben diese Werke Zeugnis von ihrer Zeit, ohne sie zu überragen. Erst in Paris entwickelte sich seine Technik ins Virtuosenhafte nach den französischen Vorbildern. Hier entstanden so glanzvolle Stücke wie der »Pariser Kai« der Dresdner Sammlung. Kein deutscher Künstler hat ähnliches erreicht, nur sind diese Bilder eben nicht mehr deutsch, sondern französisch in Auffassung, Palette und Handschrift.

Was Kuehl in Paris lernte, kam in Dresden zur Reife. Die »Dresdner Ansichten«, die durch zwanzig Jahre sein Leben begleiteten, in allen Techniken und Größen entstanden, übersetzten das Pariserische in eine neue deutsche Sprache. Der Ausdruck des Atmosphärischen ist weniger brillant als bei den Pariser Bildern, die Dresdner Luft ist weniger durchsichtig, sie ist weicher, die Sonne scheint nicht so hell, und der Dunst der Elbe lastet über dem Kessel. Das macht auch die Palette schwerer, für die zarten Graus und Grüns bleibt kein Raum mehr. Die überzeugendsten Stücke gelangen Kuehl, wenn er an einem herabsinkenden Winterabend von seinem Atelierfenster aus über die barocke Stadt nach Pöppelmanns Augustusbrücke blickte, über deren Gewimmel die Laternen anfangen zu leuchten. Hier gingen die impressionistische Technik und das Temperament von Kuehl die innigste Verbindung ein. Man hat gesagt, das sei nicht mehr

Dresden
Das wü
Kuehls
weder
sche Vi
Epoche
vedute,
berte d
lich stie
Unterg
vollgüt
nach de
Rudolp

Bei d
großen
sichten
den Ma
ersten A

Kuehl
hunder
Schule
gen, ha
seine g
heute d
stellung

veränd
tionär
Mittelp
dem di
stellung

Stadt, n
auch d
che Sch
Dresdn
rung d
Achtun

Ein
Akadem
er in di
derzeit
Zurück

Dresden, sondern ein Geflimmer von Licht und Luft, das sich zufällig in dieser Stadt realisiere. Das würde nicht gegen die künstlerische Leistung sprechen. Es ist aber nicht der Fall, wohl gibt Kuehls Darstellung keine geistige Deutung der Stadt, am Geistigen und Seelischen war die Zeit weder interessiert noch war der Impressionismus fähig, es auszudrücken. Aber es gibt die optische Vision der Stadt, ihre Haut und die Ausstrahlung ihres Habitus in einer letzten glücklichen Epoche. Bellotto gab im 18. Jahrhundert exakt, aber feierlich die Präsentation der späten Barockvedute, die Romantiker von Friedrich zu Dahl und Carus zeigten das Traumhafte und Verzauberte des Abends und der Nacht, das das Hintergründige schon bemerken läßt, Kokoschka endlich stieß um 1920 in die dämonische Ebene vor. Seine Ansichten scheinen eine Vorahnung des Untergangs und decken Elemente auf, deren Existenz nur ihm vergönnt war zu sehen. Vier vollgültige Phasen im Leben einer Stadt, von vier großen Künstlern gedeutet. Die letzte Phase nach dem Untergang, der Totentanz, harret noch des Meisters, der sie ans Licht bringt. Wilhelm Rudolph hat in Zeichnungen wenigstens bedeutende Anfänge dazu beigetragen.

Bei der Betrachtung muß man sich auf die mittleren und kleinen Formate beschränken. Die großen, repräsentativen Gemälde, wie die für die Weltausstellung in St. Louis geschaffenen Ansichten im Stadtmuseum, offenbaren die Schwächen aller impressionistischen Bildgestaltung, den Mangel an Komposition. Kuehl war nicht der Mann des langen Sitzens, was nicht auf den ersten Anhub gelang und allaprima sich bewältigen ließ, wirkt leicht unfrisch.

Kuehl war einer der erfolgreichsten Lehrer, die die Dresdner Akademie besessen hat. An die hundert namhafte Schüler sind aus seinem Atelier hervorgegangen und haben in der »Kuehl-Schule« seine Tradition fortgesetzt. Die stärksten Temperamente sind durch sie hindurchgegangen, haben sie, nach harten Kämpfen, überwunden und sich selbst gefunden. Schwächeren hat seine große Persönlichkeit das künstlerische Rückgrat gebrochen, als Satelliten folgen sie bis heute oft nur in einem Spezialthema seinem Stern, wie man in jeder größeren Dresdner Ausstellung noch feststellen kann. Was 1900 eine schöpferische Offenbarung war, ist in der gänzlich veränderten Welt nach einem halben Jahrhundert eine Binsenwahrheit geworden. Der Revolutionär Kuehl, der als »Cul de Paris« verspottet und von Künstlerschaft und Publikum abgelehnt, Mittelpunkt zahlreicher Pressefehden wurde, ist lange der klassische Meister Dresdens geworden, dem die breite Menge begeistert huldigte, schon bevor der Untergang der Stadt jede ältere Darstellung ihrer Architekturen mit zärtlicher Liebe betrachten ließ. Sein Bildideal beherrschte die Stadt, mit seinen Augen hat die große Menge sie sehen gelernt, und in seinem Namen wurde auch die junge Künstlerschaft der folgenden Generation bekämpft. So wiederholt sich das gleiche Schicksal. Es wäre nicht in seinem Sinne gewesen. Kuehl selbst hat bei der letzten großen Dresdner Ausstellung 1912, die er eröffnete, gesagt: »Seien wir gegen alle Formeln der Ausführung duldsam. In jeder Formel regt sich eine individuelle Seele. Jedes Ringen hat Anspruch auf Achtung, ob es unsere persönliche Gefühlswelt sympathisch berührt oder sie befremdet.«

Ein Zufall hatte den Hessen Carl Bantzer 1880 aus der Berliner Gussow-Schule an die Dresdner Akademie in das Atelier von Leon Pohle geführt. Ein erster Aufenthalt in Paris war gefolgt. Was er in diesen Jahren schuf, entsprach dem erzählerischen sentimental Stil der Malerei der Gründerzeit. Erst ein zweiter Pariser Aufenthalt im Jahre 1890 brachte die Wandlung zur Moderne. Zurückgekehrt, übernahm Bantzer jetzt die Führung der »Goppelner Schule«. Zwischen den

Werken vor und nach dieser Zeit gibt es keine Beziehungen mehr. Anstelle des bewegten Sittenbildes mit seiner unwahrhaftigen Pathetik, wie den »Wallfahrern am Grabe der Heiligen Elisabeth« von 1888 in der Dresdener Sammlung, traten die anspruchslosen Ausschnitte der sanften Landschaft der Dresdner Gründe: Birkenstämme, Wiesen in der Frühlingspracht, ein fließender Bach, nur gelegentlich einmal durch eine Figur belebt, die ganz in das Naturgeschehen verschmolzen ist. Kein Atelierkolorit stört den Beschauer mehr, sondern es herrscht die frische Palette, die die Natur lehrte. Auf die Stickluft des Ateliers, auf das drapierte theatralische Modell und die Landschafts- oder Architekturkulisse folgte das Licht und die Luft der freien Natur. Es ist wie eine Erlösung, und noch heute fühlt man das Revolutionäre der Wandlung. Doch auch er bezahlte die Bereicherung und Verlebendigung seines Werkes mit dem Verlust des festen Bildaufbaus.

Aber die unpersönliche Art der Freilichtmalerei, das Abschreiben der Natur, war nur ein Durchgangsstadium Bantzers, eine Übung zur Lockerung der Hand und der Palette. Bantzer, der die Sommermonate in seiner hessischen Heimat verbrachte, griff auf die figurenreiche Komposition der Realisten der siebziger und achtziger Jahre zurück. Das »Abendmahl in einer hessischen Dorfkirche« von 1892 in der Berliner Nationalgalerie führt Leibls zehn Jahre früher entstandene »Drei Frauen in der Kirche« weiter. Die gefühlsmäßige Betonung teilt er mit Hans Thoma. Nichts erinnert an die Milieuschilderung des Liebermannkreises. Nirgends sind es Erniedrigte und Beleidigte, die schwer an ihrem Schicksal tragen. Die Bauern erscheinen idealisiert und überhöht in ihrer Schwälmer Tracht. Die Versammlung der »Männer vor der Kirche« 1907 unterscheidet sich in keiner Weise von einer Versammlung von Generälen vor ihrem Feldherrn, sie sind Repräsentanten eines höheren Typus. Es ist die Heroisierung des Schlichten, wie es Richard Hamann genannt hat. Die geschlossenste Leistung erreichte Bantzer in dem »Hessische Erntearbeiter« 1907. Wie ein Turm steht dieser Bauer in dem schmalen Hochformat in sonnenbestrahlter weißer Kleidung vor dem leuchtenden Gelb des Feldes und dem Glast des lilablauen Himmels. Hier führte Bantzer thematisch die Malerei der Gründerzeit vorüber. Wo dreißig Jahre vorher Böcklin in der »Flora« und Feuerbach in der »Medea« und »Iphigenie« die Einzelfigur in großer Pose aufstellten, erscheint jetzt der Bauer und Arbeiter. Die Veränderung ist in erster Linie soziologischer Natur.

Diese Bilder haben auch wieder einen tektonischen Halt bekommen. Aber es läßt sich nicht leugnen, daß die vielfigurigen Kompositionen oft eine Gleichförmigkeit und Konstruiertheit aufweisen, so daß ein ungelöster Rest zurückbleibt. Am glücklichsten überwindet Bantzer die Schwierigkeit bei Bildern wie dem »Schwärmertanz« von 1897, in dem alles von einer Bewegung fortgerissen wird. Auch hier führt ein Weg zu dem Farbenrausch und der Üppigkeit der Makart und Böcklin zurück. Die Gewänder der Schwälmer Bauern und Bäuerinnen sind malerisch nicht weniger kostbar als die Geschmeide und Kostüme der Renaissancegestalten. Im »Sonntag in der Schwalm« wird die Komposition durch impressionistische Farbelemente zurückgedrängt, so daß das malerische Problem vorherrscht. Das ist aber ein seltener Fall bei Bantzer, daß er zu einer farbigen Abstraktion vordringt. Später in der »Abendruhe« von 1916, einer Gruppe sitzender Landarbeiter, die eine bewußte Stilisierung aufweisen, tritt ein neuer Gesichtspunkt in Bantzers Schaffen auf. Form und Bildgedanken von Hodler, noch mehr von dem Belgier Laermans, dessen Werke in Dresden Aufsehen erregt hatten, werden spürbar.

Ban
trätist.
seinem
Heinr
fer und
Bildnis
fungen
hat er
behalte
ten Jah
tem P
tempe
er sein

Seit
eines M
demie.
der Ak
ein he
her, de
den S
auch
Schule
Kuehl
sichtba
deutlic
Wo be
und ei
hat Ba
Kräfte
geebne

Bes
Ritter,
leeren
schuf
Morit
sein L

Wil
Berlin
nach
Frühz
Innen

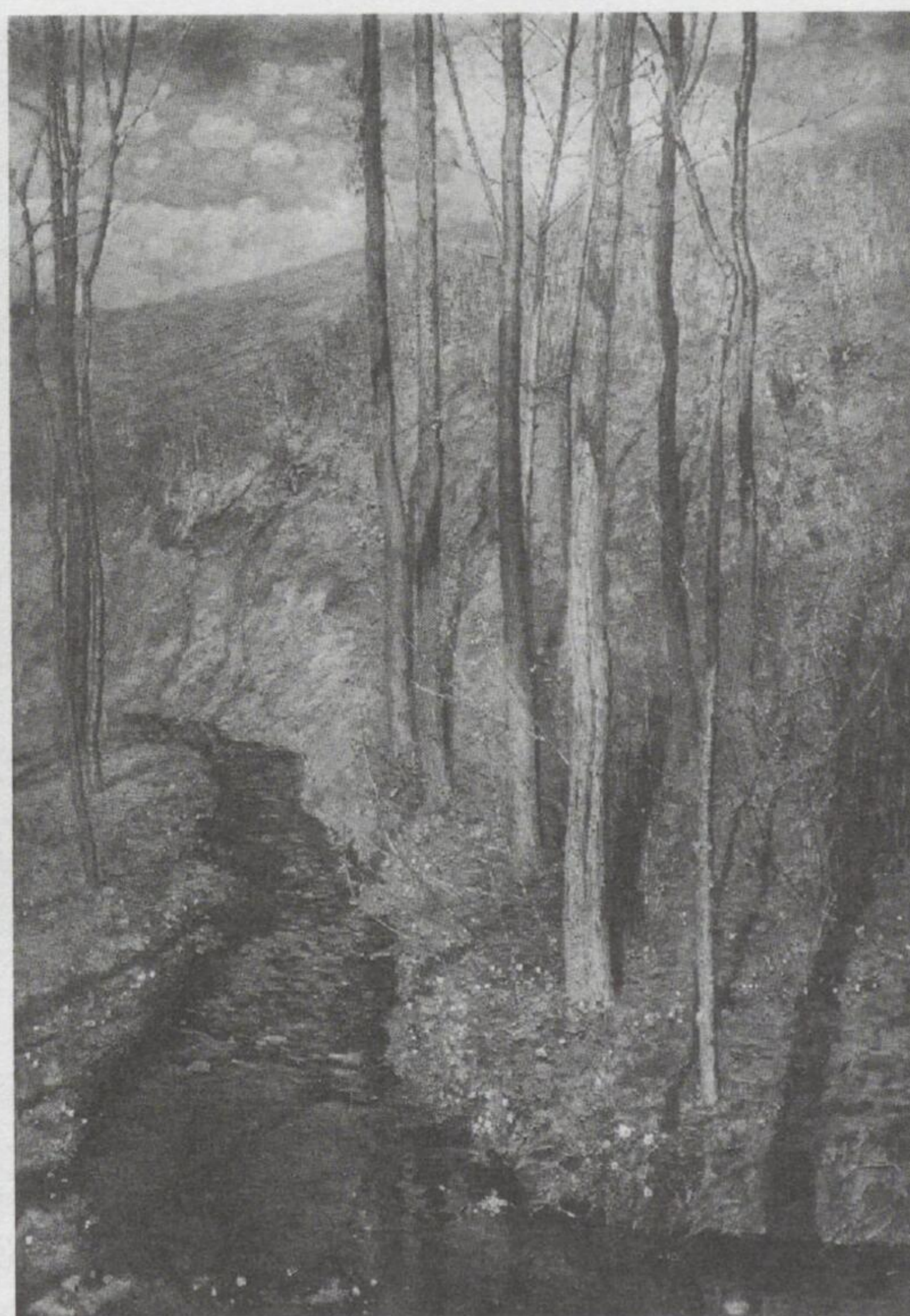
Bantzer war auch ein trefflicher Porträtist. Wo er in innerer Beziehung zu seinem Modell stand wie zu »Johann Heinrich Falck« 1902 oder zum »Schäfer und Leineweber« 1912, gehören die Bildnisse zu seinen stärksten Schöpfungen. Die impressionistische Palette hat er auch in dieser Periode weiter behalten, sie hellt sich sogar in den späten Jahren noch weiter auf. Mit breitem Pinsel brachte er seine Farben temperamentvoll zum Vortrag, wobei er seinen pastosen Auftrag bevorzugte.

Seit 1896 wirkte Bantzer als Leiter eines Malsaales an der Dresdner Akademie. 1918 vertauschte er Dresden mit der Akademieleitung in Kassel. Er war ein hervorragender Lehrer und Erzieher, der nie versuchte, seine Eigenart den Schülern aufzuzwingen, er war auch ein Feind jeder Manier. Seine Schule war ebenso umfangreich wie die Kuehls. Wenn das nach außen nicht sichtbar in Erscheinung trat, um so deutlicher war es für die Wissenden.

Wo besondere Solidität im Handwerk und ein tiefer Ernst einem künstlerischen Schaffen gegenüber in diesen Jahren anzutreffen ist, hat Bantzer sicher seine Hand im Spiel. Aus seiner Schule sind die stärksten und selbständigsten Kräfte herausgewachsen, die die Stadt heute aufzuweisen hat. Er hat ihnen selbstlos den Weg geebnet.

Besonders eng verbunden fühlte sich Bantzer mit seinem etwas älteren Landsmann Wilhelm Ritter, der wie er zwischen Dresden und Hessen sein Leben teilte. Er huldigte einer etwas blutleeren Romantik, bis er in den Strudel der Goppelner mit hineingerissen wurde. Seit dieser Zeit schuf er frische Landschaften aus dem Gebergrund, aus Holland sowie der Umgebung von Moritzburg und blieb diesem Stil, der ein neoimpressionistisches Intermezzo einschließt, bis an sein Lebensende treu.

Wilhelm Claudius, ein gebürtiger Altonaer, war nach Dresdner Anfängen zu Gussow nach Berlin gegangen, hatte sich dort mit Bantzer angefreundet, und fast zu gleicher Zeit waren beide nach Dresden zurückgekehrt. Es gibt von ihm eine Reihe kleiner köstlicher Bildchen aus der Frühzeit des Impressionismus, die ihren Wert behalten werden. Später spezialisierte er sich auf Innenräume im Geschmack des Biedermeier, bei denen das Erzählerische wichtiger war als die



Carl Bantzer, Vorfrühling am Bach (Goppeln), Gemälde, 1894



Wilhelm Claudius, Interieur, Gemälde, 1931

gehört zu den charakteristischsten Entwicklungserscheinungen der deutschen Freilichtmalerei nach der Jahrhundertwende. Wieweit gerade hier die Landschaft einem künstlerischen Temperament bei scheinbarer Objektivität des Dargestellten untergeordnet wird und nur als Vorwand dient, Licht, Luft und Stimmungen in einer vorgefaßten Form einzufangen und auszudrücken, wird an den Gruppen der Dachauer sowie der Worpssweder und an Einzelperscheinungen wie den Grunewaldbildern Leistikows klar. In diesem Sinne haben in Dresden zwei etwas jüngere Künstler gewirkt, Otto Altenkirch als Maler des Dresdner Hellers, einer leichtgewellten Sandlandschaft unmittelbar vor der Stadt, die mit spärlichem Birkengebüsch und Kiefern bestanden ist und nicht einer gewissen Heiterkeit entbehrt. Erich Buchwald-Zinnwald wurde der Maler des ärmlichen, melancholischen Erzgebirges, das mit impressionistischen Mitteln allein nicht zu bewältigen ist und durch seine Herbheit eine Stilisierung erzwingt. Leider ist Buchwald-Zinnwald in den Jahren nach dem Weltkrieg maniert geworden und hat sich selbst wiederholt.

Den Goppelnern stand Franz Hochmann nahe, der, von der Weimarer Akademiezeit her mit Baum befreundet, in Holland gearbeitet hatte und später noch alljährlich in Hessen im Kreise Bantzers zu sehen war. Seine Arbeiten gehen nicht über einen bescheidenen Rahmen hinaus, sind aber in ihrer Frühzeit charakteristisch für den Durchschnitt der ganzen Generation.

In diesen Jahren lebte auch Max Stremel in Dresden, der gemeinsam mit Uhde von München nach Paris gegangen war, um bei Munkácsy und in Holland seine Ausbildung zu vollenden. Seit 1889 in Knocke-sur-Mer ansässig, war er der erste, der konsequent dem französischen Impressionismus Monetscher Prägung folgte. Frisch in der Farbgebung und temperamentvoll im Vortrag vermögen seine holländischen Landschaften und Interieurs noch heute zu erfreuen, wenn er auch nicht mehr so originell wie damals erscheint.

Malerei und die mit zunehmendem Alter immer trockener gerieten.

Auch Georg Müller-Breslau kam aus der Gussowschule. Bevor er sich den Goppelnern anschloß, hatte er im Sinne der Deutschrömer, vor allem Böcklins, gearbeitet. Die Wendung zur Freilichtmalerei bedeutete einen völligen Bruch in seinem Schaffen. Mit Otto Fischer und Walther Besig entdeckte er die Landschaft des Riesengebirges für die neue Kunst.

Die Entdeckung unbekannter typischer Landschaften und ihre Bevorzugung und Gestaltung von ganzen Künstlergruppen und einzelnen Künstlern durch Jahrzehnte, manchmal durch ein ganzes Leben,

Adolf G

Kur
rück, d
Paul K
Gener
Zu
Stadta



Adolf Gustav Thamm, Neustädter Markt im Winter, Gemälde, 1896

Kurz vor der Jahrhundertwende kehrte Adolf Fischer-Gurig aus München nach Dresden zurück, der einen Impressionismus gemäßiger Münchenerischer Richtung vertrat. Sogar der alte Paul Kiessling, der noch unter Schnorr von Carolsfeld begonnen hatte, schloß sich der jungen Generation an.

Zu Unrecht gänzlich vergessen ist Adolf Thamm, der um 1900 selbständige kleinformatige Stadtansichten geschaffen hat, die zu den reizvollsten Stücken Dresdner Malerei gehören.

Robert Sterl

Robert Sterl führte den Dresdner Impressionismus auf einen einsamen Höhepunkt. Als Mitbegründer der Goppelner Schule begann er nach Arbeiten, die die Spuren der Akademiejahre bei Leon Pohle und bei Julius Scholtz verraten, als Freilichtmaler. Ein Aufenthalt in Paris, dem sich eine Reise durch Holland anschloß, das für diese Generation an die Stelle Italiens getreten war und die Begegnung mit Jozef Israël brachte, lockerte das Handgelenk und befreite die Palette von den letzten Spuren des Atelierkolorismus. Die Bilder aus dieser Zeit und die der Sommeraufenthalte in Hessen unterscheiden sich durch das größere Maltemperament von den Werken Bantzers, das Sterl weit über den älteren Freund hinauswachsen ließ.

Drei große Themenkreise beschäftigten ihn durch sein ganzes Leben: der Arbeiter, das musizierende Orchester mit Kapellmeister und Opernbühne sowie das Erlebnis Rußland. Diese Themen überschneiden sich an verschiedenen Stellen.

Bilder wie die »Heimkehrenden Landarbeiter« von 1898 und »Die Mäherin« von 1901 sind den gleichzeitigen Werken Bantzers verpflichtet. Sie geben die feierliche Überhöhung des Schlichten, die das charakteristische Element der Arbeiter- und Bauernbilder Bantzers ausmacht. Auch das erzählerische Moment ist gelegentlich noch nicht ausgeschaltet wie bei dem »Sensendengler in Wittenborn« 1901. Aber das blieben Übergangserscheinungen, die nur die Entwicklungslinie Sterls aufweisen. Mit den »Steinbrechern« von 1905 hat er sich gefunden. Sterl stellt die geballte Kraft von schwerarbeitenden Menschen dar, Steinbrecher aus den Brüchen von Cotta und Postelwitz, Elbebagger und Lastträger. Es sind Urbilder menschlicher Kraft, exaktest beobachtet. Das vollgültigste Werk aus der großen Zahl der Kompositionen zeigt einen russischen »Lastträger« 1914. Es ist ein Riese, der wie der zornige Polyphem mit den Felsblöcken umgeht und den Eindruck erweckt, daß er seine Last spielend bewältigt. Impressionistische Auffassung wächst hier zu einer als selbstverständlich wirkenden Monumentalität. Sterl hat sich von jeder sentimentalischen Mitleids- und Elendsmalerei freigehalten, die zur Tagesmode gehörte. Das Leben ist hart, Männer wie seine Arbeiter haben die Kraft, es zu meistern. Diese Themen lassen ihn auch sein ferneres Leben nicht mehr los. Die Palette, der Pinselstrich ändern sich, in der thematischen Haltung sind die »Steinbrecher« 1911, die Motive aus dem »Eisenwerk Krupp« 1918, die »Ausruhenden Lastträger« 1924 gleich. Neben den Gemälden darf die große Anzahl von Zeichnungen und Skizzen nicht vergessen werden, die zu jedem Bilde, aber auch unabhängig von ihnen entstanden sind. In weicher Kreide oder Kohle ausgeführt, oft farbig gehöht, zeigen sie mit das Gespannteste an Leben, was die deutsche Zeichenkunst nach Menzel hervorgebracht hat.

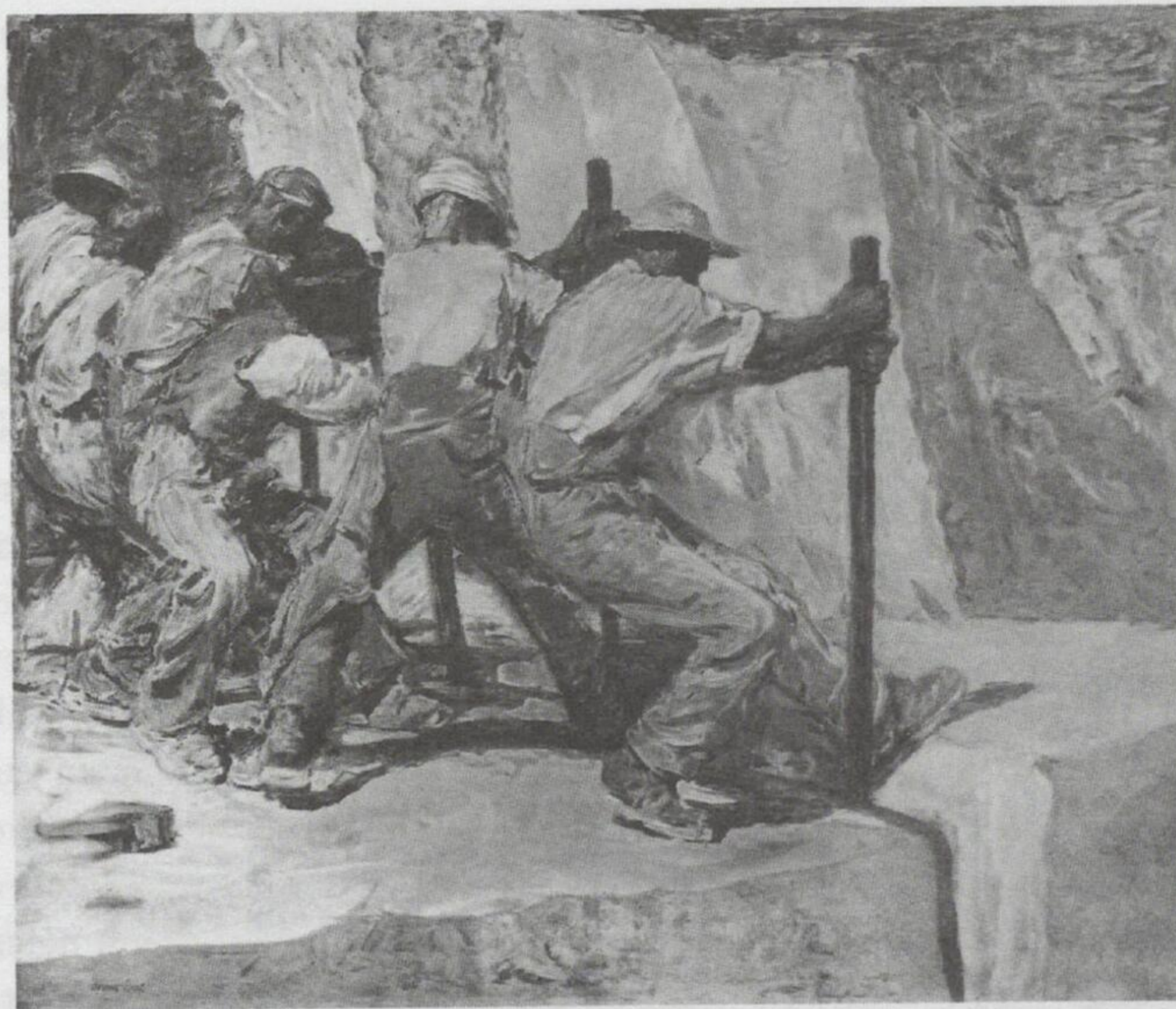
Zwischen 1906 und 1914 führten Sterl vier große Reisen nach Rußland, von Moskau bis Nischni-Nowgorod und die Wolga entlang bis Astrachan, wohin er den russischen Dirigenten Kussewizki auf Konzertfahrten begleitete. Was in den gleichen Jahren Rilke als Dichter, Barlach als Bildhauer sahen, erlebte er als Maler; das russische Volk, die Weite der russischen Landschaft.

Robert Sterl
Gemälde

Hier ge
letzte F
lich zu
dann au
und Ve
der gro
und an
und Str
seine P
seiner E

Das
Kreuzk
den, im
In der
Schuch
sie in e
Hauses
Sterl is
hören s
fen hat
fangrei
in Kasa

Robert Sterl, Steinbrecher
Gemälde, 1911



Hier gewann er die letzte Freiheit und Souveränität in der Gestaltung von Licht und Farbe, die letzte Freiheit einer persönlichen Handschrift des Pinsels und des Stiftes. Sterl dringt gelegentlich zu einer ungemischten Farbgebung vor, wie Juwelen leuchten die reinen Rots, Blaus, Grüns dann aus den Bildern heraus und geben bei völliger Wirklichkeitsnähe die Hintergründigkeiten und Verzauberungen russischer Städte und Kathedralen. Neben den arbeitenden Menschen an der großen Wasserstraße sind es die Feierlichkeiten der Kirche, die Prozessionen, Begräbnisse und andere Gelegenheiten, wo sich große Volksmengen versammeln, sowie Gesamtansichten und Straßensichten der durchfahrenen Städte, die immer erneute Gestaltungen erfuhren und die seine Phantasie durch Jahrzehnte weiterbeschäftigten. Maxim Gorki war ein großer Verehrer seiner Kunst.

Das musikalische Thema tritt bei Sterl schon früh in Erscheinung. In der »Vesper in der alten Kreuzkirche« 1887 und »In der Dresdner Hofkirche« 1888 sind es noch die andächtig Lauschenden, im Stile von Julius Scholtz genrehaft gefaßt, die er in einen architektonischen Rahmen setzt. In der folgenden Zeit wendet er sich von dem Hörer zum ausübenden Musiker. »Ernst von Schuch bei der Generalprobe« 1909 und »Gewandhauskonzert mit Arthur Nikisch« 1910, wie sie in einem Forte das Orchester zusammenreißen und aus dem Lichterglanze seines festlichen Hauses herausleuchten, sind die ersten Bilder der Dirigentendarstellungen. Nie vor und nach Sterl ist es einem Maler gelungen, diesen musikalischen Moment so zu erfassen. Gleichzeitig gehören sie zu den lebendigsten Porträts, die die zweite Generation der Impressionisten geschaffen hat. Den ganzen Umfang der künstlerischen Leistung vermittelt aber auch hier erst das umfangreiche Skizzenmaterial. In den folgenden Gemälden wie dem »Violinkonzert mit Mohilewski in Kasan« 1910 tritt die porträtmäßige Deutung des Dirigenten zurück, und das Orchester ver-



Robert Sterl im Atelier vor dem Bildnis des Handelskammerpräsidenten Schleich, 1926

Sterl hat eine große Anzahl Porträts geschaffen, die nicht gleichmäßig Qualität aufweisen. Wo sie seinen künstlerischen Intentionen entgegenkamen und Gelegenheit gaben, Licht und Bewegungsprobleme zu lösen, wie bei dem zweiten Porträt von Schuch 1914, oder wo ein entsprechender Rahmen vorhanden war, der den Dargestellten repräsentierte, wie in dem Porträt des Grafen Seebach in der Loge 1919, reihen sie sich seinen bedeutenden Werken des entsprechenden Themenkreises ein. Seelische Ausdeutung lag dem Impressionisten fern, aber der äußere Habitus eines Menschen, die Gestik erfaßte er umso überzeugender. Das »Bildnis Dr. Posse« 1917 ist ein solches charakteristisches und lebendiges Werk. Aber eine solche Darstellung setzt eine Vertrautheit mit dem Porträtierten voraus, die beim normalen Dutzendauftrag nun einmal nicht vorhanden sein kann.

Auch bei Sterl ist das tektonische Element am schwächsten entwickelt. Der Bildausschnitt bleibt oft zufällig und könnte ohne Verlust des Gesamtwerkes verändert werden. So überzeugt auch er am allerstärksten in den mittleren und kleinen Formaten, die noch etwas Skizzenhaftes an sich haben. Ein reiches zeichnerisches und graphisches Œuvre begleitete das Malwerk und half es vorbereiten. In Tausenden von Skizzen, die durch ihre Unmittelbarkeit zum Lebendigsten

schmilzt mit dem Publikum zu einem Rausch von Bewegung, Licht und Farbe. Den Höhepunkt erreichte Sterl in den kleinformatischen Bildern aus der Dresdner Oper, in die auch die Bühne mit einbezogen wird. Hier ist die letzte Konsequenz aus Menzels »Theatre Gymnase« gezogen.

»Ariadne auf Naxos« und die Blätter zum Rosenkavalier werden eine vollkommene Umsetzung Straussischer Musik in malerische Elemente. Bild und Musik sind in gleicher Weise Endphasen einer typisch Dresdnerischen Kultur, die nicht mehr überboten werden konnte. Selten werden die Beziehungen, die Rokoko und Impressionismus verbinden, so sichtbar. Von hier aus gab es kein Weiterschreiten mehr, es konnten nur noch Wiederholungen folgen, der Abstieg mußte eintreten oder etwas gänzlich Neues und Andersartiges mußte beginnen. Symbolisch trägt die »Ariadne« die Jahreszahl 1914. Es waren fast zehn Jahre seit der Gründung der »Brücke« vergangen.

gehöre
gebrac
künstl
der un
rungen

Seit
und P

1915 ü

folge K

Meiste

Max S

Wettbo

spiel i

ses Ins

Mann,

in Frag

ten ha

rer ent

Künstl

wegte

ner Per

Schüle

ein ent

Akade

Sterlsc

auch n

und u

Robert

Zu d

tritt als

die Ne

russisc

Slevog

Reihe

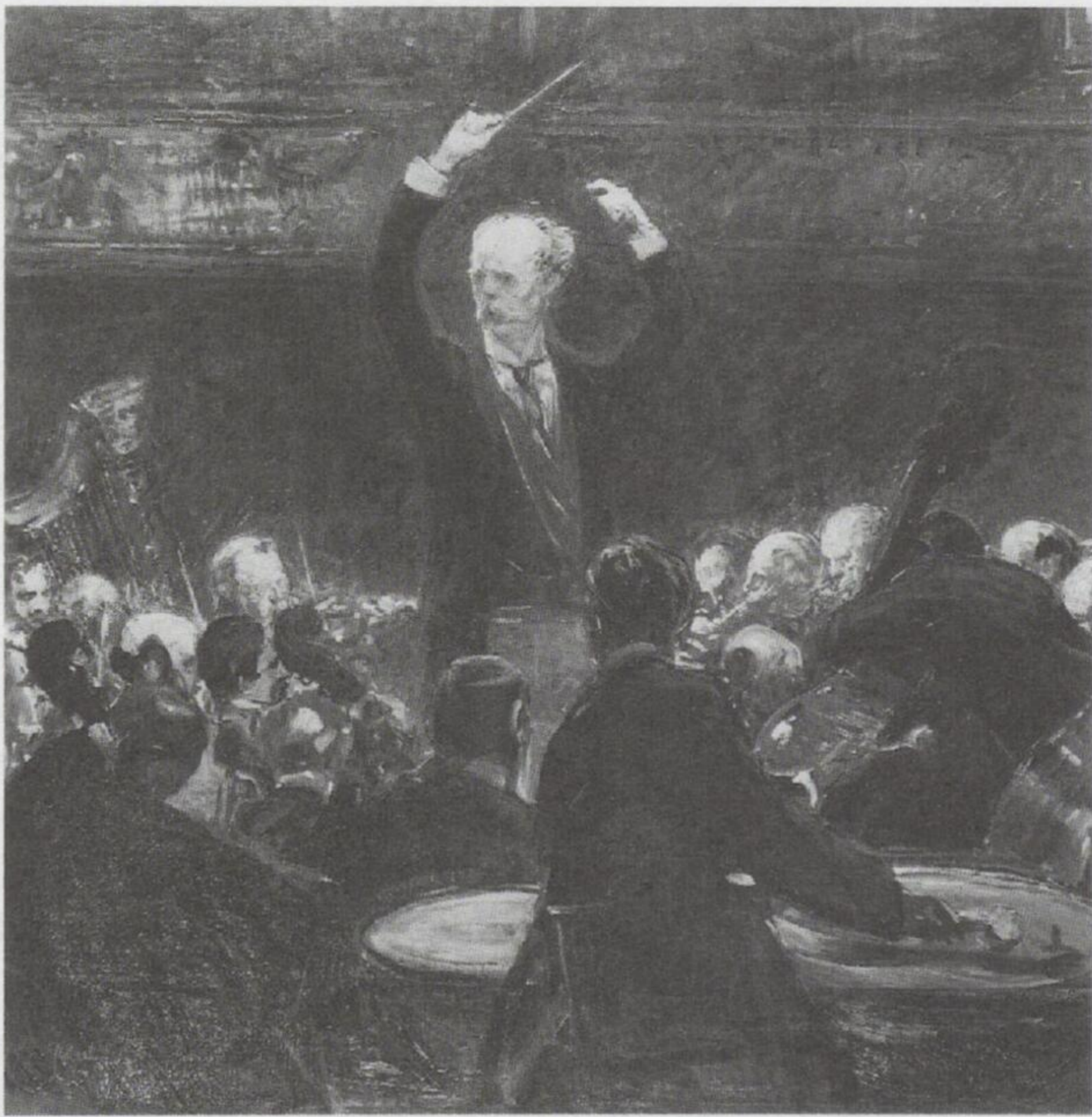
Verspo

gehören, was die Zeit hervor-
gebracht hat, schrieb er seine
künstlerischen Erlebnisse nie-
der und hielt sie als Erinne-
rungen fest.

Seit 1904 war Sterl Lehrer
und Professor der Akademie.
1915 übernahm er die Nach-
folge Kuehls als Vorstand des
Meisterateliers für Malerei.
Max Slevogt stand mit ihm in
Wettbewerb. Es gibt kein Bei-
spiel in der Geschichte die-
ses Institutes, daß der einzige
Mann, der für eine Berufung
in Frage kam, sie auch erhal-
ten hat. Seine Größe als Leh-
rer entsprach seiner Größe als
Künstler. Als tiefste Sorge be-
wegte ihn, daß er mit sei-
ner Persönlichkeit nicht seine
Schüler bedrücke. So war er

ein entsagungsvoller Meister, der seine Schüler förderte, wo er vermochte, noch weit über die
Akademiezeit hinaus. Es gibt keine Sterlschule, wie es eine Kuehlschule gibt, aber es gibt viele
Sterlschüler, die er zu einer freien Künstlerpersönlichkeit führte. Die Kunst seiner Reifezeit war
auch nicht mehr lehrbar, sie war zu einer ganz persönlichen, einmaligen Handschrift geworden
und unnachahmbar wie diese. Am ehesten wäre als Schüler im Sinne einer Nachfolge noch
Robert Hahn zu nennen, der seine Musikerporträts nicht ohne eine eigene Note fortsetzte.

Zu den fünf großen deutschen Impressionisten Liebermann, Uhde, Trübner, Corinth, Slevogt
tritt als sechster Robert Sterl. Mit Slevogt, von dem ihn nur ein Lebensjahr trennt, verbindet ihn
die Nervosität der Niederschrift. Die Serie der Ägyptenbilder entspricht nicht nur zeitlich den
russischen Werken Sterls, aber er übertrifft sie an Tiefe und individueller Empfindung, wo
Slevogt bravourös bleibt. Daß er bei seinen Lebzeiten nicht in dem verdienten Maße in die erste
Reihe der deutschen Maler trat, lag an seiner Abneigung gegen die Öffentlichkeit und seiner
Versponnenheit in den Dresdner Akademiebetrieb.



Robert Sterl, Ernst Edler von Schuch auf der Probe, Gemälde, 1910

Paul Baum und der Neoimpressionismus

Typisch für einen Dresdner Maler der kurz vor 1860 geborenen Generation war der Entwicklungsgang, den Paul Baum nahm.

Nach Dresdner Anfängen an der Akademie, die ihn nicht befriedigten, war er 1878 auf Anregung Hochmanns nach dem fortschrittlichen Weimar gegangen und hatte sich Hagen und besonders Buchholz angeschlossen. Die auf Lokaltönen gestimmten kleinformatigen Bilder aus dieser Zeit, vor allem Schnee- und Vorfrühlingslandschaften, entsprechen der Weimarer Schule, ohne durch besondere Originalität hervorzuragen.

Fast 10 Jahre hielt Baum in Weimar, mit regelmäßigen Unterbrechungen in Dresden und Meißen, aus. Auf Bantzers Rat brach er 1888 seinen dortigen Aufenthalt ab und ging nach Dachau, wo er vor allem Fritz von Uhde nahe trat, aber auch Zügel und Liebermann kennenlernte. Es waren seine ersten Begegnungen mit der Freilichtmalerei, der er sich in Zukunft widmen sollte. Bezeichnend für die geistige Situation ist eine Tagebuchnotiz von ihm aus diesen Tagen, in der er für sich feststellt, daß man auf der Welt nichts haben sollte als Gott und Ruysdael, das bedeutet zunächst noch das Erlebnis der Landschaft aus zweiter Hand. Der Hollandismus führte in diesen Jahren zum zweiten Male in der deutschen Kunstgeschichte zu einer Befreiung aus den akademischen Fesseln.

Aber die eigentliche Befreiung trat für ihn erst 1890 in Paris ein, das Baum mit Bantzer und Ludwig von Hofmann besuchte und wo er die ersten Werke Monets und Pissaros erlebte. Knocke-sur-Mer war damals der Mittelpunkt der französischen Impressionisten, denen sich als erster Max Stremel angeschlossen hatte. Baum folgte ihm im Sommer dorthin nach.

In Knocke entwickelte er sich zum reinen Impressionisten, sein Vorbild wurde Pissaro. Die Palette veränderte sich entsprechend den neuen Anschauungen. Er selbst hat von der »größten Wandlung seines Lebens« gesprochen. Erst mit Ausbruch des Weltkrieges, der den Aufenthalt in Holland beendete, ging diese Periode zu Ende. Als Stremel und Baum 1891 die Resultate ihrer holländischen Studien in Berlin zeigten, erfuhren sie eine stürmische Ablehnung. Eine solche Helligkeit der Palette und Lockerheit der Pinselführung waren bis dahin in Deutschland noch nicht gesehen worden. Auch Menzel war nicht bereit, die Bewegung, die er selbst mehr als vierzig Jahre vorher so weit vorangetrieben hatte, zu unterstützen. Später vertauschte Baum Knocke mit St. Anna-ter-Muiden bei Sluis. Wenn er in Dresden weilte, arbeitete er eifrig in Goppeln mit, und seine Erfahrungen und Anregungen kamen den Mitgliedern der Dresdner Sezession zu Gute.

So vollständig Baum auch im Fahrwasser der überlegenen französischen impressionistischen Malerei segelte, so sehr unterscheidet er sich durch die Zeichnung, die in seinem Werk von besonderer Bedeutung ist, von den Vorbildern. »Zeichnerisch habe ich von den Franzosen nichts lernen

können
roth. D
seine Ei
tion deu
Zu allen
schen K
ment d
gegenüb
los das
derts fo
ken don
über die
tur und
den ihn
deutsche
berman
gar sage
Impress
dern ko
nungen
auch ein

Die B
konsequ
nach De
Pointilis

Die B
einzufar
untersch
dern jed
und ers
kel zu e
und Ze
Zersch
nung de

Ande
lierten
det ein
gierte u
bewußt
Recht b
sionism

können«, schrieb er 1931 an Hitzeroth. Das kennzeichnet nicht nur seine Eigenart, sondern die Situation deutscher Malerei überhaupt. Zu allen Zeiten trat in der deutschen Kunst das zeichnerische Element dem malerischen überlegen gegenüber. Hier setzte Baum bruchlos das beste Erbe des 19. Jahrhunderts fort, und in seinen Spätwerken dominiert die Zeichnung dann über die Malerei. Die scharfe Kontur und die feste Form unterscheiden ihn durchaus auch von anderen deutschen Impressionisten wie Liebermann oder Sterl. Man kann sogar sagen, daß er als Zeichner kein



Paul Baum, Kanal von Sluis, Gemälde, um 1900

Impressionist gewesen ist. Das zeigt sich an den aquarellierten Blättern, die nicht malerisch, sondern koloristisch sind, am deutlichsten. Daneben stehen in diesen Jahrzehnten Rohrfederzeichnungen, die nicht ohne van Goghs Vorbild entstanden sein können, wenn ihr Gesamtduktus auch ein anderer ist.

Die Bedeutung Baums liegt aber nicht in der radikalen und frühen Hinwendung zu einem konsequenten französischen Impressionismus in Landschaftsmalerei und seiner Vermittlung nach Deutschland, sondern in der Auseinandersetzung mit dem Neoimpressionismus, besser als Pointilismus bezeichnet, die er mit Curt Herrmann am intensivsten durchführte.

Die Forderung des Impressionismus, die sinnlichen Reize von Licht und Luft auf dem Bilde einzufangen, wurde auch vom Pointilismus weiter erhoben. Was ihn von seinem Vorgänger unterscheidet, ist der farbige Aufbau. Die Mischung geschieht nicht mehr auf der Palette, sondern jede Farbe wird rein auf die Leinwand in Punkten, Strichen oder Quadraten aufgetragen, und erst dem Auge bleibt es überlassen, selbständig das Ineinanderfließen der einzelnen Partikel zu einem vorzunehmen. Das bedeutet einerseits eine weitere fortschreitende Zerschlagung und Zerlegung in diesem Falle der Farbelemente, der die Form unmittelbar folgen sollten. Diese Zerschlagung und Zerlegung der verschiedenen Bildelemente ist die charakteristischste Erscheinung der Kunst in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

Andererseits bringt der Pointilismus eine Abkehr im Impressionismus. Die aufgetragenen isolierten Farbpartikelchen stehen in einem festen Größenverhältnis zum Bildganzen. Damit findet ein neues kompositorisches Element Aufnahme. Wo der Impressionismus nur auf Reize reagierte und diese spontan und fast mechanisch wiederzugeben vorgab, tritt der Künstler wieder bewußt als geistiger und schöpferischer Faktor in Erscheinung. Der Intellekt erhält damit sein Recht bei der Schaffung des Kunstwerkes zurück. Nachdem Realismus, Naturalismus, Impressionismus in zunehmender Weise alle tektonischen Elemente zerstört hatten, wird zum ersten

Male wieder ein Bild nach strengen mathematischen Gesetzen, wenn zunächst auch nur farbig, aufgebaut. Die Bilder gewinnen deutlich an Festigkeit. Hier liegen die Ansatzpunkte zu einer neuen Monumentalität und durch die teppichhafte Struktur zu dekorativen Wirkungen beschlossen, die durch den Jugendstil dann noch von anderer Seite gefördert wurden.

In logischer Weiterentwicklung knüpften die jungen Meister der »Brücke« hier an, als sie ihr Werk mit der Auseinandersetzung sowohl des Pointilismus Baumscher Prägung, dessen Bilder sie dauernd in der Arnoldschen Kunsthandlung vor Augen hatten, als auch mit dem Jugendstil begannen.

Über Pissaro und Rysselberghe, mit dem er befreundet war, führte Baums Weg 1897 zu Signac. Er selbst hat theoretische und methodische Schriften über das Thema hinterlassen. Zunächst befließigte er sich der Kommatechnik, um später zur Punktmanier überzugehen. Er übernimmt den weißen Grund und die helle Palette der Franzosen, erst später gewinnt er dunkle Töne dazu.

Die Capreser »Faraglioni« 1900 und die Konstantinopler Bilder von 1900/01 zeigen ihn im Vollbesitz der neuen technischen Mittel. Das Verfließende der holländischen Flachlandschaft, das den impressionistischen Gestaltungen so wesensgemäß war, wird verlassen. Baum geht nach dem Süden, nach Frankreich und vor allem nach Italien. In San Gimignano wird er ansässig, wo die Landschaft eine natürliche Festigkeit und Plastizität aufweist, die seinen Bildern auch formal eine Stütze sein konnte. Die holländischen Motive der folgenden Jahre sind unter dem gleichen Gesichtspunkt gewählt.

Außer dem gleichgerichteten Stremel folgte Baum von seinen Dresdner Freunden nur Wilhelm Ritter vorübergehend auf dem Wege des Neoimpressionismus. In Bertha Schrader gewann er eine Schülerin. Die Malerei Ivo Hauptmanns, der nach 1918 in Dresden lebte, blieb ohne Zusammenhang mit diesem Kreise. Hauptmann hatte seine Anregungen viel später unmittelbar aus Paris bezogen.

Der Krieg vertrieb Baum aus Italien und Holland. Er kehrte nach Dresden zurück, arbeitete zuerst in Böhmen und wechselte später nach Willingshausen, Kassel und Marburg über. In diesen Jahren erfolgte die Auseinandersetzung mit der deutschen Landschaft. Er wählte dazu das Aquarell als Ausdrucksmittel.

Es ist, als ob er alle seine malerischen Erfahrungen des letzten Vierteljahrhunderts hätte vergessen wollen. Der Wert der Blätter beruht auf der sachlichen und zeichnerischen Deutung des Objektes. Diese Periode dauerte bis 1924. Von da an lebte Baum abwechselnd in San Gimignano und in Marburg und entwickelte seinen Altersstil. Er wendete sich wieder der Ölmalerei zu. Seine Bilder zeigen eine ganz helle engbegrenzte Farbskala von hellgrün, hellbraun, rosa, weiß, ein zarter Silberton hüllt das Ganze ein. Die Landschaft erscheint wie transparent aus der strengen zeichnerischen Grundlage herauszuwachsen.

Baum ist während seiner ganzen Schaffenszeit ein reiner Landschaftsmaler gewesen, dessen Konsequenz bis zur Ausschaltung aller Staffage führte. Von der Stimmungslandschaft Weimarer Prägung führte sein Weg über Impressionismus und Pointilismus zu einer zeichnerisch bestimmten realistischen Malerei, die seinem Grundtemperament entsprach. Einer der Freunde hat einmal seine spätere Malerei als »stilisierten Impressionismus« bezeichnet und damit ein Wesentliches seiner Kunst getroffen. Zeit seines Lebens suchte er, die Natur abzubilden, und blieb abhängig von Landschaftsmotiven wie andere seiner Altersgenossen vom Modell.

Die »Elbier« – Ferdinand Dorsch

Die ersten der Kuehl-Schüler schlossen sich 1902 zur Gruppe der »Elbier« zusammen. Ihr Signet, ein Schiff, das mit geblähten Segeln die Elbe herauffährt, charakterisierte vollkommen Leistung und Wirkungskreis der Mitglieder. Es sind gute Arbeiten, wie sie einer Großstadt mit starken künstlerischen Impulsen vor dem Ersten Weltkrieg entsprachen, aber sie sprengten in keiner Weise den Dresdner Rahmen. Der internationale Stil des Impressionismus in seiner deutschen Auswirkung fand eine lokale Variante.

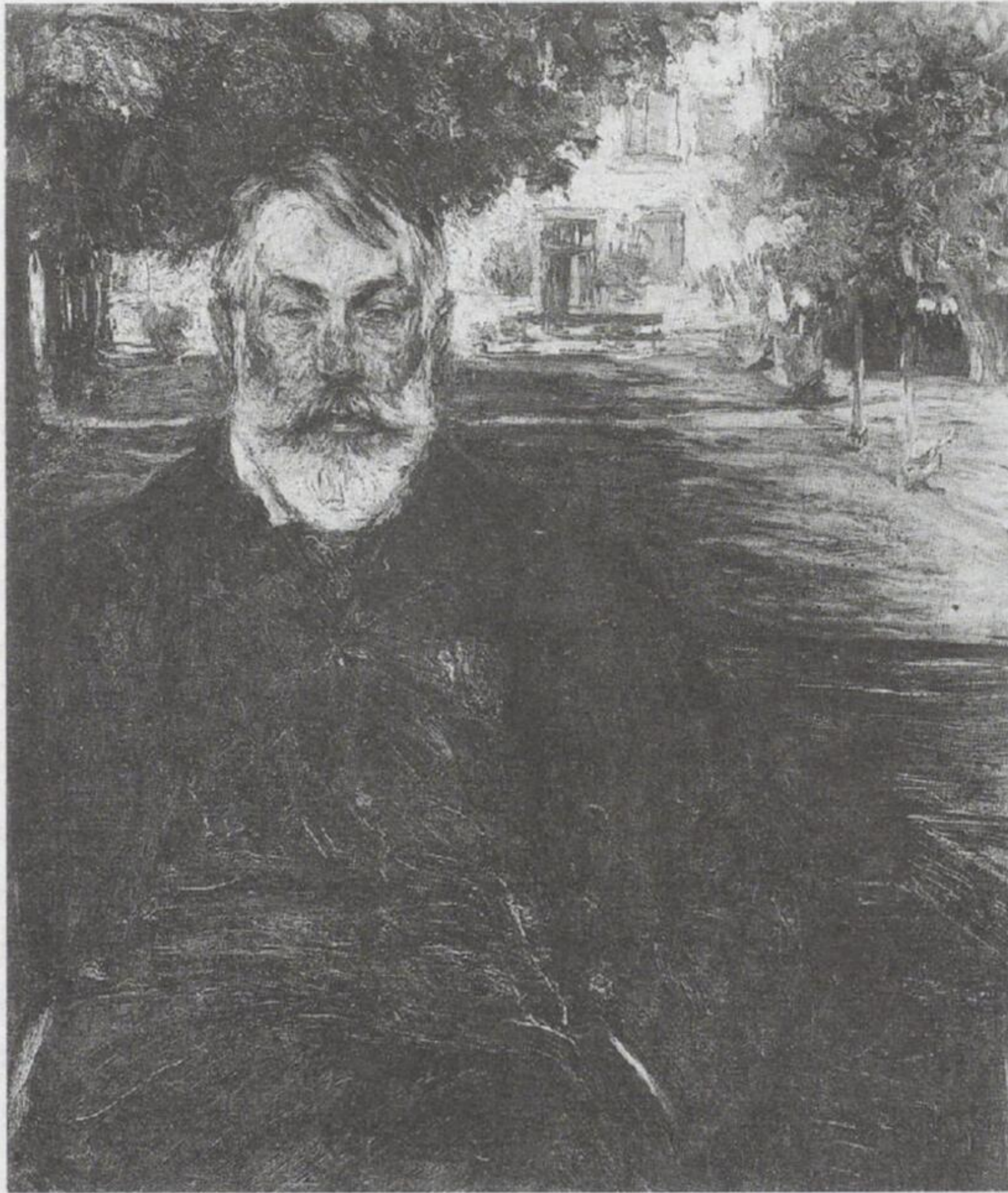
Der aus Fünfkirchen in Österreich-Ungarn gebürtige Ferdinand Dorsch war das weitaus stärkste und frischeste Maltemperament der Gruppe. Er begann mit Interieurs im Kostüm des modischen Biedermeier wie die »Schumannsche Träumerei«, befreite sich aber bald von diesen historisierenden und sentimental Elementen, die der Jugendstil, der neue Innenraumstil und das Wolzogensche »Überbrettel« mitgebracht hatten, die seinen impressionistischen Malmitteln aber wenig entsprachen, und entwickelte sich zum Darsteller jugendlicher Frauengestalten. In dem reichen Kostüm der Zeit setzte er sie allein oder in Gruppen in sommerliche Gartenrestaurants und in Parks, die das Sonnenlicht bestrahlte, in wohleingerichtete Salons und Ankleideräume oder in Festsäle, in denen das jugendliche Inkarnat der entblößten Schultern von dem flutenden Lichte der Kerzen umspielt wird. Toiletten Szenen und der Strand der Nordsee gaben ihm Gelegenheit, die Eleganz der Kleidung mit der Zärtlichkeit weiblicher Schönheit zu verbinden.

Als reifstes Stück aus dieser Epoche, befreit von zu großer Zeitgebundenheit, wird »Max Feldbauer mit einem Modell« bleiben, ein deftiges Weibsstück, das Feldbauer wiederum auf einem Gemälde gestaltet. Es ist die charakteristischste Darstellung, die Feldbauer gefunden hat, und befindet sich auf gleicher Höhe mit Dorschs Porträt seines Lehrers Kuehl, ein Bruststück in einer weiträumigen Gartenlandschaft. Dorschs Menschen stehen überhaupt nie allein oder vor einem neutralen Grunde, sondern in einer charakteristischen Atmosphäre. Oft wird, entsprechend der Auffassung des Impressionismus, die Umgebung wichtiger als der Mensch selbst.

Den Reiz des Kostümlichen, das ihn früh aus farbigen Gründen zu den Biedermeierbildern geführt hatte, fand er in späteren Jahren in den Faschingsdarstellungen, in den Pierrots und Colombinen, die er immer wieder wählte.

All das wird ungemein temperamentvoll vorgetragen. Das in einem Gesamtton gehaltene Bild wird farbig meist von einem gesteigerten oder konträren Farbklang zusammengehalten. Auch Dorsch hat die Komposition wenig beunruhigt. Die Bildausschnitte sind meist willkürlich gewählt und dem Glück der Stunde überlassen.

Dorsch war seiner ganzen inneren und äußeren Haltung nach ein ausgesprochener Maler der Lebensfreude, des sinnlich Reizenden und der Oberfläche. Seine Bilder atmen in für Dresden



Ferdinand Dorsch, Bildnis Gotthardt Kuehl, Gemälde, 1905

einzigartiger Weise die ganze Sorglosigkeit der Zeit vor dem Weltkrieg, die München und Wien so gemäß erschien. Er hatte das Glück, sein heiteres und lebenswürdiges Temperament voll ausströmen zu können. Er war frei von dem Ehrgeiz, das Leben nach vorgefaßten Ideen verändern oder auch nur deuten zu wollen, sondern begnügte sich damit, es farbig darzustellen, wo und wie es ihm liebenswert erschien. Es ist eine Welt, die nie ganz existent, allein in den Wünschen des Malers lebte, eine Sonderart bürgerlicher Romantik des 20. Jahrhunderts, wie sie einer positivistischen Philosophie entsprach.

Seit 1914 wirkte Dorsch an der Akademie. Viele Schüler sind durch seine Hände gegangen und haben sich seiner überlegenen Menschlichkeit und seines Humors erfreuen dürfen. Als die

erste Welle der Künstlerverfolgung mit dem Sturze Richard Müllers verebte war, übernahm er 1935 das Rektorat und führte es als Grandseigneur mit den notwendigen Konzessionen, seine schwierige Rolle mit ironischen Bemerkungen begleitend, durch alle Klippen bis zu seinem Tode. Daß er nur verhütend wirken konnte, lag in den Verhältnissen begründet.

Andere Mitglieder der »Elbier« entwickelten einzelne Kuehlsche Sonderthemen weiter. So spezialisierte sich Fritz Beckert auf Dresdner Stadtansichten. In seinen besten Bildern gelang es ihm, Konvention und Trockenheit zu vermeiden. Künstlerisch stärker wirken die Interieurs barocker Kirchen und Schlösser Süddeutschlands, die den Vorteil des unmittelbaren Erlebnisses und der einmaligen Gestaltung haben. Eine andere Variante brachte Johannes Ufer mit großformatigen Aquarellen verwandter Themen.

Der Schleswiger August Wilckens verband die Bantzersche und Kuehlsche Formenwelt in Bildern wie der »Gottesdienst«, auf dem junge Mädchen in der Tracht ihrer schleswigschen Heimat der Predigt folgen, in jütländischen Bauernstuben und Darstellungen von Volkstypen der Wasserkante, während William Krause wendische Trachtenbilder bevorzugte. Milieuschilderung und impressionistische Technik sind hier die Grundlagen, auf dem das künstlerische Wollen wächst. Aber auch diese Künstler können sich von einzelnen sentimentalischen Beiklängen nicht freihalten.

Edmund Körner ging den Weg von Kuehls Lübecker Waisenhaus weiter zu den frischen »Dresdner Fleischbänken«. Arthur Bendrat wählte architektonische Motive aus seiner Danziger Heimat. Etwas jünger als die Genannten ist Hans Nadler, der neben Kuehl und Bantzer auch

noch stärker von dem Liebermann der 90er Jahre in Werken wie die »Frau mit Kuh« befruchtet wurde. Die »Kurrendesänger« von 1904 gehören zu den begabtesten Werken des damaligen Bantzer-Nachwuchses. Nach 1918 zeigten Nadlers Tafelbilder einen stilisierten und dekorativen Expressionismus in einer gedämpften Grün- und Braun-Skala. In Kompositionen wie »Rast« und »Klage« (1923) setzte er sich mit dem Parallelismus Hodlers auseinander, während die »Landschaft mit der Kuhherde« (1923) die kubischen Vereinfachungen Cézannes weiterentwickelte. Dieses Streben nach Formverfestigung und Klärung kam den dekorativen Aufgaben zu Gute, denen sich Nadler in späteren Jahren fast ausschließlich widmete.

Immer mehr verbreiterte sich der neue Weg und wurde für viele gangbar. Es galt nicht mehr, künstlerische Probleme zu lösen, auf der Basis eines bodenständigen handwerklichen Könnens brachte man Arbeiten, die durchaus dem Geschmack eines breiteren Publikums entsprachen und akademisch lehrbar und erlernbar geworden waren. So heftig die Freilichtmalerei und der Impressionismus bei seinem Erscheinen nicht nur in Dresden befehdet wurde, im letzten Jahrzehnt vor dem Weltkrieg waren ihre Vertreter anerkannt, und ihre Werke fanden bereitwillige Käufer. Es geht nicht an, alle Künstler zu nennen, die in diesen Jahren wirkten. Die Zahl und der Durchschnitt ihres Könnens waren erstaunlich groß. Einige Namen von Malern, die noch mit beachtlichen Leistungen und einer eigenen Note aufwarteten und das Gesamtbild der Dresdner Kunst in irgendeiner Weise bereicherten, mögen für viele stehen: Anton Cilio-Jensen, Siegfried Mackowsky, Wilhelm Merseburg, Otto Rossow, Alfred Thomas, Otto Westphal. Denn nicht die handwerkliche Routine und die modische Technik, die Angelegenheit des Handgelenks sind, machen den Künstler, sondern die schöpferischen Kräfte, aus denen er gestaltet, wie es Cézanne gesehen hat: »Gut malen heißt das Neue seines Zeitalters auszudrücken, heißt auf dem Gipfel der Welt, den Schultern der Menschheit stehen.«



Fritz Beckert, Kircheninneres (Rott am Inn), Gemälde, 1933

Die zweite Generation der Impressionisten

In der zweiten Generation der Impressionisten, die nur etwa ein Jahrhundert von den »Elbiern« trennt, wirkten einige treffliche Künstler. Die Stilgesetze der Freilichtmalerei hatten schon unter Kuehl auch für das Atelier Gültigkeit erhalten. Innen- und Außenraum wurden in gleicher Weise durch Atmosphäre, Licht und Bewegung gestaltet. Doch blieb gerade in Dresden die Landschaft mit und ohne Staffage das bevorzugte Thema, dem erst in weiterem Abstand das Porträt folgte. Der letzte Rest des Erzählerischen, der auch bei den Elbiern noch vorhanden war, fällt jetzt weg. Das dargestellte Objekt wird weiter vereinfacht, es gibt keine großen Themen mehr, nur kultivierter Malerei in aufgelöster Form, in persönliche Handschrift umgesetzt, gilt das Streben.

Der Höhepunkt des Schaffens aller dieser Künstler lag in den wenigen noch verbleibenden Jahren vor dem Weltkrieg. Was hier in einer selten günstigen Zeit gereift war, vernichtete dieser mit einem jähen Schlag. Für einen überreifen, späten Stil, wie es der ausgehende Impressionismus war, der aus einer Erfahrung von mehr als einem Jahrhundert der Eroberung der Wirklichkeit die Konsequenzen gezogen hatte, auf einer Basis soliden Reichtums gewachsen, durchaus ästhetisch orientiert und für eine kleine Schicht von Kennern bestimmt war, konnte nach dem materiellen Zusammenbruch von 1918 und seiner geistigen Strukturänderung weder für den Empfangenden noch für den Schaffenden genügend Raum mehr bleiben. Die Empfangenden hielten an ihm wohl länger fest, da ihnen die Formzertrümmerung des Impressionismus weniger fremd erschien als die der folgenden Stile. Die impressionistische Auflösung der Wirklichkeit war ihrem nach alten Vorstellungen geschulten Auge und ihrem ästhetischen Denken, dem klassizistischen Begriff der Schönheit relativ gemäßer als die völlig neue Bildvorstellung und Tektonik. Das Gesetz der Trägheit und Gewohnheit trat auch hier in Erscheinung. Der schöpferische Mensch mußte zur Auseinandersetzung schreiten. Den meisten der hier genannten Künstler war so mit dem Krieg, soweit sie ihn überhaupt überlebten, der Boden entzogen, von dem aus sie gewirkt hatten. Es kam für alle eine Zeit des Neuanfangs, das heißt des Experimentierens. Die Jungen, noch nicht festverwurzelten, hatten es wie immer am schwierigsten. Die Glücklichen waren wohl die Älteren, die sich im Laufe der Zeit zu einer ihrem alten Stil verwandten Auffassung zurückfanden und auf diesem Wege die Erlebnisse des Krieges überwandten. Ihnen war es gegeben, ein Lebenswerk von einer gewissen Geschlossenheit zu Ende zu führen, wenn auch die folgende Zeit mehr oder weniger über sie hinwegging. Bei den tragischsten Fällen wurde das späte Werk ein Scherbenhaufen aus allen Strömungen und Anregungen der Zeit. Einmal aus der Bahn geworfen, bleiben diese Künstler gebrochen und haben keinen Weg mehr zu sich selbst gefunden.

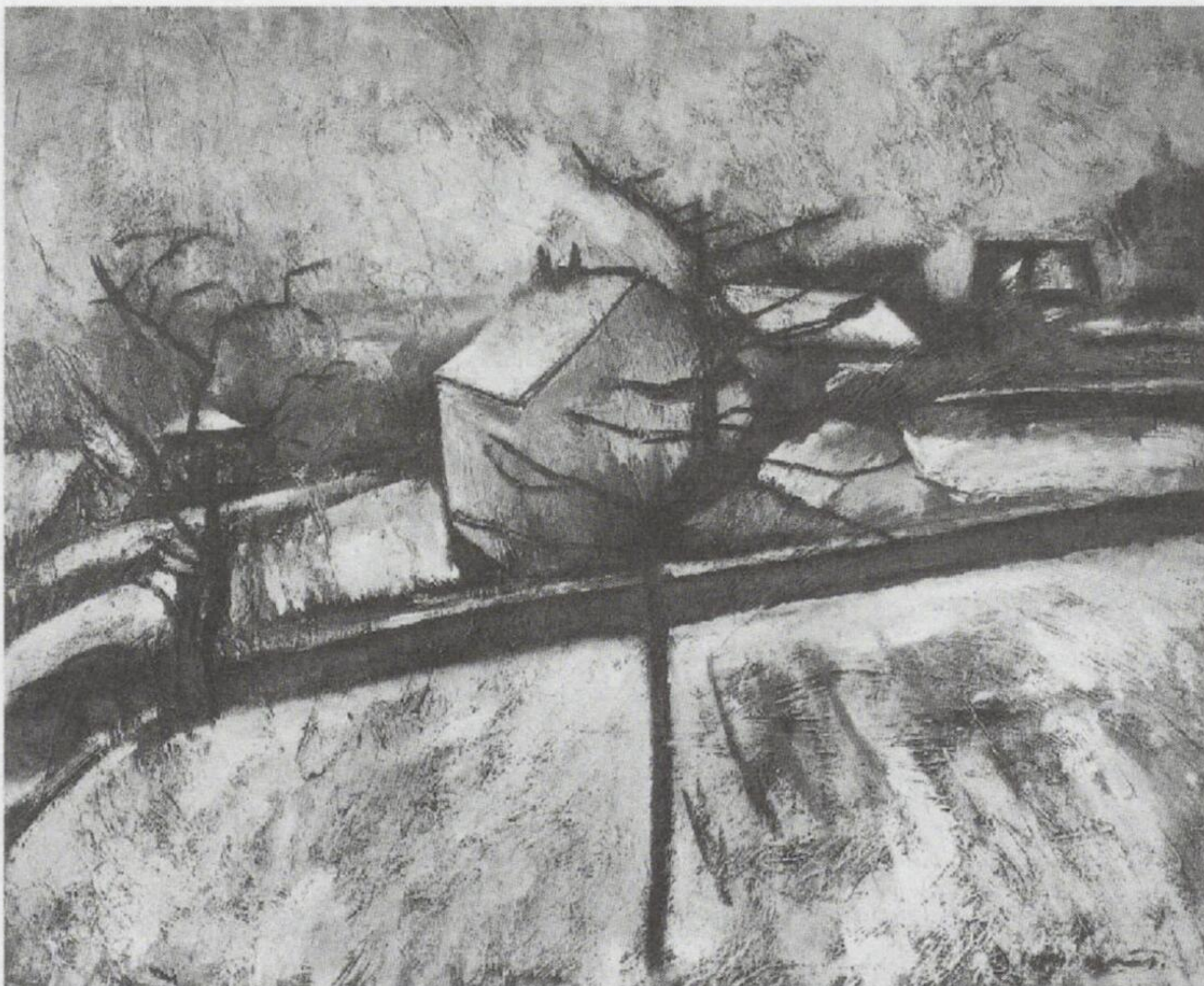
Solche vernichtende äußere Einbrüche und Zerstörungen der Persönlichkeit, wie sie diese um 1880 Geborenen nach 1918 besonders schwer erlebten, traten in den folgenden Jahren noch mehrmals ein. Am Ende der Inflationszeit, als das genialische Improvisieren der zweiten Expressionistengeneration plötzlich zu Ende ging; 1933, als jede künstlerische Freiheit aufhörte, und 1945, als der Zwang sich wieder löste und die Frage sich erhob, ob nicht nur ein neuer gangbarer Weg gebahnt werden kann, sondern vor allem auch, wohin er führen soll. Eine Wendung im Zeitgeschehen – ob gut oder böse, ist erst sekundär wichtig – raubte fast über Nacht einzelnen Künstlern und Künstlergruppen die Voraussetzungen, das Klima ihres Schaffens. Jedes Mal ging der Umbruch anders vor sich, aber die Kraft und die Möglichkeit, sich unter den veränderten Bedingungen und Anforderungen im gleichen Sinne zu behaupten, war zunächst nicht ohne weiteres mehr vorhanden.

Nur ganz wenige der Künstler, die ein Schicksal in die wechselvollen Ereignisse stellte, haben immer gleichbleibend die Anforderungen gemeistert und ein Lebenswerk vollendet, das, wenn auch nicht als bruchlos, doch als konsequent anzusprechen ist. So finden sich in den Generationen, die nach 1880 geboren sind, immer wieder Stücke und Ansätze zu bedeutenden Leistungen, aus dem Spätimpressionismus vor dem Ersten Weltkrieg, dem Expressionismus von 1918–24, der Neuen Sachlichkeit und einem Nachimpressionismus, der verschiedene Elemente verarbeitete. Sie konnten bei aller Wichtigkeit im einzelnen zu keinem abgeschlossenen Lebenswerk ausreifen und blieben Torsi, obwohl ihre Schöpfer weiter wirkten. Die zeitbedingte, proteusartige Wandelbarkeit machte sie zu immer neuen Künstlern, die ihrer eigenen Vergangenheit fremd gegenüberstanden. Entwicklungen, die früher in Generationen sich vollzogen, überschlugen sich in wenigen Jahren. So bleibt auch die Frage oft nicht leicht zu beantworten, was ist Ausdruck der Persönlichkeit eines Künstlers, was ist Experiment und wo schwimmt er nur mit der Tagesmode.

Als eine der geschlossensten Persönlichkeiten der um 1880 Geborenen hat sich Ernst Richard Dietze durchzusetzen und vor allzuvielen Einflüssen und Experimenten zu bewahren gewußt. Mit den Grundlagen der Kuehlschule ging er nach Paris und befreite sich von dem noch zu wichtig genommenen Bildinhalt. Mit der Reihe seiner Ostseebilder »Die Dünen von Breege« und »Ostseemorgen« gehört er gleich Waldemar Rößler, der geborener Dresdner war, aber in Berlin wirkte, zu den Hauptmeistern und Vollendern der spätimpressionistischen Landschaftsmalerei in Deutschland.



Ernst Richard Dietze, Selbstbildnis, Gemälde, 1908



Wilhelm Claus
Winterlandschaft
Gemälde, 1912

Nichts beweist deutlicher die Wichtigkeit des Generationsproblems als die Ähnlichkeit der Landschaftsauffassung und Pinselführung dieser beiden gleichaltrigen Künstler, die eine ganz verschiedene Ausbildung genossen hatten.

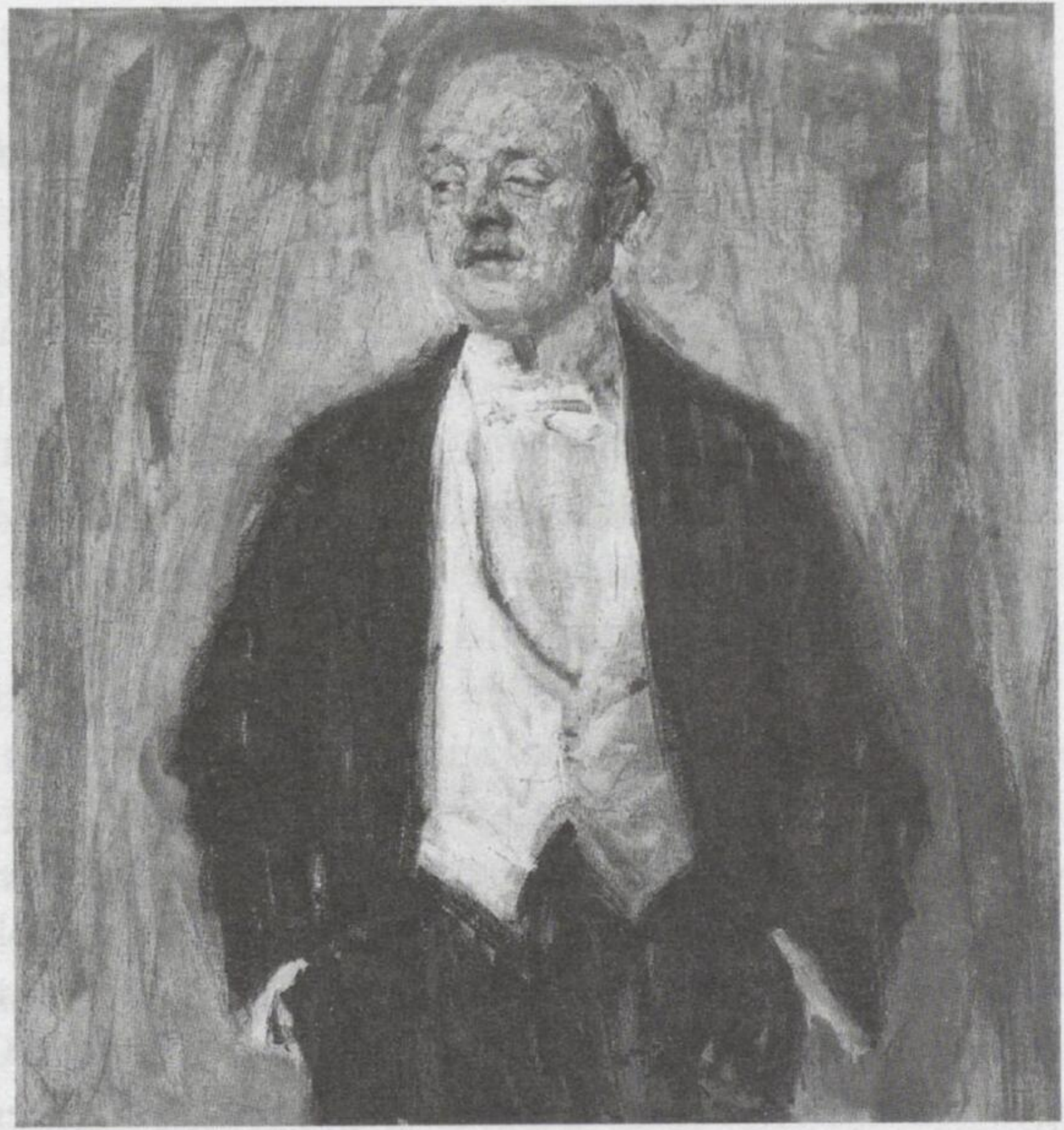
Bilder wie Dietzes »Kathedrale von Paris« 1910 greifen aber über dieses rein Malerische hinaus und kommen zu einer tektonischen Verfestigung, wie sie in Dresden erst mit den Problemen der Nachkriegszeit auftaucht. Ebenso wichtig wie als Landschaftler ist Dietze als Porträtist geworden. Bei einem Vergleich mit Bildnissen von Sterl, die in den gleichen Jahren entstanden sind, erweist sich, was der Unterschied von nicht einmal einer halben Generation bewirkt, die beide Künstler trennt. Die malerische Behandlung hat sich noch nicht grundlegend geändert, aber die Auffassung des Porträtierten ist völlig neu. Anstelle der nur malerischen und der Bewegungsprobleme der Oberfläche einerseits oder der durch die repräsentativen Forderungen gestellten Aufgaben andererseits, tritt eine psychologische Vertiefung, eine neue Menschlichkeit. Wichtig erscheint, daß dieses Sich-Befassen mit dem Menschen als solchem, mit dem Hintergründigem in ihm, nicht nur eine alleinige Errungenschaft des Expressionismus geblieben ist, sondern ebenso mit spätimpressionistischen Mitteln einer Lösung zugeführt wurde. Nur ging der Expressionismus auf Steigerung zum Typus, zum Symbolwert aus, während Dietzes Impressionismus weiter individualistische Lösungen anstrebt. Aber es ist ebenso der Anfang der Abkehr von den ästhetischen Zielen des 18. und 19. Jahrhunderts mit seinen positivistischen Anschauungen und die Hinwendung zu einer auf den Menschen gerichteten Grundhaltung, wie sie die Lebensphilosophie entwickelte. Ungeachtet der Formprinzipien, gehört das Problem zur Generation um 1880.

Dietzes Porträt des Malers Wilhelm Claus, 1913 entstanden, legt das gültigste Zeugnis für seine neue Bildauffassung ab und zählt daher zu den wichtigsten Stücken Dresdner Malerei in den Jahren vor dem Weltkrieg. Ein Werk auf gleicher künstlerischer Höhe ist ihm später nicht mehr gelungen.

Mit Wilhelm Claus starb 1914 in Paris eine der Hoffnungen Dresdner Malerei. Auch er steht mit einem großartigen, clownhaften Selbstbildnis, 1913, an der Schwelle einer neuen Zeit. Das Impressionistische ist formal fast überwunden, und eine feste, betonte Kontur schneidet das Bildnis aus dem Hintergrunde heraus. Cézanne und seine Nachfolger begannen wirksam zu werden. Mit diesem Selbstbildnis sind all die Unsicherheiten im Aufbau, die seinen älteren Landschaften und Stilleben noch anhaften, überwunden. Die »Winterlandschaft« zeigt die Entwicklung nach vorwärts. Leider ist sein Werk bis auf wenige Stücke verschollen.

Im Gegensatz zu Claus ist Gustav Meyer-Buchwald nie in Paris gewesen. Ihm fehlt die französische Eleganz und Leichtigkeit. Sein Pinselstrich ist schwerer, die Darstellung wird mehr aus dem Gedanklichen bestimmt. Was in den Porträts von Dietze und Claus als das Neue erschien, die psychologische Erfassung, zeichnet auch die Werke Meyer-Buchwalds aus. Nur sind die Temperamente verschieden. Am deutlichsten wird das aus dem Selbstbildnis 1915 ersichtlich, das malerisch und inhaltlich von vollkommener Zurückhaltung ist und den Menschen und Künstler ganz offenbart. Aber auch Stilleben und Blumenstücke tragen diese charakteristische Herbheit. In diesem Sinne ist das Porträt Dorsch ein Gegenstück, das, brillant gemalt, den Dargestellten als Bonvivant humorvoll überlegen bringt.

Frisch von der Akademie aus der Schule von Eugen Bracht, der als letzter Vertreter der Stimmungslandschaft verspätet noch seit 1903 an der Dresdner Akademie wirkte, ging Siegfried Berndt 1907 nach Paris. In wenigen Monaten wandelte sich seine akademisch trockene Malweise zu einem leuchtenden Pleinair und delikatem Impressionismus. Die Bilder und Studien der folgenden Jahre aus Frankreich, England und von der Nordsee sind reife Lösungen der gestellten Aufgaben. Bleibt die »Pappellandschaft« noch von Vorbildern abhängig, so malt er sich im »Pont Alexandre III« 1909 frei. Am überzeugendsten gelingen die kleinen und mittleren Stücke, die großen Bilder leiden wie auch die von Claus an der Unsicherheit der Komposition. Die weitere



Gustav Meyer-Buchwald, Bildnis Ferdinand Dorsch, Gemälde, 1914

Entwicklung von Berndt verlief tragisch. Im Schrecken des Krieges zerbrach sein impressionistisches Weltbild, und sein ganzes ferneres Leben experimentierte er wenig glücklich mit allen Modestilen, um zuletzt bei einem problemlosen Realismus zur Ruhe zu kommen.

Zu den Gleichstrebenden aus dieser Generation gehören der Schwede Johan Johannson, der 1914 in seine Heimat zurückkehrte, als Porträtist mit eigener Note aufwartend, ferner der 1914 gefallene Kurt Nessel, dessen Bilder selten geworden sind, und Ernst Müller-Gräfe.

Der um ein Jahr fünf ältere Fritz Hofmann-Juan hatte einen anderen Entwicklungsgang genommen. In den entscheidenden Jahren lebte er in München und Paris. Lange Reisen führten ihn nach Indien und Afrika. Städte, Landschaften und Menschen fesselten ihn in gleicher Weise. Seine Arbeiten charakterisiert ein nervöser Pinselstrich, der später, da ihm innere Widerstände fehlten, zur Manier wurde.

In Paul Gösch fand Dresden in diesen Jahren auch einen Vertreter der dekorativen Malerei. Er lebte mit seinem Bruder Heinrich, der als Architekt und Kulturphilosoph nach dem Weltkrieg nochmals an der Kunstgewerbeakademie ein Jahr fünf als einer der fesselndsten Persönlichkeiten wirkte, in Niederpoyritz zusammen. Enge Freundschaft verband die Brüder mit Carl Rade und dem Bildhauer Eberhard Göllner. Käthe Kollwitz, mit Heinrichs Gattin verwandtschaftlich verbunden, kam öfters von Berlin herüber und nahm an den geistigen Auseinandersetzungen dieses Kreises teil. Paul malte das Atelier von Göllner in der alten Turnhalle in Laubegast mit Szenen aus dem Leben Buddhas aus. Da das Werk vernichtet ist und Abbildungen nicht mehr vorhanden sind, mag wenigstens eine Notiz von Paul Fechter, der damals in Dresden als Berichterstatter lebte, das Faktum festhalten. »Der Impressionismus hat selbst eigentlich nur ein wirklich impressionistisches Werk angewandter dekorativer Malerei geschaffen, die leider zerstörte Halle in Laubegast, die Paul Gösch ausgemalt hat. Vielleicht das schönste murale Dokument des Impressionismus an der Grenze zum beginnenden Expressionismus überhaupt. Der Aufenthalt in dem scheunenartigen Raum mit der funkelnden Farbigkeit von Blau, Rot, Gelb war beglückend. Das Atelier war nicht zu halten, die Nachfolger überstrichen den Raum, eines der schönsten Stücke deutscher Malerei verschwand im Unsichtbaren«. Heute ist eine Bootsstation darin untergebracht. Es dürfte nicht allzu schwierig und kostspielig sein, die Fresken heute wieder freizulegen.

Aber das sind nicht die einzigen Beziehungen, die Käthe Kollwitz mit Dresden verbanden. 1898 sollte ihr zur Berliner Großen Ausstellung die Goldene Medaille verliehen werden. Der alte Menzel saß mit in der Kommission. Doch sie bekam die Goldene nicht, Wilhelm II. hatte sie abgelehnt. Glücklicherweise reichten die kaiserlichen Arme nicht allzuweit, und schon im darauffolgenden Jahr erhielt Käthe in Dresden unter der Ära Kuehl die verdiente Auszeichnung. Max Lehrs erwarb als erster die »Weber« für eine öffentliche Sammlung, für das Kupferstich-Kabinett. In dieser Zeit fand sie auch ihren Verleger in Emil Richter auf der Prager Straße. Es vergingen vier Jahrzehnte. Im April 1945 starb Käthe Kollwitz im Alter von nicht ganz 78 Jahren in Moritzburg. Seit Herbst 1944 hatte sie hier vor den Bomben Zuflucht gesucht und in der Landschaft zwischen Wald und Seen, im sogenannten Rüdendorf, in zwei kleinen Stuben Aufnahme gefunden. Daß sie sich ganz gut befand, entnehmen wir ihren Briefen, die sie bis in die letzten Tage hinein an Familie und nächste Freunde schrieb.

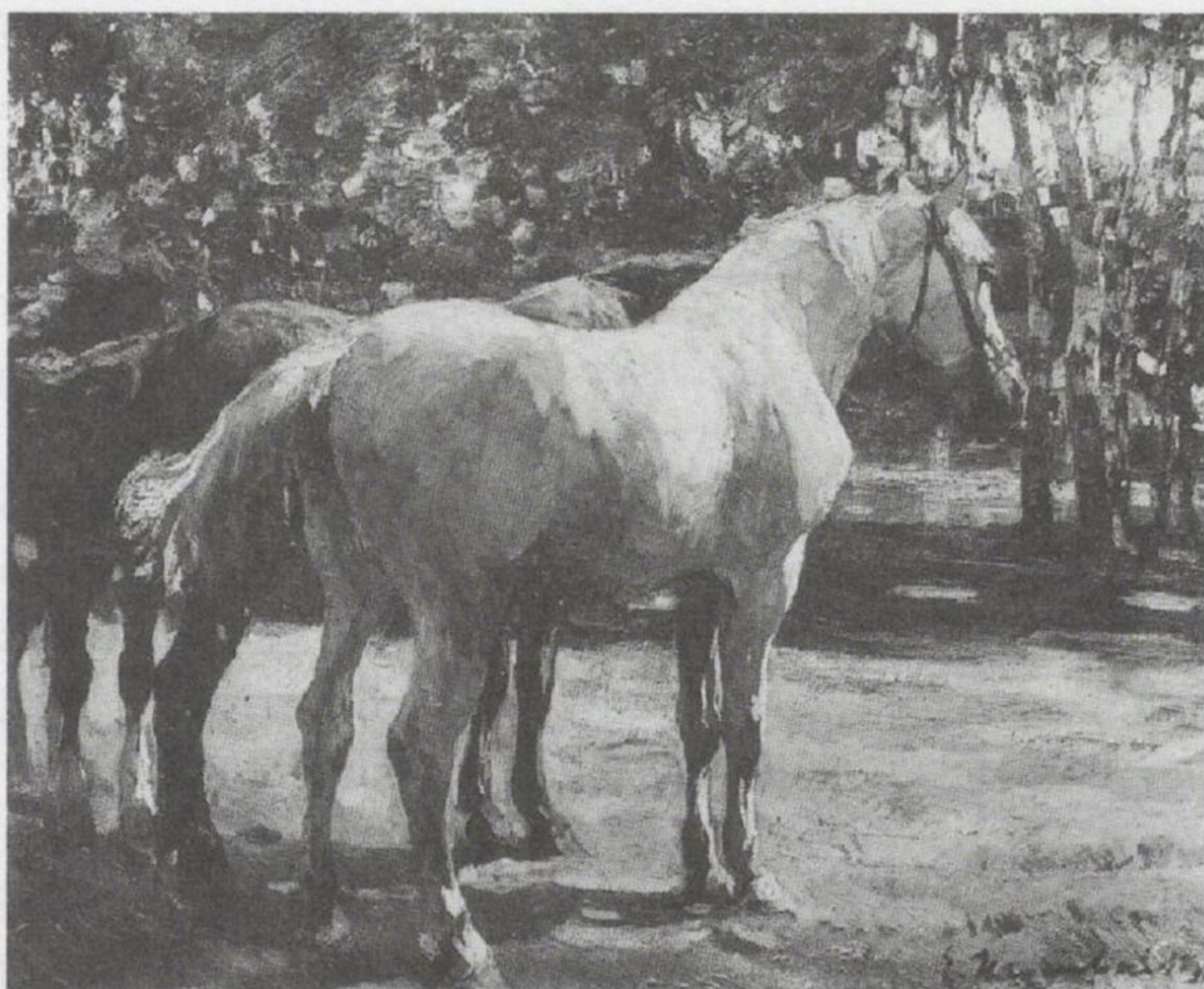
Die Münchener – Max Feldbauer

So eng die Wechselbeziehungen zu München in der Zeit des Frühimpressionismus gewesen waren, einen ausgesprochenen Vertreter der Münchener Richtung besaß Dresden noch nicht. Das wurde als ein Mangel empfunden, man fühlte sich als Land der Mitte und suchte zur Ergänzung des norddeutschen Einflusses das süddeutsche Gegengewicht. München stand mit Recht seit der Mitte des Jahrhunderts im Ruf, die führende deutsche Kunststadt zu sein; wollte man Dresden ein umfassendes Gesicht verleihen und nicht eine Lokalschule pflegen, so mußte hier Abhilfe geschaffen werden. Heinrich Zügel galt in diesen Jahren als einer der angesehensten Maler. Ihn selbst zu gewinnen, durfte man nicht hoffen, so berief man 1903 seinen Schüler und Schwiegersohn Emanuel Hegenbarth an die Akademie, und da für sein Spezialfach an dem noch nach klassizistischer Tradition geführtem Institut kein Lehrauftrag vorhanden war, so begründete man für ihn eine Professur für Tiermalerei. Vom pädagogischen Standpunkt aus war die Erweiterung kein Fortschritt, sondern belebte nur das glücklich überwundene Fächlertum von neuem.

Die Tiergruppe in der Landschaft, vor allem die Herden der Kühe und Kälber, gestaltete Hegenbarth in der Gegend von Deutschbaselitz bei Kamenz, wo er ähnliche glückliche Verhältnisse vorfand wie Zügel in Wörth. Ein breiter pastoser Pinselstrich, eine satte Palette geben den Bildern eine heitere Beruhigtheit, die von der nervösen Gespanntheit von Liebermann oder Sterl völlig verschieden ist. Es scheint ein ganz anderer Impressionismus zu sein, aber in Wirklichkeit sind die gleichen Stilmittel angewandt. Nichts beweist deutlicher die nur sekundäre Wichtigkeit zeitgebundener stilistischer Eigenschaften im Vergleich zu der Eigenleistung der künstlerischen Persönlichkeit.

Aber auch das in den Pflug eingespannte Tier, arbeitende Pferde wandelte Hegenbarth ab und gewann damit ein neues Thema, das Mensch und Tier zu einer inneren Einheit mit der Landschaft verband. Bei einer Reihe seiner späteren Bilder wie dem »Lastwagen mit Schimmel« 1921 vereinfachte sich, angeregt durch die neuen künstlerischen Probleme, Palette und Pinselführung, und Hegenbarth gelangte zu einem festeren tektonischen Aufbau. Auch thematisch trat an die Stelle der Herde, in der das Individuum unterging, das zum Typus gesteigerte Einzeltier.

Viel später, 1934, kam noch ein zweiter Zügelschüler aus München, wo er sein ganzes Leben verbracht hatte, nach Dresden, Rudolf Schramm-Zittau. Er war längst ein fertiger Meister, aber er war an seine Zeit gebunden, und über seine Malweise und seine Probleme war diese hinweggeschritten. Hühner, Enten, Gänse malte er frisch und temperamentvoll in einem münchenerischen Impressionismus von 1905. Noch überzeugender, weil weniger routiniert, sind die Stadtansichten aus Bayern und Tirol, die außerhalb seines engen Fachgebietes liegen. Seine Berufung war die typische Verlegenheitslösung der Dresdner nationalsozialistischen Kulturpolitik, die versuchte, alle problematischen und gegenwartsnahen Künstler auszuschalten, und glaubte, bei den alten impressionistischen



Emanuel Hegenbarth, Schimmel am Fluß, Gemälde, 1908

Dresdner, sondern der Münchner Kunst zuzurechnen. Als einer der frühesten Mitglieder der Münchner Sezession, noch zum Kreise Fritz von Uhdes gehörig, entwickelte er sich zu einem der geschätztesten Münchner Maler der impressionistischen Generation. Seine großen Gemälde des Isartales führen die Tradition der Münchner Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts bis in die Gegenwart fort.

Das stärkste Maltemperament, das München nach Dresden sandte, war Max Feldbauer, einer der Hauptmeister der Münchner »Jugend«, der zu den frischsten Künstlern der »Scholle« gehört hatte. Die breite und derbe Malweise seiner Pferde- und Bauerndarstellungen schien ihn für dekorative Arbeiten zu bestimmen. 1916 folgte er einem Ruf an die Kunstgewerbeschule, die er 1918 mit der Akademie vertauschte. In diesen Jahren wurde sein Pinselstrich immer leichter und beschwingter. Anstelle der handfesten und erdschweren Formen aus der Schollezeit trat die völliger aufgelöstheit des Spätimpressionismus. In den mit einem ungeheuren Temperament und einer souveränen Sicherheit hingetzten Rennbildern wie »Vor dem Ziel«, in denen alles Geschehen in Farbe und Bewegung umgesetzt ist, erreichte er den Höhepunkt des Schaffens. Sein überlegener Witz wird an einem anderen Glanzstück seiner Malerei deutlich, an dem Zirkuspferd »Clarissa«, das von einem Gaucho, den die schlottrigen Hosen und der Sombrero beinahe karikieren, in einem aufregenden Pas vorgeführt wird. Ist ein Bild wie »Vor dem Ziel« natürlich ohne Degas nicht zu denken, so hat die »Clarissa« kein Vorbild in der europäischen Malerei mehr. Die weiche und verfängliche Luft des Dresdner Elbkessels, die vielen, vor allem einheimischen Künstler verderblich geworden ist und die ihre Kräfte selbstgenügsam machte und einschläferte, ist dem bajuvarischen Temperament Feldbauers anscheinend wohltätig gewesen, trotzdem er die Stadt und seine Einwohner nicht liebte. Als ihn Christian Voss einmal auf die Schönheit eines Sommertages aufmerksam machte, entgegnete er ihm: »Sehen Sie zu, in Dresden scheint auch die Sonne langweilig.« Vielleicht hat auch

Meistern ohne weiteres anknüpfen zu können. Schramm-Zittau hat sich in seinem Amt nicht sehr wohlgeföhlt und kehrte nach seiner Pensionierung nach Tirol zurück. Er war durch Jahrzehnte auf den Dresdner Ausstellungen ein gern gesehener Gast, in den Jahren seiner Dresdner Wirksamkeit hat er auf das Kunstleben keinen Einfluß mehr ausgeübt. In Johannes Kühl hat er einen Schüler gezogen, der einen verspäteten Impressionismus nicht ohne eigene Note fortsetzt.

Wie Schramm-Zittau ist auch der gleichaltrige Dresdner Richard Pietzsch nicht mehr recht der

die Freundschaft, die ihn mit Dorsch verband, manche Lockerung gebracht. Die wienerische, etwas genießerische Leichtigkeit und Eleganz von Dorsch und Feldbauers manchmal bis zur Grobheit gehende Zurückhaltung und Schwerfälligkeit ergänzten sich auch nach außen sichtlich, wie die vielen schlagenden Karikaturen von Georg Erlers und seinem Schüler Stransky beweisen. Gemeinsam sind sie in die Geschichte der Dresdner Malerei eingegangen. In einer Reihe von Bildern aus den Nordseebädern



Max Feldbauer, Vierierzug, Lithographie, um 1925

sind nicht nur die Themen angeglichen, sondern auch der Vortrag ist so angenähert, daß man genauer hinsehen muß, um die Handschriften unterscheiden zu können. Dorschs Thema führt in Feldbauers Maltechnik zu einem Bilde wie »Halbakt mit Maske«, aber gerade hier erweist sich, daß Feldbauer der blutvollere und selbständigere Maler ist.

Was er als Maler leistete, übertraf er noch als Graphiker. Die großen lithographierten Pferdedarstellungen überragen alles, was frühere Meister auf ähnlichem Gebiet hervorgebracht haben. Selten ist der Reichtum der Bewegungen so scheinbar leicht und selbstverständlich eingefangen worden. Es sind Höhepunkte der impressionistischen Tierdarstellung. Feldbauer zuzusehen, wie er auf einen großen Lithographenstein in wenig Stunden einen Viererzug mit Karosse setzte, gehörte zu den aufregendsten Erlebnissen. Mit einem Huf in der linken unteren Ecke begann er, und mit traumwandlerischer Sicherheit endete er in der oberen rechten Ecke, ohne Vorzeichnung, ohne Korrektur, ohne Krampf saß alles sicher im Raum. Dabei sind diese Blätter nie virtuoshaft aus dem Handgelenk gemacht, sondern jedes ist nach immer erneuten Studien und Versenkung in eine bestimmte Tierindividualität entstanden. Er war auch ein Meister der Gelegenheitsgraphiken, von Einladungskarten und Plakaten.

In seinem letzten Wirkungsjahr in Dresden entstand eine Reihe von Porträtlithographien in einer völlig aufgelösten impressionistischen Form, in einer Stilphase, die nur mit den späten Arbeiten von Corinth verglichen werden kann. Sie hingen in der Ausstellung, mit der sich Feldbauer 1934 von Dresden verabschiedete. War schon die Gesamtausstellung nur noch ein Höflichkeitsakt gegen den scheidenden Meister, mit dessen Kunst man nichts anzufangen wußte, so wurden diese Blätter, die einen letzten Höhepunkt brachten, geflissentlich übersehen. Da nur wenige Abzüge gemacht wurden, so ist zu befürchten, daß nur wenige den Brand von Dresden und die Kriegereignisse überdauerten.

Graphik

In den neunziger Jahren begann sich auch eine Erneuerung der graphischen Kunst in Dresden durchzusetzen. Die Radierung mit der Abart der Stahlradierung und die Lithographie erlebten einen plötzlichen Aufschwung und eine Schätzung in der Gunst des Publikums, wie sie für Druckgraphik seit dem 18. Jahrhundert nicht dagewesen war. Dagegen verebte die Holzschnittproduktion, die soeben noch in der Schnorrnschen Bilderbibel und in Ludwig Richters Illustrationsfolgen aus Bürkners Werkstatt über das ganze Reich ihren Einfluß ausgeübt hatte. Erst im folgenden Jahrzehnt fand der Farbenholzschnitt auf einer neuen Grundlage nach japanischem Vorbild einige Vertreter wie in anderen Städten auch. Der äußere Erfolg dürfte nicht zum geringsten der epochemachenden Tätigkeit von Max Lehrs zuzuschreiben sein, der aus dem Dresdner Kupferstichkabinett ein modernes und vielbesuchtes Museum auf einem Gebiet machte, das bis dahin ein Reservat für einzelne gewesen war.

Fast alle namhaften Künstler dieser Epoche haben gelegentlich zur Radiernadel und mehr noch zum Lithographenstift gegriffen, schon allein da der Sächsische Kunstverein für seine beliebten Jahresgaben nicht nur ein dankbarer Abnehmer war, sondern auch Aufträge dafür erteilte. So reizvoll solche Einzelwerke auch sein können, so müssen sie doch der monographischen Behandlung ihrer Schöpfer vorbehalten bleiben.

Wie in der Malerei, wuchs auch die neue Graphik aus dem künstlerischen Boden der Sezession heraus. Die acht Vierteljahreshefte des Vereins bildender Künstler brachten die ersten wesentlichen Werke dieser Kunst in Dresden heraus. Bantzer, Baum, Fischer, Lührig, Müller-Breslau, Ritter, Unger waren mit Hauptwerken vertreten. Dem ausgezeichneten Unternehmen war wie allen ähnlichen gemeinsamen Veranstaltungen nur eine kurze Dauer beschieden. Neben den Freilichtmalern und Impressionisten waren auch alle anderen gleichzeitigen Stilrichtungen, Neuromantik, Neuklassizismus und Jugendstil im graphischen Schaffen bis 1914 mit charakteristischen Arbeiten vertreten.

Für die meisten der genannten Künstler lief die Graphik neben dem malerischen Schaffen einher, nur ausnahmsweise stand sie im Mittelpunkt der Tätigkeit oder wurde als Spezialfach betrieben. Und wie fast immer gehörte die überragende Leistung nicht dem Spezialisten, sondern dem Künstler, der über eine umfassende Möglichkeit der künstlerischen Äußerung verfügte.

Das geschlossenste und technisch reifste Werk, etwa 300 Blätter, schuf Otto Fischer, der auch als Landschaftsmaler Gutes leistete, während seine überaus geschätzten Stilleben doch nicht weit über den Atelierkolorismus der achtziger Jahre hinausgewachsen sind und im Vergleich zu Schuch trocken wirken. Fischer kommt von der modernen englischen Radierung S. Hadens her, die er in den verschiedensten Stilrichtungen weiterentwickelte. Später hat er eine Reihe Kaltnadelradierungen, Aquatintablätter und Kreidelithographien geschaffen. Thema ist fast ausschließlich die Landschaft ohne jede Staffage, nur wo er dem Jugendstil verpflichtet ist,

kommt er zu figuralen Kompositionen wie den Badenden in Landschaft, der Frau am Meer oder zu stilisierten Porträts wie der Lithographie der Frau mit Schleier 1907.

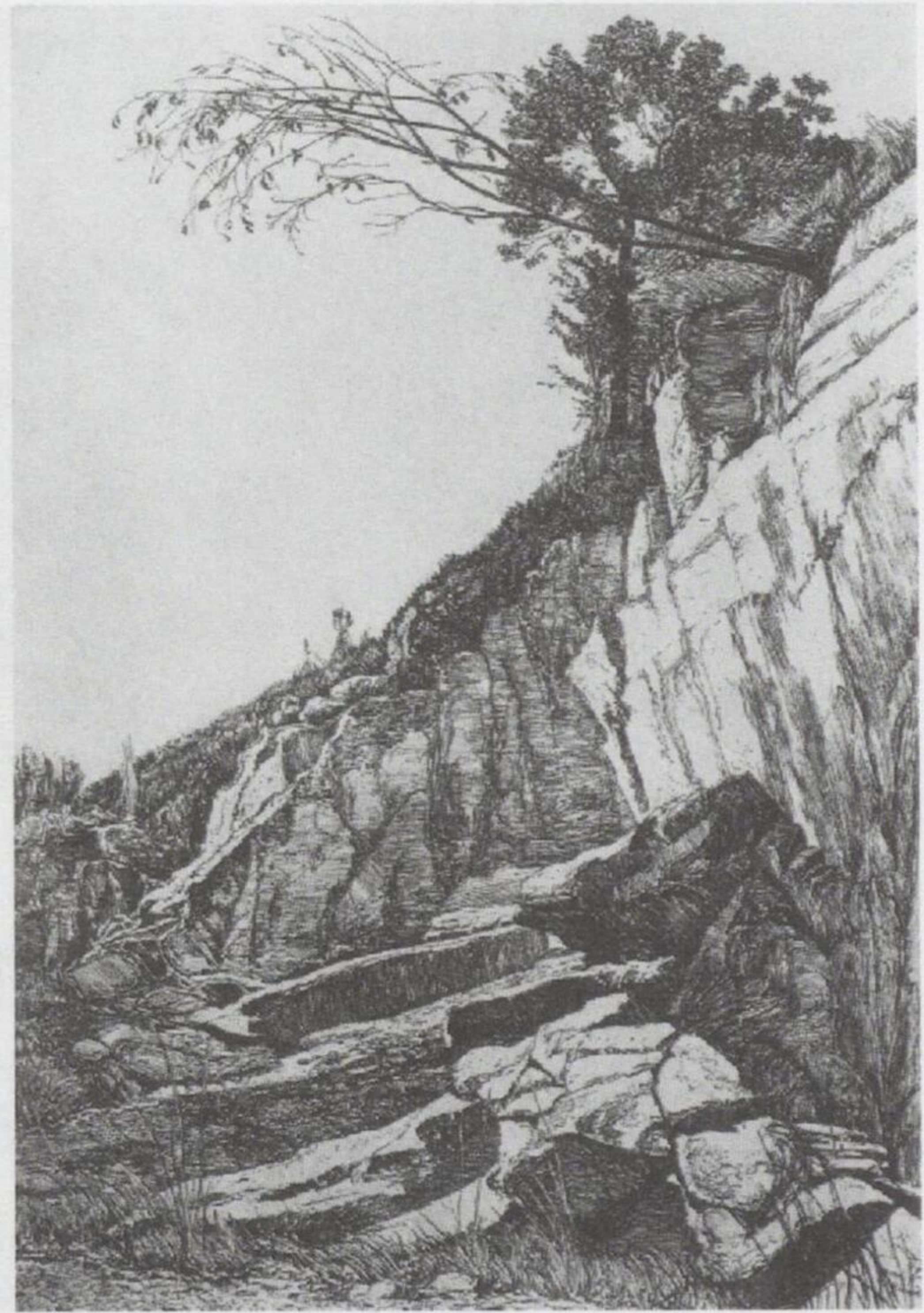
Stilistisch begann er als reiner Naturalist, kurz vor dem Jahrhundertende wendete er sich dem Jugendstil zu und erfuhr die Einflüsse Klingers, Böcklins und der Stimmungslandschafter. Es folgten die großen der Wirklichkeit verpflichteten Landschaften und die lockeren Impressionen unter anderem aus dem Hamburger Hafen, die wohl das Glückliche sind, was er geschaffen hat. Nach dem Weltkrieg brachte er eine Reihe dramatisch bewegter Blätter, die die Unruhe der Zeit ahnen lassen, ohne aber das naturalistische Element aufzuheben.

Fischer war auch einer der Begründer der neuen deutschen Plakatkunst. Die farbige Lithographie zur Ausstellung »Die deutsche Stadt« 1896 ist in die Geschichte dieser Sonderabteilung der Gebrauchsgraphik eingegangen.

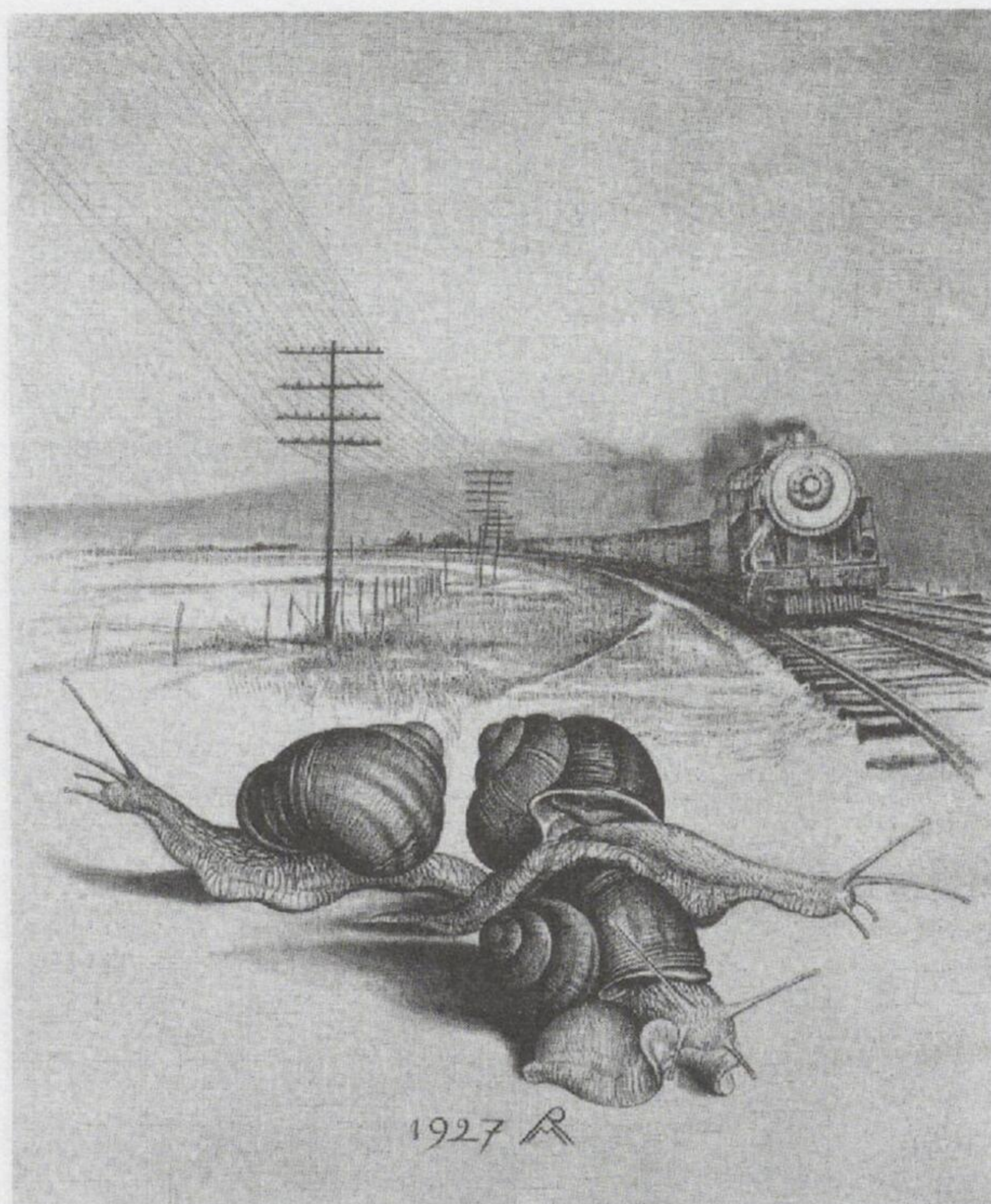
Den Weg zum Impressionismus verfolgte Paul Baum weiter. Sein frühestes Blatt, »Bauernhäuser im Schnee«, ist eine farbige Lithographie, wie sie soeben in Frankreich aufgekommen war, nach einer seiner holländischen Landschaften entstanden, Vorbildlich in der technischen Durchführung, wohl das beste deutsche Werk dieser Zeit. Seine sonstige Graphik, etwa 30 Kaltnadelradierungen, entstand in den Jahren nach 1907, meist sind es holländische Themen, die locker und mit wenigen offenen Strichen nur die Landschaft andeuten und Baumsche Zeichnungen in eine andere Technik umsetzen.

Die Lithographie begleitete Sterl von den Goppelner Anfängen über Hessen zu seinen Arbeiter- und Musikerstudien. Die Technik seiner malerischen Zeichnungen, die weiche Kreide, ließ sich ohne weiteres auf den Stein übertragen. Die geschlossenste graphische Leistung schuf er zu den gemeinsamen Reiseerinnerungen aus Rußland, die Oscar Bie verfaßte und »Musik auf der Wolga« 1914 nannte, 17 Schwarz-Weiß-Blätter, die alle charakteristischen Qualitäten der Sterlschen Zeichenkunst, die überlegene Erfassung des Moments und seine Ausdeutung, aufweisen. Aus der Welt der Arbeit schuf auch Georg Erler seit 1897 Radierungen in der Folge von 20 Lithographien »Am Elbquai beim großen Krahn in Dresden«.

Das besondere Erbe der Kuehlschen Schule, die Gestaltung der Stadtvedute, übersetzte Walter Zeising in die Technik der Radiernadel. Englische Vorbilder und ein Meister wie BÉJOT wirkten



Otto Fischer, Steinbruch, Radierung, um 1905



Richard Müller, Schnecken und D-Zug, Zeichnung, 1927

Der scharfe Realismus, der seine Bilder kennzeichnete, kam Richard Müller für die Technik der Strichradierung, die er von Karl Stauffer-Bern übernahm, zustatten. Die Linienführung ist in ihrem Raffinement oft verblüffend, aber bei längerem Betrachten läßt sich die Trockenheit und der Mangel an Phantasie nicht übersehen. Es sind Kunststücke, keine Kunstwerke. Ein wesentlicher Teil von Müllers Graphik zeigt eine derart peinliche, billige und spießerische Erotik, daß man nur von Entgleisungen sprechen kann.

Unberechtigterweise im Schatten von Müller stand während seines Lebens der etwas ältere Georg Jahn, der nicht nur die gleiche Radiertechnik wie Müller übte, sondern auch durch die gleiche Herkunft von der Porzellanmalerei zur Kleinlichkeit neigte, die mit dieser Kunst notwendigerweise verbunden ist. Jahn war nur Zeichner und Graphiker. Die großen exakt durchgeführten Porträtradierungen gehen als handwerkliche Leistungen über das allgemeine Maß hinaus, während die holländischen Fischer, die Stimmungslandschaften und Stadtveduten in den späteren Jahren konventionell bleiben.

Max Klinger ist für die Graphiker, die einer idealistischen Richtung folgten, der wesentliche Anreger gewesen. Georg Lührig beherrschte die Technik der Lithographie wie nur wenige. »Die Steinklopfer am Weg« und die große Folge des »Armen Lazarus« aus der Frühzeit sind noch

auf seinen Stil formend ein. Die topographisch exakten Ansichten von Dresden, mit ihrem reich bewegten Leben vor der »Schloßstraße«, der »Hofkirche«, dem »Topfmarkt vor der Frauenkirche« und dem Leben auf der Elbe sind die typischsten impressionistischen Deutungen, die die Stadt auf dem Gebiete der Graphik gefunden hat. Die Blätter aus Paris, Hamburg und Leipzig stehen ihnen nicht nach. In den späteren Jahren wiederholte sich Zeising und wurde trockener.

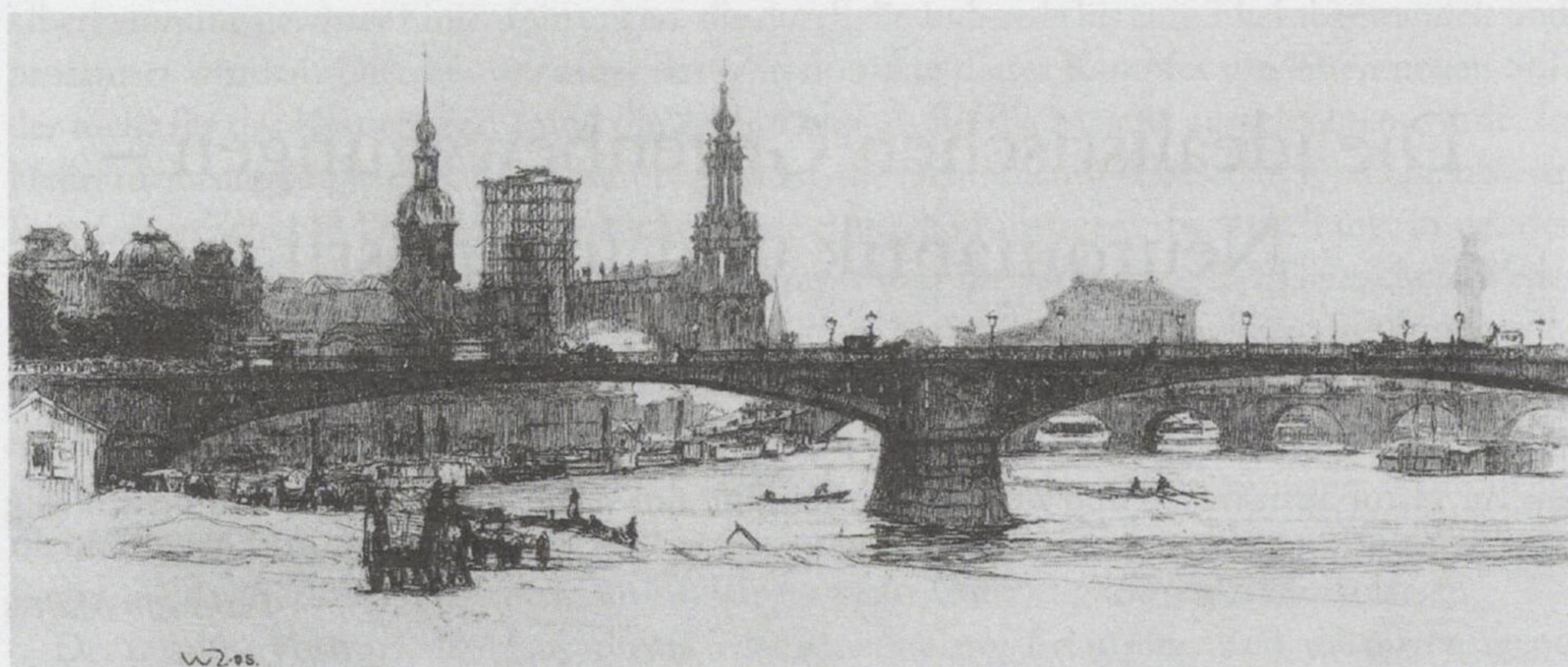
Zu den ausgesprochenen Radierern gehörten in Dresden noch Arthur Henne und Ferdinand Steiniger, die beide die Landschaft bevorzugten. Henne schloß sich im Stil an die späteren Werke Fischers, auch an Schinnerer an. Steiniger beschränkte sich thematisch eng auf die herbe Kiefernlandschaft der Dresdner Heide.

Wa

du
ler
we
fun
ert
zei

in
sch
ten
Ne
»H
bli

ge
nis
»U
da
fri
lar



Walter Zeising, An der Augustusbrücke, Radierung, 1905

durchaus realistisch gesehen. Blätter wie »Die Schneeschaufler« entsprechen inhaltlich den sozialen Tendenzen der Zeit. Dann folgt die Wendung zur Allegorie in den Blättern vom »Lebensweg der Bedrängten« und dem »Triumphzug des Geldes«. Diese gedankenüberladenen Schöpfungen, bei denen das Wollen stärker als das Können ist, erscheinen uns heute nur schwer erträglich. Auch anderen Allegorien wie »Freiheit« und »Friede« und die Folge der »Vier Jahreszeiten« läßt sich nicht mehr viel abgewinnen.

Hans Ungers große Frauenköpfe in Kreidelithographie übersetzen die etwas blutleere Malerei in die graphische Technik. Auch Ludwig von Hofmann übertrug eine ganze Reihe seiner lyrischen Zeichnungen, vor allem seine Akte, auf den Stein. Die Mappe »Tänze« zeigt den charakteristischen weichen Stil am vollendetsten und glücklichsten, ohne dabei zu einer graphischen Neugestaltung zu kommen. Spätere Versuche mit dem Holzschnitt zu Gerhart Hauptmanns »Hirtenlied« 1922 und »Die blaue Blume« 1923 sowie zu Goethes »Pandora« und zu Homer 1923 blieben gleichförmig dekorativ und für das Gesamtwerk episodenhaft.

Der japanische Farbenholzschnitt war eine Entdeckung der französischen Impressionisten gewesen und hatte auch in Deutschland eine Menge Nachahmer und Umformer in Impressionismus und Neuromantik gefunden. In Dresden entstanden Heine Rath's »Im Zwinger« und »Unter der Brühlschen Terrasse« sowie Leonhard Fantos »Typen aus den Balkanstaaten«. Aber das waren mehr zufällige Ergebnisse. Wirklich fruchtbar haben den Farbenholzschnitt nur Siegfried Berndt in den Brückenkompositionen und Erich Buchwald-Zinnwald in den Erzgebirgslandschaften mit ihren sparsamen Linien und Formen gemacht.

Die idealistischen Gegenbewegungen – Neuromantik und Jugendstil

Wer sich der Ausübung der Kunst widmet, muß darauf bedacht sein, ein unbefangenes Verhältnis zur Natur anzustreben und zu erhalten. Was ihm nur möglich ist, wenn er von den zufällig bestehenden sozialen Zuständen, vom Spießbürgertum, möglichst wenig tangiert wird.

Hans von Marées

Die beiden Hauptbewegungen in der Malerei des 19. Jahrhunderts, Klassizismus und Romantik, traten seit den neunziger Jahren in Dresden wohl zurück, sie verschwanden aber nicht. Zu dem Kreis der Deutschrömer, zu Böcklin und Heinrich Franz Dreber, hatte Georg Müller-Breslau Beziehungen unterhalten. Werke wie »Herme«, »Vestalin«, »Burg am Meer« sind gradlinige Fortsetzungen der Böcklinschen Ideenwelt. Müller-Breslau wurde später ein eifriges Mitglied der Goppelner Schule und ein überzeugter Vertreter des Pleinair. Eine Reihe jüngerer Mitglieder ging den umgekehrten Weg. Nach pleinairistischen Anfängen wendeten sie sich wieder einer idealistischen Malerei zu, unter ihnen waren Sascha Schneider, Hans Unger, Karl Mediz, Georg Lührig.

Realismus, Milieukunst, Freilichtmalerei, Impressionismus, Seins- und Erscheinungsmalerei, der Wunsch, nur »Auge« zu sein und sich an der Oberfläche genügen zu lassen, schien diesen Künstlern zu wenig. Sie wollten den Bildinhalt im Sinne der alten »Schönheit« erneuern und dem »Gemüt« wieder einen Platz im Kunstwerk verschaffen. Die Kunstgeschichte hat diese Versuche bis heute kühl und verlegen aufgenommen, und jeder mittelbegabte Impressionist erfreut sich einer höheren Wertschätzung als die besten Vertreter des Neuidealismus. Die Begründungen dafür waren vom impressionistischen Standpunkte aus einleuchtend. Da der Expressionismus ebenfalls zu ganz anderen Lösungen kam, obwohl ihm der Bildinhalt wieder am Herzen lag, so blieb die Ablehnung bestehen, wenn auch die Begründung für sie sich änderte. Die Neuidealisten liefen auf einem Nebengleise und standen den Hauptanliegen der Zeit kühl gegenüber. Aber ihre Kunst sprach vielen Zeitgenossen wenn nicht zum Herzen, so wenigstens zum Verstande.

Nicht viel glücklicher endete für die Malerei die Bewegung des Jugendstils, die ganz bewußt auf eine Wiederbelebung antiken und romantischen, überhaupt literarischen Stoffes verzichtete, dafür – unter der gleichen Abkehr von einer an den zufälligen Natureindruck gebundenen Kunst – das zeitlose Thema forderte. Die figurale Komposition herrschte durchaus vor, seine Welt wurde von Menschen bevölkert, die keinen Alltag mehr kannten und in einem Zwischenreich lebten. Aber auch die Landschaft wurde überhöht, alles Einmaligen und Besonderen beraubt und zum Typus gesteigert. Der Jugendstil hatte einen starken Sinn für das dekorative und rhythmische Element des Bildaufbaues. Seine Gefahr lag in seiner Ornamentik, in der

Überbetonung gewisser Linienführungen, die durch die Industrie bis zum Ekel abgewandelt und profaniert wurden. Dresden war einer der Mittelpunkte dieses Kampfes um einen neuen Stil, der mehr für das Kunstgewerbe und die Architektur als für die Malerei ausgefochten wurde. In Hellerau entstanden, von Karl Schmidt begründet, die Deutschen Werkstätten. 1906 organisierte Fritz Schumacher in Dresden die entscheidende deutsche Kunstgewerbeausstellung, in der der Sieg über die historischen Stile endgültig erkämpft und die Gründung des Deutschen Werkbundes vorbereitet wurden. Nur wenige der Dresdner Maler konnten sich diesen Einflüssen entziehen, fast bei jedem, auch bei ausgesprochenen Realisten und Impressionisten, hat der Jugendstil seine Spuren hinterlassen. Es kann nicht die Aufgabe sein, diesen Erscheinungen hier im einzelnen nachzugehen. Eine spätere Zeit wird dem Wollen beider Zeitströmungen, Neuromantik und Jugendstil, denen als Wesentliches die Gestaltung eines höheren Lebensgefühls und die Betonung des Bildinhaltes gemeinsam ist, wieder mehr Gerechtigkeit widerfahren lassen.

Der religiöse Vorwurf, das Hauptthema jeder Ideenmalerei, fiel in einer Zeit, die überwiegend aufklärerisch und atheistisch dachte, einfach aus. Soeben waren die Versuche, religiöse Kunst auf der Basis der Milieukunst zu schaffen, selbst bei einem durchaus christlich gesinnten Manne wie Fritz von Uhde, gescheitert. Noch mehr, sie waren in einem Bilde wie der »Atelierpause«, in dem ein alter Strolch das Modell zu Joseph und eine verwahrloste junge Frau das zur Maria abgaben, peinlich geworden und zunächst ad absurdum geführt. Aber es blieben der Ideenmalerei die großen Themen der Mythologie, Geschichte, Literatur oder die Gestaltung eines Phantasie- oder Traumreiches, die Überhöhung eines Einzelmenschen, ähnlich den Leistungen, die das 19. Jahrhundert schon hervorgebracht hatte. So waren wohl die Gegenstände poetisch, aber die Anschauung wurde es noch lange nicht. Sie blieben gemalte Literatur und intellektuelle Bildung, umso mehr, als es allgemeingültige, allgemeinverbindende Ideen nicht mehr gab.

Neben dem Verdienst, der l'art-pour-l'art-Malerei des Impressionismus ein Halt zuzurufen, nach dem Wie auch wieder nach dem Was gefragt zu haben, kommen der Neuromantik und dem Jugendstil noch ein zweiter zu. Die Bilder wurden wieder komponiert, die Formen wieder befestigt, ein monumentales Streben tritt wieder in Erscheinung. Hier weist er in die Zukunft, ohne den Schritt in die Zukunft wirklich zu tun.

Das Vorbild für alle die um 1870 geborenen Künstler war Max Klinger, der die gleiche Rolle wie Liebermann für die Impressionisten spielte. Das lineare, zeichnerische, plastische Element, in dem die deutsche Kunst von jeher ihr bestes geleistet hatte, und dessen schmalbrüstiges Epigonentum 10 Jahre vorher in Dresden gerade überwunden worden war, setzte sich noch einmal gegen das Malerische für eine kurze Spanne durch.

Die großen Kompositionen Sascha Schneiders erfüllen den Betrachter auch heute noch mit kühler Bewunderung. Der Reichtum der Phantasie, mit der er die Ideen aus Antike und Christentum, aus Philosophie und allegorisch gefaßter Gegenwart gestaltete, hat kein anderer neben ihm in diesen Jahren besessen. Souverän fügte er die Fülle der verschiedenartigsten Gedanken zu einem Bildganzen zusammen, das im Schwarzweiß der Zeichnung geschlossen erscheint, während es farbig, soweit Schneider es überhaupt versuchte, im Koloristischen steckenblieb. Die meisten der Blätter leiden an einem inhaltlichen Zuviel, »Christus in der Vorhölle« ist angefüllt mit allen nur erdenkbaren Schrecken in allegorischer Deutung, die dann eben in ihrer Überzahl

an Ernsthaftigkeit verlieren. Andere Blätter bewegen sich auf der Ebene eines christlichen Sozialismus, so »Mammon und sein Sklave« (»Die Glut«) und »Um eine Seele«. Vielleicht das Stärkste, was er geschaffen hat, nennt er »Um die Freiheit«. Es zeigt junge Männerakte, die eine weibliche Gestalt mit geöffneten Armen, die in das Licht blickt, auf einer Schale emporheben. Hier ist alles Überladene und Verkrampfte vermieden und zu einer einfachen überzeugenden Form zurückgeführt. Im Ganzen bleibt er aber bei dem Cartonstil des 19. Jahrhunderts, dem jede sinnliche Anschauung mangelt.

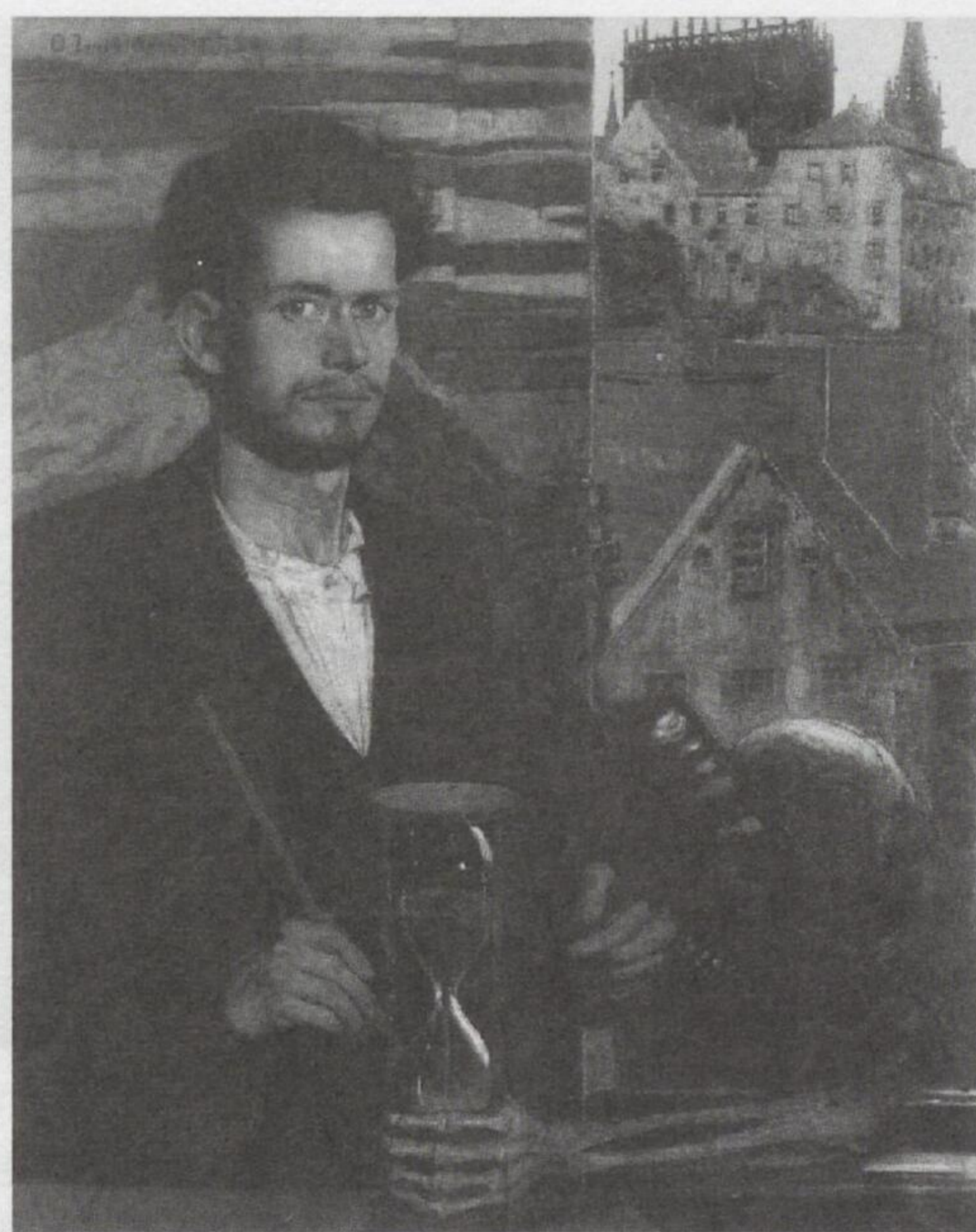
Schneider fühlte sich als Prophet eines Schönheitskultus im Sinne einer mißverstandenen Nietzsche-Nachfolge. Seine oft blutleeren, schemenhaften Gestalten führen ihn in eine peinliche Nähe zu Fidus. Werke wie »Der Despot« mit Krone, Königsmantel und Peitsche in einer stilisierten Landschaft sind charakteristische Beiträge Dresdens zum Jugendstil. Vielleicht hätte die Ausführung der Entwürfe für die nichtgebaute neue Gemäldegalerie, figurale Kompositionen nach dem Vorbild griechischer Vasenmalerei, eine Bereicherung der Dresdner Monumentalmalerei gebracht, die zwischen den routinierten Arbeiten alten Stils von Hermann Prell und Gussmanns dekorativem Stil vermittelt hätte.

Eine direkte Weiterführung von Sascha Schneiders »Christus in der Vorhölle« ist das Werk Richard Guhrs, der ebenso wie dieser als Maler und Bildhauer eine doppelte Begabung besaß. Während Schneider die Allegorie in seinen Bildern nur mitverwendete, wird sie bei Guhr der einzige Bildinhalt. Ist seine »Apokalypse« schon nur für den verständlich, der mit gnostischem Denken vertraut ist, so kann der Bilderzyklus »Metaphysik der Wendezeit« sich überhaupt nur dem erschließen, der eine Anleitung zu diesen schaurigen und skurrilen Phantasmagorien besitzt. Sie bringen eine Vermischung von Christentum, germanischer Göttermythologie und Richard-Wagner-Kult. In einem Blatt aus dem Zyklus erscheint Richard Wagner als Christophorus, das Ganze ist wie eine Altartafel gefaßt, die von je einem doppeltgeteilten Flügel eingerahmt wird. Mit Malerei haben diese Darstellungen letzten Endes nichts mehr zu tun, sie sind eine Bilderhandschrift, und die malerische Form ist nur das Mittel, um dieser privaten »Metaphysik« Ausdruck zu verleihen. Guhr war der erste in Dresden, der zur Lasurtechnik zurückkehrte. In der Kunstgewerbeakademie hatte er einen Schüler, der ein Jahrzehnt später diese Technik gleichfalls wieder aufnahm, ohne die Guhrschen Malereien zu kennen, begründete er eine eigene Schule damit. Der Schüler war Otto Dix. Guhr hatte die Methode seiner Maltechnik als ein strenges Geheimnis gehütet und war nicht geneigt, seine Schüler daran teilhaben zu lassen. Es ist immerhin merkwürdig, daß sich auch Dix viel später durch eine Reihe von Jahren hindurch in großen Tafeln mit dem gleichen Christophorusproblem auseinandersetzte und Zeitprobleme wieder allegorisch zu lösen suchte.

Das Thema Hans Ungers war beschränkt. Die schöne und junge Frau, als Akt, in allegorischer Verkleidung oder in langen Gewändern, immer als überhöhter Idealtypus gesehen, auch wo ein bestimmtes Porträt zugrunde lag, dem gleichen Kanon Ungerscher Prägung unterworfen. Sein ganzes Lebenswerk war die Variation über ein Thema. Die Gestik blieb etwas Tänzerisch-Musikalisch-Dekoratives vom Jugendstilhaften, als dessen konsequenter Vertreter er erscheinen mag, wenn der lyrische Idealismus der Zeit als das ihm gemäße angesehen wird und nicht die zu Tode gehetzte und industrialisierte, äußerliche modische Lineatur und Ornamentik. Die Malweise ist

locker und modern, die Palette im Umfang beschränkt, zurückhaltend, aber hell, das Ganze auf einen Gesamtton gestimmt, aus dem nur gelegentlich ein stärkerer Farbakzent herausleuchtet.

Der künstlerische Umkreis von Oskar Zwintscher verlief weiter und umfaßte die stilisierte Landschaft, die allegorische Komposition und vor allem das Porträt. Er fühlte sich als Nachfolger von Feuerbach und Böcklin, soweit, daß sein »Selbstbildnis mit Tod« 1897, wenig Eigenes mehr übrig läßt. Koloristisch schloß er sich an die deutschen Meister des 16. Jahrhunderts, vor allem an Holbein an. Die Vorliebe für das Detail, sei es eine Blume, ein Schmuckgegenstand oder ein Modestück, oder auch für die Hände, lenkt oft den Blick vom Wesentlichen ab und verleiht dem Bildnis etwas Spielerisches. Als Porträtist des Rilke-Kreises in Worpswede 1902 sowie Carl Lamprechts



Oskar Zwintscher, Selbstbildnis, Gemälde, 1897

war er besonders wichtig. Seine Porträtköpfe sind scharf und plastisch modelliert, aber pathetisch gehöhnt. Vor allem die Frauen werden verschönt und in eine bedeutende Sphäre gehoben. Vielleicht das gelungenste Bildnis ist das seines Bruders, des Komponisten Rudolf Zwintscher von 1899, eine glückliche Mischung zwischen Stilisierung und Realismus, doch ohne englische Vorbilder nicht denkbar. Die fast quadratischen Formate wirken sich für die Tektonik nicht günstig aus. Daneben bevorzugte er für ganzfigurige Damenporträts ganz schmale Hochformate, so daß bei der gleichmäßigen detaillierten Durchführung das Schwergewicht sich auf das Kostüm verlagerte. Die romantisierenden Landschaften wie »O Wandern, O Wandern!« 1903 mit den Bergen des Meißner Spaargebirges und die spätere stark stilisierte »Erinnerung an Arkona« (1913) behalten ihr eigenes Gesicht. Die Kompositionen sind ein trockenes Nebeneinander, ein Kleben am Modell. Unter dieser Tatsache hat Zwintscher selbst am meisten gelitten. Er arbeitete langsam und schwer und konnte gelegentlich seinen Schüler Paul Wilhelm um die Fertigkeit, ein Bild in kurzer Zeit alla prima herunterzumalen, beneiden.

Deutschrömertum und Jugendstil vereinigten sich bei Ludwig von Hofmann am charakteristischsten und überzeugendsten. Von der Dresdner Akademie war er ausgegangen, als reifer Mann kehrte er als Nachfolger Hermann Prells 1917 an sie zurück. In den dazwischenliegenden Jahren wirkte er von Ferne aber nicht weniger intensiv auf das Dresdner Kunstleben ein. In der Berliner Sezession spielte er eine ähnliche Rolle wie Uhde in der Münchner. Es gibt von ihm impressionistische Blätter, die sein Temperament bezeugen und einen köstlichen Farbenreichtum



Ludwig von Hofmann
Frühling, Gemälde, 1895

aufweisen, Zeichnungen aus dem Alltag, in wenigen sparsamen Linien hingesezt, die an Liebermann erinnern. Aber das entstand nur nebenbei und ist nicht der eigentliche L.v. Hofmann. Das Dresdner Nazarenertum, die klassische Familientradition führten ihn in Paris zu Puvis de Chavannes und von da in das Italien Hans von Marées. Die arkadische Landschaft, bevölkert von Menschen, die keine Zeiten kennen und sorglos nur den ewigen Gesetzen gehorchen, das Idyll wird das Feld seiner Gestaltungen. Im Pastell findet er das ihm gemäße Ausdrucksmittel, seine Weichheit entspricht dem Gedämpften seiner Gesamtauffassung. Form und Inhalt kennt keine Härten, auch wo gekämpft wird und im Ausdruck des Schmerzes wird die klassische ruhige Gebärde nicht verlassen. Für das Häßliche ist kein Raum. Man hat ihn süß genannt, er ist es manchmal, aber er ist nie süßlich. Seine stilistischen Mittel sind modern, er suchte niemals Anlehnung an die alten Meister, weder an die Italiener noch an die Deutschen.

Das neue Lebensgefühl, das ihn beherrschte, brachte einen tektonischen Bildaufbau und eine dekorative Linienführung, die das Wesentliche im Jugendstil geworden ist. Hofmann ist neben Munch und Hodler sein charakteristischster Vertreter geworden, ohne daß er die schmerzvolle Tiefe und das Geheimnis des einen oder die Monumentalität des anderen erreicht oder gesucht hätte. Er bleibt immer liebenswürdig und dekorativ, seine Welt von leichter Sehnsucht durchzogen, die lyrisch ist und nichts Tragisches an sich hat. In der heiteren und tänzerischen Beschwingtheit seiner Menschen mit ihren einfachen und natürlichen Gesten gelang es ihm, die Sehnsucht seiner Zeit auszudrücken, zu der der Impressionismus eines Liebermann in polarem Gegensatz steht.

Als Hofmann nach Dresden zurückkehrte, waren die einen Kräfte im Absinken, die anderen im Erlöschen und neues Leben am Werke. In den folgenden Jahren konnte sein Werk nur wenig Einfluß mehr auf die junge Generation gewinnen, sie stand seinem Streben fremd gegenüber.

Wa
auf
ma
Z
Pfla
ma
nis
dar
ein
ode
aus
D
ent
Jah
wil
Sie
Jug
auc
tigt
der
wu
unt
me
tern
Ent
zim
M
hau
er i
huf
und
ma
mit
Grö
und
der
rer
das
sich
E
und

Was er und der Jugendstil an die junge Generation zu geben hatten, war von der »Brücke« bereits aufgenommen und völlig neu geformt worden. Von seinen Schülern hat Graf Heinrich Luckner manche Elemente weitergeführt.

Zu einer Reihe seiner früheren Werke entwarf Hofmann Rahmen, deren Ornamentik aus Pflanzen und geschwungener, kurvenreicher, asymmetrischer Lineatur als charakteristische Merkmale des Jugendstils zu gelten haben, womit dieser sich in schärfsten Gegensatz zum Impressionismus stellte. Es bleibt unklar, ob Hofmann zu diesen Rahmen das Bild erst schuf, in dem er dann in Bäumen und Gewändern rhythmisch die gleichen Motive aufnahm, das heißt, ob er einen kunstgewerblichen Gegenstand, der dieser Rahmen war, weiter durch Malerei dekorierte, oder ob er die dekorative Jugendstillinie im Rahmen weiter, das heißt über die Bildgrenzen hinaus führte.

Diese Gestaltungen erscheinen heute als verfehlt. Stilisierung ist noch kein Stil. Aber sie waren entwicklungsgeschichtlich wichtig für eine Zeit, in der das Kunstgewerbe sich nach fast einem Jahrhundert der durch die Maschinenarbeit verursachten Katastrophe erholte und die dadurch willkürlich gezogenen Grenzen zwischen freier und angewandter Kunst sich wieder lockerten. Sie hatten zu einer Diskriminierung der letzteren geführt und die freie Kunst isoliert. Der Jugendstil war ein dekorativer Stil, der zum ersten Male wieder bewußt alle bildenden Künste, auch das Kunsthandwerk, einschloß. In seiner gleichen Wertschätzung schoß er über die berechnete Forderung hinaus. Von der Idee des Gesamtkunstwerkes ausgehend, ordnete er das Einzelne dem Ganzen unter, wobei das Dekorative und Schmückende als Ziel für das Ganze gesetzt wurde. So entstand auch aus Rahmung und Bild ein Neues, bei dem das Bild sich dem Rahmen unterzuordnen hatte. Dem Kunstwerk wurde damit die selbständige geistige Funktion genommen, und es hatte nur noch eine dekorative zu erfüllen. Es durfte weder auffallen noch erschüttern, denn beides hätte die Gesamthaltung gestört. Hier lagen die Anfänge zu einer negativen Entwicklung, die mit dem teuren Rahmen um den billigen Öldruck im bürgerlichen Wohnzimmer und der Aschenbecherkultur endete.

Mit Sascha Schneider und Richard Guhr teilte Otto Hettner die Doppelbegabung als Bildhauer und Maler, doch wendete er sich später ausschließlich der Malerei zu. Wie Hofmann war er in den humanistischen Traditionen aufgewachsen, hatte aber darüber hinaus engste Beziehungen zur französischen Geistigkeit gewonnen. Auch er war über Paris nach Italien gegangen und hatte an dem Erbe Marées' angeknüpft. Aber der Unterschied des halben Menschenalters machte sich geltend, anstelle von Versuchen mit dem Jugendstil folgte die Auseinandersetzung mit dem Neoimpressionismus. Das Frühwerk Hettners zeichnet sich durch das Streben nach Größe und Monumentalität aus, die Palette ist leuchtend. Werke wie die »Bogensützen« 1908 und die »Barke« 1910 stehen als reifste Leistungen dieser Zeit, sie sind männlich und fest, von der Süße und Weichheit Hofmanns lassen sie nichts aufkommen. Der farbige Auftrag ist sicherer als der tektonische, bei dem das Nebeneinander noch nicht überwunden wird. Dann begann das Erlebnis Cézanne zu wirken, und mit ihm ging eine Wandlung im Schaffen Hettners vor sich, die später zu betrachten sein wird.

Hier ist es Zeit, auf den Kreis von Künstlern hinzuweisen, der etwa seit 1909 sich in Florenz und im Sommer im nahen Forte del Marmi zusammengefunden hatte, und der nach dem Aus-

bruch des Weltkrieges in Dresden und seiner Umgebung, in Hellerau und Pillnitz Unterkunft suchte. Ihm gehörten neben Sascha Schneider und Otto Hettner auch Richard Dreher, der Bildhauer Paul Peterich und der Dichter Theodor Däubler an. Ludwig von Hofmann, der wesentlich Ältere, dessen Name zu den bekanntesten in Deutschland zählte, unterhielt losere Verbindung zu ihnen. Der Kreis war nicht ganz homogen. Schneider und Peterich wichen nicht allzuweit von den Deutschrömern und Hildebrand ab, dessen Haus in Forte den jungen Künstlern gastlich offen stand. Dreher und Hettner waren dagegen auf das engste mit der neuen französischen Kunst verbunden; während Dreher auf van Gogh aufbaute, begann sich Hettner mit Cézanne und dem Kubismus auseinanderzusetzen. Däubler, der umfassendste Geist von allen und das als Künstler überragendste Temperament, hatte damals die Bekanntschaft mit Albert Kollmann, dem Entdecker Munchs gemacht, war mit Ernst Barlach, der in Florenz, ebenso wie Dreher und der Bildhauer Eberhard Göllner, den Villa Romana-Preis verlebte, befreundet und begann, für Picasso zu streiten. Daneben war er ein gern gesehener Gast bei den Mailänder und Florentiner Futuristen, ohne zu den ihrigen zu zählen. Was diesen Kreis bewegte, mehr noch, was Däubler ihm gab, faßte er 1916 in dem wichtigsten kunstpolitischen Buche dieser Jahre, in »Der neue Standpunkt« zusammen. Hofmann, Dreher und Hettner übernahmen in den Kriegsjahren die wichtigsten Professuren an der Akademie. Die Hoffnungen, die man an diese Berufungen knüpfte, erfüllten sich nicht. Ihr Einfluß wirkte sich nicht mehr voll aus. Erfolgreicher blieb Carl Albiker, der, aus fast der gleichen geistigen Atmosphäre herausgewachsen, über Rodin und Maillol nach Rom und zu Hildebrand gekommen war, in Dresden eine namhafte Bildhauerschule begründete.

Das Streben nach der Vereinigung der höchsten Beseeltheit von Marées und der höchsten Geistigkeit von Cézanne, um die sich Hettner mühte, blieb unverstanden. Dabei darf nicht verkannt werden, daß das Beginnen, so tief verwurzelt es auch in den besten Traditionen Deutschlands und Frankreichs war, die schöpferischen Kräfte Hettners doch überstieg. Die zweite Welle des Expressionismus und die nachfolgende »Neue Sachlichkeit« waren nicht nur nach außen als stärkere Mächte tätig, sondern verfügten auch über eine größere Vitalität. Die hier folgenden Künstler bleiben der Form nach Realisten, während sie inhaltlich und auffassungsmäßig der Neuroromantik zuneigen.

Nach einer pleinairistischen Periode, der so frische Bilder wie die »Blühende Hecke« 1894 angehören, kam für Georg Lühlig das Erlebnis von Rumänien. Die unberührte Natur, das vitale Dasein eines naturnahen Volkes, führte ihn zu einer Auffassung, die bei aller Wirklichkeitsnähe eine romantische Deutung erfordert. Die Überhöhung des Kleinen wie im »Wurzelstock«, der ein geheimnisvolles Eigenleben führt, ist dem gleichen Geiste entsprungen wie die feierliche Darstellung des »Archimandrit Nifon vom Sinai« 1906, wohl dem Hauptwerk Lühligs. Daneben entstanden symbolische Deutungen von »Jugend und Alter«, 1898. Ein weiteres wichtiges Element ist das Grotteske, das vor allem einen zeichnerischen Ausdruck fand, Bäume und Sträucher mit menschlichen Gliedern und Köpfen, Teufelsfratzen und Gespenstern. Was Lühlig als künstlerisches Ziel sah, hat er einmal selbst festgelegt: »Wenn ich als Ägypter geboren wäre, würde ich Hieroglyphen malen, als künstlerische Sinnbilder und Träger des Wissens und unsterblicher Weisheit.«

Ganz ähnlich verlief die Entwicklung des Ehepaars Karl Mediz und Emilie Pelikan-Mediz. Über die Akademie Julian und den Aufenthalt in Knocke-sur-Mer führte der Weg in die Goppelner Schule. Fast das gleiche Erlebnis, das Lührig in Rumänien fand, wurde dem Ehepaar Mediz in den dalmatinischen Adrialandschaften. Sie machten sich vom Impressionismus wieder frei und schufen Landschaften und Naturausschnitte im Stile der Neuroantik auf einer streng zeichnerischen Grundlage. Beide gelangten im Laufe der Entwicklung zu einem exakten, sehr harten, scharf konturierten Zeichenstil,



Georg Lührig, Alter und Jugend, Gemälde, 1903

der ihren zahlreichen, meist farbig gehöhten Porträts wie dem von Karl Gjellerup, 1907, zugrunde liegt, und seine Anfänge bei Richard Müller hat.

Eine Reihe der hier genannten Künstler ist der Eigenbrödelei nicht entgangen. Im einzelnen mochte das Geformte überzeugend sein, das Ganze führte zu einem toten Punkte. Zwintscher hat sich einmal beklagt, daß er, der beliebte Akademielehrer, keinen wirklichen Schüler gewonnen habe, der sein Werk weiterführe. Er konnte ihn nicht finden, denn das Gedankliche in seiner Kunst gehörte nur ihm an und war wesentlicher als das Malerische, das er zu geben hatte, und das ein Destillat aus vergangener Zeit war. Überall in diesen Jahren finden sich Künstler, die Anfang und Ende zugleich sind. Sie stehen nicht in sondern neben der großen Maltradition, die durch die Jahrhunderte sich entwickelt hat. Nicht ohne Neid sehen sie auf Frankreich, wo eine Generation in wunderbarer Folgerichtigkeit scheinbar mühelos die andere fortsetzt. Man vergaß dabei allzuleicht, mit wieviel Entsagung die Einordnung in das Zeitnotwendige von jedem einzelnen erkaufte wurde und wie selten es auch da gelang, den Gipfel zu erklimmen. In der Tradition zu stehen oder Tradition zu schaffen, ist eine Gnade, der sich diese Künstler nicht erfreuten.

Es ist deutsches Schicksal wie so oft auch hier wieder gewesen, allein auf eigene Verantwortung den Weg zu gehen, es auf sich zu nehmen, beiseite geschoben zu werden, ein Narr auf eigene Faust zu sein. Mit diesem Schicksal bezahlte mancher das Glück, und es ist auch ein Glück, seine Persönlichkeit und Kunst nach Gutdünken entwickeln zu dürfen.

Dekorative und monumentale Malerei

Auf die idealistischen Cartonmaler, denen jede Praxis fehlte, war Hermann Prell, ein Mitschüler Klingers aus Gussows Atelier, gefolgt. Das war insoweit eine Verbesserung, als Prell die Techniken der Architektur- und Wandmalerei souverän beherrschte. In seiner geistigen Haltung schloß er sich aber eng an die Historienmalerei an, wenn auch der Realismus nicht ohne Wirkung auf seine Werke blieb. An ihn fielen die beiden größten monumentalen Aufgaben, die das Dresden des 20. Jahrhunderts zu vergeben hatte, die Ausmalung des Treppenhauses im Albertinum und der Festsaal im Neuen Rathaus. Im Treppenhaus des Albertinums schuf er eine gegliederte Bogenhalle mit allegorischen Darstellungen. Das umfassendste Werk wurde ideenmäßig und formal von einem Deckengemälde, das den Kampf der Götter mit den Titanen schildert, zusammengehalten. Die viel zu niedrige und lastende Decke des Festsaals im Neuen Rathaus versuchte er, durch eine illusionistische Malerei mit Scheinarchitekturen im Anschluß an Tiepolo zu heben, ein Versuch, der nur unvollkommen gelingen konnte. Inhaltlich überschritt er das Übliche nicht. Er deutete die Taten einer imaginären Stadtgöttin Dresdensia allegorisch aus. Alle diese Arbeiten sind durch die Kriegseinwirkungen vernichtet.

Bei einer solchen Haltung ist es nicht verwunderlich, daß Prell allen neuen Bestrebungen feindlich gegenüberstand. In der Ankaufskommission der Pröll-Heuer-Stiftung und im Akademischen Rat wußte er temperamentvoll fast alle Ankäufe moderner Meister zu verhindern und wurde nicht müde zu versichern, daß er selbst in Gussows Atelier »solche Studien« wie Liebermann, aber auch wie Leibl zu Hunderten gemalt habe. Als es 1914 endlich gelang, ihn auszubooten, war auch den Ankaufsmitteln durch den Krieg ein Ende gesetzt.

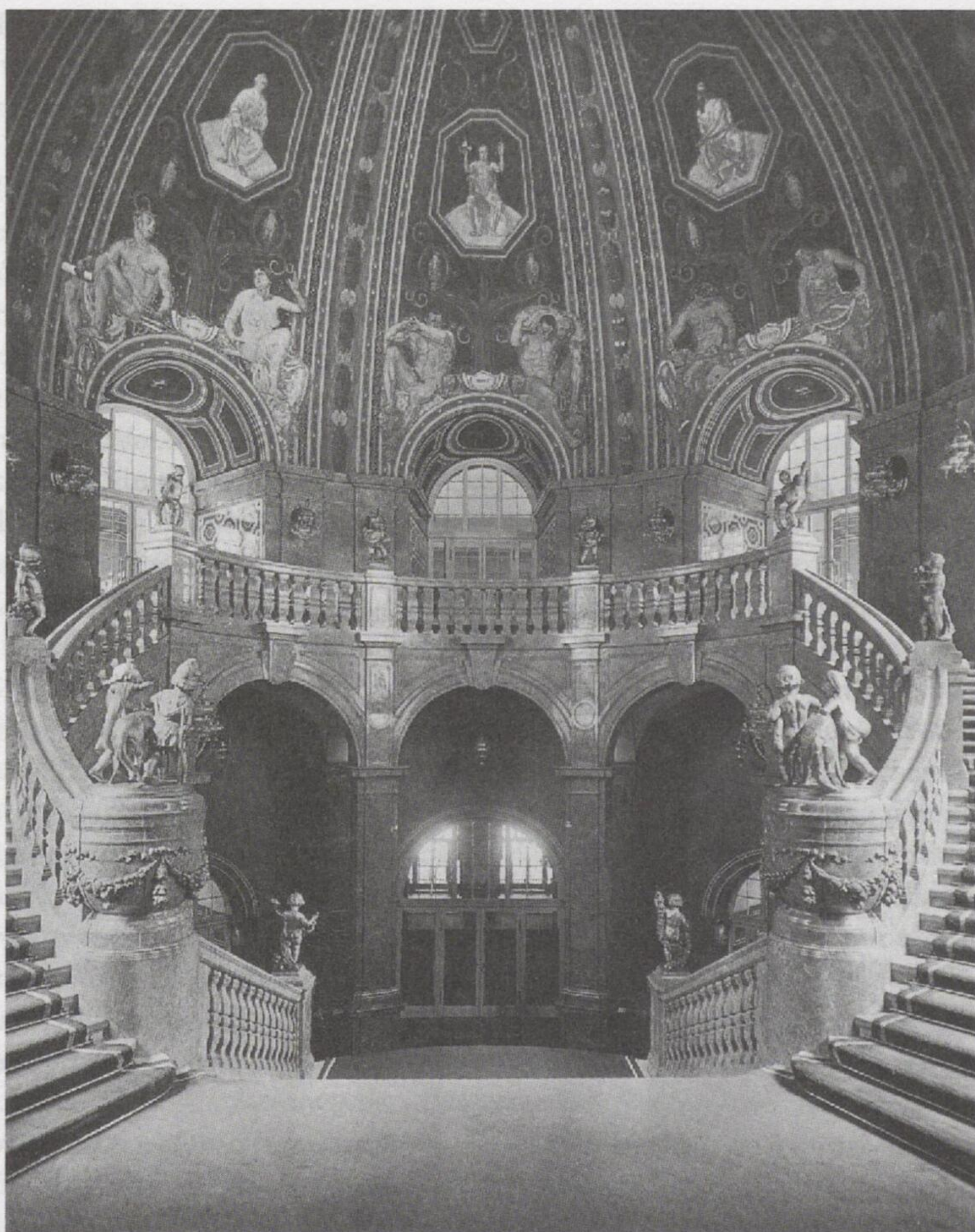
1897 wurde in Dresden den neuen Zeitströmungen entsprechend ein Atelier für dekorative Malerei begründet. Paul Wallot, Professor für Architektur an der Akademie und der Technischen Hochschule, empfahl den jungen Otto Gussmann, den er bei den Arbeiten am Reichstag kennengelernt hatte. Prell hoffte, in ihm eine Hilfe für seine ornamentalen Arbeiten zu gewinnen. Gussmanns Schaffen nahm aber einen ganz anderen Verlauf. Anstelle der Illusionsmalerei entwickelte er aus der architektonischen Raumwirkung heraus eine zweckbezügliche ornamentale Schmuckkunst, in der die Elemente der Farbe, Linie und Fläche wieder zur Geltung gelangten. Er schloß sich der Bewegung an, die vom Jugendstil als erster Etappe ausgehend die neue Raumkunst schuf, der Kunst und Kunsthandwerk gleicherweise dienten. An der bahnbrechenden Deutschen Kunstgewerbe-Ausstellung 1906 war er entscheidend beteiligt, ebenso an der auf ihr erfolgten Gründung des Deutschen Werkbundes und seines Dresdner Vorgängers, der auf lokale Zwecke abgestimmten »Zunft«.

Die »Zunft« faßte alle die einheimischen Kräfte zusammen, die als Architekten, Maler und

Otto
Aus
Trep
im N
Dres

Kun
Ges
und
vor
die
die
dies
der
spät
nen

Otto Gussmann
Ausmalung des
Treppenhauses
im Neuen Rathaus
Dresden, 1910 – 14



Kunsthändler aktiv an dieser Reform des gesamten äußeren Daseins unter der Idee des Gesamtkunstwerkes mitwirkten. Was heute als selbstverständlich erscheint, Zweckmäßigkeit und Materialgerechtigkeit, mußte damals noch hart erstritten werden. Die großen Aufgaben, die vor allem der Bau des Neuen Rathauses, zahlreiche Verwaltungsgebäude und Schulen stellten, die reichen Mittel, die zur Verfügung standen, nahmen diesem Streite noch die bösertige Schärfe, die die späteren Dresdner Kunstkämpfe kennzeichnen. Dazu kam erleichternd, daß das Wollen dieser Künstler das Verständnis einer fortschrittlichen Öffentlichkeit fand. Die tragische Situation der völligen Verständnislosigkeit und noch schlimmer der absoluten Gleichgültigkeit, wie sie die spätere Generation der Expressionisten erlebte, blieb ihnen allen erspart. Glänzende Namen nennt die Anwesenheitsliste der unoffiziellen »Zünftler«, die im Basteischlößchen Hüschmanns

tagten, unter ihnen als Architekten German Bestelmeyer, Martin Dülfer, Hans Erlwein, Oswin Hempel, Wilhelm Kreis, Hans Max Kühne, Bruno Paul, Fritz Schumacher, Heinrich Tessenow, als Kunsthandwerker Karl Groß, die Geschwister Kleinhempel, Richard Riemerschmid, die Bildhauer Otto Pilz, Georg Wrba, die Maler Otto Gussmann, Paul Rößler.

Die wechselseitige Befruchtung der einzelnen Künstler, das Ineinanderfließen der einzelnen Künste, führten für einige Jahre zu einem Stil, der für die Stadt, wenn auch in bescheidener Weise, charakteristisch wurde, wie das Dresdner Barock im 18. Jahrhundert. Als Dresdner Jugendstil wäre er richtig bezeichnet. Mit dem Weltkrieg brach auch diese Entwicklung jäh ab.

Im Sinne der in der Zunft gepflegten angewandten Kunst erheben die Malereien von Gussmann keinen Anspruch auf selbständige Wertung, sondern ordnen sich dem Ganzen dienend in den Raum ein. Es wird in einen starkfarbigen Gesamtton getaucht, der der Zweckbestimmung entspricht, die Deckenbilder, Friese und Zwickel werden dekorativ ausgestaltet. So ist er in der Aula des ehemaligen König-Georg-Gymnasiums, in der Lukas- und Christuskirche unter Verzicht auf alles Historisierende zu neuen Lösungen gekommen. Rankenwerk, Pflanzenornamentik und Bänder in geometrischen Formen haben eine wesentliche Aufgabe, ohne auch nur im geringsten mehr an die penetrante und dünne Jugendstillineatur zu erinnern, die hier eine kraftvolle Fortsetzung findet. Für die Hellerauer Werkstätten schuf er vor allem die Entwürfe für Textilien.

Das Hauptwerk von Gussmanns monumentaler dekorativer Kunst ist das Treppenhaus des Neuen Rathauses, das den Brand glücklich überstanden hat. Ein achteckiger Kuppelraum, der in breiten Gurten emporgeführt wird. Über den farbigen Fensterbögen sitzen je zwei, insgesamt sechzehn allegorische Gestalten in rhythmischer verhaltener Bewegung, die ohne Hodlers Parallelismus nicht zu denken sind, Halbakte auf zwei Dimensionen zurückgeführt. Die Felder werden von Pflanzen und Linienornamenten ausgefüllt, und nochmals unterbrechen acht allegorische Frauengestalten in achteckigen Medaillons die nach oben an das Rundfeld des Gewölbes führenden dekorativen Elemente. Das Gewölbe selbst wird von einer Frauengestalt beherrscht, deren leuchtendes Rot die ganze Malerei formal und farbig zusammenhält und in die Höhe reißt.

Das Ganze ist zweifellos die stärkste Leistung, die der späte Jugendstil hervorgebracht hat. Das Gussmannsche Treppenhaus und der benachbarte Prellsche Festsaal sind in ihrer Auffassung durch eine Welt getrennt. Es erscheint fast unglaublich, daß sie zu gleicher Zeit entstanden sein können, von zwei Künstlern geschaffen, deren Lebensalter nur eine halbe Generation auseinanderliegen. Aber es ist auch ein deutlicher Beweis, wie ungeheuer groß bereits damals die künstlerische Spannung war.

Gussmanns Einfluß auf seine Umgebung war schon durch seine handwerkliche Auswertung stärker als der irgend eines anderen Dresdner Künstlers seiner Zeit. Zu seinen Schülern gehörten Paul Rößler, dem die wesentlichen dekorativen Aufgaben nach dem Weltkrieg zufielen, Max Pechstein, der das Gussmannsche Erbe in die »Brücke« einbrachte, und Otto Lange, der das eigentliche Haupt der Gruppe 1919 wurde und die zweite expressionistische Welle anführte, sowie Bernhard Müller.

Was neben ihm sonst an Wandmalerei entstand, des Prellschülers Illmer allegorische Darstellungen von den Wirkungen der Justiz und die wesentlich originelleren Kompositionen von

Lühr
größ
zu en
tonn
einer
male
deko
Umr
Mut
lisier
und
disch
keits
impr
Rö
trun
Besu
Expr
Glas
behr
ist di
Kuns
zösis
war d
Rößl
Dres
Kuns
gentl
erreic
ausst
auch

Lührig im Kultusministerium, blieben ohne Bedeutung. Der Krieg beendete 1914 praktisch alle größeren dekorativen Aufgaben. Gussmann blieb nur noch die Möglichkeit, sich in Entwürfen zu erschöpfen, die keine Aussicht mehr auf Verwirklichung besessen hätten, so wie das die Cartonmaler des 19. Jahrhunderts in tragischer Weise für die deutsche Kunst übten. Das entsprach einem so wirklichkeitsnahen Künstler, wie Gussmann es war, nicht. Er wendete sich der Tafelmalerei zu. Was er auf der Wand gebildet, setzte er in Öl und Tempera um. Auch hier bleibt das dekorative Element das stärkste. Die sichere Tektonik des Bildaufbaus, die Hervorhebung des Umrisses bei aller malerischen Behandlung, der saftige Pinselstrich, die leuchtende Palette, der Mut zur absoluten Farbe, die naturnahe Sinnlichkeit seiner Mädchenakte, die ihn vor einer Stilisierung bewahren, sind weitere charakteristische Merkmale seiner Malerei. Das Züngelnde und Flammende, Reminiszenzen aus dem Jugendstil, verliert sich immer mehr, und die arkadische Situation der »Pastorale« und der »Geburt der Venus« weicht einer frischen Wirklichkeitsdarstellung von weiblichen Akten, Porträts und Stilleben, ohne daß diese naturalistisch oder impressionistisch werden.

Rößler begann mit der Dekorierung des Ratskellers, der durch den am Eingang gelagerten trunkenen Esel aus Bronze, einem Hauptwerk Georg Wrbas, zu großer Popularität bei den Besuchern Dresdens gelangte, in einem lockeren Stil. Nach 1918 erfuhr er den Einfluß des Expressionismus, der sich vor allem in der starken Farbigkeit seiner kirchlichen und profanen Glasmalerei auswirkte. Seine Tafelmalerei, ein pastos vorgetragener Spätimpressionismus, entbehrt bei aller Kultiviertheit der Originalität und inneren Notwendigkeit ihres Entstehens. Sie ist die Arbeit eines Routiniers. Dresden verdankt Rößler die Wiederherstellung vieler gefährdeter Kunstdenkmale, sein besonderes Verdienst war die Freilegung der Deckenmalereien im Französischen Pavillon des Zwingers, die inzwischen Opfer der Brandkatastrophe geworden sind. Er war ohne Zweifel der schönste und festlichste Museumsraum der Stadt. Nach Kuehls Tode fiel Rößler die Rolle des Doyen der Dresdener Künstlerschaft zu. Er war nicht nur Vorsitzender der Dresdner Künstler-Vereinigung, sondern auch Mitglied sämtlicher Stammtische, an denen Kunstpolitik betrieben und Aufträge verteilt wurden. Die junge Generation bekämpfte ihn gelegentlich heftig, obwohl er sich schützend vor alle aufstrebenden Talente stellte. Das unter Kuehl erreichte Niveau der Kunst-Ausstellungen suchte er weiter zu steigern. Die Internationale Kunstausstellung 1926 brachte den Höhepunkt seines Zusammenwirkens mit Hans Posse. 1933 fiel auch er in Ungnade, ohne daß man ihn in seiner denkmalpflegerischen Tätigkeit behinderte.

Exakter Naturalismus

Außerhalb der impressionistischen und idealistischen malerischen Bestrebungen gab es in Dresden eine Schule, die einen unerbittlichen Naturalismus pflegte.

Dieser exakte, haarscharfe Naturalismus hatte seinen Ausgangspunkt und Hauptvertreter in Richard Müller. Seine Bedeutung liegt weniger in der eigenen künstlerischen Leistung, als in dem Einfluß, den er als Zeichenlehrer auf eine ganze Generation von Schülern ausübte. Keiner, der die Anstalt durchlief, konnte ihm entgehen. Die schnelle Aufnahme und nachhaltige Wirkung, die später die Neue Sachlichkeit gerade in Dresden fand, beruhte in erster Linie auf der Müllerschen Kunsterziehung. Er pflegte sie von je, nur mangelte ihm die magische Hintergrundigkeit, die ihre besten Vertreter auszeichnet. Unter diesen Schülern war auch George Grosz, der in seinen Erinnerungen ein anschauliches Bild von der amüsigen, subalternen, nüchternen und trockenen Methode gibt, die da kasernenhofmäßig in Gang gebracht wurde. Sie war eine Tortur für einen künstlerischen und empfindenden Menschen, aber verschaffte eine sichere technische Grundlage. Nicht zu den Schülern gehörte Dix, der von der Kunstgewerbeschule gleich zu Feldbauer in den Malsaal der Akademie überwechselte.

Das Beste von Müllers eigenen Produktionen sind die mit einer photographischen Treue nachgebildeten Porträts, wie die »Barmherzige Schwester« 1899, und der »Mann mit Pelzmütze« 1901 sowie Tierdarstellungen, vor allem von Hunden und Katzen. Sie können nicht ohne Verblüffung in ihrer Virtuosität betrachtet werden. Es sind mehr Kunststücke als Kunstwerke. Als man ihm eines Tages vorwarf, daß seine Bilder Photographien seien, meinte er, wenn ich es nur so könnte.

Ein witziger Kollege schrieb einmal unter ein so minutiös und kameratreu gearbeitetes Bild, das weiße Mäuse in einer Schale mit Mais zeigte: »unvollendet«. Die Kompositionen sind eine Mischung aus unorganisch zusammengetragenen Requisiten und abgemalten Modellen und Gliederpuppen, bar der Phantasie und des Geschmacks, erstaunlich roh in der Farbe, koloristisch und nicht malerisch behandelt. Die zahlreichen lebensgroßen Aktdarstellungen stehen an der Grenze, wo die Kunst aufhört und die Nudität beginnt.

Mehr nach dem Malerischen zu wendete sich Osmar Schindler, dessen Bild »Im Kumpflampenschein« zu den typischsten Zierden des bürgerlichen Wohnzimmers von 1910 gehörte. Es ist in der Urfassung besser als sein Ruf. Von der günstigsten Seite lernt man Schindler bei Betrachtung des Gruppenporträts mit dem Athleten Rodam, einem berühmten Akademiemodell, beim Muskelspiel kennen. Es ist ein sauberes und frisches Malwerk in einer realistischen Auffassung.

Dieser
versteht
reißt
Im Ja
sich
Arch
auto
jeder
nung
den s
nenn
Rott
auch
erhie
Cund
Nold
gen S
schlö
Max
Wan
gesto
verbr
gast
Holl
an. A
genar
Küns
190
aus. A
zur G
ner, K
neue
der g
mach

Die »Brücke« 1905–1913

Diese Fiktionen, diese Hieroglyphen, deren jede Kunst bedarf, werden so übel von allen denen verstanden, welche alles Wahre natürlich haben wollen und dadurch die Kunst aus ihrer Sphäre reißen.

Goethe

Im Jahre 1902 lernten sich in Dresden Fritz Bleyl und Ernst Ludwig Kirchner kennen, zu denen sich Ostern 1904 Erich Heckel und Karl Schmidt-Rottluff gesellten. Sie waren Studenten der Architekturabteilung der Technischen Hochschule unter Fritz Schumacher und befaßten sich autodidaktisch mit Malen und Zeichnen in Kirchners Atelier. Ihre gemeinsam erworbenen, von jeder akademischen Bevormundung freien Erfahrungen legten sie in einem überdies mit Zeichnungen angefüllten Buch nieder, das sie kühn »Odi profanum« nannten. Für die Gruppe fanden sie 1905 den Namen »Brücke«. Das Ziel dieser Vereinigung war nicht gerade bescheiden zu nennen, sie wollten »alle revolutionären und gärenden Elemente an sich ziehen«, wie Schmidt-Rottluff einmal an Emil Nolde schrieb. Um dieses Ziel zu erreichen, warben sie neben aktiven auch inaktive Mitglieder, die für einen geringen Beitrag alljährlich ein Mappenwerk geliefert erhielten. Anlässlich einer Ausstellung, die die Kunsthandlung Arnold von dem Hodler-Schüler Cuno Amiet veranstaltete, wurde dieser zum Mitglied der Brücke ernannt. Ihm folgte Emil Nolde 1906 nach. In seinen Erinnerungen, die er »Jahre der Kämpfe« nennt, geht er mit wenigen Seiten über seine Dresdner Zeit hinweg, nur dem ersten Zusammentreffen im Trompeterschloßchen mit Heckel, Kirchner und Pechstein widmet er ein Kapitel freundlichen Gedenkens. Max Pechstein war während der Deutschen Kunstgewerbe-Ausstellung 1906, in der man seine Wandmalereien auf ein für akademische Begriffe erträgliches Maß reduzierte, zu der Brücke gestoßen, und mit ihm kam der erste zünftige Maler in den engeren Kreis. Die Sommermonate verbrachte man in dem nahen Moritzburg, einmal auch in Goppeln, oder an der Ostsee in Dangast und Alsen. Vorübergehend gehörten der Brücke noch der Finne Axel Gallén-Kallela, der Holländer Kees van Dongen, der Hamburger Franz Nölken und der Prager Bohumil Kubišta an. Als letzter trat Otto Müller, der in Berlin ansässig war, dem Bunde 1908 bei. Aber von den genannten sind nur Kirchner, Heckel, Schmidt-Rottluff, Pechstein und Müller als »Brücke«-Künstler in die Kunstgeschichte eingezogen.

1907 verließ Nolde bereits wieder den Kreis, 1908 ging Pechstein nach Berlin, 1909 trat Bleyl aus. Als die junge Generation von der Sezession zurückgewiesen wurde, kam es 1910 in Berlin zur Gründung der »Neuen Sezession«, in der Pechstein eine führende Rolle zufiel. Auch Kirchner, Heckel und Schmidt-Rottluff traten bei. Aber bald stellte es sich heraus, daß durch die neue Vereinigung die Bestrebungen der Brücke Schaden erlitten, und so verließ man sie wieder geschlossen. Pechsteins große Erfolge in Berlin verleiteten ihn aber wieder zu Sonderabmachungen mit der Sezession, die von den Genossen als Vertrauensbruch angesehen wurden.



Erich Heckel, Einladungskarte, Holzschnitt, 1906

Mittelpunkt des künstlerischen Schaffens, aber auch des alltäglichen Lebens in Dresden war das Atelier in der Berliner Straße der Friedrichstadt, ein ehemaliger Schuhmacherladen. Im benachbarten Vorort Löbtau fand die erste Ausstellung statt. Der Inhaber einer Lampenfabrik hatte seinen Mustersaal zur Verfügung gestellt. In der Mitte hingen die Lampen von der Decke herab, an den Wänden die Bilder. Die Graphik hatte man in Pulte gelegt. Für damalige Ansprüche einfach eine groteske Vorstellung. Auch ein Plakat wurde gedruckt. Aber niemand nahm sich verständlicherweise die Mühe, nach Löbtau zu fahren, um Werke unbekannter revolutionärer Künstler zu sehen. Im folgenden Jahre 1907 stellte Emil Richter seinen Salon in der Prager Straße zur Verfügung. Kirchner stattete seine Räume mit Wandmalereien und Batiks aus. Es gab heftige Ablehnung und Proteste. Zur Zeit des aufkommenden Impressionismus war es der »Dresdner Anzeiger« gewesen, der für die junge Künstlerschaft focht. Jetzt sprangen die »Neuesten Nachrichten« in die Bresche. In dem Dresdner Jahrbuch 1908, das überhaupt nur einem Aufsatz über bildende Kunst Aufnahme gewährte, berichtete Fechter ausführlich über den Laden in der Friedrichstadt und über Kirchner. Dazu brachte er nicht weniger als acht Abbildungen.

Das war kurz der äußere Rahmen, in dem sich eine der wichtigsten revolutionären Taten der bildenden Kunst der Gegenwart vollzog. Für die umwälzenden Anschauungen, die die Brücke-Maler neben einer Reihe anderer Künstler verwirklichten, hat man den Begriff des Expressionismus geprägt. War der Impressionismus aus internationalem, französischem Geiste geboren und hatte sich nur langsam und verhältnismäßig spät erst in Deutschland durchsetzen können, so glänzend dann auch die Leistungen seiner deutschen Vertreter sein mögen, so war der neue Stil eine vorwiegend deutsche Angelegenheit, die in den germanischen Ländern – in der Schweiz war es Hodler, in Holland van Gogh, in Skandinavien Munch – die entscheidenden Vorläufer aufzuweisen hat. Auf einen internationalen gesamteuropäischen Stil folgten Anfang des

Er wurde aus der Brücke ausgeschlossen. Inzwischen hatten auch die übrigen Mitglieder ihren Wohnsitz nach Berlin verlegt. 1912 reifte der erste große Auftrag. Der Sonderbund lud Kirchner und Heckel ein, in seiner Kölner Ausstellung den Kapellenraum auszugestalten. In zunehmender Weise entwickelten sich die einzelnen Künstlerpersönlichkeiten jetzt selbstständig weiter. Immer schwieriger wurde es, ihre Wünsche auf die gemeinsame Brückelinie abzustimmen. Wie bei allen anderen ähnlichen Bündeln zeigte sich ihre Aufgabe eines Tages als erfüllt. Den letzten äußeren Anlaß zur Auflösung gab die von Kirchner 1913 verfaßte »Chronik«, über die keine Übereinstimmung mehr zu erzielen war.

20. Jah
Kubist
ner 19
munge
Boden
feiner
bedeu
zurück
liche,

Ein
der ers
Verbin
werde
der Au
Werk
Was si
chen A

Ern
Inhalt
positio
setzun
che M
Dresd
sche V
Farber
impres
sponta
stelle d
ungeb
Mülle
der en
seln ä
gilt no

Ebe
Aufga
Hodler
sich ge
von de
rativen
stamm
das D

20. Jahrhunderts Stile, die mehr den nationalen Eigenarten Rechnung trugen, in Frankreich der Kubismus, in Italien der Futurismus und in Deutschland der Expressionismus. So konnte Kirchner 1913 seine Chronik mit der Feststellung schließen: »Unbeeinflusst durch die heutigen Strömungen, Kubismus, Futurismus usw., kämpft ›Brücke‹ für eine menschliche Kultur, die der Boden einer wirklichen Kunst ist.« Es kam ihnen nicht mehr auf eine »Bereicherung und Verfeinerung der Darstellungsmittel«, auf eine »Malkultur« an, sondern auf die Formung eines bedeutenden Bildinhaltes durch die Phantasie. Damit wurde die unverbindliche Landschaft zurückgedrängt und dem Figuralen sein Recht zurückgegeben. Der Mensch und das Menschliche, die im Impressionismus zu kurz gekommen waren, hielten wieder Einzug in die Kunst.

Einige Jahre vor den Arbeiten der Brücke liegt das Lebenswerk von Paula Modersohn-Becker, der ersten Künstlerin, die als Expressionistin gelten kann. Sie ist mit der Dresdner Kunst ohne Verbindung geblieben, ist aber in Dresden geboren, und ihr Name soll daher wenigstens erwähnt werden. In den öffentlichen Sammlungen war sie nur mit zwei kleinen Werken vertreten, die in der Ausstellung der Dresdner »Entarteten« gezeigt wurden und dort mit verloren gingen. Als ihr Werk in der Öffentlichkeit Geltung erlangte, war die Brücke bereits in der Auflösung begriffen. Was sie in der Grundauffassung verbindet, lag in der Zeit begründet und ist nicht auf persönlichen Austausch oder Beeinflussung durch das Werk zurückzuführen.

Ernst Ludwig Kirchner begann als Impressionist mit einem pastosen Farbauftrag. Weder im Inhalt noch in der Form unterscheidet er sich besonders von anderen Zeitgenossen. Die Komposition ist in gleicher Weise sorglos. Als erstes neues Moment tritt um 1905 die Auseinandersetzung mit dem Neoimpressionismus auf. Er kümmerte sich aber nicht um die wissenschaftliche Methode der Farbzerlegung, wie sie Signac theoretisch formuliert hatte und wie sie sich in Dresden an den Bildern Paul Baums zeigte, auch mutete er seinen Beschauern nicht zu, die optische Vereinigung zum Farbganzen selbst vorzunehmen. In breiten Flächen setzte er die reinen Farben nebeneinander und erreichte damit eine Formverfestigung des ganzen Bildes. Das neoimpressionistische Element war es auch, das die Brücke an Cuno Amiet so ansprach, daß sie ihn spontan in ihre Gemeinschaft aufnahm. Die neue Auffassung bedurfte einer neuen Technik. Anstelle des pastosen Auftrags traten durch Terpentin verdünnte Ölfarben, die die Flüchtigkeit der ungebrochenen Farben besser zur Geltung kommen ließen. In den letzten Jahren brachte Otto Müller die Leimfarbe, deren stumpfe Leuchtkraft die monumentalen Wirkungen verstärkte. Bei der engen Zusammenarbeit erscheinen die Arbeiten der verschiedenen Hände oft zum Verwechseln ähnlich. Vor allem Kirchner und Heckel sind in ihrer Frühzeit kaum zu unterscheiden, das gilt noch mehr für die Graphik als für die Malerei.

Ebensowichtig wie der Neoimpressionismus wurde der Jugendstil. Die breite Kontur, die die Aufgabe hat, den Bildaufbau zu unterstützen, war ein wesentliches Merkmal der Kunst Ferdinand Hodlers, von dem Hauptwerke in den Dresdner Ausstellungen damals zu sehen waren. So sehr sich gerade dieser Faktor ausgewirkt hat, so bleibt es doch zweifelhaft, ob den Brücke-Künstlern von dort diese Errungenschaft gekommen ist. Die breite Kontur war auch ein Merkmal der dekorativen Malerei von Gussmann, aus dessen Schule der einzige akademische Maler der Brücke entstammte, Max Pechstein. Es liegt viel näher, daß dieser, der durch ein überragendes Gefühl für das Dekorative und durch handwerkliche Geschicklichkeit zunächst seinen autodidaktischen



Ernst Ludwig Kirchner,
Badende, Holzschnitt,
um 1910

Freunden weit überlegen war, sie als Schulgut mit einbrachte. Die Werke des jungen Pechstein sind eine folgerichtige Weiterbildung Gussmanns. Überhaupt darf der fremde Einfluß nicht überschätzt werden. Sicher ist, daß in diesen Jahren nur wenige Gemälde von van Gogh oder Gauguin und kaum eins von den »Fauves« in Dresden bekannt waren. Wenn Gauguin gesagt hat, daß die Kunst wieder von vorn anfangen müsse und van Gogh den Beweis erbracht hat, daß eine ursprüngliche Kunst nur autodidaktisch und nicht akademisch entstehen kann, so liegt das in der Kunst der Zeit bedingt, die nach der Zertrümmerung des Schönheitsideals der Klassik, der Befreiung der Farbe durch den Impressionismus und der Zerlegung der Farben im Neoimpressionismus nun in folgerichtiger Weise zur Zertrümmerung der Form schritt, der gleichzeitig ein Neuaufbau folgte.

Viel bedeutender war der Einfluß von Nolde. Was die Brücke von ihm gewann, geht aus dem Schreiben Schmidt-Rottluffs anlässlich einer Ausstellung bei Arnold hervor, in dem er Nolde aufforderte, Mitglied zu werden, »wir haben Ihnen hiermit den Zoll für Ihre Farbenstürme entrichten wollen«. Ebenso wichtig wurde die Auseinandersetzung mit Edvard Munch. Wie weit die Brücke aber über ihren Wegbereiter dann hinausging, läßt sich an der Wirkung von Blättern Schmidt-Rottluffs auf Munch ermessen. Als Gustav Schiefler sie ihm vorlegte, äußerte er ganz entsetzt: »Gott mag uns bewahren, wir gehen schweren Zeiten entgegen«. Die Nacht konnte er dann nicht schlafen, so bewegten ihn die »barbarischen Bekenntnisse«.

Ein solches Wort von Munch macht es verständlich, daß es lange Jahre nicht nur Banausen und Spießern so erschien, als ob die Kunst im Begriff sei, von Grund auf zerstört zu werden. Eine Reaktion auf dieses revolutionäre Unterfangen war also zu erwarten, um so mehr, als die konstruktiven Elemente in der neuen Kunst verkannt wurden. Das Bedauerliche war nur, daß sie sich nicht nur auf die rein künstlerische Weiterentwicklung beschränkte, sondern unter Aufpeitschung der niedrigsten Instinkte, unter Fälschung und Irreführung als politisches Instrument

mißbr
Verni

Es
tion
ten w
als 19
ihren
ihnen

190
eigen
geken
Brück
die ei

Ein
Hier l
sprach
der m
Tafelb

Es ist
woger
phik
überz
tektu
Erst n
einen
der zu

Zu
Epoch
Maler
ander

Tages
Leinw
Ewig
Der l

zufäll
bedu
Symb
künst
daß d
halten
dem

mißbraucht wurde und in Dresden zur Diffamierung einer ganzen Künstlergeneration und zur Vernichtung ihrer Werke führte.

Es ist zu beachten, in der Brücke gab es noch keine politischen Themen, es war eine Revolution der Form, deren gesellschaftliche Auswirkung zu erkennen es Munch als ersten vorbehalten war. Die Ironie des Schicksals wollte es, daß längst andere Probleme zur Diskussion standen, als 1933 die Verfolgung begann. Viele Künstler, vor allem der nachfolgenden Generation, waren ihren Werken aus der expressionistischen Zeit längst fern gerückt und verstanden nicht, was ihnen geschah.

1908 sind die fremden Einflüsse in der Brücke verarbeitet. 1910 schließt die erste Periode, die eigentliche Dresdner, ab, die durch leuchtende Farben, große Flächen und starke Konturen gekennzeichnet wird. Ihr folgt bis 1913 die zweite Periode, die Arnold Rüdinger den »spitzen« Brückestil nennt, der düstere Farben mit einer komplizierten Kompositionsform vereinigt. Was die einzelnen Künstler nach dieser Zeit geschaffen haben, gehört nicht mehr in diesen Rahmen.

Eines der wesentlichsten Anliegen der Brücke bestand in der Vereinfachung der Bildelemente. Hier liegt der Ausgangspunkt zu dem immer wieder erhobenen Vorwurf der Primitivität. Er entsprach den Tatsachen insoweit, als von den malerischen Raffinements des Impressionismus, ja der malerischen Tradition seit der Renaissance nichts mehr übriggeblieben war. Sicher hatte das Tafelbild an monumentaler Wirkung gewonnen, aber als Malerei schlechthin hatte es verloren. Es ist wie immer, der Gewinn auf der einen wird von dem Verlust auf der anderen Seite aufgewogen. Der Vorwurf traf nicht auf die Zeichnung und das Aquarell, noch weniger auf die Graphik zu. So ist es die Letztere, die den Willen des expressionistischen Künstlers am reinsten und überzeugendsten vor Augen zu führen vermag. Ferner waren alle Voraussetzungen für eine architekturverbundene Wandmalerei gegeben. Es fehlten wie immer nur die Wände zur Ausführung. Erst nach dem Kriege konnten einige kleinere Aufgaben durchgeführt werden. So erhielt Heckel einen Auftrag für das Erfurter Museum. 1933 war es dann eine der ersten Taten, diese Wandbilder zu verdecken. Heute sind sie wieder freigelegt.

Zu jeder Zeit seit der Renaissance hat sich die Malerei auf die Natur berufen, nur hat jede Epoche in ihr etwas anderes gesehen und gesucht, ihr etwas anderes entnommen. Die Brücke-Maler machten noch keine Ausnahme. Sie haben unablässig vor der Natur gesessen, nur mit anderen Zielen als ihre Vorgänger. Als Monet seine Heuschaber in jeder Beleuchtung, bei jeder Tageszeit von dem gleichen Standpunkt aus in einer individualistischen Handschrift auf die Leinwand setzte, ging er von dem einmaligen, nie wiederkehrenden Augenblick aus, den für die Ewigkeit einzufangen er als Aufgabe sah. Noch der junge Richard Dreher handelte nicht anders. Der Brücke-Maler suchte zu dem gegenteiligen Standpunkt zu gelangen, er wollte aus allen zufälligen Eindrücken das Wesentliche zusammenfassen und den Typus gestalten, die Idee. Dazu bedurfte er nicht individualistischer Mittel, sondern eines Stils, der zu einer Überhöhung, zum Symbolcharakter der Farbe und der Motive führte. Man ging in der Brücke daran, die eigene künstlerische Persönlichkeit auszuschalten zu Gunsten eines kollektiven Stils. Wir sahen bereits, daß das so weit gelang, daß die einzelnen Handschriften der frühen Zeit kaum auseinanderzuhalten sind. Ein völliger Gegensatz zu dem Schaffen des reifen Sterl des gleichen Zeitraumes, bei dem jeder Strich unnachahmlich, unwiederholbar und unlehrbar geworden war. Hier tritt aber



Erich Heckel,
Frühling
in Flandern,
Gemälde, 1916

auch die Notwendigkeit eines späteren Bruches bereits deutlich hervor, denn es liegt in der künstlerischen Persönlichkeit begründet, daß sie sich frei entwickeln muß; wo diese Möglichkeit nicht mehr besteht, gibt es nur Untergang oder die Sprengung der hemmenden Bindung.

Das Zurückgreifen auf die Kunst vergangener Zeiten war von jeher ein Mittel zur Auffrischung der Kräfte und zur Befreiung von der Tagesmode gewesen. Den Gang zu den Müttern hatten die Klassizisten angetreten, als sie sich auf Raffael beriefen, die Romantiker, als sie die Präraffaeliten und die alten deutschen Meister priesen. Die Brücke fand den Weg im Völkerkundemuseum und erfrischte sich an der Negerplastik und den Balkenschnitzereien der Südsee. Sie witterten hier die Uranfänge der Kunst, Uranfänge, von denen sie glaubten, daß von ihnen aus die neue Kunst ausgehen müsse. Heckel und Kirchner schnitzten Holzfiguren, und Kirchner bemalte die seinen, wie er schreibt, »um den Rhythmus der geschlossenen Form zu suchen«, das heißt, sich gegen die malerische Auflösung, der die Impressionisten anheim gefallen waren, zu wehren. Hier haben auch Noldes Maskenbilder ihren Ursprung. Auch die etruskische Kunst hat Anregungen vermittelt. Erst viel später führte der Weg Nolde und Pechstein in die Südsee. Dieses Zurückgreifen auf die Kunst der »Primitiven« ist ihnen später von nationalistischen und dem Rassenhaß verfallenen Elementen besonders hart angekreidet worden, die nicht verstehen konnten, daß die Flucht vor dem Eleganten, Raffinierten, Delikatzen und Überkultivierten aus dem gleichen Erlebnis geboren war, wie der Gang der Scholle oder der Worpweder in die einfache heimatliche Landschaft. Aber

die
web
in d
Ros
der
nan
stär
wer
hat
star
der
der
A
sch
was
losi
We
Ges
Kur
ver
sch
nie
dar
der
Wi
Rol
dies
die
»
Nü
alte
in C
Brü
Val
sch
S
Im
sch
Me
vor
sch

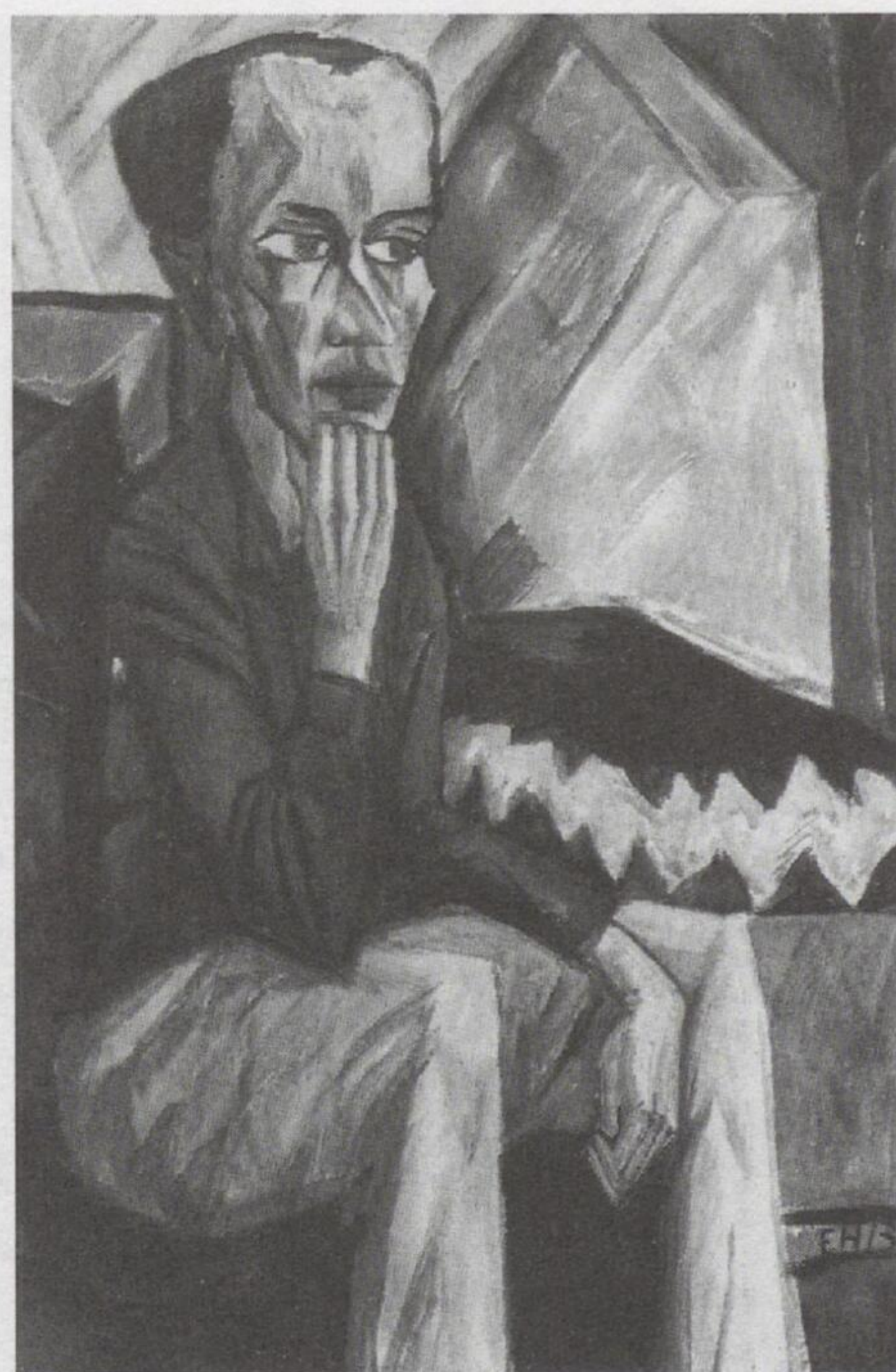
die Brücke schnitzte nicht nur, sondern batikte, webte und baute Möbel. Schmidt-Rottluff hat in diesem Sinne etwas später einen Raum bei Rosa Schapire in Hamburg ausgestaltet, der leider nicht erhalten ist. Paul Ferdinand Schmidt nannte ihn, wie immer etwas übertreibend, »das stärkste und eindrucksvollste Gesamtkunstwerk, das es wohl seit der Barockzeit gegeben hat«. Aber der Begriff des Gesamtkunstwerkes stammt nicht aus dem Barock, sondern erst aus der Romantik, die zuletzt die geistige Heimat der »Brücke« gewesen ist.

Aus diesen Kämpfen und Erlebnissen heraus schrieb Nolde 1907 aus Dresden: »In der Kunst, was sind Gesetze? Was ist Willkür und Zügellosigkeit? Jeder wirkliche Künstler schafft neue Werte, neue Schönheit, und es entstehen neue Gesetze. – Es ist gar nicht schwer, die alte Kunst genießen zu können und mit ihr auf vertrautem Fuße zu leben, es ist unendlich viel schwerer, moderne Gegenwartskunst zu genießen. – Wenn ich Dir einen guten Rat geben darf, dann ist es dieser: wenn Du in der Kunst der Gegenwart an Werken eine Gesetzlosigkeit, Willkür oder Zügellosigkeit, wenn Du krasse

Roheiten und Brutalitäten wahrnimmst, dann beschäftige Dich lange und eingehend gerade mit diesen Werken, und Du wirst schließlich erkennen, wie die anscheinende Willkür sich in Freiheit, die Roheiten sich in hohe Feinheiten verwandeln. Harmlose Bilder sind selten etwas wert.«

»Kirchner brachte den Holzschnitt aus Süddeutschland mit, den er durch die alten Schnitte in Nürnberg wieder aufgenommen hatte. Dresden gab durch die landschaftlichen Reize und seine alte Kultur viele Anregungen. Hier fand »Brücke« auch die ersten kunstgeschichtlichen Stützpunkte in Cranach, Beham und anderen deutschen Meistern des Mittelalters«, erzählt die »Chronik« der Brücke. Hier lag die eine Komponente des neuen Holzschnitts, die andere lag in den Werken von Vallotton, Gauguin und vor allem von Munch, dem eigentlichen Schöpfer des neuen Holzschnittstils, beschlossen. Der japanische Farbholzschnitt hat nur indirekt dazu beigetragen.

Seit 1890 hatte die Graphik wieder einen großen Aufschwung genommen, war aber im Impressionismus auf Radierung und Lithographie beschränkt geblieben. Jetzt folgte der Holzschnitt nach. Nicht mehr der Linienholzschnitt mit seiner Abart des Tonschnittes, wie ihn die Menzel- und die Richter-Schule für ihre Reproduktionen bedurften, die aus hartem Hirnholz von Handwerkern nach Vorzeichnungen virtuos herausgeschält wurden, sondern der Langholzschnitt. Für ihn konnten alle weichen Holzarten verwendet werden. Neu war, daß der Künstler



Erich Heckel, Sitzender Mann, Gemälde, 1913
(verschollen, bis 1937 Stadtmuseum Dresden)

jetzt nicht nur selbst schnitt, sondern auch sein eigener Drucker wurde, der die natürlichen Feinheiten und Maserungen des Holzstockes in seine Komposition einbezog. Der Künstlerholzschnitt, wie er mit Recht heißt, unterscheidet sich so grundsätzlich vom Faksimileholzschnitt, für den das Material des Holzes nur eine zufällige Grundlage ist, durch seine Materialbedingtheit. Künstlerische Idee und Material setzen einander voraus. Unmittelbar, hart und blockhaft stehen die Schwarz-Weiß-Kontraste gegenüber. Für malerische Raffinements und die Zufallsbilder des Impressionismus bleibt kein Raum übrig. Im Gegensatz zur Lithographie und Radierung muß der Künstler schwer gegen die Materie ankämpfen. Hier gibt es kein lockeres Dahingleiten des Stiftes, des Pinsels oder des Stichels, gegen jeden Span muß die Hand das Messer kraftvoll anstemmen.

Der Holzschnitt mußte den Künstlern der Brücke als das wichtigste Ausdrucksmittel erscheinen. Die auf erkenntnismäßiger Grundlage erarbeitete Vereinfachung war hier durch die Technik notwendig bedingt. Die Realisation jeder Idee mußte in wenigen großen Formen und Flächen geschehen. Die monumentale Wirkung stellte sich durch diese Abstraktion fast von selbst ein und führte zum Überindividuellen, zum Symbol des dargestellten Inhalts, sei dieser nun ein Porträt oder eine Landschaft, zur Hieroglyphe.

Hartlaub nennt den von Munch entwickelten und von der Brücke aufgenommenen und popularisierten primitiven Holzschnittstil die originellste Hervorbringung des Expressionismus überhaupt. An ihm ist der entscheidende Form- und Gesinnungswandel seit Beginn des 20. Jahrhunderts abzulesen. Der Holzschnitt ist für seine Zeit von der gleichen Bedeutung wie es die Lithographie für das 19., die Radierung für das 17. und der Kupferstich für das 16. Jahrhundert waren.

Aber ebenso wurde die kalte Nadel, die Nolde durch seine »interessante Technik«, wie sich Kirchner ausdrückte, bereichert hatte, gepflegt. Auch hier brach der Widerstand, den das Eisen bei der Bearbeitung der Platten zu überwinden hatte, im Gegensatz zum Ätzverfahren, ein künstlerisches Moment, das in die Betrachtung einzubeziehen ist, ebenso wie es die natürliche Abstraktion von allem Unwichtigen war, die zum Umriß führte. Die Lithographie arbeitete die »Brücke« direkt auf den Stein unter Ausschaltung des Umdruckverfahrens, das als nicht werkgerecht angesprochen werden muß.

Die Graphik aus der Brückezeit umfaßt viele hundert Blatt, die nur in ganz geringen Auflagen auf billigem Papier gedruckt wurden. Wir besitzen von ihnen genaue Verzeichnisse. Alljährlich zwischen 1906 und 1912 erschien für die passiven Mitglieder eine Mappe, die 1906 bis 1908 Blätter verschiedener Künstler vereinigte, darunter auch Werke von Nolde und Amiet. Von 1909 bis 1912 war sie jeweils einem gewidmet, 1909 Schmidt-Rottluff mit in Holz geschnittenem Titel von Kirchner, 1910 Kirchner mit Titel von Heckel, 1911 Heckel mit Titel von Pechstein, 1912 Pechstein mit Titel von Otto Müller. Nur Müller ging leer aus. Ebenso reizvoll wie selten sind die graphischen Nebenarbeiten wie Mitgliedskarten, Jahresberichte und so weiter, die bei aller Einfachheit in der Ausstattung vollgültige künstlerische Leistungen darstellen.

Die überragendste Persönlichkeit bleibt ohne Zweifel Kirchner. Als Zeichner, Graphiker und Maler überrascht sein Phantasieeichtum schon formal immer von neuem. Thematisch ist sein Rahmen weit gespannt. Varieté, Zirkus, Großstadt, Atelier- und Badeszenen, Landschaften

Karl S
 wird
 ihm
 Schw
 ende
 Ih
 einar
 währ
 risch
 relle
 He
 hat d
 Akte
 bruch
 ziger
 terist
 matig



Karl Schmidt-Rottluff, Pharisäer, Leimfarbe, 1912 (bis 1937 Stadtmuseum Dresden)

werden in der Brückezeit gestaltet. Auch in den späteren Jahren, bis an sein Lebensende, blieb ihm die gleiche Intensität des Schaffens und die Kraft dauernder Erneuerung erhalten. In der Schweiz, wo er die letzten Jahrzehnte als Kranker verbrachte, bis er sein Leben freiwillig beendete, schloß sich ihm eine Reihe von Schülern an, die sein Werk fortsetzten.

Ihm zwillingshaft verbunden war Heckel. Durch Jahre hindurch ist ihr Werk nur schwer auseinanderzuhalten. Ein weiches und lyrisches Temperament, dem noch im zweiten Jahrzehnt während des ersten Krieges so starke Schöpfungen wie die flandrische Madonna und die flandrischen Landschaften gelangen. Erst sein Altersstil wird mit Ausnahme der Landschaftsaquarelle etwas dünn und formelhaft.

Heckel entgegengesetzt erscheint die spröde und harte Männlichkeit Schmidt-Rottluffs. Er hat das Anliegen der Brücke am konsequentesten durchgeführt. Die geschnittenen Porträts und Akte können beispielhaft für ihr Gesamtollen stehen. Sein Schaffen verläuft konsequent und bruchlos im Kampf um die reine Farbe und einen monumentalen Flächenstil. Seit den zwanziger Jahren wird das Werk Schmidt-Rottluffs verhaltener, und neben der beibehaltenen charakteristischen Kontur gewinnt es an malerischer Differenziertheit und Objektnähe. In den großformatigen Aquarellen des letzten Jahrzehnts ist inhaltlich das Figurale zugunsten der Landschaften

und Stilleben zurückgetreten. Erst in einer Reihe von Blättern um 1950 entfernt er sich wieder von dem realistischen Nachgehen der mittleren Epoche und gelangt bei einer sehr ausgewogenen Farbgebung, die die »barbareske« Vergangenheit verleugnet, zu stark abstrahierenden Formulierungen von Landschaft und Stilleben.

Am leichtesten konnte sich Pechsteins dekorative Begabung durchsetzen. Er war der erste deutsche Expressionist, der öffentliche Anerkennung fand. Die handwerkliche Geschicklichkeit, die ihm gestattete, große Aufträge zu bewältigen, seien es Mosaike oder Glasfenster im Rathaus in Eibenstock oder im Kunstsalon Gurlitt, stellte mühelos und sichtbar die Verbindung zur jüngsten Vergangenheit her. Im Abstand eines reichlichen Menschenalters will es überhaupt erscheinen, als ob die retardierenden Kräfte auch in der Brücke größer gewesen seien als die revolutionären. Es wird schwer, die Aufregung der damaligen Betrachter zu verstehen. Was Impressionismus, Neoimpressionismus und die verschiedenen Richtungen des Jugendstils geschaffen hatten, nahm zunächst einen breiteren Raum ein als die Auswirkung neuer Erkenntnisse. Es geht in der Kunst wie im Leben, jeder Schritt in Neuland will schwer erkämpft sein, und die Nachfahren können es nicht mehr fassen, was es überhaupt zu kämpfen gab.

Während der kurzen Zeit seiner Mitgliedschaft in der Brücke hatte Nolde durch seine Radierungen Anregungen gegeben, er selbst nahm den Holzschnitt auf. In Dresden entstanden die frühesten Blätter. Als er die Stadt 1907 verließ, endete die erste Epoche seines Schaffens, die der Garten- und Blumenbilder, und die neue Epoche der großfigurigen Gemälde hatte mit dem »Freigeist« 1906 begonnen.

Die Wirkung der Brücke auf die deutsche Kunst, vor allem im Norden, war ungeheuer groß, sie hielt etwa bis 1925 an. Ihr im einzelnen nachzugehen, würde eine eigene Untersuchung verlangen. Von der Dresdner Nachfolge wird später zu sprechen sein. In Berlin waren noch 1918 die Zeitschriften »Sturm« und »Aktion« von ihrem Geist erfüllt. Der alte Christian Rohlfis erfuhr ihren Einfluß. Georg Tappert, damals noch in Worpsswede ansässig, war schon in Dangast mit Heckel und Schmidt-Rottluff zusammengekommen, Heinrich Nauens Kunst steht Heckel nahe. Nie vorher und nie nachher wieder ist es einer Gruppe Dresdner Maler gelungen, einen solchen epochalen Erfolg zu erringen.

D
Die
terte
nen
Ers
Wel
stell
lich
»Bla
hat
fahr
fuhr
Reh
Exp
sche
Har
Sehr
In
vent
liche
stell
schw
wert
End
solid
zu s
verd
G
Kün
sche
blich
lung
Lang
ren

Die zweite Generation des Expressionismus. Die »Gruppe 1919«

Die Wirkung der Brücke auf die Dresdner Malerei ist von 1907 an unverkennbar und verbreiterte sich auch nach ihrem Weggang immer mehr. Kaum einer der jüngeren und aufgeschlossenen Kräfte konnte sich ihren Gestaltungsprinzipien ganz entziehen. Aber erst die seelischen Erschütterungen des Weltkrieges, der eine wohlgeordnete Welt zerbrach, brachten die zweite Welle des Expressionismus. Er beherrschte jetzt das gesamte Kunstschaffen, überflutete die Ausstellungen, Zeitschriften, Presse und zwang auch das Publikum zur Stellungnahme. So wesentlich der Raum ist, den die erste Generation der Expressionisten, vor allem die »Brücke« und der »Blaue Reiter« in der neuen Kunstgeschichte einnehmen, soviel Gleichgültigkeit und Ablehnung hat die zweite Generation, deren Wirkung nur wenige Jahre von etwa 1918 bis 1924 anhielt, erfahren. Mit der Verfemung durch die Nazis kann das nicht zusammenhängen, denn sie widerfuhr beiden Generationen in gleicher Weise (außerdem wäre es längst möglich gewesen, eine Rehabilitierung vorzunehmen). Sie ist nicht erfolgt, da selbst so überzeugte Vorkämpfer für den Expressionismus wie Max Sauerlandt diese Kunst im wesentlichen für eine inflationistische Erscheinung hielten. Er nannte sie »die trübe Welle eines expansiven Expressionismus aus zweiter Hand, in dem sich die durch vier und ein halbes Jahr aufgestaute und zurückgedrängte Kraft und Sehnsucht mit den Schreckenserlebnissen des Krieges verbunden, gewaltsam entlud«.

In der Ausbreitung eines jeden Stils liegt die Gefahr der Verflachung, der Routine und Konvention. In keinem war die Gefahr so groß wie im Expressionismus, der bewußt das handwerkliche Können sekundär erscheinen ließ und das unkontrollierbare seelische Erlebnis an die Spitze stellte. Genug Anlaß, um in einer turbulenten Zeit Wollen mit Können zu verwechseln und schwache Charaktere zu Improvisation und Bluff zu verleiten. Die Verwendung von minderwertigem Material trug das ihre dazu bei, um fast genau mit dem Ende der Inflation auch das Ende des Stils herbeizuführen. Mit dem soliden Geld wurden auch ein solides Handwerk und solides Material verlangt. Man hatte das Gefühl, endlich wieder festen Boden unter den Füßen zu spüren. Der neue Modestil hieß »Neue Sachlichkeit«. Der Vorgang ist höchst bedeutend. Er verdiente eine besondere Untersuchung.

Gerade wegen des plötzlichen Abbruchs des Expressionismus hat man gegen die ausübenden Künstler schwere Vorwürfe erhoben, als ob sie absichtlich geblufft hätten oder einer snobistischen Laune gefolgt seien, der sie nun müde geworden wären. Wie schon angemerkt wurde, blieb die erste Generation dem Stil grundsätzlich treu, wenn sich in ihrem Schaffen auch Wandlungen vollzogen und mit dem zunehmenden Alter eine Beruhigung eintrat. Ebenso ist Otto Lange, der altersmäßig zur Brücke gehört, Expressionist geblieben und hat in den folgenden Jahren erst seine reifsten und stärksten Werke geschaffen. Der Expressionismus kam als Gesamtstil



Otto Lange, Ausstellungsplakat, Holzschnitt, 1919

Zeit Bedeutendes leisten, dann plötzlich verstummen oder ein ganzes Leben nur noch Belangloses und Mittelmäßiges zustande bringen. Dieses meteorhafte Aufleuchten und wieder Verschwinden von Künstlern im Alter von 20 bis 30 Jahren war aber im Expressionismus so häufig, daß es eines besonderen Hinweises bedarf. Es geht hier nicht um die Frühvollendeten, deren Werk jäh abbrach, wie es bei Marc, Macke und der Modersohn-Becker geschah, sondern um die, denen das Schicksal gestattete, weiter zu schaffen. Mit einer unerhörten Frische traten sie um 1918 an das Licht der Öffentlichkeit, um wenige Jahre später wieder in die Vergessenheit zurückzusinken; ein tragisches und für den Betroffenen ein unverständliches Los. Für fast jeden Künstler kommt der schmerzliche Augenblick, meist um das vierzigste Lebensjahr, in dem er das Nachlassen der naiven schöpferischen Kräfte fühlt, das natürliche Drängen zum Schaffen schwinden sieht. Es ist der Augenblick, in dem sich entscheidet, ob sein Künstlertum aus jugendlicher Triebhaftigkeit gewachsen und mit dieser beendet ist, oder ob ihm wirklich schöpferische Kräfte innewohnen, die von Geist und Herz genährt werden. Diese Krisis zu überwinden und als Künstler

einer revolutionären Jugend entgegen. Wie in einem Rausch schüttelte sie alle Schrecken und Beengungen des Krieges ab mit dem Ziel, zu einer neuen Freiheit, einer neuen Menschheit zu gelangen. Ihr Expressionismus war eine Jugendbewegung, wie es der Sturm und Drang und die Romantik gewesen waren. Man kann nicht ein Leben lang stürmen und drängen und nach der Blauen Blume suchen, niemand wird ernsthaft Goethe vorwerfen, daß er in der Iphigenie den Stil des Götz verraten habe, oder Tieck, daß er im Alter realistische Romane und Erzählungen schrieb, statt konsequenterweise neue Sternbalds zu dichten. Zunehmende Reife verlangte einfach einen anderen Stil.

In jedem Stil gibt es schwache Kräfte und Mitläufer, die die Zeit nicht bewegen, sondern von ihr bewegt werden. Es gibt auch Kräfte, die kurze

Mitg
links

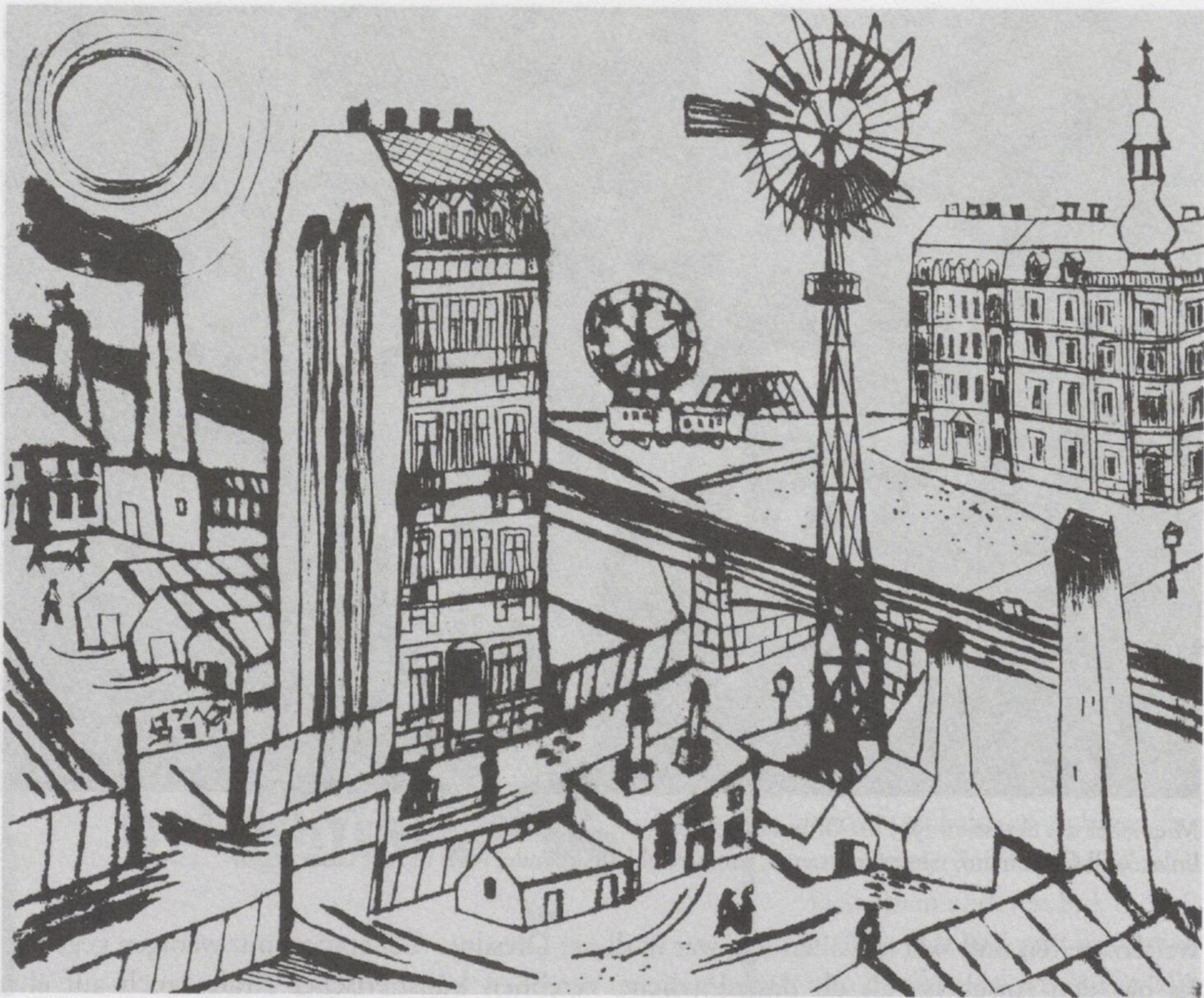
weil
Es
gru
Kur
Kur
gest
gute
daß
allzu
leist
sche
als
sich
keit
Is
sein
bars
des



Mitglieder der Sezession 1919 im Gründungsjahr
links: Will Grohmann, vorn: Constantin von Mitschke-Collande, vorn rechts: Lasar Segall

weiterzureifen und sich zu vollenden, war in dieser Dresdner Generation nur wenigen gegeben. Es hat den Anschein, als ob das plötzliche Verebben künstlerischer Kräfte auch auf eine grundsätzliche Überschätzung der Naivität und eine Unterschätzung des geistigen Elements der Kunst zurückzuführen ist. Wie die Natur, so macht auch die Kunst keine Sprünge, das große Kunstwerk will erarbeitet werden, und das geschlossene Lebenswerk wird nicht genialisch hingestrichen, sondern unter letzter Zusammenraffung aller geistigen und körperlichen Kräfte den guten und den bösen Mächten abgerungen. Dazu kam ein Mangel an Selbstkritik, der bewirkte, daß jedes eben vollendete Stück mit großer Geste der Öffentlichkeit zugeführt wurde, wozu eine allzu bereitwillige und nachsichtige Kritik Handlangerdienste zum Schaden der Künstler selbst leistete. Das oft so falsche Pathos dieser Jahre wird in nichts deutlicher als in der expressionistischen wildwuchernden Ornamentik, die sich nicht weniger unorganisch und verkrampft erwies als die 15 Jahre vorher industriell hergestellte des Jugendstils, deren direkter Erbe sie war. Was sich in Kinos und Kaffeehäusern breit machte, war so grausig, daß die Forderung nach Sachlichkeit, auf Verzicht jedes dekorativen Elementes als Erlösung erschien.

Ist der Expressionismus als Stilerscheinung um 1925 im wesentlichen abgeschlossen, so dauern seine Nachwirkungen bis heute an und sind noch keineswegs erschöpft. Er hat sich als fruchtbarstes und aufwühlendstes Ereignis nicht nur in der Dresdner, sondern in der deutschen Kunst des 20. Jahrhunderts erwiesen.



Otto Lange, Vorstadt, Radierung, 1922

Neu erscheint das religiöse Thema. Das darf aber zu keiner falschen Schlußfolgerung führen. Keinem der Künstler war die religiöse Auseinandersetzung ein besonderes Anliegen oder gar eine innere Notwendigkeit. Sie wollten ein Bekenntnis zu den menschlichen Urerlebnissen in einer symbolhaften Steigerung ablegen, wenn sie Maria mit dem Kind, die Geburt oder die Anbetung darstellten, und sie wollten einen neuen Glauben an die Menschheit aufrichten. Sie waren Ethiker, aber nicht religiöse Menschen.

Weit wichtiger wirkte sich das soziale und politische Thema aus, das nach 1918 in einem bisher nicht dagewesenen Umfang die künstlerische Auseinandersetzung beherrschte. Der sentimentalischen Armeleutemalerei des Biedermeier und Ludwig Richters Darstellungen armer friender Kinder hatte jede politische Schärfe gefehlt, sie waren sanfte Appelle an das menschliche Herz. Die Armeleutemalerei des Realismus und die Milieumalerei G. Kuehls und seiner Schule gab drastische realistische Zustandsschilderungen, auch sie hatte keine politische Tendenz. Ihnen war es nur wichtig, das Thema zu erweitern und zu beweisen, daß Schönheit nicht die einzige Form der Kunst sei und neben ihr das Häßliche als gleichberechtigt, wenn nicht

bevo
nur
Käth
Allta
rang
D
trat
sich
sie
Umfa
tung
vor
drast
polit
nach
nism
neter
strati
M
Ante
alle
Gebä
Nich
vorüb
abka
Groh
geset
ableh
ander
Un
knech
einig
»Neu
daru
Im
sion,
sten,
stieß
ken is
leben
Voru

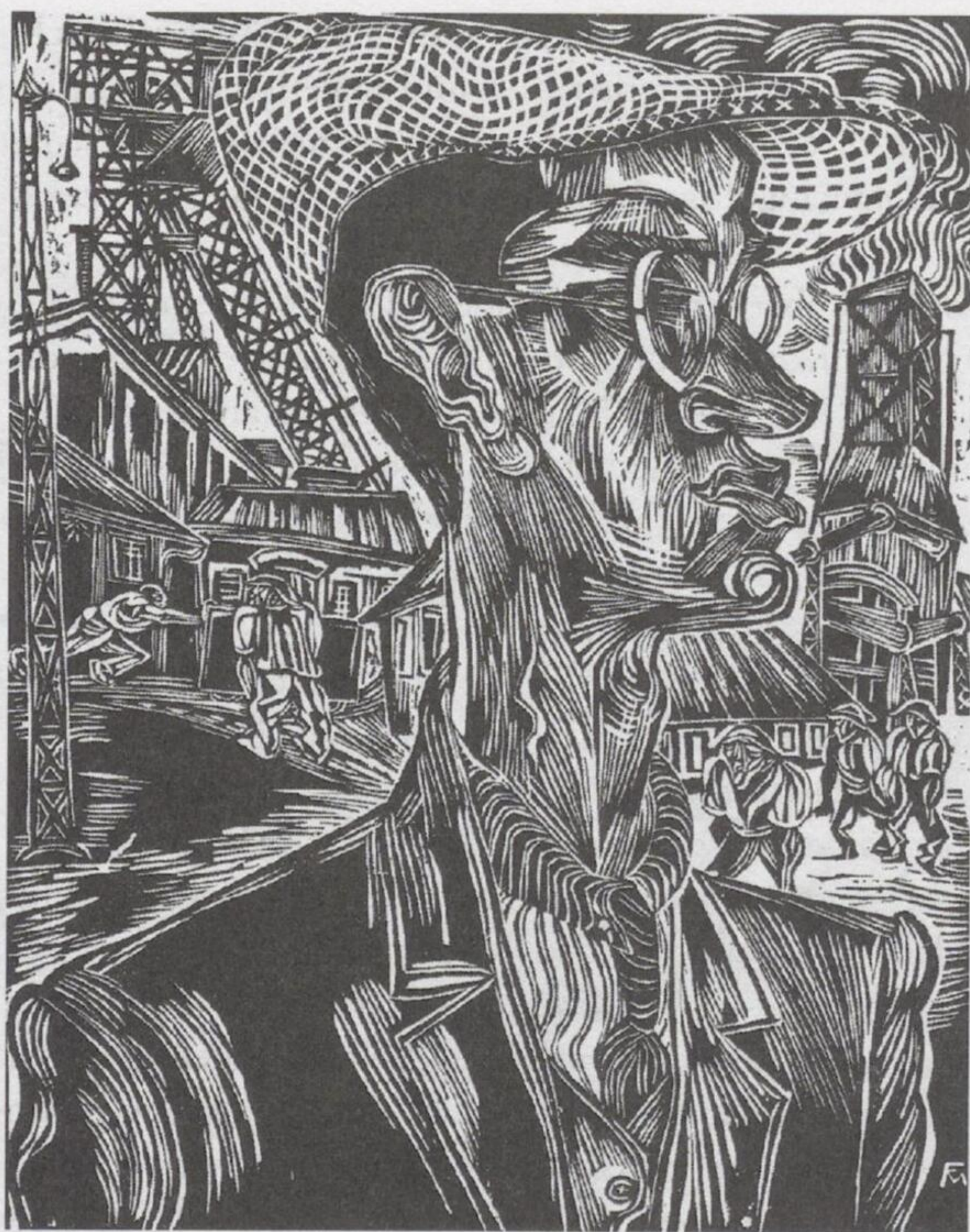
bevorrechtigt zu stehen habe. Denn Schönheit ist die Ausnahme, während Häßlichkeit nicht nur der Wirklichkeit entspricht, sondern auch charakteristischer und malerischer erscheint. Käthe Kollwitz schritt zur sozialen Anklage, ihrer großen sittlichen Persönlichkeit gelang es, das Alltägliche zu überwinden und in das Allgemeingültige zu erhöhen, das heißt den Ewigkeitsrang zu verleihen.

Die expressionistische Generation von 1918 überwand alle künstlerischen Vorurteile und betrat die Arena der Tagespolitik, um für die Erniedrigten und Beleidigten zu streiten. Sie scheute sich nicht davor, tendenziös zu werden und zu übertreiben. Nicht etwas nur in Karikaturen, wie sie schon das 19. Jahrhundert seit Daumier kannte, sondern auch in Tafelbildern bedeutenden Umfangs. Das war ohne Beispiel in der Kunstgeschichte, und es ist hier von sekundärer Bedeutung, daß der Kunstwert dieser Bildwerke meist nur geringfügig ist. Wieder war es die Graphik, vor allem der Holzschnitt, der als überragendes Propagandamittel sich auswertete ließ. Derb, drastisch und volkstümlich steigerten sich seine besten Blätter zu magischen Wirkungen. In den politischen Blättern machte sich auch am frühesten ein neuer Realismus bemerkbar, der zu dem nachfolgenden Stile überführte. Gerade das Zusammentreffen des gefühlsbetonten Expressionismus mit der scheinbar exakten Kühle des neuen Realismus hat dann eine Reihe ausgezeichneter Arbeiten in Dresden hervorgebracht, wenn auch die Gefahr, ins Triviale, Dekorative, Illustrative und Kunstgewerbliche zu verfallen, oft nicht vermieden wurde.

Man hätte annehmen dürfen, daß die gesamte klassenbewußte Arbeiterschaft lebhaftesten Anteil an dem Schaffen dieser Künstler nehmen würde, die aus ihren Reihen kamen. Daß vor allem die Graphik, deren beste Werke für wenige Mark käuflich zu erwerben waren, in jedem Gebäude der Arbeiterschaft, in Gewerkschaften und Volkshäusern zu finden gewesen wären. Nichts von alledem geschah, sie, für die diese Kunst bestimmt war, gingen gleichgültig an ihr vorüber. Der Künstler mußte froh sein, wenn irgendein Kunstfreund ihm gelegentlich ein Blatt abkaufte und ihm somit ermöglichte, überhaupt weiter zu arbeiten. Anschließend konnte Will Grohmann 1928 schreiben: »Die große Enttäuschung, wie das unverbildete Volk, auf das man gesetzt hatte, versagte! Diejenigen, deren Besitzstand und deren Mentalität die Revolution hätte ablehnen müssen, wurden ihre Freunde, und man akzeptierte den künstlerischen Fortschritt. Die anderen verweigerten die Gefolgschaft.«

Unvergessen bleibt die Zeitschrift »Die Aktion« Franz Pfemferts, des Freundes von Karl Liebknecht und Rosa Luxemburg, in der allwöchentlich Originalgraphiken der besten Meister für einige Pfennige zu haben waren. Aber auch die Dresdner Monatsschriften »Menschen« und »Neue Blätter für Kunst und Dichtung« brachten Originaldrucke für den Preis eines Kinobilletts, darunter viele Frühwerke von Otto Dix, Conrad Felixmüller und Otto Lange.

Im Frühjahr 1919 schloß sich eine kleine Anzahl revolutionärer Künstler zur »Dresdner Sezession, Gruppe 1919« zusammen. Der weitaus Älteste von ihnen war Otto Lange mit 40, die Jüngsten, Conrad Felixmüller und der Bildhauerzeichner Christoph Voll, zählten 22 Jahre, zu ihnen stieß etwas später Otto Dix. Wenn auch im Ganzen die Gruppe 1919 ohne die Brücke nicht zu denken ist, im einzelnen verwirklichte sie sich selbst, und durch das hemmungslose jugendliche Ausleben gewannen ihre Werke einen charakteristischen Stil. Eine glückliche Jugend, die ohne jedes Vorurteil unter Überbordwerfung aller Tradition schaffen konnte, wie ihr ums Herz war. Aber auch



Conrad Felixmüller, Der Ingenieur, Holzschnitt, 1923

Eine sparsame zeichnerische Ausdeutung und eine raffinierte farbige Gestaltung, die auch Zufallsergebnisse einzubeziehen wußte, brachte Werke von einer so visionären Kraft hervor wie die südfranzösischen Hafenbilder, die Ansichten von Paris oder von Franckes Eisbahn in Dresden. Es sind Höhepunkte der Dresdner Malerei dieser Zeit. Das weitere Leben Langes verlief tragisch. Der rastlos tätige und produzierende Mann wurde von den Nazis entlassen und verfolgt. Er begann, im Stile eines Neu-Realismus zu experimentieren, der seinem Phantasie Reich tum keine Auswirkung erlaubte. Was er noch zustande brachte, ist das Werk eines innerlich gebrochenen und seiner naiven Sicherheit beraubten Menschen.

Die Keile, Zacken und Kämme des spitzen Brückestils, wie sie vor allem Heckels Werk kennzeichnen, entwickelte Wilhelm Heckrott in der »Maienkönigin« weiter. Auch das umfangreiche graphische Werk dieser Jahre zeigt die gleichen Merkmale. Er kam aus der Schule Emanuel Hegenbarths und seine Bildvorstellungen kreisen um das Tier, vor allem um Rind und Pferd. In späteren Jahren beruhigten sich diese Formen, die Ölgemälde werden von einer sicheren Tektonik getragen, die von einer dunklen und gedeckten Palette unterstützt wird. Das dekorative Element tritt immer mehr in den Vordergrund, Wandteppiche wie die »Liegenden Fohlen« bringen Heckrotts Wollen und Können am klarsten zum Ausdruck. Ihm widerfuhr 1933 das gleiche

von hier aus wird klar, daß eine Ernüchterung auf den Rausch und eine Umkehr folgen mußte.

Die umfassendste Begabung gehörte Otto Lange. Er war nicht nur Maler und Graphiker, sondern auch Innenarchitekt und Kunsthandwerker. Die Entwürfe, die er für die Teppichwirkereien, Spitzenmanufakturen und die Glasindustrie schuf, machen die Hälfte seiner Lebensarbeit aus. Verhältnismäßig spät kam er erst zur freien Kunst. Er war aus der Gussmann-Schule hervorgegangen. Lange begann in einem späten Brückestil und entwickelte sich bis in die Nähe abstrakter Gestaltungsweise. Lag in der ersten Periode das Schwergewicht auf Holzschnitt und Radierung, so erreichte er in der zweiten den Höhepunkt seines Schaffens um 1926 in farbigen Blättern in einer Mischung aus Aquarell- und Gouache-Techniken.

Sch
de
sch
da
lig
au

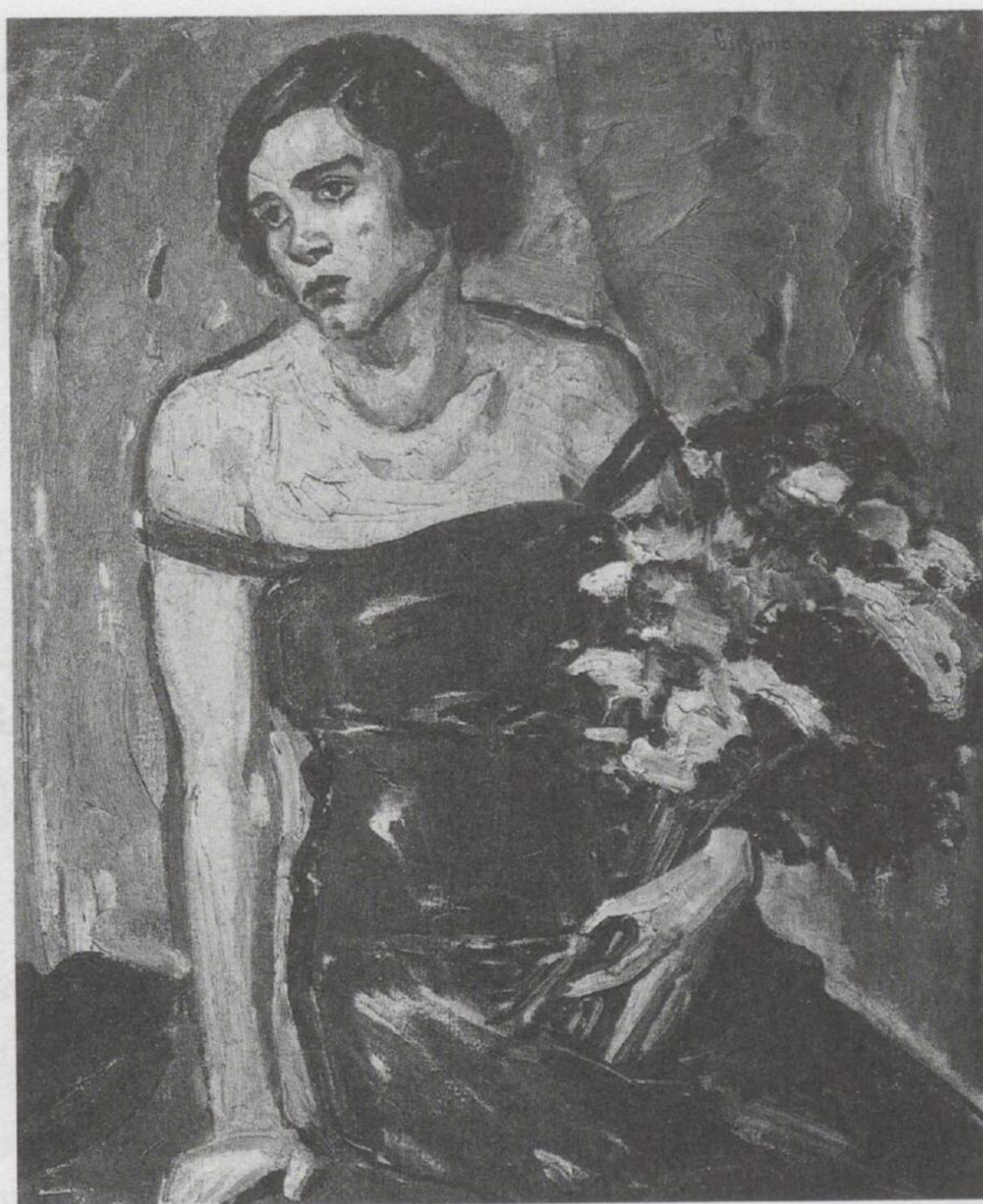
ers
ku
Dr
de
Dr
Si
sch
tru
Rü
gr
ße
Co
ak
sa
wi
ba

Er
au
K
G
zu
de
ei
G
19
ne
bl
Se
le
Pe
w
be
F

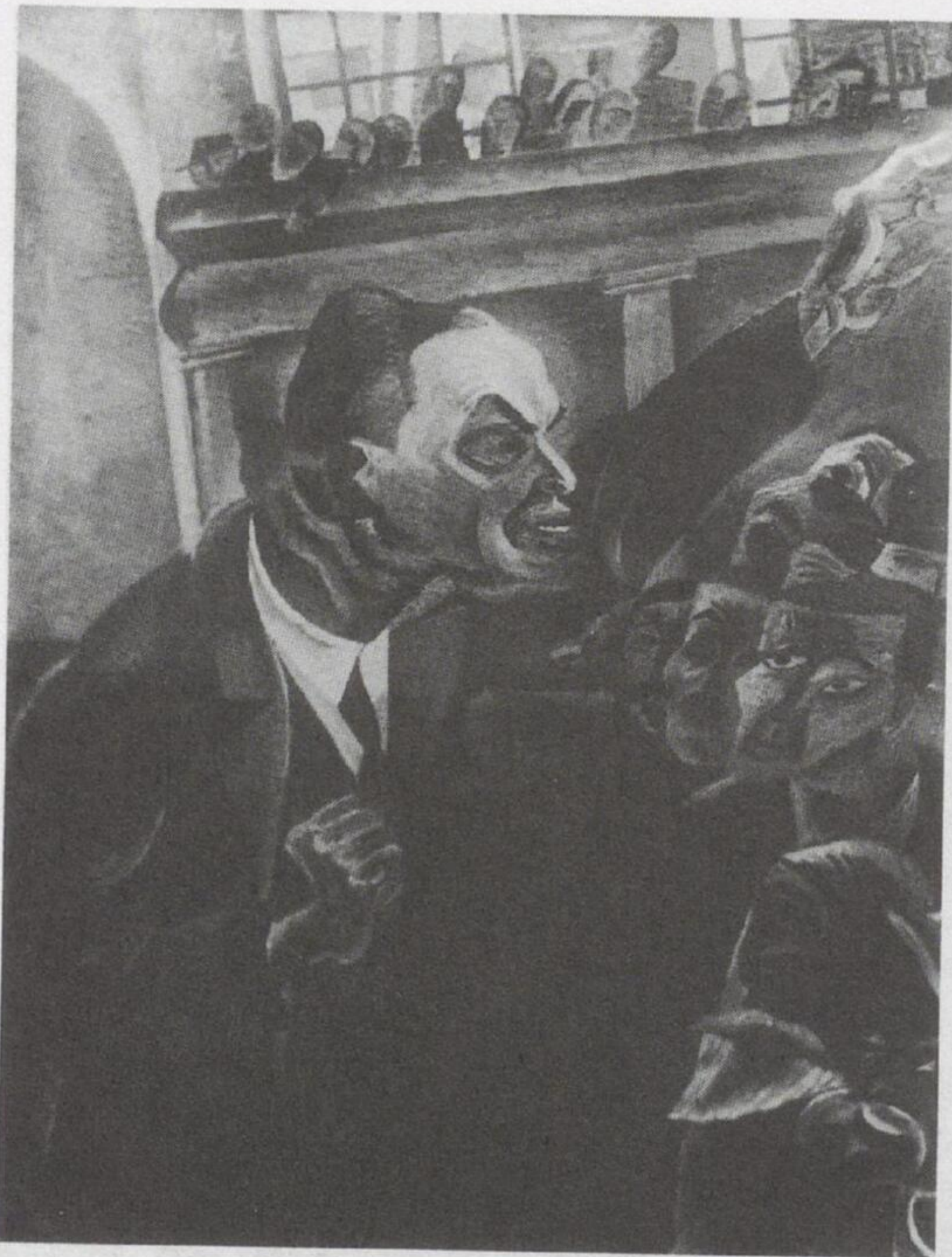
Schicksal wie Otto Lange, mit dem er gemeinsam an der Kunstschule in Plauen wirkte, ohne daß die Ereignisse sich nachteilig besonders auf sein Schaffen auswirkten.

Conrad Felixmüller war der erste bewußt auf politische Wirkung ausgehende Künstler in Dresden und mit Hugo Zehder der eigentliche Begründer der Dresdner Sezession, Gruppe 1919. Sie trat als ausgesprochen politischer und revolutionärer Stoßtrupp zu gleicher Zeit mit Otto Rühles kommunistischer Parteigründung ins Leben. Aber außer Constantin von Mitschke-Collande war niemand bereit, aktiv in der politischen Organisation und im Kampfe mitzuwirken. So verließ Felixmüller bald die Vereinigung wieder.

Als 20jähriger zeigte er bei Emil Richter die erste Kollektivausstellung, die eine etwas nähere Auseinandersetzung mit dem Kubismus brachte. Die figurale Komposition stand zu allen Zeiten im Mittelpunkt des Schaffens. 1919 beginnt die große Anzahl Gemälde politischer und proletarischer Tendenz. Die kubistischen Experimente verschwinden zugunsten eines ausgesprochenen Expressionismus. Ausdrucksbewegungen, Köpfe, Hände werden übersteigert, Unwichtiges wird verkleinert oder ganz weggelassen. Die Entwicklung geht auf einen Verismus zu, der erst nur in der Idee, später auch in der Form seinen Ausdruck findet. Gemälde wie »Otto Rühle spricht« 1920, »Menschen über der Welt« 1920, »Porträt meines Vaters« 1922 sind überzeugende Kundgebungen einer neuen Zeit. Nur Dix hat in den gleichen Jahren noch ebenso vehemente Anklagen gegen die Gesellschaft geschleudert. Künstlerisch das Stärkste bleiben auch bei Felixmüller die Holzschnitte. Der Zwang zur Vereinfachung, die abstrahierende Schwarz-Weiß-Darstellung, die eine monumentale Wirkung einschließt, unterstützen das künstlerische Wollen von sich aus. Die zahlreichen Selbstbildnisse ebenso wie etwas später die großen Porträtschnitte von Carl Sternheim 1925 und Max Liebermann 1926 werden Gültigkeit haben, wenn das übrige Werk nur noch ein Dokument der Kulturgeschichte sein wird. Dagegen bleiben die großen graphischen Serien illustrativ. Die Grellheit und Buntheit der Palette hat auch Felixmüller später nicht geklärt, als er dem politischen Thema entsagte und sich der privaten



Otto Gussmann, Dame mit Blumen, Gemälde, 1914



Conrad Felixmüller, Otto Rühle spricht, Gemälde, 1920

Fahrt ins Ungewisse in den sicheren Hafen des Naturalismus. Der Expressionismus steht mit am Anfang einer künstlerischen Revolution, deren Umfang wohl, deren Ende aber noch nicht abzusehen ist. Eng kann er nur wie jeder Stil von einem Künstler empfunden werden, der sich zwangsweise ihm verpflichtet fühlt. Diese Verpflichtung kann mancherlei Ursache haben, sie kann modisch oder wie bei den Nazis politisch bestimmt sein. Aber noch nie ist Stil so wenig Schicksal gewesen wie in der Gegenwart. Dem Tapferen bleibt die Freiheit der Wahl.

Für Otto Dix war 1919 das Jahr der dadaistischen Experimente. Man braucht die »Leda«, die »Familie Felixmüller« und die Klebebilder nicht allzu ernst zu nehmen. Sie sind nur ein Beweis, daß er auch so etwas konnte. Bereits 1920 fand er seinen eigenen realistischen Stil und das Thema für die nächsten Jahre, die Anklage gegen die menschliche Gesellschaft. Der junge Felixmüller und der junge Dix sind an diesem Ausgangspunkt durch manches Gemeinsame verbunden. Auch noch andere Dresdner haben sich hier Verdienste erworben, darunter der überaus begabte Holzbildhauer Christoph Voll als Radierer und Zeichner und Bernhard Kretschmar. Hier Prioritäten einklagen zu wollen, erscheint sinnlos. Selbst wenn es möglich wäre, das nicht mehr vorhandene Material unter genauester Datierung zu rekonstruieren, würde die Untersuchung nur ergeben, daß die Entwicklung auf wechselseitigen Anregungen beruht. Das Entscheidende bleibt auch hier, mit welcher schöpferischer Potenz um die Gestaltung gerungen wurde.

Sphäre seiner Familie zuwendete. Er selbst schreibt darüber: »Als meine Entwicklung nach den Sturm- und Drangjahren durch die faszinierende Fülle des Lebens mit seiner Gewalt, Zartheit, Innigkeit und Schönheit die Enge des Expressionismus überwand, kam mein Talent zur Entfaltung seiner malerischen Kraft. Ich rückte der Realität näher.« Am glücklichsten scheint diese Realität in Porträts wie dem des Organisten Clemens Braun 1931 verwirklicht zu sein.

Erstaunlich an dem Bekenntnis Felixmüllers bleibt, daß noch nicht ein Vierteljahrhundert nach der Befreiungstat des Expressionismus ein Künstler, der selbst bis an die äußerste Grenze mitgegangen ist, von einer Enge spricht, die es zu überwinden galt. Diese Entwicklung ist auch bei einer ganzen Reihe anderer Dresdner Künstler deutlich zu erkennen. Aber es handelt sich doch sicher weniger um die Überwindung der Enge als um die Rückkehr von einer

Las

J
Mit
abg
dur
reic
Fuc
An
I
me
sch
abe
Ter
zu
bar
füg
ken
Wi



Lasar Segall, Die ewigen Wanderer, Gemälde, 1918 (bis 1937 Stadtmuseum Dresden)

Jedes der Mitglieder der Gruppe 1919 brachte seine eigene Note zur Geltung. Constantin von Mitschke-Collandes Dynamismus wurde in späteren Jahren von einem stilisierten Realismus abgelöst. Otto Schubert gelangte nach sehr geschickten Einfühlungen in van Gogh und Cézanne durch die gleichen Erlebnisse wie Felixmüller zur bürgerlichen sächsischen Idylle. Sein umfangreiches illustratives Schaffen wird am glücklichsten durch die Radierungs-Folge zum »Reineke Fuchs« charakterisiert. Bei beiden Künstlern ist in den späteren Werken von dem revolutionären Anfänger nichts übrig geblieben.

Dagegen hat sich der Westfale Peter August Böckstiegel als ein ursprüngliches Maltemperament weiterentwickelt. In leuchtenden Farben läßt er mit pastosem Pinselstrich die saftige Landschaft und die Menschen seiner Heimat erstehen. Auch bei ihm ist das Grunderlebnis van Gogh, aber es bleibt nicht wie bei Schubert eine geschickte Anempfindung, sondern ein verwandtes Temperament lebt sich in ähnlichen Formen aus. Böckstiegel liebt es, seine Vitalität allzu stark zu betonen, diese Eigenschaft macht sich besonders nachteilig bei seinen Lithographien bemerkbar, deren Formate oft über Gebühr groß gewählt sind und Geste werden. Als Holzschnitzer verfügt er über einen kraftvollen einfachen Schnitt. Seit 1929 entstand eine Reihe von Porträtplastiken aus rotem gebranntem Ziegelton, die trotz der Sprödigkeit des Materials mehr auf malerische Wirkungen ausgehen als auf plastische Gestaltungen.



Wilhelm Heckrott, Maienkönigin (Madonna),
Gemälde 1918/19 (verschollen)

Schicksal vorausahnen. Das umfangreiche graphische Werk, die Lithographien zu Dostojewskis »Die Sanfte« und die Radierungen »Erinnerungen an Wilna« zeigen die gleiche melancholische Verhaltenheit. Auch wo sich »Mann und Weib« gegenüberstehen, bleibt die Einsamkeit unüberwindbar. Die Farbe ist dunkel und dumpf, die rein flächenhafte Komposition verzichtet auf jeden festen Aufbau. Die Zeichnungen bestehen aus wenigen Strichen, es sind Kalligraphien, sparsame Notizen zu Andeutungen menschlicher Beziehungen. Trotzdem ihm die Phantasiefülle und der farbige Reichtum Chagalls fehlten, bleibt er im bescheideneren Rahmen eine schöpferische Persönlichkeit.

Nach dem Ersten Weltkrieg lebte Segalls Kiewer Landsmann Alexander Archipenko eine Zeitlang in Dresden. Dessen abstrakte, ganz auf Rhythmik aufgebauten zeichnerischen Gestaltungen stehen in ihrem reinen und kühlen Formalismus im völligen Gegensatz zu den auf formale Straffung verzichtenden gefühlsbeladenen Bildern Segalls.

Als ein Außenseiter erscheint Gustav Schmidt. Über drei Jahrzehnte blieb er sich treu und entwickelte seine im Expressionismus wurzelnden Anfänge konsequent weiter. Die figurale Komposition, bei der sich Einflüsse von Marées und Cézanne geltend machen, steht im Mittelpunkt.

Dem Kreise nahe stand Walter Jacob, der als Holzschnitzer das originellste leistete. Er nahm die Vorbilder, wo er sie fand. An Otto Lange, Chagall und vor allem an Kokoschka lehnte er sich an, ohne etwas von dessen Malkultur zu übernehmen. Seine Gemälde bringen die drastischen, barbaresken farbigen Kontraste, mit breitem Pinsel unbekümmert hingesezt und pastos aufgetragen, wie sie der eigenständige Dresdner Expressionismus kraftmeierisch übte. Genau so haben auch Fritz Winkler und Wilhelm Rudolph, Erich Fraaß und Guido Hebert und der Bildhauer Eugen Hoffmann begonnen.

Gegen die jugendlichen und temperamentvollen Dresdner Stürmer bringen die figuralen Kompositionen des Wilnaer Juden Lasar Segall, dem die Kuehl-Schule nicht anzumerken ist, eine ganz andere Problematik. Seine Gemälde religiösen Inhalts »Kaddisch-Totengebet« 1918, »Tod« 1919, »Die ewigen Wanderer« 1919, »Krankenstube« 1921 sind angefüllt von hintergründiger Trauer und lassen ein ungewisses

Gust

Über

Den

trad

ihm

sind

wie

sein

W

che

doc

Ma

wir

Ger

dan

Jah

gan



Gustav Schmidt, Grablegung (Zyklusblatt aus »Passion«), Holzschnitt, 1924

Überlebensgroß bewegen sich seine Gestalten in einer kantigen, schwerblütigen Feierlichkeit. Der pastose Farbauftrag behält durchgehend etwas vom barbaresken und hält sich fern von der traditionellen Dresdener Malkultur. Am stärksten überzeugt Schmidt in den Holzschnitten, die ihm im Format Beschränkung auferlegen, in ihrer Derbheit aber seinem Temperamente gemäß sind und dem Drängen nach geschlossener Komposition freie Entfaltung gewähren. Ein Blatt wie die »Grablegung« von 1924, aus einer Passions-Folge entnommen, zeigt ihn den meisten seiner Dresdener expressionistischen Zeitgenossen überlegen.

Wenn der Expressionismus dieser Jahre auch – mit einer Ausnahme, von der gleich zu sprechen sein wird – keine überragenden Leistungen hervorgebracht hat, so zeigt der Querschnitt doch so interessante und vielseitige Gesichtspunkte, daß von einer Blütezeit der Dresdner Malerei und Graphik gesprochen werden kann. Nur war ihr mehr eine Breiten- als eine Tiefenwirkung bestimmt. Das wird um so klarer, wenn man in Erwägung zieht, daß die ganze junge Generation durch das Erlebnis der Formzertrümmerung und Wiederaufbau hindurch ging und damit dem trockenen Akademismus entrann. Bei fast allen namhaften Malern der folgenden Jahre bleibt diese Freiheit, die ihre Anfangsjahre einleitete, fruchtbar, auch wenn sie sich später ganz anderen Zielen zuwandten.

Oskar Kokoschka

Nachdem die Brücke Dresden verlassen hatte, erschien im März 1914 Ludwig Meidner und half, das expressionistische Interregnum für eine Reihe von Monaten als Gast zu überbrücken. Auf der Bautzner Straße lebte er zurückgezogen mit dem jungen Dichter Ernst Wilhelm Lotz, der ein Opfer des Krieges wurde und nur ein schmales Gedichtbändchen »Wolkenüberflagt« hinterließ. Das Wirken Meidners blieb ohne Spuren. Das wirbelnde Tempo seiner Blätter war der Mentalität dieser Stadt fremd, die Pathos, Sentimentalität und nüchternsten Realismus zu vereinigen weiß, aber dabei immer merkwürdig kontemplativ bleibt und jede Aktion oder Aggression zu vermeiden sucht. Er hatte es nicht anders erwartet. »Wir waren dem rasenden, tausendstimmigen Berlin entwichen. Hatten uns auf diese blumige, unbescholtene Gefilde gerettet. Denn wir wollten ungestört uns unserem inneren Wesen weihen und auf die Lieder innen horten und die Schätze aus vollen Schächten herausholen.« So schrieb er Jahre später.

Ein Zufall führte 1917 Oskar Kokoschka nach Dresden. Er suchte auf dem Weißen Hirsch Genesung von seiner Kriegsverwundung und fand in der »Felsenburg« einen Freundeskreis, zu dem unter anderen der Dichter Walter Hasenclever gehörte. Es folgte das Idyll mit Hans Posse in einem der barocken Kavalierhäuser am Palais im Großen Garten, in dem er seine Gäste in einem seiner berühmten seidenen Schlafrocke zu empfangen pflegte.

Nach der Revolution übernahm der Menschenscheue nicht nur eine Professur an der Akademie, sondern wurde auch ihr einflußreichster und erfolgreichster Lehrer. Leise wie er gekommen war, verließ er 1924 wieder die Stadt. Die dazwischenliegenden Jahre brachten für Dresden das größte malerische Ereignis der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Für Kokoschka bedeuten sie eine wichtige in sich geschlossene Epoche intensivsten Schaffens.

Als er kam, stand er mitten in der Auseinandersetzung um einen eigenen malerischen Stil. Im Gegensatz zur Brücke und zur sonstigen norddeutschen Malerei, aber auch im Gegensatz zu Picasso ging es ihm jederzeit um die sinnlich schöne Malerei. Die Malkultur des Wieners war so eng mit den kostbaren Errungenschaften der Venezianer und großen Holländer verbunden, daß ihm der Gedanke auf ihren Verzicht absurd erschienen wäre. Er suchte sie in die neue Zeit mit den neuen Aufgaben herüberzuretten. Wahrscheinlich liegt hier auch der so nachhaltige Erfolg Kokoschkas in Dresden begründet, das wie Wien ein verwandtes barockes Erbe zu hüten hatte und zu einem Teil vom gleichen seelischen Rhythmus getragen wurde.

Sein Auftrag ist pastos. In langen, breiten Würsten wird die Farbe auf die Leinwand gedrückt, und in vielen Schichten übereinander gemalt, wächst ein Farbgebirge an. Aber immer wird der Gesamtton der alten Malerei angestrebt, und die Mischfarben wie Violett herrschen vor. Geheimnisgeschwängert und transzendent entwickelt sich ein gänzlich neuer Bildgehalt von der »Windsbraut« 1914 über den »Irrenden Ritter« 1915 zu den »Auswanderern« 1916/17 und zu den »Heiden« 1919. Auch die »Freunde« 1917/18 vom Weißen Hirsch mit Käthe Richter und Walter Hasencle-



Oskar Kokoschka, Die Heiden, Gemälde, 1919 (bis 1937 Stadtmuseum Dresden)

ver im Mittelpunkt, die nach den dreifigurigen Auswanderern auf fünf Personen sich erweitern, nehmen wohl ein beliebtes Thema der Holländer des 17. Jahrhunderts auf, sind aber nicht weniger magisch und von einer anderen Welt als die vorhergehenden Bilder. Mit diesem Hauptwerk schließt eine Periode ab, zu der noch das Selbstbildnis von 1917 und die an Grosz gemahnende »Sächsische Landschaft« und »Die Jagd« gehören. So unmittelbar das Werk Kokoschkas auf den seelischen Gehalt der Dinge zurückgeführt wird, verzichtet es doch auf jede Abstraktion, die Gemeingut des Expressionismus war. Als die Entrüstungstürme der Nazis über die »Freunde« dahinbrausten und sie dem Besitz der Nationalgalerie in Berlin entrissen wurden, machte sich kaum jemand klar, wie schwer ihr Schöpfer um die Erhaltung der großen Maltradition gerungen hatte, wie weit er ein Hüter großen Erbes geblieben war. Seine Einreihung in die »Entarteten« war besonders grotesk auch noch aus einem anderen Grund. Als im Jahre 1920 bei einer Schießerei eine verirrt Kugel einen Rubens in der Galerie verletzt hatte, erließ Kokoschka einen Aufruf, in dem er schrieb, daß es keinen heutigen Künstler gäbe, der hoffen dürfe, je ein gleichwertiges Werk zu schaffen. Man möge die Schießerei auf einen anderen Platz verlegen. Sein Aufruf zeichnete Bescheidenheit und Verantwortungsgefühl aus. Den jungen Dix hat das Manifest so beeindruckt, daß er es ausschnitt und auf sein Materialbild »Die Skatspieler« als Protest gegen die Spießer klebte. Von anderer Seite erntete Kokoschka Verhöhnung und Beschimpfung als Ästhet und Bewohner des Elfenbeinturms, derselbe Kokoschka, der nach 1945 wie damals seine mahnende Stimme tapfer für die hungernden Kinder Europas erhob, um den Zerstörungen der Kulturgüter, die allen Völkern gehören, Einhalt zu gebieten.

Im ersten Jahr seines Dresdner Aufenthaltes fand er Zeit, die drei Dramen »Mörder, Hoffnung der Frauen«, »Hiob« und »Der brennende Dornbusch« auf die Bühne des Alberttheaters zu bringen. In einer denkwürdigen Aufführung spielten Ernst Deutsch und Käthe Richter die Hauptrollen. Kokoschka hatte nicht nur die stilisierten Bühnenbilder und Kostüme entworfen, sondern führte auch selbst die Regie. Paul Hindemiths Vertonung von »Mörder, Hoffnung der Frauen« war allerdings erst fünf Jahre nach diesem Ereignis unter Fritz Buschs Leitung in der Staatsoper zu hören. Nach Abschluß der »Freunde« begann ein Ringen um eine neue Farbgestaltung. Jetzt erst bemühte sich Kokoschka um das Hauptanliegen moderner Malerei, um die reine, ungebrochene Farbe. Von 1918 bis 1920 stand das erste Werk dieser Periode, »Die Macht der Musik« auf der Staffelei des Brühlsche Terrassen-Ateliers. Der pastose Auftrag bleibt, aber er wird breit und flächenhaft, wo bisher der Pinselstrich zu verfolgen war. Reine, tiefe Blaus, Grüns und Rots stehen unvermischt im schärfsten Kontrast nebeneinander, wie das bei van Gogh, aber auch bei Munch, Nolde und der Brücke seit Jahrzehnten üblich war. Es ist schwer zu sagen, warum Kokoschka sich hier solange zurückhaltend erwies, wahrscheinlich war es die Angst, einen Reichtum aufzugeben und ins Primitiv abzugleiten.

Keiner der Expressionisten war ferner von allem »Barbareskem« als Kokoschka, den man geradezu als Gegenspieler zur Brücke und zur Dresdner »Gruppe 1919« bezeichnen kann. Im Abstand eines Vierteljahrhunderts erscheint er wohl als einer der großen Erneuerer der Malerei, aber nicht als Revolutionär. Als alle traditionelle Malkultur über Bord gespült zu werden drohte, hat er sich als Bewahrer des malerischen Erbes von Grünewald und Tintoretto, von Rembrandt und Chardin erwiesen. Er hat die Grenzen bis zur letzten Möglichkeit erweitert, er hat sie aber mit sicherem Instinkt nicht überschritten. Das zweijährige Ringen um »Die Macht der Musik« war das Ringen um die Grenzen eines den europäischen Traditionen noch verpflichteten Malstils, ein Problem, auf das die Jünglinge der Gruppe 1919 nie hätten verfallen können. Gemeinsam mit der gleichzeitig entstandenen »Frau in Blau« 1919, die das Problem vereinfacht stellt, hing »Die Macht der Musik« berechtigter als fast alle Bilder des 19. und 20. Jahrhunderts in der Dresdner Galerie, die ebenso einem barocken malerischen Gedanken ihr Entstehen verdankte wie die Werke Kokoschkas.

Was hier begann, wurde in den folgenden Jahren weiterentwickelt. Es folgen die drei alttestamentarischen Kompositionen »Saul und David« 1921, »Lot und seine Töchter« 1922/23, mit der Dresdner Elblandschaft im Hindergrund – beides Hochformate – und »Jakob, Rahel und Lea« 1923. Die Figuren der beiden ersten Bilder drohen, den Rahmen zu sprengen, die Köpfe sind überdimensioniert, um das geistige Element zu betonen. Ein Gedankengang, den Segall in seinem Werk zu gleicher Zeit einseitig übersteigerte. Dagegen stehen die Figuren im »Lot« und in der zweiten Fassung des »Malers« 1924 merkwürdig verloren und scheinbar unsicher im Raum. Gerade hier wird deutlich, daß Kokoschka bewußt der Bildverfestigung der Zeitgenossen aus dem Wege ging und das scheinbar Ungeordnete als Kompositionsmittel benutzte. Er bewirkte damit den Eindruck von etwas Schicksalhafterm und Geheimnisvollem, das sich der Ordnung, die Sicherheit und Geborgenheit bedeutet, entgegenstellt. Noch einmal muß Segall genannt werden, der mit ähnlichen Mitteln ähnliche Wirkungen erreichte.

In nichts wird die Veränderung der malerischen Konzeption deutlicher als bei der Gegenüberstellung der beiden Selbstbildnisse von 1917 und 1923 sowie »Die Freunde« 1917/18 und der vier-

figu
Sch
sch
Ges
Das
sich
D
ren,
geg
alla
der
194
D
Zeit
trät
träg
siti
und
Por
E
die
192
Was
Rei
Dre
Mir
Brü
tet
Stad
Farb
über
läßt
vers
war
sphä
sun
bol
M
gefa
gest
den

figurigen Komposition »Maler und Modell I« 1923, die das gleiche Thema behandelt. Der große Schritt in der Entwicklung geht vor sich, ohne daß sich das Thema auch nur leise wandelt. Ein schlagender Beweis dafür – wenn es dessen bedürfte – daß eine Revolution der Malerei in der Gestaltung der Fläche vor sich gehen kann, ohne daß das Thema überhaupt davon berührt wird. Das war auch einer der Gründe, warum Stilveränderungen in früheren Perioden ohne Aufsehen sich durchsetzten.

Die flächenhafte Behandlung schien Kokoschka auf den Weg zur Wandmalerei zurückzuführen, von der er ursprünglich ausgegangen war. Aber die weitere Entwicklung nahm gerade den gegenteiligen Verlauf. Auf seinen jahrelangen Reisen durch Europa pflegte er ausgesprochen das alla prima gemalte Tafelbild in Gestalt der Stadtvedute. Erst in London griff er gelegentlich wieder auf die letzten Werke der Dresdner Epoche zurück, und das Bild »Wofür wir kämpfen« von 1943 scheint eine direkte Fortsetzung der zweiten Fassung des »Malers« von 1924 zu sein.

Die Auseinandersetzung mit dem Selbstbildnis hält das ganze Leben an, ein Zug, der ihn mit Zeitgenossen wie Corinth und Dix verbindet. Immer wieder kreisen die Gedanken um das Porträt. Trotzdem ist Kokoschka kein Porträtmaler im üblichen Sinne. Für ihn gibt es keine Aufträge, sondern nur Ausdeutungen seiner nächsten Freunde sowohl in den vielfigurigen Kompositionen, in denen er selbst mit erscheint, als auch in Bildern wie der »Frau in Blau«, »Mutter und Kind« 1921, dem »Bildnis einer alten Dame« und dem psychologisch meisterlich erfaßten Porträt einer Halbwüchsigen, der »Gitta Wallerstein« 1921.

Es hatte bei Kokoschka wiederholt Landschaften und Stadtansichten gegeben. Zuletzt waren die »Sächsische Landschaft«, »Die Jagd« und das Gemälde »Stockholmer Hafen« entstanden. Seit 1920 kamen Elblandschaften hinzu, die vom Atelier der Brühlschen Terrasse sich ihm darboten. Was sonst in seinem Schaffen sich nicht wiederholt, es gibt von den Dresdner Ansichten eine Reihe Varianten in verschiedenen Größen. Die späteste und geschlossenste war einmal Besitz der Dresdner Galerie. Der inhaltliche Umfang ist immer derselbe. Sie beginnen rechts von dem Ministerialgebäude, finden in der Dreikönigskirche ihren ersten Halt und schließen mit der Brücke ab. Manchmal werden sie bereichert von dem Treiben auf der Elbe, und der Blick weitet sich bis zu den Lößnitzbergen. Einige sind noch durchaus realistisch aufgefaßt, die letzte Stadtlandschaft zeigt den späten Dresdner Flächenstil und die Kontraste der reinen leuchtenden Farben, Blau, Braun, Rot und Grün, unter Blau als Dominante. Das Motiv stimmt mit dem überein, das wir bei Kuehl zum ersten Mal sahen. Die malerische Entwicklung einer Generation läßt sich selten so folgerichtig ablesen wie aus diesen Elblandschaften der Akademie, die von so verschiedenartigen Künstlern – auch Ludwig von Hofmann, Otto Hettner und Otto Gussmann waren unter ihnen – eine Gestaltung erfuhren. Nichts ist mehr von dem Pleinair, der Atmosphäre, dem Nachgehen in malerische Einzelheiten zu bemerken, besonders in der letzten Fassung der Elblandschaften Kokoschkas wird alles auf wenige Kontraste vereinfacht und zu Symbolwerten gesteigert. Der Schritt vom Abbild zum Sinnbild ist getan.

Mit den »Dresdner Ansichten« ist das Stichwort für die kommende Entwicklung Kokoschkas gefallen. Sie vollzog sich nach 1924 außerhalb der Stadt und gehört nicht mehr in den hier gesteckten Rahmen. In den folgenden Jahren entstand die großartige Serie der Stadtveduten, von denen jede noch eine visionäre Sicht vermittelt. In der Nazizeit übersiedelte Kokoschka nach



Oskar Kokoschka, Dresden-Neustadt III, Gemälde, 1920

England. Es will scheinen, als ob den Bildern aus dieser Periode nicht mehr die ursprüngliche Schöpferkraft innewohnt. Sie wirken unruhig und bunt und lassen die Transzendenz der zwischen Wien und Dresden geschaffenen Werke vermissen. Der Verlust des Bodens, aus dem Kokoschka gewachsen, in dessen Mitte Prag, die hintergründigste Stadt Europas, gelegen ist, beraubte ihn wohl der Urkräfte, die er zur völligen Realisierung seiner Werke bedarf.

Neben den Gemälden entsteht ein umfangreiches Zeichnungswerk in Kreide, Feder und Pinsel zur Klärung der Bildprobleme. Vom Umfang macht man sich einen ungefähren Begriff, wenn man hört, daß zur »Frau in Blau« allein 160 Blätter entstanden sind, die der Künstler fast alle vernichtet. Die Zahl der Aquarelle bleibt dagegen geringer. Sie werden ganz aus dem Male- rischen entwickelt, arbeiten mit dem Papier als Tonwert und verzichten auf die Verfestigung des strukturellen Aufbaus. Sie entstanden neben den Gemälden. Eine Reihe von Kinderblät- tern, etwa 1921 entstanden, gehört zum Wahrhaftigsten, was je über Kinder von einem Maler ausgesagt worden ist.

Nach all dem wird niemand annehmen, daß Kokoschka der abstrahierende Holzschnitt zu- sagen konnte. Für ihn kam nur eine Technik in Frage, die gestattete, mühelos seinen Einfällen Rechnung zu tragen. So übersetzte er seine Zeichnungen in die Lithographie. Von den großen, in weicher Kreide ausgeführten Zyklen vollendete er den letzten, den »Hiob«, 1917 in Dresden. Er schloß eine graphische Periode ab.

ers
Ze
ph
ma
Blä
Kr
tus
äh
mi
zig
un
gen
sta
Au
Zu
Dr
cle
191
192
ser
en
bu
Fü
»R
jun
da
ein
stij
ge
Ma
ka
be
au
sch
un
ak
tri
ge
au

1918 begann etwas anderes. In diesem Jahr erschienen die ersten »Menschenköpfe« als Zeichnungen, zum Teil auch als Lithographien. Sie stehen völlig selbständig neben dem malerischen Werk. Diese fast lebensgroßen Blätter, mit sparsamen Mitteln in weicher Kreide hingesezt, legen den seelischen Habitus der Dargestellten bloß. Bei aller Porträtähnlichkeit verzichten sie auf die Darstellungsmittel des Naturalismus. Sie heben sich einzigartig aus dem Werk der Zeitgenossen heraus und sind etwa zu vergleichen mit den Augsburger Malerbildnissen, die kurz nach 1500 entstanden, und die zu ihrer Zeit eine ähnliche Aufgabe erfüllten, wie die Blätter Kokoschkas. Zu ihnen gehören das Porträt der Mutter und Dr. Fritz Neubergers von 1917, Walter Hasenclevers in zwei Fassungen 1918, Ivar von Lückens 1918, das großartige Blatt von Hermine Körner 1920 und das Selbstbildnis von 1921. Den wesentlichsten Raum nehmen Bildnisse von Frauen ein, die dem Maler freundschaftlich verbunden waren. Von der Lithographie einer



Oskar Kokoschka, Foto Hugo Erfurth, um 1920

Fünfzehnjährigen 1918, über die »Coronna« 1918 führt der Weg zu »Recha« 1921, »India« 1921 und »Ruth« 1922, um nur einige zu nennen. Den Höhepunkt bildet die Serie von Zeichnungen einer jungen Frau, Kamilla Swoboda, die Kokoschka durch ihr Klavierspiel entzückte. Zehn Blätter davon erschienen, zu einer Mappe vereinigt, in Lichtdrucken unter dem Titel »Variationen über ein Thema«, weitere wurden im Umdruckverfahren als Lithographie veröffentlicht. Was an geistigen und seelischen Erlebnismöglichkeiten sich darbot, wurde in den Variationen restlos ausgeschöpft, auch hier im strikten Gegensatz zur Auffassung der Impressionisten. Dvořák gab der Mappe als Motto ein Wort von Delacroix auf den Weg, das nicht nur für diese Blätter Kokoschkas Gültigkeit behält. »Die Tatsache zählt nicht, denn sie vergeht. Nur ihre Idee bleibt und sie besteht in Wirklichkeit nur als Idee.«

Die Schülerzahl Kokoschkas war nicht groß. Friedrich Gotsch und Hans Meyboden kamen aus Norddeutschland und verließen Dresden nach vollendetem Studium wieder, Hilde Goldschmidt kam aus Leipzig, Joachim Heuer und Willy Kriegel waren Einheimische. Von Gotsch und Heuer wissen wir einiges über die individuelle Lehrmethode Kokoschkas. Sie war völlig unakademisch und unsystematisch. Ein ausgesprochenes Natur- und Aktstudium wurde nicht betrieben, mit Maltechnik sich nicht besonders auseinandergesetzt. Der Unterricht bestand in gelegentlichen, freundschaftlichen Unterhaltungen und Korrekturen, die dann wieder wochenlang ausfielen. Jeder blieb letzten Endes auf sich selbst angewiesen. Kokoschka stellte den Schülern

das Einfache als Ziel vor Augen und suchte sie von Konventionen und Vorurteilen zu befreien. Gotsch hat das in die Worte gefaßt, Kokoschka zeigte ihm, »was er zu lassen und worum er sich zu bemühen hat, um Maler zu werden«. Ein schärferer Gegensatz zur Exerziermethode Richard Müllers, der zur gleichen Zeit an der Akademie lehrte, ist kaum denkbar.

Gotsch kam erregt von den Erlebnissen Munch und Hamsun an die Elbe. In Dresden geriet er in die trübe Atmosphäre des künstlerischen Elends der Inflationszeit, und eines seiner ersten Bilder nannte er »Im Morgenrauen verreckender Kunstmaler«. Der Titel könnte auch von Felixmüller, Dix oder Kretzschmar stammen. Ebenso ist die »Winterlandschaft mit Gasometer« 1921 ein typisches Produkt des damaligen Dresdner Klimas. Das alles hatte mit der Welt Kokoschkas nichts zu tun, doch gibt es von Otto Lange ganz ähnliche Gestaltungen. Erst später begann der Einfluß des Lehrers sich in seinen Bildern und Aquarellen durchzusetzen. Der Schüler erweist sich farbenfroher als der Meister, und die Landschaft spielt eine entscheidende Rolle. Die zahlreichen Porträtzeichnungen lassen am deutlichsten die Abhängigkeit von den großen Kreidelithographien Kokoschkas spüren. Diese fremden Elemente überwand Gotsch bald nach seinem Weggang von Dresden. Unabhängig von Kokoschka entwickelten sich die Graphik, Holzschnitt und Zinkätzung, deren feste Linienführung die immer vorhandene Gefahr des Zerfließens der Form bannten. Er hatte sie selbst erkannt, als er schrieb: »Mir erscheint es plötzlich so seltsam, daß die Malerei, wie sie bei Kokoschka ist, und wie ich sie bei ihm lernte, keinen Umriß hat. Ich sehe fortwährend Umrisse jetzt, nicht graphische, nein malerische; deutliche Umrisse, die Farbfelder trennen«. Die stärkste Leistung während der Dresdner Zeit bleibt die Mappe Holzschnitte »An Hamsun« 1923, in der Gotsch zu Anfängen einer eigenen Formsprache vorstößt.

War bei Gotsch das Grunderlebnis Munch und Nolde, so lag es bei Meyboden bei Paula Modersohn-Becker. Es fällt schwer, über die Anfänge künstlerischer Gestaltung etwas zu berichten. Doch stehen Radierungen wie »Die beiden Mädchen«, Erlebnis und Lehrer in gleicher Weise verpflichtet, nicht unwürdig in den Erscheinungen dieser Jahre. Erst nach dem Scheiden Kokoschkas kam Paul Berger-Bergner nach Dresden, der mehr als Heuer und Kriegel das eigentliche Erbe bis in die Gegenwart fortgeführt hat.

Die Neue Sachlichkeit

»Der Expressionismus als gesamteuropäische Erscheinung der Jahre 1910–25 war die letzte große schicksalhafte Kunstanschauung des Abendlandes, und als solche ist sie zu werten und zu ehren.« Mit diesen Worten hat der Dichter Gottfried Benn noch 1934 tapfer für die neue Malerei gestritten. Es erhebt sich die Frage, ist der sich anbahnende Stil einer neuen Sachlichkeit dem Expressionismus noch verpflichtet oder bringt er eine radikale Abkehr von ihm.

Formal wendet er sich entscheidend vom Expressionismus und den vorhergehenden malerischen Stilen ab und knüpft wieder an die Meister um 1500 und den Biedermeier-Realismus an. Für Dresden darf der direkte Einfluß Richard Müllers nicht unterschätzt werden, der durch mehr als zwei Jahrzehnte bereits wesentliche Elemente vorwegnahm; die Exaktheit der Form, das Lineare und die Plastizität, die Überklarheit und auch die Starre, mit der er alle malerischen Erscheinungen des 19. und 20. Jahrhunderts in gleicher Weise negierte. Er ist der Vorläufer der Bewegung. George Grosz nennt noch 1949 in einem Brief aus Amerika: Richard Müller »unseren großen Dizipliner«, nach dem er schon 1930 geschrieben hatte »schade, daß sein leuchtendes Beispiel bei den Begabteren von uns wenig Anklang fand«. Grosz verfolgt das Herkommen Müllers über dessen Lehrer Leonhard Gey bis zu Ludwig Schnorr von Carolsfeld und die anderen Dresdner »Konturfritzen« und gibt damit eine der Entwicklungslinien des ganzen Stils nach rückwärts. Das peinliche Kleben am Modell, das Müllers Bilder oft zu Präparaten macht, störte ihn nicht. Er schreibt weiter: »Inspiziere Richards Radierung ›In voller Würde‹, da erkennst Du, daß er den Photographen nach einer Kleiderpuppe gezeichnet hat, so treu war er der ›Natur‹ gegenüber.« Grosz hatte sich gerade sehr mühsam die Publikation über Müller in Amerika verschafft und findet zwischen sich und seinem Lehrer immer neue Gemeinsamkeiten in Form und Thema. Bei anderen Dresdner Künstlern ist sein Einfluß, nur uneingestandenermaßen, nicht weniger groß gewesen. Man kann ihn bei den Realisten schon ohne weiteres voraussetzen.

Die italienische Gruppe der »Valori Plastici«, die mit den Süddeutschen um Georg Schrimpf sich wechselseitig befruchtete, hat für Dresden erst später eine Bedeutung gewonnen. Eigentlich hat nur Mitschke-Collande die überdimensionierten Figurengruppen, die eine ihrer Kennzeichen sind, gelegentlich übernommen. Die Neue Sachlichkeit ist im Gegensatz zum national betonten Expressionismus wieder ein internationaler Stil, der sich ganz selbständig, eben als Reaktion auf die verschiedenen Expressionismen und die malerischen Tendenzen, an vielen Orten zu gleicher Zeit durchsetzte.

Der Verzicht auf das Pleinair, das Flimmernde der Atmosphäre, die Luftperspektive, das Momentane und die Bewegung stellte den Künstler der Neuen Sachlichkeit in Gegensatz zum Impressionismus; der Verzicht auf die Plastizität und das Abtastbare, das Zeichnerische und die scharfe Kontur, die Härte, das Statische, Stille, rein Stoffliche, das Kompakte, das Rationale, das Unmetaphysische und das Undynamische im Gegensatz zum Expressionismus, überhaupt zu

jeder barocken Kunstauffassung. Anstelle eines pastosen trat der dünne Farbauftrag, die Farben wurden verrieben wie in der Malerei um 1500 und 1800, und die persönliche Handschrift verschwand. Der breite Pinsel wich dem spitzen und viele der »Spitzpinsler«, wie sie freundliche Kollegen nannten, wendeten sich der soeben noch verfemten Lasurtechnik zu. Die Sorglosigkeit, die die Generation der Impressionisten und Expressionisten ihrem Malmaterial entgegenbrachten und die die Erhaltung ihrer Werke für die Zukunft sehr schwierig macht, wich dem sorgfältigen Studium der Maltechnik der alten Meister. Die Leinwand wurde häufig mit der geschliffenen Holzplatte vertauscht. Die geleimte Sperrholzplatte erwies sich als besonders brauchbar und widerstandsfähig. Manchmal ging die Archaisierung der Technik bis zur Verwendung von Goldgründen. Dix hat sogar bei einem Bilde wie den »Drei Dirnen auf der Straße« (1925) Pünzierungen mit Goldauflage angebracht. Diese Technik stellte das Tafelbild wieder allein in den Mittelpunkt des Schaffens. Für das auf Abstraktion und Zweidimensionalität abzielende Wandbild, um das die Gedankengänge der Expressionisten kreisten, blieb keine Möglichkeit.

Die eigentliche Ursache zur Rückkehr zum Realismus lag für Dresden zunächst im Thema begründet. Die gesellschaftskritischen Tendenzen, die vor allem die Gruppe 1919 als ein wesentliches Merkmal auszeichneten, waren nach Meinung der Künstler mit malerischen, expressionistischen Mitteln nur unvollendet zu verwirklichen. Für die Schlagkraft dieser neuen Bildideen genügte eine gefühlsmäßige, symbolische Abstraktion oder Übersteigerung nicht mehr. Es kam darauf an, überdeutlich zu werden, zeichnerisch und plastisch ganz klar den Inhalt, scheinbar losgelöst von malerischen, überhaupt künstlerischen Problemen, zu umreißen. Für dieses Wollen hat man den Begriff Verismus eingeführt. Nachdem eine Generation um das Sinnbild gerungen hatte, gab man es jetzt wieder zu Gunsten des Abbildes auf. Ein neuer Beweis, daß der Gewinn auf der einen Seite mit einem Verlust auf der anderen bezahlt werden muß. Das zeitgenössische Publikum lehnte den Realismus veristischer Prägung ebenso ab wie den Expressionismus. Es hatte sich an einen gemäßigten Impressionismus gewöhnt.

Eins der ersten Gemälde des neuen Stils war »Die Barrikade« (1920) von Dix, das eine Episode aus den Tagen des Kapp-Putsches darstellt und das durchaus noch nicht die expressionistischen Übersteigerungen im Bilderbogenstil, die Plakathaftigkeit und das Streben nach Zweidimensionalität überwunden hat. Das Ringen um die neue Technik hat eine ganze Zeit gedauert, und erst um 1925 ist eine vorläufige Lösung erreicht. Mit den Mitteln und der kühlen Präzision der alten Meister wurden die furchtbarsten Anklagen gegen die menschliche Gesellschaft geschleudert. Das edelste und raffinierteste Handwerk diente dazu, das Laster einem entsetzten Beschauer vor Augen zu führen. Kaschemmentum und Schmutz waren gemalt mit der Andacht, mit der frühere Jahrhunderte das Heilige darstellten. Noch nie war es gewagt worden, die Nachtseiten der Menschheit in dieser Form zu entblößen. Die Darstellung des Häßlichen, die Errungenschaft des 19. Jahrhunderts, feierte Triumphe. Gegen Dix und Grosz erscheinen die Gestalten Breughels und Boschs als freundliche Spüke, es waren nicht mehr die Schrecken der Hölle, sondern die Greuel der Zeit, wenigstens zunächst. »Die Kraft zum Schönen ist verausgabt. Mir aber ist die Macht zum Häßlichen gegeben« (Hanns Jahns).

Hatte der Realismus und Naturalismus die »Heroisierung des Schlichten« gebracht und auch im Erniedrigten die Größe gesehen, hatte der Impressionismus gemäß seinem Programm die

Unbeteiligtheit des Künstlers am Inhalt und am sozialen Geschehen verkündet, so gelang dem Verismus dessen Dämonisierung.

Das sozialistische Programm des metaphysisch und optimistisch betonten Expressionismus hatte Leonhard Frank in dem Titel einer Erzählungsreihe zusammengefaßt, der zum Schlagwort wurde, »Der Mensch ist gut«. Jetzt hieß es in einem Aufsatz bei Grosz, der die geschickteste Feder unter den Veristen führte, »Der Mensch ist nicht gut – sondern ein Vieh«. Es ist die zynische Erkenntnis der sogenannten verlorenen Generation. Dix und Grosz sind die überragenden Darsteller und Entblößer dieser Nachtseiten des Lebens, aber es ist eine Verkennung ihrer Größe als Künstler und der historischen Tatsachen, wenn man sie auf eine Parteidoktrin festlegen will. Die spätere Entwicklung beider beweist das Fehlerhafte einer solchen Deutung. Sie sind nicht politische Propagandisten, sondern Besessene einer unerbittlichen Objektivität, wenn auch auf ethischer Grundlage, was die aktivistisch-politische Tendenz nicht ausschließt. In ihrer Darstellung hat die sentimentale, optimistische Auffassung vom »edlen Proletarier« keinen Raum, ihm wird gleich dem Bürger die Maske vom Gesicht gerissen, und seine Laster grinsen uns ins Gesicht. Erst die Nachfolger haben die künstlerischen Ergebnisse systematisch politisch ausgewertet.

Bei aller Präzision der Darstellung ist diese Wirklichkeit nur eine scheinbare, und das Endresultat des Auszugs zur Eroberung der Wirklichkeit bleibt eine Romantik mit negativem Vorzeichen. Diese Welt ist so wenig existent wie die der klassischen Götter und Heroen, die ihren eigenen Schönheitskanon besaß. Der Dixsche besitzt einen anderen, nur daß dieser ungewohnt ist. Allein innerhalb der deutschen Kunst wurde es gewagt, bis an diese Grenzen vorzustößen, aber auch dieser Vorstoß während einer kurzen Spanne im Leben einiger Künstler blieb auf den schmalen Raum zwischen Dresden und Berlin beschränkt. Bei der Lokalisierung dieser Kunst darf nicht außer acht gelassen werden, daß auch Grosz alle Grundlagen seiner Malerei in Dresden gefunden hat. Er ist nach dem Expressionismus nicht nur ein zweiter Beitrag zum »Barbarischen« im 20. Jahrhundert, sondern auch ein neuer Beitrag Sachsens zur Aufklärung, der mit dem Namen Dix und Grosz verbunden bleibt.

Im Abstand von einer halben Generation hat Dresden den Expressionismus der »Brücke« und den Verismus aktivistischer Prägung hervorgebracht. Franz Roh nennt es mit Recht ein sozusagen sächsisches Gesetz allen Lebens, daß Dämonie und Gemütlichkeit so oft beieinander wohnen. Allgemeiner ausgedrückt, heißt das, die Möglichkeit, polare Gesetze zu vereinen. So stammen auch Heinrich Zille aus Radeburg, Thomas Theodor Heine aus Leipzig und der Dichter Joachim Ringelnatz aus Wurzen. Sie alle sind ohne das Wissen um diese sächsischen Charaktereigentümlichkeiten nicht restlos zu deuten. Schon im 18. Jahrhundert gingen scheinbar unvereinbare Gegensätze wie Aufklärung und Pietismus nebeneinander her, und Lessing ist ebenso wie Novalis gleichermaßen ein Exponent legitimer sächsischer Geistigkeit. Traditionsmäßig ältere und fester gefügte deutsche Stämme mit einem anderen Lebensrhythmus haben die sächsische Reaktionsfähigkeit und die Polartität, die ihnen fremd bleibt, aus Mangel an Einsicht häufig getadelt. Wie man auch dazu stehen mag, in der bildenden Kunst hat sich der Mut, ohne Bedenken einen Weg zu Ende zu gehen, auch wenn alles bis dahin Errungene zunächst einmal aufgegeben wird, als fruchtbar erwiesen.

Aber das im Gegensatz zum Expressionismus, der in der Komposition das entscheidende Element sah, wieder in den Mittelpunkt gerückte dargestellte Objekt der Erscheinungswelt im Sinne der Wirklichkeitsnähe drückte sich nicht nur im sozialkritischen Gegenstand aus, sondern umfaßte in gleicher Weise die Landschaft, das Stilleben und das Porträt. Die minutiöse und saubere Durchführung bis ins einzelne, die Stille und Unbeweglichkeit, die Nüchternheit und Objektivität, die Plastizität und Statik lassen gerade im neutralen Thema die Anknüpfung an die Biedermeiermalerei besonders überzeugend werden. Es ist die gleiche Freude an der Welt des Seins und des Objekts als solchem. Der Verzicht auf das Atmosphärische gibt den besten Bildern etwas Magisches, aber die unkritische Liebe zur Welt der Objekte, das Fehlen des geistigen und formalen Abenteuers auf der anderen Seite, führen auch in eine bürgerliche Enge und in Zufriedenheit mit sich selbst und der Welt, die bis ins Spießerische geht. Man hat von diesen Werken als von »arrivierten Öldrucken« gesprochen, ihre retrospektive Haltung reaktionär genannt und mit der 1925 einsetzenden politischen Reaktion in Verbindung bringen wollen. Im Gegensatz dazu sprach man alle expressionistischen und abstrahierenden Kunstwerke als revolutionär an. Diese Anschauung wurde auch von dem Nationalsozialismus übernommen. Nicht einmal hier war er originell, als er den Expressionismus als entartet brandmarkte und die realistische Kunst dem Volke propagierte. Soweit realistisch-veristische Künstler verfolgt wurden, handelte es sich ausschließlich um Gesellschaftskritiker, die aus thematischen, nicht formalen Gründen abgelehnt wurden. Wenn die politisch-künstlerische Gleichsetzung von dynamisch mit revolutionär, von statisch mit reaktionär für die Zeit nach dem Ersten Weltkrieg in großen Linien auch zu stimmen scheint, so muß man sich hüten, aus der formalen Tatsache auf ein allgemeines Gesetz zu schließen. Die Situation von 1789 lag genau umgekehrt. Damals setzte sich die statische Kunst eines David revolutionär gegen die Dynamik des Barock und Rokoko, gegen Watteau und Boucher durch. Die Geschichte der Kunst gibt auch keinerlei Veranlassung zu der Annahme, daß eine volksverbundene Kunst nur realistisch und nicht expressiv und abstrakt sein darf.

In Dresden hat sich eine nicht unbedeutende Anzahl von Malern der Auffassung zugewandt, die Welt in dieser stillen Form des Realismus zu sehen. So originell die Lösungen formal wie inhaltlich sind, die die Dresdner Gesellschaftskritiker fanden, hier ordnen sie sich in den allgemeinen deutschen Durchschnitt ein. Aber da der bewußte Verzicht auf sensationelle Lösungen den stilistischen Erfordernissen entspringt und dieser Verzicht sogar bis zur Aufgabe einer eigenen Handschrift geht, ist das Treffen auf einer mittleren Linie auch als Stilmerkmal zu verzeichnen. Es ist die Zeit, in der immer wieder vom Handwerklichen und von Materialgerechtigkeit in der Kunst gesprochen und an der Akademie eine eigene Forschungsstätte für Materialkunde errichtet wurde. Das Ziel, das alle neuen Kunstbestrebungen vereint hatte, vom Abbild zum Sinnbild durch formale oder inhaltliche Abstraktionen der sichtbaren Welt zu gelangen, war plötzlich unterbrochen und ins Gegenteil verkehrt. Die Weltanschauung des Malers verengte sich wieder zur Naturanschauung, das geschickte Handwerk löste die Phantasie ab. Die Gefahr, ins Nebulöse und zum Bluff zu gelangen, der schrankenlose Subjektivismus, in der die Expressionisten ständig geschwebt hatten, war gebannt. Die neue Gefahr hieß Langweiligkeit und Biederkeit. Doch treffen alle diese Fährnisse ja niemals den schöpferischen Künstler, der sich souverän die Stilmittel schafft und darüber verfügt, sondern das Mittelmaß, das einen Stil erleidet.

Ein Stil, der vom Objekt und vom Handwerk ausgeht, ist auch wieder lehrbar und lernbar geworden, das bedeutet, daß die Akademie, deren Notwendigkeit so oft bestritten worden war, wieder einen Sinn erhielt. Es ist kein Zufall, daß kein ausgesprochener Expressionist auf die Dauer an der Dresdner Akademie gewirkt hat. Kokoschkas Lehrtätigkeit von einem halben Jahrzehnt war ein Intermezzo, das für die Anstalt selbst ohne Wirkung blieb. Mit der Berufung von Otto Dix erschien 1927 erneut ein ausgesprochen akademischer Lehrer auf der Brühlschen Terrasse.

Otto Dix

Otto Dix kam als Dekorationsmaler in die Kunstgewerbeakademie. Bei Guhr, der sich damals nur als Bildhauer und nicht als Maler betätigte, lernte er zeichnen. Schon vor 1912 malte er aber für sich eine Reihe kleinformatiger Ölstudien, Landschaften nach der Natur, meist von den nahe gelegenen Wiesen bei Antons aus, sehr temperamentvoll, sehr pastos, mit einer ganz hellen Palette, in der Gelb und ein helles Grün vorherrschten. Die Bilder fallen durch ihre Strukturlosigkeit auf, nichts deutet auf die spätere zeichnerische Durcharbeitung hin. Es sind einfach jugendliche Versuche, sich mit der Farbe auseinanderzusetzen in der Richtung eines durchschnittlichen Impressionismus. Ende 1913 entstehen einige Landschaften, darunter ein Sonnenuntergang über winterlichem Feld mit Raben als farbigem Kontrapost im Gegenlicht, die das Erlebnis van Gogh erkennen lassen. Später folgt ein Knabenbildnis, das der Brücke verpflichtet ist, nur liegt das Schwergewicht weniger auf dem flächenhaften Malerischen als auf dem linearen Zeichnerischen, wie das bei Kirchner am stärksten zu Tage tritt.

Diese Einflüsse bleiben aber durchaus unbewußt, Dix wollte etwas anderes. In diesen Jahren nahm er das Studium der alten Meister auf. So wie das Schaffen Kokoschkas nicht ohne die Venezianer, Holländer und Spanier in seiner Grundhaltung verstanden werden kann, so nicht das Werk von Otto Dix ohne die Meister von 1500. Beide sind im eigentlichen Sinne keine Vertreter der »modernen« Malerei, die mit der europäischen Tradition gebrochen hat. Die meisten Mißverständnisse über die beiden grundverschiedenen Künstler – der eine verfolgte die malerische, der andere die zeichnerische Tradition – liegen hier begründet. Mehrere Selbstbildnisse von Dix sind aus diesen Jahren erhalten geblieben, darunter das mit der Nelke. Es zeigt den Einfluß der Quattrocentisten über den Umweg des präziösen Jugendstils von Oskar Zwintscher und wäre ohne diesen nie gemalt worden. Man muß genau auf die Jahreszahl 1912 sehen. Hier ist der spätere Dix in wesentlichen Stücken vorweggenommen. Das Bild enthält die beiden Grundelemente seines Schaffens, exakten Realismus in der Form und Romantik in der Gesinnung.

Zunächst unterbrach der Krieg Studium und Entwicklung. In den Jahren 1914–18 wurde Dix zum Zeichner. In Hunderten von Blättern brachte er Kameraden in allen Lagen ihres soldatischen Lebens mit Bleistift oder Kreide aufs Papier. Landschaftszeichnungen bleiben selten und überzeugen weniger im Vergleich zu diesen realistischen Darstellungen. Daneben entstanden Temperablätter von Schützengräben und blühenden Granattrichtern zu Farbenräuschen abstrahiert. Im ganzen eine noch nicht ausgeglichene Welt.

Nach dem Krieg kehrte er auf die Akademie zurück, Feldbauer und Gussmann waren seine Lehrer, ohne daß sie ihn beeinflussten. Die Errungenschaften der letzten Friedensjahre wurden zunächst nicht weitergeführt. Ein wildes Experimentieren begann. 1919 und 1920 sind die Jahre der Montagen und Klebebilder, der dadaistischen Spielereien und gelegentlichen kubistischen Versuche. Alle möglichen Einflüsse stürzten auf Dix herein. Wir wollen nur den frühreifen, über-

geschickten Felixmüller nennen, der nicht nur formal, sondern auch im Thema in diesen Monaten über den naiveren und echteren Dix dominierte, der durch das Kriegserlebnis aus seiner eigentlichen Bahn geschleudert war. Die Brutalität, mit der diese Produkte hingestellt sind, ist stärker als der Witz des Vorgetragenen. Er zeigt eine Auflehnung gegen alle klassischen und romantischen Formen und Inhalte, eine Persiflage wie im »Prometheus« mit der Umschrift »Grenzen der Menschlichkeit« und der »Leda«. Die Bildform wird fast völlig aufgelöst. Dynamische Bewegtheit ist an Stelle der exakten Lineatur der Vorkriegszeit getreten. Kennzeichnende Beispiele sind »Das schwangere Weib«, »Das Mondweib« und die »Auferstehung des Fleisches«. Aber man darf sich nicht täuschen lassen, diese Bilder sind aus einem romantischen Spieltrieb entstanden, aus einem uneingestandenem Haß gegen eine



Otto Dix und Conrad Felixmüller, Foto um 1920

entgötterte Welt. Damals schuf Dix auch die ersten Graphiken, Holzschnitte, etwas unsicher im Ausdruck, eine Technik, die er später nicht mehr übte. Sie bleiben formal und inhaltlich ganz mit diesem Kreis verbunden. Man braucht diese Erzeugnisse nicht allzu wichtig zu nehmen. Sie sind kulturhistorisch und als Zeitdokumente von größerer Bedeutung als künstlerisch.

Langsam fand Dix zu sich selbst zurück. Er begann wie im Krieg, ganz sachlich mit Blei zu zeichnen, den Vater, einen Arbeiter mit Spitzbart und Brille und fing wieder an zu porträtieren. Paul Ferdinand Schmidt, einen alten Arbeiter, einen Arbeitslosen mit Fabrik im Hintergrund, den Nervenarzt Dr. Stadelmann, den Rechtsanwalt Dr. Glaser, den Dichter Alfred Günther. Da ist nichts mehr von der Irrealität der Dadazeit geblieben. Die Bilder zeigen die graue Nüchternheit und Illusionslosigkeit der Gegenwart von 1920. Die Palette ist ärmlich, von einer Malkultur kann nicht die Rede sein. Es ist nur ein Übergang, aber ein neuer Ausgangspunkt war gewonnen für die Darstellung des ganzen Jammers des verlorenen Krieges. Dix erscheint er symbolisiert in den Kriegskrüppeln. Immer wieder hat er sie gestaltet, aufgereiht in einem im Atelier von



Otto Dix, Schützengraben, Gemälde, 1920 (verschollen, früher Staatliche Kunstsammlungen Dresden)

Gussmann entstandenen übergroßen Gemälde, das den Mittelpunkt der Ausstellung »Entartete Kunst« bildete, oder als Streichholzhändler auf der Straße sitzend. Von den Passanten sind nur die Beine zu sehen, die von dem Bedauernswerten wegstreben und nach ihm zu treten scheinen. Wie die meisten Bilder dieser Zeit hat er auch dieses als Radierung wiederholt. Noch auf einem Flügel des Triptychons »Großstadt« von 1928 erscheint ein von der Menschheit verstoßener Kriegskrüppel, der seine eigenen Züge trägt, inmitten eines Hurenhaufens. Dix geht auf eine Zweidimensionalität zurück, verzichtet auf Perspektive und Atmosphäre, abstrahiert zu einer Primitivität und erreicht dadurch bei aller Wirklichkeitstreue eine magische, unreale Wirkung.

Aber alles das hat bald mit einer echten Wirklichkeit nichts mehr zu tun. Es wird wieder Romantik, jetzt nur mit negativen Vorzeichen. Die Darstellungen aus dem Hurenleben zeigen am deutlichsten diese Verzauberungen. Was Dix hier an Desillusionierung geleistet hat, bleibt

gro
lebe
Tot
der
che
ihn
Die
Rom
Kei
I
alle
tag
Bild
den
gew
hal
I
Ge
sch
visi
sch
Un
von
es a
in d
sch
inn
Pal
und
mit
voll
I
hin
ste,
paz
glei
dar
aus
ma
sch
bes

großartig. Diese morbiden und makabren Gestalten, diese mickrigen Halbwüchsigen und bei lebendigem Leibe verfaulenden Altgewordenen hatte so noch kein Künstler gesehen. Es ist ein Totentanz grausigster Art, ein Hexensabbath, nicht mehr politische Anklage wie bei Grosz, sondern Dämonisierung, abstoßend und unästhetisch, die Apotheose des Häßlichen. Das »Mädchen am Spiegel«, in dem das Furchtbare und Widerwärtige miniaturhaft geschildert ist, brachte ihn vor den Staatsanwalt, doch war das Gericht einsichtig genug, die Anklage niederzuschlagen. Die Vorliebe für die Außenseiter der Gesellschaft war nicht neu, sie hatte mit der französischen Romantik begonnen. Dix brachte nur die letzte Übersteigerung, die vor nichts zurückschreckte. Kein Franzose hätte so etwas malen können oder nur wollen.

Dix übt Gesellschaftskritik nur indirekt und ohne moralinsauren Besserungswillen, er ist vor allem nicht politisch. Was er zu diesem Gebiete beigetragen hat, beschränkt sich auf das Montagebild *Barrikade* von 1919, bei aller Grausigkeit des Tatbestandes mehr ein Matrosenulk im Bilderbogenstil. Seine wirkliche Meinung erscheint am deutlichsten in einer anderen Montage, den wenig später entstandenen »Skatspielern«, auf die er den Aufruf Kokoschkas gegen die wildgewordenen Spießler von rechts und links klebte, die ihre Schießübungen vor dem Zwinger abgehalten und die unermesslich kostbaren Kunstwerke der Galerie gefährdet hatten.

Der Dix dieser Jahre ist nicht zu verstehen ohne das Zentralerlebnis des Krieges, um das seine Gedanken kreisten, dessen sinnloses Wüten auch seine malerische Welt der Vorkriegszeit zerschlagen hatte. 1920 durchbrach er den Bilderkreis, in dem er lebte, und gestaltete eruptiv mit visionärer Kraft den »Großen Krieg«, mit dem er über Nacht in die erste Reihe der jungen deutschen Künstler rückte. Der mit Blut und verfaultem Wasser, mit Leichenteilen und allerhand Unrat gefüllte Schützengraben, an dessen Rande die von Gasgranaten verfärbte Flora einen Rest von Dasein fristet, erhebt sich aus den Schwaden des Morgennebels. Einen toten Soldaten hat es auf die Reste eines Unterstandes geschleudert, von dem nur noch einige verbogene Eisenträger in die Luft ragen. Es ist die grausigste Darstellung des Grabenkrieges, wie ihn der westliche Kriegsschauplatz in den letzten Jahren des Ersten Weltkrieges gezeitigt hat. Die Kraft der Vision erinnert an Grünewald. Auch malerisch bedeutet das Bild in Dixens Schaffen etwas Neues. Die Palette ist wieder reich geworden, der Farbauftrag ganz pastos im Gegensatz zu den sonst dünn und sparsam verwendeten Malmitteln. Das Malwerk von Kokoschka hat sicher Anregungen vermittelt, ebenso Heinrich Nauen, in dessen Düsseldorfer Atelier das in Dresden begonnene Bild vollendet wurde.

Das Schicksal dieses Bildes gestalteten sich nicht weniger dramatisch. Für eine Reihe von Jahren hing »Der Schützengraben« im Wallraf-Richartz-Museum in Köln, das es, veranlaßt durch Proteste, an den Kunsthandel zurückgeben mußte. Nun zog es durch Deutschland als Kernstück einer pazifistischen Wanderschau. Um 1930 erwarben es der Sächsische Staat und die Stadt Dresden zu gleichen Anteilen. Es fand in den Depots der Staatlichen Sammlungen ein Unterkommen und war damit der Diskussion entzogen. 1933 wurde es von den Agenten des Dritten Reiches wieder herausgeholt und in den Mittelpunkt der Dresdner Ausstellung der »Entarteten« gestellt. Noch einmal wanderte es durch die deutschen Städte, bis es in den Kellern des Propagandaministeriums verschwand. Sein weiteres Schicksal ist unbekannt geblieben. Es dürfte mit den meisten anderen beschlagnahmten Bildern 1939 im Hofe der Hauptfeuerwache in Berlin verbrannt worden sein.

Wie ein Strom brachen nach dem ersten Kriegsbild die Erlebnisse der vier Jahre aus Dix heraus. In dem Radierwerk von 50 Blättern befreite er sich 1922 und 1924 von den aufgespeicherten Visionen. Alle Techniken und Raffinements, denen die Radiernadel und das Ätzverfahren fähig sind, stellte er in seinen Dienst, um die unvorstellbaren Schrecken einer noch einmal davon-gekommenen Generation für immer dem Gedächtnis zu erhalten.

Aber der Krieg ließ Dix noch nicht los. In den Jahren 1929–32 schuf er eine neue Fassung des ersten Bildes mit den ihm zur Verfügung stehenden technischen Erfahrungen der Öl- und Lasurmalerei auf Holzplatten. Das Mittelstück ist straffer durchkomponiert und vereinfacht, zwei Flügel mit marschierenden Soldaten, in zwei Fassungen entwickelt, und ein Unterteil mit ruhenden Soldaten wurde hinzugefügt. Das Ganze erscheint als Triptychon mit Predella nach dem Vorbild der christlichen Altartafeln. Flügel und Predella nehmen der Mitte einen Teil der Aggression und verleihen ihm eine feierliche Haltung. Die Distanziertheit zum ersten Erlebnis wird sichtbar. Es ist der Schlußpunkt unter die Tragödie. Das Publikum kann nach geschehener Katharsis nach Hause gehen. Dix wollte das Ganze als Pro Memoria des Krieges und als Warnung für künftige Geschlechter in einem Betonbunker an einem öffentlichen Platz aufstellen. Ein Gedanke, der verdiente, wieder aufgenommen zu werden. Bei allen anhaftenden künstlerischen Schwächen, bei der Anzahl der Details, die die Übersichtlichkeit störte, wirkte die erste Fassung elementarer. Sie war das Werk eines vom Urerlebnis noch Besessenen, während die zweite Fassung die reife Gestaltung bringt und das Thema überlegen meistert.

Die zwei künstlerischen Grunderlebnisse, die alten Meister einerseits und der Expressionismus im weitesten Sinne andererseits, haben auch das fernere Schaffen von Dix bestimmt und sind zu verschiedenen Zeiten abwechselnd in den Vordergrund getreten. Zur Verwirklichung der neuen realistischen Bildvorstellungen waren die expressionistische Maltechnik und das expressionistische Ideengut nicht brauchbar. Das Jahr 1922 brachte den Wendepunkt. Bilder wie »Tod und Auferstehung«, thematisch Chagall verpflichtet, aber durchaus realistisch gemalt, wirken noch wenig organisch in ihrer Verquickung von Wirklichkeit und Vision. Sie nehmen Gedankengänge des Surrealismus voraus. Die etwas naive und primitive Wirkung im Bilderbogenstil erwies sich als nicht ohne Reiz, mußte aber überwunden werden, sollte nicht immer ein ironischer Unterton mitschwingen. Für die Präzisierung und Verdeutlichung des Bildinhaltes nahm er das Studium der alten Meister wieder auf und gelangte mit Hilfe von Dörners Forschungen über Malmaterial und Malmittel, die für die ganze Nachkriegsgeneration von nicht abzuschätzender Bedeutung wurde, zur Beherrschung der Lasurtechnik. Später leistete ihm auf gleichem Gebiete Kurt Wehlte, der mit ihm an der Dresdner Akademie wirkte, treffliche Dienste. Es war noch nicht lange her, daß sich der Realismus und Impressionismus von der Lasurtechnik als Hauptthemnis der Auswirkung der künstlerischen Freiheit abgewendet und der Prima-Malerei, die gestattet, dem Temperament freien Ausdruck zu verleihen, zugewendet hatte. Jetzt kehrte Dix zu ihr zurück, und im Laufe des nächsten Jahrzehnts entwickelte sich die technische Frage des spitzen oder breiten Pinsels zu einem Problem der Weltanschauung. Carl Einstein ging sogar so weit, 1928 Dix einen »malenden Reaktionär am linken Motiv« zu nennen.

In der Zeit des Übergangs entstanden einige hervorragende Porträts, wie das des Dichters und Bohemiens Ivar von Lücken, der zum Freundeskreis Kokoschkas gehörte, das die Transzendenz

Otto
Fam
Dr.
Ger
1925

des
192
die
Dic
den
Ku
soz
den

Otto Dix,
Familie
Dr. Fritz Glaser,
Gemälde,
1925



des Expressionismus mit der neuen Technik vereint. Mit den beiden Elternbildern von 1921 und 1924 war Dix im Vollbesitz der Stilmittel. Es folgte eine Zeit ungemein fruchtbaren Schaffens, die großartigen, ganz auf Objektivität gesehenen Porträts des Philosophen Max Scheler, des Dichters Herbert Eulenberg, des Laryngologen Dr. Meyer-Hermann, des Danziger Senatspräsidenten Dr. Sahn, des Photographen Hugo Erfurth, aber auch die an Persiflage grenzenden des Kunsthändlers Flechtheim und des Industriellen Bergmann. Thematisch vermied er jetzt jeden sozialkritischen Unterton und streifte sogar das Manieristische und Pretiöse in der lilientragenden »Witwe mit fliegendem Schleier«, dessen dünne Lasurmalerei eine Renaissancearchitektur

durchscheinen läßt. Der Witwenhut mit Schleier, über einem Gerippe aufgehängt, in schmales Hochformat komponiert, wird nochmals als Stilleben verwendet. Die weiße Lilie des Hauses Bourbon ist einer dunkleren Art gewichen. Eine Maske erhöht das Beängstigende im Klima des Bildes. Die Malerei ist ungemein delikat, die Freude an der errungenen handwerklichen Sicherheit und Überlegenheit nimmt auch den Beschauer gefangen.

Wenig später begann die Reihe der Kinderbilder, von dem wunderbar charakteristischen Neugeborenen über das Babyporträt mit rotem Mohn bis zu dem »Ursus mit Kreisel« und den »Spielenden Kindern« von 1929. Die Jahre des Wirkens an der Dresdner Akademie sind die glücklichsten und gelöstesten in Dixens Schaffen gewesen. Der Alptraum des Krieges und der Inflation war verflogen, und er lebte der Welt ganz zugetan. Nicht das beste und typischste Bild, aber das für den Menschen Dix in dieser Zeit aufschlußreichste bleibt das »Selbstbildnis mit Jan«, das ebenso den großen Porträts von Ph. O. Runge verpflichtet ist wie die »Nelly« den Hülsenbeckschen Kindern und eine verwandte romantisch-realistische Grundhaltung aufweist.

Technisch entwickeln sich die Bilder in folgender Weise: Sie werden in voller Größe auf einen meist graublauen Karton mit weicher Kreide aufgezeichnet und quadriert. Dann wird die Zeichnung auf den Grund übertragen. In mühsamer Lasurtechnik wird oft in monatelanger Arbeit Schicht auf Schicht gesetzt, zuletzt geht Dix in einer Öltechnik darüber, um die nötigen Höhungen vorwegzunehmen. Die Bilder scheinen für die Ewigkeit, auf schwere, doppelseitig grundierte, oft noch parkettierte Holzplatten, gemalt zu sein. Erst in den dreißiger Jahren verwendete er auch Sperrholz. Diese technische Sorgfalt hat sich bewährt. Als einige der Tafeln nach Monaten aus dem mit Wasser gefüllten Keller seines Dresdner Ateliers geborgen wurden, erwiesen sie sich so frisch wie am ersten Tage.

Unmittelbarer als die Bilder dieser Jahre wirken die Zeichnungen, die in vielen hundert Blättern neben dem Bildwerk entstehen. Die Zeichnung ist das Grundelement seines Schaffens überhaupt. Von ihr aus als Fundament wird der Bau der Dixschen Kunst errichtet. Der Mensch steht im Mittelpunkt des Geschehens, die Auseinandersetzung mit dem Körper ist eine tägliche Fingerübung. Dix bevorzugt für seine Blätter präparierte weiße und getönte Papiere, zeichnet mit Röteln und Kreide und erreicht mit dem Silberstift die stärksten Wirkungen. In den Zeichnungen spricht er sich am persönlichsten aus, in ihnen hat er sich freigemacht von allem technischen Zwang, und die Handschrift tritt am klarsten zu Tage. Auf die Frage nach den bedeutendsten künstlerischen Dokumenten um 1930 muß man auf eine Reihe solcher Blätter verweisen.

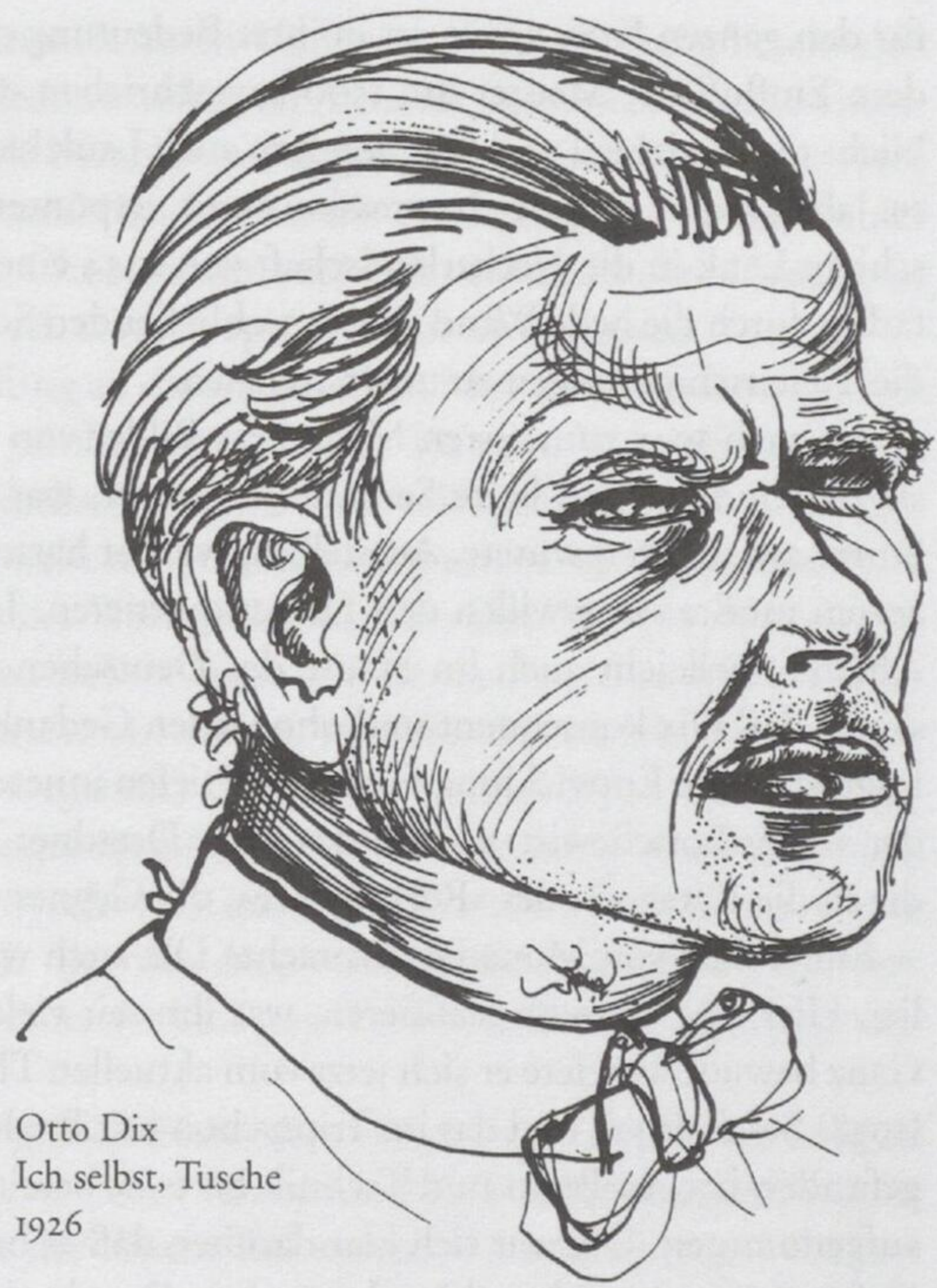
Ende 1933 verließ Dix, nachdem die ersten Wogen der Ausstellung der »Entarteten Kunst« sich etwas gelegt hatten, Dresden und siedelte sich erst in Randegg im Hegau, später in Hemmenhofen am Bodensee an. Der Menschenschilderer Dix fand dort weder Modelle noch Typen vor, mit denen sich auseinanderzusetzen er das Bedürfnis verspürte. Er fühlte sich außerdem von den ihm zugefügten Schmähungen so verletzt, daß er eine Distanz zu dem Vergangenen benötigte. Nach einem Jahr begann die Auseinandersetzung mit der Landschaft, die ihn seit seinen Anfängen vor mehr als 20 Jahren nicht mehr bewegt hatte. Es war in Wirklichkeit eine ganz neue Welt für ihn, denn die Pinselübungen der ersten Akademiezeit können kaum ernsthaft zum Vergleich herangezogen werden. Er begann mit einem kleinen Bild vom Judenfriedhof in Randegg, und im Laufe der Jahre folgten Landschaften des Hegau, vom Bodensee, dem Engadin, der Sächsi-

schen Schweiz und dem Riesengebirge. Sie alle zeigen die gleiche minutiöse Treue, die seine Porträts auszeichnet, erst in der Kriegszeit werden sie etwas flächiger. Das Thema hat sich geändert, ein stilistischer Bruch ist nicht eingetreten. Die meisten arbeitete er wie die früheren Bilder nach einer genau vorbereiteten Zeichnung, erst zuletzt wurde auch die Vorzeichnung etwas flüchtiger. Die Landschaften sind sämtlich im Atelier entstanden, niemals unmittelbar vor der Natur, wie die Skizzenblätter, aus denen die endgültige Vorzeichnung zusammengetragen wird. Erstaunlicherweise verzichtet Dix auf jede figurale Staffage.

Den peinlich genau gearbeiteten Bildern und Vorzeichnungen stehen Blätter gegenüber mit Blei, Sepia, Feder, Kreide, Rötel, Silberstift, bei farbigen Papieren gelegentlich mit weißer Höhlung ausgeführt und mit Farbanmerkungen versehen, die an Unmittelbarkeit der Landschaftsauffassung nicht ihresgleichen haben. Sie entsprechen den Aktzeichnungen des vorangegangenen Jahrzehnts. Unter diesen sind es wieder die Baumstudien von 1936/37, die bei letzter Vereinfachung den reinsten Ausdruck einer einmaligen Handschrift aufweisen und zu monumentalen Wirkungen gelangen.

Die technische Anknüpfung an die alten Meister wird in diesen Bildern besonders deutlich. Altdorfer und Hans Baldung Grien sind als einige der Vorfahren zu nennen, aber auch starke barocke Elemente sind enthalten. So wird die Bildebene entgegen allem realistischen und impressionistischen Brauch verlagert und die Landschaft aus der Vogelschau gegeben, womit auch eine größere Tiefenwirkung erreicht wird. Die Berge werden überhöht, das Bildganze romantisch pathetisch gedeutet, und das Problem des Gesamttons erhält wieder Aktualität.

Von den Zeitgenossen wirkte Franz Radziwill entscheidend auf Dix ein, der in den Jahren seines Dresdner Aufenthaltes das Schmidt-Rottluffsche Vorbild der großen Flächen zu Gunsten von Dixens Technik der Härte der Durcharbeitung und der scharfen Konturierung überwand. Radziwill übertrug diese Methode, die Dix bis jetzt ausschließlich für figurale Werke gedient hatte, zum ersten Male folgerichtig auf die Landschaftsmalerei unter enger Anlehnung an die Donauschule und die barocke Landschaft Alexander Thieles. Ein Bild wie der »Lilienstein« von 1928 führt Thieles gleichnamiges Gemälde in der Dresdner Galerie von 1744 ebenso fort, wie es die Dixsche Landschaftskunst vorwegnimmt. Die wichtige Rolle, die die barocke Bildauffassung



Otto Dix
Ich selbst, Tusche
1926

für den ganzen Kreis spielt, ist in ihrer Bedeutung noch nicht klar erkannt worden. Vieles, was dem Einfluß der Meister um 1500 zugeschrieben wurde, ist in Wirklichkeit barockes Bildgut. Nicht nur Radziwill und Dix, sondern auch Lenk haben barocke Kompositionselemente, die das 19. Jahrhundert und der Impressionismus verpönten, wieder aufgenommen und bevorzugt. So schiebt Lenk in die Neckarlandschaft von 1944 eine Felsengruppe als Seitenkulisse, die er noch farbig durch die helle Wand eines anschließenden Schuppens verstärkt, in den Vordergrund, um die Tiefenschichtungen zu unterstreichen.

Als nach 1945 zum ersten Male diese Bilder von Dix auf Ausstellungen erschienen, erregten sie Befremden. Man hatte Sensation erwartet, war er doch der Mann gewesen, gegen den der Sturm am meisten wütete. Ausstellungsverbot hatte ihn betroffen, eine Reihe von Museumsbeamten mußte seinetwillen den Dienst quittieren. Jetzt mußte man erkennen, daß diese Landschaften vielleicht auch im Hause der Deutschen Kunst hätten hängen können. Dazu ist zu sagen, daß Dix konsequent und ohne jeden Gedanken an einen Kompromiß nur sich selbst gefolgt ist. Seine Entwicklung folgte einer tiefen inneren Logik. Seine Einordnung in die Kategorie der »Kunstbolschewisten«, wie das seine Dresdner Widersacher wollten, ist ebenso absurd wie die in die Kategorie der »Reaktionäre«, die Gegner aus dem abstrakten Lager konstruierten.

Eine Reihe von Monaten verbrachte Dix auch weiterhin alljährlich in seinem Dresdner Atelier. Hier fing er an zu realisieren, was ihn seit vielen Jahren bewegte: die große Komposition. Ganz bewußt wendete er sich jetzt vom aktuellen Thema ab, das ihn im Triptychon »Großstadt« (1928) beschäftigte und das im Triptychon mit Predella »Der Krieg« eine klassische Ausformung gefunden hat. In Form und Technik hatte er bereits hier das Vorbild der altdeutschen Meister aufgenommen. Dix war sich klar darüber, daß es bei der Wahl des Themas vor allem galt, zwei Gefahren zu vermeiden, die sich gerade in Dresden besonders kraß gezeigt hatten, nämlich einerseits in eine absurde unverständliche Privatmythologie zu versinken, wie das Guhr, aber auch Zwintscher und Wolfgangmüller taten, andererseits in eine jeder Phantasie ermangelnden Nüchternheit zu verfallen, wie sie Richard Müllers Kompositionen unerträglich machen. Er sah seine besondere Aufgabe in der Gestaltung von großen Stoffen, die für jeden verständlich seien und auf allgemeine Gültigkeit Anspruch erheben können, ohne sich bei den Plattheiten des gesunden Menschenverstandes oder bei blutleeren Allegorien aufzuhalten. So öffnete sich ihm folgerichtig die religiöse Stoffwelt, die Welt der christlichen Offenbarung in ihrem ganzen weiten Kreis. Es ist der dritte Versuch des 20. Jahrhunderts, zur Erneuerung der religiösen Malerei zu gelangen. Fritz von Uhde hatte ihn aus protestantisch-gläubiger Gesinnung heraus mit impressionistischen Mitteln unternommen und Christus in den Mittelpunkt des Alltags von 1900 gestellt, während der Expressionismus von Nolde und Schmidt-Rottluff und ihre Nachfolger um 1915 die Extase gaben.

In den Jahren der nationalsozialistischen Dämonie ließen sich die letzten Dinge nur noch mit der Wucht der Testamente verkünden. Es muß klar ausgesprochen werden, Dix ist an die Gestaltung religiöser Themen nicht als gläubiger Christ herangetreten, für ihn sind sie zunächst nur Symbol der Ewigkeitswerte. Die christliche Gedankenwelt hat die Grenzen des dogmatischen christlichen Bekenntnisses verlassen, sie ist hinausgewachsen über alle kirchlichen Bindungen und vertritt die Heilswahrheiten als allen gehörender europäischer Kulturbesitz gegen die Barbarei.

Der Gestaltung der christlichen Gedankenwelt durch Uhde war keine Wirkung beschieden gewesen, die durch die Expressionisten bedeutete nicht viel mehr als eine intellektuelle Geste. Es erhebt sich die Frage, ob die religiöse Welt Dixens, vom dogmatischen Standpunkt aus wohl aus ungläubigem Herzen, aber aus dem festen Glauben an die unvergängliche Tradition des europäischen Geistes geboren, mit dem das Christentum unlöslich verbunden ist, wirksam zu werden verspricht, oder ob es ihr bestimmt sei, ähnlich episodenhaft zu vergehen.

Man darf sich durch die formale Anknüpfung an die altdeutschen Meister nicht verwirren lassen in der Erkenntnis, daß es hier um eine revolutionäre geistige Tat geht. Es handelt sich um die konsequente Fortführung der gleichen gesellschaftskritischen Anklagen, die auch die Kriegsbilder gezeigt haben, nur sind es jetzt nicht mehr die besonderen, sondern die allgemeinen, wie sie seit Jahrhunderten vom Christentum an der Welt geübt wurden. Das Neue, worauf das 19. und 20. Jahrhundert sich so viel zugute getan haben, lag nur in der analytischen Methode beschlossen, die ins Spezielle und ins Detail nicht nur führte, sondern sich ebenso darin verlor, während die vergangenen Jahrhunderte im Gegensatz dazu sich bemüht hatten, über das Einmalige, Zufällige hinaus zu einem allgemeingültigen Gesetz zu schreiten und einen Ausdruck dafür zu finden. Dix sucht wieder zu dieser Synthese zu gelangen. Die realistische Form, die an Bosch und Breughel bewußt anknüpft, will hier wie dort verdeutlichen und eine Plattform abseits ästhetischer Betrachtungsweisen im Sinne des *l'art pour l'art* schaffen, die allgemein verständlich ist.

In nicht weniger als fünf Fassungen, auf großen Holztafeln, wuchs die Gestalt des heiligen Riesen Christophorus, eines der 14 Nothelfer, der das Christuskind als Verkörperung des Logos, des christlichen Geistes, über die Fährnisse der Zeiten mit sicheren Schritten trägt. Welches Thema hätte zwischen 1933 und 1939 aktueller sein können? Man hat nach einer Malerei des Widerstandes gefragt, hier entstand sie in höchster geistiger Form. Die immer wieder erhobene Forderung nach Zeitnähe erlebte eine beispielhafte Erfüllung. Den Christophorus-Darstellungen folgten »Johannes auf Patmos«, es ist das der Johannes der Apokalypse, des prophetischen Buches vom bevorstehenden Untergang, und die »Versuchung des Heiligen Antonius« durch die Welt, der »Kampf mit dem Engel«, der »Verlorene Sohn«, die meisten wieder in mehreren Fassungen. In den »Sieben Todsünden« wird dem gegenwärtigen Treiben ein furchtbarer Spiegel vorgehalten. Aber wie die Klugheit die erste der Kardinaltugenden ist, so ist die Dummheit die erste der Todsünden, die die Zeit hindert, ihre Laster auch nur zu erkennen. Über diese Bilder des Widerstandes hinaus deutete Dix biblische Vorgänge wie Lot und seine Töchter, die als solche nur Vorwände zu Gestaltungen figuraler Kompositionen im Sinne der Meister der Renaissance und des Barock blieben.

Was das Jahr 1933 nicht hatte bewirken können, geschah durch den Zusammenbruch 1945, den Dix erst als Volkssturmmann und später als französischer Kriegsgefangener erlebte. Die Erschütterung durch die Ereignisse brachte eine radikale Loslösung von der subtilen, auf miniaturhafte Wirkung ausgehenden, mühsamen und entsagungsvollen Lasurtechnik. Das Glück des Malers, sich wieder frei äußern zu dürfen, das unmittelbar Gestalten-Können, war so groß, daß er die freiwillig auf sich genommene Zwangsjacke auszog und zur Prima-Malerei zurückkehrte. Alle Dämme schienen gesprengt, und die neugewonnene Freiheit führte zu einer umfangreichen

Produktion. Endlich schien der Phantasie, der von der Technik die Zügel allzuprest gehalten wurden, so daß in den großen Kompositionen Ermüdungserscheinungen nicht fehlen, freier Raum gegeben zu sein. Die Auflösung in das rein Malerische ist im Durchbruchsjahr 1946 am weitesten fortgeschritten. 1949 wird die Form schon wesentlich fester, und auf dem »Ecce homo« erscheinen bereits wieder Lasuren, deren Behandlung Ähnlichkeiten mit aufgelockerten Werken von 1944 aufweist.

Der malerische Durchbruch hatte 1918 und 1946 die gleichen Ursachen. Er war eine Selbstbefreiung nach langer Produktionshemmung und beschränkter persönlicher Freiheit, der Zwang, die Realisation der Werke mit der beschleunigt drängenden Phantasie in Übereinstimmung zu bringen. Aber es handelt sich um mehr als eine äußerlich zu begründende Formveränderung, ein neues Ziel wird angestrebt. Die Akzente liegen nicht mehr auf einer bis zum letzten getriebenen plastischen und linearen Verdeutlichung des Gegenstandes, sondern auf seiner visionären Schau. Die geistige Struktur, die Wertsetzung hat eine Wandlung erfahren. Damit ist auch das allzuprest Kleben am Modell gefallen, die Gliederpuppe mit dem ganzen Zubehör. Das koloristische Setzen der Farbe wird überwunden zu Gunsten einer symbolhaften Auffassung. Die Farbe, der bisher eine untergeordnetere Bedeutung zukam, wird gleichberechtigtes Element im Bilde, ja man kann sagen, daß sie zu einem Selbständigen und Dominierenden wird und das Zeichnerische und Plastische verdrängt.

Es ist ein völlig neuer Anfang mit all den notwendigen Schwächen des Experimentierens. Die Landschaften von 1946/47 haben etwas Flackerndes und Züngelndes, etwas von der Vereinfachung und Stilisierung des Jugendstiles und Munchs, der Ausdrucksstärke des Expressionismus. Der »Rauhreif« der Pillnitzer Galerie überragt durch seine starke Abstraktion und die abgewogene Grau-Skala die übrigen Werke dieser Zeit. 1948 ist das Versuchsstadium überwunden. Die Landschaften beschränken sich nun auf das Wesentliche, aber auch nichts erinnert mehr an das idyllische Nachgehen bis in die letzte Einzelheit von 1936. Gegen die Vorkriegsperiode sind es Hieroglyphen, ohne daß dabei das Erlebnis der Natur geringer geworden wäre. Bei den Blumenbildern und Stilleben ist es nicht anders. Bei manchen spürt man fast körperlich das Glück des Künstlers, nicht mehr mit Lasuren bis in die letzte Pore vordringen zu müssen, dabei immer der Gefahr ausgesetzt, ein Präparat zu erhalten, und nur den großen Wesenheiten der Form und Farbe nachgehen zu dürfen. Einen Höhepunkt bringt hier das Pilz-Stilleben von 1948 mit seinen delikaten Rosas.

Aber die Landschafts- und Stilleben-Malerei dient nur der Erholung. Nach wie vor steht die große Komposition im Vordergrund. Wie kann man inhaltlich und formal dieser Zeit ihr Geheimnis entreißen und ihren letzten Wesenskern realisieren, das bleibt die Frage. Dix ist geschüttelt von der Größe der Erlebnisse und ihrer Dämonie, wie er es immer war. Von verschiedenen Seiten geht er an die Aufgabe heran. Die Trümmer werden gefüllt mit den makabren Gestalten seiner Vergangenheit, den Huren und Krüppeln von 1925. Aber was sind das noch für Schrecknisse nach dem, was jeder sah, Schrecknisse, die jede Phantasie überboten haben. Das Maskentreiben des »Fasching in Trümmern« bleibt bei aller Erfassung des Zweifelhaften der ganzen menschlichen Situation nur Episode. Erst im »Hiob« hat er die gültige Form gefunden. Die unendliche Mannigfaltigkeit des persönlichen Schicksals darf nicht mehr nach dem individuel-

len, sondern muß nach dem allgemeingültigen Ausdruck suchen, wenn sie verstanden werden will. So schreitet Dix weiter zur Darstellung der »Versuchung« und der »Kreuztragung« bis zur großen »Kreuzigung«, und immer steht im Hintergrund das Geschehen der Zeit. Im »Antlitz Christi«, im »Schweißstuch der Veronika«, im »Ecce homo« findet er, für den der leidende Gott immer ein leidender Mensch ist, das seinem Willen adäquate Thema. Die große »Auferstehung Christi«, die die National-Galerie erwarb, bringt die Bewegung des Emporsteigens an sich. Die Bewegung der Erhebung wird gesteigert durch den Parallelismus der Arme und die Diagonalen der in das Bild stürzenden helfenden Engel. Farblich löst die Auferstehung sich aus dem Purpur des Todes, steigt über das kalkige Weiß des Körpers mit dem Rot der Wundmale und geht in das leuchtende Blau des Himmels ein.

Die christlichen Darstellungen sind für Dix die konsequenten Folgerungen aus einer ethischen Schau der Welt. Die gesellschaftskritischen Anklagen der Jugendzeit wachsen auf einer höheren Stufe der Erkenntnis zur Anklage der Sünde überhaupt. Aber es handelt sich hier um mehr als die Erneuerung einer vom Kultus abgefallenen Kultur. Thomas Mann hat im Doktor Faustus auf die »mystische Leidenschaft« als »die völlig unbürgerliche Aventure« hingewiesen und damit auch der Dixschen Haltung die gültige Deutung gegeben.

Wie dem frühen Dix, so ist auch dem nach 1946 nicht allein mit Formanalysen nahezukommen. Streben nach Gehalt kennzeichnen alle Werke aus dieser Epoche, ihm werden die formalen Elemente weitest untergeordnet. Die Auffassung des Themas ist nicht weniger brüsk als ehemals und widerspricht den konventionellen Erwartungen. Immer bleibt die Frage nach der menschlichen Existenz bestehen, und im letzten Grunde hat sich nichts an Dixens Weltsicht geändert. Dieser Umbruch bezieht sich aber nur auf die Maltechnik. Die Zeichnung, auf der sich das Dixsche Kunstschaffen als Fundament aufbaut, erlebte eine konsequente Fortsetzung im Rahmen notwendiger Wandlungen. Das Leben offenbart sich einem fast Sechzigjährigen anders als einem Dreißigjährigen. Der unbestechliche Darsteller menschlicher Schwachheit wandelte sich zu einem überlegenen Betrachter der Welt, der distanzierter, aber nicht ohne Wohlwollen den Zeitgenossen gegenübersteht. Nur so gesehen, leitet das Jahr 1949 durch eine Reihe von 30, meist in Dresden entstandenen Kreidezeichnungen, die auch als Lithographien erschienen, eine neue Stilperiode ein. Wohl das stärkste Blatt bleibt die Kreidezeichnung von Joseph Keilberth, in fast quadratischem Format, kaum mehr als den Kopf zeigend, in frontaler Ansicht, die dessen ganze bajuvarische Vitalität und Drastik, aber auch seine Musikalität und Weichheit mit sparsamen Strichen unmittelbar zum Ausdruck bringt. Seit Kokoschkas großen Lithographien von Hasenclever und seinem Kreis haben wir hier keine so überlegenen Menschendarstellungen gesehen. Ähnliches gilt von dem Porträt Carl Rades. Eine Erfüllung bringt das erschütternde Bildnis seiner 86jährigen Mutter. Es ist ein wahres Dokument tiefster Menschlichkeit. Ohne weiteres erinnert man sich an Dürers gleiche Darstellung der geliebten alten Frau.

Von einer Reihe der Landschaftsgemälde hat er nach der Fertigstellung Lithographien geschaffen. Sie scheinen wie eine nachträgliche Kontrolle deren zeichnerischen Gehalts zu sein. Im Sommer 1949, während eines Dresdner Aufenthaltes anlässlich der 2. Deutschen Kunstausstellung und der eigenen Kollektiv-Schau und den mit ihnen verbundenen Spannungen und harten Kämpfen, entstanden zwei farbige Lithographien, die ihrem Inhalte nach an das Frühwerk

anknüpfen, formal aber die neue malerische und abstrahierende Richtung vertreten. Es sind das das »Blinde Mädchen in Trümmern« und die »Schwangere mit Kinderwagen«.

Die Wirrnis der letzten 40 Jahre und die Konsequenz des Malers, sie als Persönlichkeit zu bestehen, läßt sich am deutlichsten an den Selbstbildnissen ablesen, die als sicherer Kompaß das Werk begleiten. Mit der Darstellung im Samtjackett, eine Nelke in der Hand, ganz so wie man sich 1913 einen Künstler vorstellte, beginnt die Reihe. Wir sehen Dix als Soldaten, im Unterstand, im Graben zwischen Leichenhaufen seine Mahlzeit einnehmend, auf der Barrikade, hinterm Leichenzug marschierend, am Telephon, als smarten Gentleman, mit Modell und ohne vor der Staffelei, als Vater seiner Kinder. Noch einmal 1942 sieht er uns, inzwischen ein wenig müder und älter geworden, vor der Staffelei, den Pinsel in der Hand, forschend aus dem Bilde an. Durch das geöffnete Fenster schieben sich die Vorberge der Alpen bei hereinbrechender Nacht. Dann tritt die Katastrophe ein. Das nächste Bild zeigt einen fast erloschenen, abgehärmten, elenden, unrasierten Soldaten, den Kriegsgefangenen Otto Dix, 54 Jahre alt, hinter Stacheldraht, vom Geschick gepackt und an den Strand geworfen. Ein tragisches Schicksal, würdig der Gestaltung eines großen Dichters. Aber das ist nicht das Ende. In den Kreidezeichnungen von 1948 ist er wieder in die menschliche Gesellschaft zurückgekehrt, das Erlebte steht ihm ins Gesicht geschrieben, doch er ist noch ein zweites Mal davongekommen.

Dix ist der letzte Dresdner Künstler gewesen, der eine eigene Schule begründet hat. Nur Kuehl kann sich vor ihm rühmen, einen so ausgesprochenen Einfluß auf eine Generation ausgeübt zu haben. Das ist um so bemerkenswerter, als Dix nur sechs Jahre Zeit gegeben war, an der Akademie zu wirken.

Sein Einfluß begann aber schon in den Jahren vorher. Die Zeichnungen des jungen Fritz Skade von 1925, Mädchengestalten mit spitzem Bleistift oder Kohle vorgefertigt, geben die gleichen scharfen, oft eckigen Konturen, die peinliche Genauigkeit des einzelnen Striches und das Streben nach brutaler Wahrheit. Nur ist Skade, übrigens nur wenig später als Dix Gussmann-Schüler, von weicherem Temperament, und seine Mädchen sind begabt mit einer wenn auch zurückhaltenden Sinnlichkeit, wo Dix ohne gefühlsmäßige Illusionen die nackte Triebhaftigkeit herausschält. Die Unerbittlichkeit, mit der er dem Objekt gegenübertritt, die Eiseskälte, mit der er eine Situation auf ihren letzten Ausgangspunkt zurückschraubt, hat auf die dem Sentimentalen zugeneigten sächsischen Temperamente tiefen Eindruck gemacht. Gerade im Vergleich zu deren Bemühungen wird die Urkraft des Schöpfers Dix offenbar. Der junge Hans Grundig kann als ein typisches Beispiel für dieses Mißverständnis zwischen Wollen und Können erscheinen. Seinem Liebespaar von 1925, das halbentblößt in einer Wiese liegt, auf der minutiös dargestellte Blumen und Kräuter wachsen, fehlt die Natürlichkeit und Dämonie des Triebes, die es galt zu gestalten. Es bleibt einfach eine spießige Kraftmeierei. Später hat sich die Beeinflussung auf maltechnische Errungenschaften und die Methode zur Gewinnung der Objektnähe beschränkt, wie das auch bei Wilhelm Lachnits und Willy Kriegels figuralen Kompositionen der Fall ist. In allen diesen Fällen war Dix der Gebende. Dem außerordentlich begabten Kriegel gelang es, die heterogenen Einflüsse von Kokoschka und Dix aufzunehmen und glücklich zu vereinen. Es gehört zu den schmerzlichsten Entwicklungen, die die Dresdner Malerei genommen hat, daß er sein Werk 1933 leichtfertig abbrach. Von den für beide Künstler entscheidenden Wechselbeziehungen zwischen

Dix und Radziwill wurde oben gesprochen. In den Jahren nach 1933 verbanden Dix und Franz Lenk eine enge Freundschaft, die sich für Lenks Schaffen glücklich auswirkte. Seine etwas braven und provinziell anmutenden Landschaften aus der sächsischen Zeit gewannen an seelischem Hintergrund und Kraft des Ausdrucks im Sinne des Magischen.

Die große Wirkung, die Dix auf seine eigentlichen Schüler ausübte, beruhte neben seiner Stärke als Persönlichkeit auf zwei Gründen. Er erlöste sie auf dem Gebiet des Handwerklichen von der Improvisation des Impressionismus und von dem Subjektivismus des Expressionismus, der alles für möglich und erlaubt hielt und der durch seinen Relativismus nicht in der Lage war, ihnen feste Grundlagen zu schaffen, deren jeder werdende als Ausgangspunkt bedarf. Geniale Improvisationen und Bluff lagen hier zu nahe beieinander, um von Unkundigen ohne weiteres erkannt zu werden. Das Hinführen zum Objekt, die Vermittlung des Maltechnischen der alten Meister, gaben den Schülern das Gefühl zurück, festen Boden unter die Füße zu bekommen, etwas Erlerntes nach Hause tragen zu können, von dem sie sich aus Eigenem heraus weiterzuentwickeln vermochten. Vor der Kunst steht nun einmal neben anderem die Beherrschung des Handwerks. Der zweite Grund, mit dem ersten eng verknüpft, lag in dem Drang nach Wahrheit und Erkenntnis beschlossen, mit dem Dix der objektiven Welt zu Leibe rückte und von der er sich versprach, nicht nur dem Vordergründigen genügen, sondern auch dem Hintergründigen auf die Spur kommen, es ans Licht ziehen und mit malerischen Mitteln realisieren zu können. Mit diesem Streben traf er den Drang jeder wertvollen Jugend an entscheidender Stelle. Es ist selbstverständlich, daß dabei die persönlichsten Dixschen Stilmittel maniert wurden. Das Nachahmen des Räusperns und Spuckens des Meisters war zu allen Zeiten Schülerart. Aus der Schule gingen unter anderen Rudolf Bergander, Ernst Bursche, Wilhelm Dodel, Horst Schlossar, Kurt Schütze, Curt Querner hervor. Sie brauchten allerdings teilweise sehr lange, bis sie sich selbst fanden. Daß es einer starken Persönlichkeit auch möglich bleibt, diesem Einfluß nicht zu unterliegen, dafür erbrachte Hans Theo Richter den Beweis. Er durchlief seltsam unberührt von allen Äußerlichkeiten das Dixsche Atelier.

Mit der Aufstellung des engsten Schülerkreises ist der Einfluß auf die Malerei der Gegenwart nicht erschöpft. Wie vor seiner Lehrtätigkeit, so wirkte er auch nach seinem Weggang aus Dresden weiter. War es zwischen 1933 und 1945 die Form der mittleren Periode, die Einfluß ausübte, so kam nach 1945 der frühe, revolutionäre Maler wieder zur Geltung. Gerade die stärksten Blätter voll Anklagen gegen die Grausamkeiten der letzten Schreckensjahre, wie sie Lea Grundig geschaffen hat, fußen formal wie in ihrer geistigen Haltung auf der Folge der Kriegsradierungen. So hat sich jede Zeit aus dem Schaffen von Dix herausgenommen, was ihr zusagte.

ERHARD FROMMHOLD

Nachwort

Fritz Löffler war 1931 der einzige Kunstkritiker und Museumsmann, der in die »Dresdner Sezession« aufgenommen worden war, und damit auch zu den Gründern jener Vereinigung von Malern und Bildhauern gehörte. Diese Sezession blieb der letzte ahnungsvolle Versuch, der Dresdner Malerei und Plastik noch einmal überregionale Geltung zu verschaffen. Die modernen Maler und Plastiker dieser Stadt fanden sich zusammen, um mit dem »überholten Zunftwesen in Dresden aufzuräumen«, wie das Pol Cassel im ersten Satz der Katalogeinführung 1932 apodiktisch herausstellte. Das wäre wohl auch gelungen, wenn es nicht jenes andere politische »Aufräumen« im Jahre 1933 und dessen grausame Folgen gegeben hätte. Fritz Löffler war zwischen 1931 und 1934 eine Art »Schriftführer« jener Sezession, also ein Vertrauter der Künstler, die als Vereinigung zwei Generationen umfaßte, von dem 1882 geborenen Ewald Schönberg aus Geising bis zu dem 1904 geborenen Curt Querner aus Börnchen. Fritz Löffler war dazu prädestiniert, nachdem die Theoretiker der modernen Kunst in Dresden ausgeschieden waren: Paul Ferdinand Schmidt war als Leiter der modernen Sammlungen vom Stadtmuseum schon 1924 vertrieben worden, der Sachse Nikolaus Pevsner hatte 1928 die Dresdner Galerie gegen einen Lehrstuhl in Göttingen eingetauscht, Will Grohmann war bereits zu arriviert, um sich auch der Provinz anzudienen, die älteren Herren, die in der Dresdner Tradition standen, waren konservativ genug, um sich den jüngeren Künstlern zuzuwenden – von Erich Haenel bis hin zu Hans Posse. Ihre Mission blieb konservativ, wie es Hans Posse beschrieb, der »Reorganisation des alten Dresdner Erbes« verpflichtet.

Für den Schriftführer Fritz Löffler dagegen begann mit der Dresdner Sezession eine Confession, der er fast sein ganzes weiteres Leben unterordnete: »Dresden – Vision einer Stadt«.

Der hier vorliegende, zum größten Teil bisher ungedruckte Text aus dem Nachlaß Fritz Löfflers ordnet sich zwar in dieses Bekenntnis ein, nicht aber als Vision, sondern als reale Beschreibung jener »Vision«, die Künstler in dieser Stadt von ihr und mit ihr hatten. »Jede Vision ist vorweggenommene Wirklichkeit«, schreibt Hermann Kasack über seinen Roman »Die Stadt hinter dem Strom«, in den auch Dresden symbolisch einbezogen ist.

Fritz Löffler war nicht von vornherein dazu berufen. Seit 1915 hatte ihn der Studienreferendar Will Grohmann am König-Georg-Gymnasium in Dresden in die moderne Kultur eingeführt. Der Schüler war auch Mitglied der »Kunstgruppe« seines Lehrers, in deren »Mittelpunkt«, wie sich Löffler erinnert, »Besuche in den Dresdner Privatgalerien wie auch im sächsischen Kunstverein standen«. Dazu hatte sich ihm die große Welt der modernen Kunst überhaupt offenbart, so daß ihm eine Stadt allein nicht mehr genügen konnte. Er begann als Student ein unstetes Wanderleben, das ihn von Universität zu Universität führen sollte. Die Neugier auf die Wissenschaften

war vielleicht durch einen Mann eingepflanzt worden, der selbst ein unstetes Leben führte, durch Theodor Däubler. »Wir wollen nicht verweilen« überschrieb er seine »Autobiographischen Fragmente«, die 1914 in München erschienen waren. Fritz Löffler hatte diesen »Wanderer durch das alte Europa« im Sommer 1919 auf der Überfahrt von Stralsund nach Hiddensee, und durch Grohmann empfohlen, kennengelernt. Man traf sich auf Rügen wieder. Däubler besuchte dann den Studenten Fritz Löffler in Greifswald, um mit ihm den Spuren Caspar David Friedrichs auf Eldena nachzugehen. Däubler wird trotz allem den jungen Mann auch schon damals für Dresden begeistert haben. Seine »II. römische Symphonie á la Hesperien« ist unter anderem ein Gesang auf die zum Pillnitzer Schloß aufsteigende Treppe, von Matthäus Daniel Pöppelmann 1726 erbaut:

»Nun mag die Phantasie auch einen eignen Hafen schaffen:
Mich bringt der Fluß, voll Raddampfer, mit weißer Riesenrose«

steht gegen Schluß der »Treppe zum Nordlicht«, die 1920 Däublers unendliche Epos »Das Nordlicht« abschließt.

Im April 1921 traf man sich dann schon in Florenz wieder. Die verehrende Freundschaft hat Dauer bis zum Tode des Dichters, ja bis zur politisch gefährdeten Bergung des Nachlasses im Jahre 1936. Noch im September 1932 begleitete Fritz Löffler den Todkranken auf einer Italienreise. Es war wohl kaum »die leidenschaftliche Sprachgewalt«, die Däubler in ekstatisches Pathos und in mystische Gleichnisse überführte, die bis zur Astrologie, ja bis zum Spiritismus hinführen sollten. Fritz Löffler verteidigt zwar später »diese Absonderlichkeiten« gegen Theodor W. Adornos vorwurfsvolle Verallgemeinerung, im Okkultismus »ein Symptom der Rückbildung des Bewußtseins« zu sehen. Dennoch ist in Löfflers Schriften und in deren stilistischer Fassung davon nichts eingeflossen. Im Gegenteil – die hier vorgelegte nachgelassene Schrift verwirft sogar solche »Absonderlichkeiten« in der Dresdner Malerei, etwa bei Richard Müller, Sascha Schneider, Richard Guhr und die mystischen Exaltationen bei einigen Expressionisten.

Es waren also vielmehr andere Schulen, die Löffler als Kritiker und Kunsthistoriker ausbilden sollten. Er schrieb sich nacheinander als Student in vier deutschen Universitäten ein: Jena, Greifswald, Berlin und München. Fast sieben Jahre währten diese studentischen Wanderungen, die er nicht allein kunstwissenschaftlichen Studien widmete. Sein Streben war, Universalität zu erreichen. Alle vier Universitäten besaßen ihre geistesgeschichtlichen Eigenheiten. Fritz Löffler nutzte sie ebenso eigenwillig aus. Ein genauere Bildungsgang an diesen Universitäten, einschließlich Florenz, läßt sich leider in dieser Studie nicht zurückverfolgen, dazu wären die zeitgenössischen Matrikel jener Universitäten einzusehen. Fritz Löffler selbst hat ja das Autobiographische nur sparsam preisgegeben. Er beschrieb zumeist nur sein Verhältnis zu Freunden, zu Künstlern und zu ihm nahestehenden Persönlichkeiten. Die Lehrer seiner Jugendzeit bleiben bis auf München im Dunklen. »Er suchte vielmehr gesammeltes Wissen: Germanistik, Archäologie, Kunstgeschichte, Romanistik und Theatergeschichte«, vermerkt Ingrid Wenzkat. Jedoch geschah das damals nicht als reiner Selbstzweck. Er hatte schon von Florenz aus als Korrespondent der Basler Nationalzeitung 1921 vor dem »Marsch auf Rom« gewarnt, und wie er selbst schreibt: »... in Wort und Schrift gegen den Faschismus gekämpft.« »Florenz in Blut und Flammen« war einer dieser Artikel überschrieben.

Ihm waren also politisierte Städte wie Jena und Berlin höchst willkommen. Sie sind allerdings nur eine Art Zwischenspiel, bevor er sein eigentliches Ziel erreichte: die Ludwig-Maximilians-Universität zu München. In Jena war der Schwerpunkt seiner Studien Philosophie und Archäologie, in Berlin Kunstgeschichte und Slawistik. Bedeutende Lehrer verbargen sich dahinter, an denen der Student nicht vorbeigehen konnte.

Was ihm Will Grohmann einst vermittelt hatte und was er in Däublers Schriften zur modernen Kunst bestätigt fand, das ist ihm zuerst in Jena wieder nahe. Hier war es der 1903 gegründete »Kunstverein Jena«, der dem Studenten neue Anstöße geben konnte. Bis 1921 hatte der Philosoph Eberhard Griesebach als Geschäftsführer des Vereins die Linie der Ausstellung bestimmt, sie führte von Max Liebermann und Edvard Munch bis zu Ernst Ludwig Kirchner und Paul Klee. Die Ausstellungen wurden von Vorträgen begleitet, die mit den bedeutendsten Namen der Zeit verbunden waren. Seit 1916 war der Kunsthistoriker und Graphiker Walter Dexel der Ausstellungsleiter. Er hatte im gleichen Jahr bei dem Archäologen Botho Gräf promoviert, bei einem Freund von Munch und Kirchner – Voraussetzungen, den Verein auch für die Zeit nach dem Kriege ganz und gar modern zu beleben. Fritz Löffler hat gewiß daran Anteil genommen. Die Ereignisse sind in dem Buch von Volker Wahl »Jena als Kunststadt 1900 bis 1933« ausführlich beschrieben worden. Ein Buch, aus dem man auch geistesgeschichtliche Erlebnisse des Fritz Löffler herauslesen kann, die gewiß nicht ohne Einfluß auf seine spätere Publizistik geblieben sind. Es genügt, aus den Erinnerungen von Walter Dexel eine Episode zu entnehmen: »Auch eine Dichterlesung von Theodor Däubler ist mir aus jener Zeit noch erinnerlich, die veranstaltet wurde von drei fortschrittlichen Studenten – viele davon gab es auch damals nicht.« Vielleicht gehörte Fritz Löffler zu den drei Kommilitonen?

Jedoch zum Mittelpunkt seiner Ausbildung wird ihm die Ludwig-Maximilians-Universität in München. Die Legenden um jene Stadt erfüllten noch immer die Gedanken dieser Generation. Schwabing war nicht vergessen! Löffler bezieht sich ja in seinem Manuskript außerdem auf die »Zehnte Muse«, also auf Dichtungen »Vom Brett'l und für's Brett'l« als Symptom auch der bildenden Kunst um die Jahrhundertwende. Und daß er sich als Thema für seine Dissertation »Das epische Schaffen Eduard von Keyserlings« wählte, ist wohl ein Zeichen seiner Verbundenheit mit dem alten und dem neuen München. Gewiß, diese Epik ist kein eigentlich Münchner Thema. Keyserlings Romane und Erzählungen sind vielmehr ein »Abgesang auf den baltischen Adel ... Alles, was ihm späterhin, in den Jahren seines literarischen Schaffens, an Welt zukommt und widerfährt, bleibt ihm innerlich fremd und wird einer Gestaltung nicht für wert empfunden«, stellt Wulf Kirsten in seinem Essay über Keyserling fest. Dennoch blieb Keyserling eine ganz und gar münchenerische Figur, die sich erst in der Sphäre dieser Stadt literarisch vollendet auszubreiten vermochte. Keyserling stand zwar als Aristokrat neben der Bohème, aber er war auch in sie einbezogen, in den Kreis um Max Halbe, Frank Wedekind oder Lovis Corinth. Es war wohl die seltsame Lokalität, die den Sachsen Fritz Löffler zu seinem Thema hinführte.

Die Anregung kommt von dem »Theaterprofessor« Artur Kutscher, einer der merkwürdigsten Akademiker Münchens. Er hatte schon 1911 Wedekind, gegen den Einspruch der Fakultät, als Thema durchzusetzen versucht. Ein Kenner der dramatischen Literatur von Schiller, Grabbe über Hebbel bis zu Wedekind. Er hielt Vorlesungen über die Grundsätze der literarischen Kritik und

deutschen Stilkunde. Berühmt waren seine Oberseminare mit Diskussionen, seine Autorenabende stellten Schriftsteller von Max Halbe bis Johannes R. Becher vor, die dann im Bürgerbräu auf der Neuhauser Straße fortgesetzt wurden. Er gab Victor von Scheffel in einer Gesamtausgabe heraus und zugleich Frank Wedekind, und er schätzte die expressionistische Dichtung. Bertolt Brecht gehörte zwischen 1917 und 1919 zu seinen eifrigen Hörern, bis ihn Kutscher nach einem Verriß von Hans Johst hinauswarf. Für den böartigen Brecht war der Professor jetzt nur der »Leichen-Kutscher«. Fritz Löffler dagegen blieb brav. Er war ja auch kein »Stückeschreiber«. Für ihn blieb Kutscher: »mein verehrter Lehrer«.

Kutscher hatte Eduard von Keyserling gut gekannt, war engstens mit Max Halbe befreundet, dem Vertrauten Keyserlings. Max Halbe schrieb an Kutscher in einer Gratulation: »Du, mein lieber Artur warst vom ersten Tag an nicht nur Lehrer, nein mehr als das, der Freund, der Berater Deiner Schüler.« So erging es auch dem Studenten Fritz Löffler, denn sonst hätte der »Theaterprofessor« nicht ihm ein für München und die moderne Literatur überhaupt so sakrosantes Thema anvertraut.

Löfflers Dissertation zeigt bereits seine ganze spätere wissenschaftliche und publizistische Methodik. Der Kunsthistoriker wird in dieser rein germanistischen Schrift nicht verleugnet. Keyserlings sprachlich bildhafter Impressionismus, seine Landschaftsschilderungen werden zur Malerei der Franzosen ins rechte Verhältnis gesetzt. Keyserlings Schreiben definiert er als reine »Sinnenkunst«, die wohl auch von der späten Erblindung des Schriftstellers herrührt: Ihm war »das Malerische Zweck, um seelisches Leben zu veranschaulichen. Das stärkste epische Talent des malerischen Impressionismus, das die leuchtendsten Farben in Worte einzufangen verstand, war ein Erblindender und Blinder.«

Löffler belegt es mit Zitaten, und er scheut sich nicht, Claude Monet – wenigstens in Parenthese – an diese Literatur heranzuführen. Er verwendet auch Heinrich Wölfflins, bei dem er ja inskribiert war, »Grundbegriffe«, in dem er in der Literatur das Malerische vom Linearen trennt, und Wölfflins »Sehbild« für Keyserling gelten läßt. Natürlich sind es ja Romane und Erzählungen, die Löffler wissenschaftlich zu beschreiben hat, also Handlungen, und in ihnen seelische Regungen, die einander bedingen: »Aber Keyserlings malerischer Impressionismus schließt nicht nur eine rein optische Funktion in sich ein und gehört als solcher zur Endphase der langen Entwicklung der Beobachtungskunst, sondern auch eine sinnlich emotionale psychologisch deutende voluntaristische Funktion, die ihn mit der neuen Romantik verbindet. Seine Farben werden zu Gefühlsbegriffen und Symbolen ...« In dieser Zeit wird eine Erkenntnis gewonnen, die auch dem Manuskript zugrunde liegt. Methodisch ändert sich da kaum etwas, etwa in der späteren Beschreibung Gotthardt Kuehls, Paul Baums oder Robert Sterls. Auch der voluntaristisch gerichtete Wille einer »neuen Romantik« bei Oskar Zwintscher, Carl Bantzer oder Georg Lührig ist hier schon angedeutet.

Die Arbeit Löfflers ist gegliedert. Weder das Weltanschauliche fehlt, noch die vergleichende Literaturbetrachtung. Flaubert, Maupassant und Hermann Bang stehen in der Nähe. Das Kapitel »Stilistische Entwicklung« nimmt bereits spätere kunsthistorische Gliederungen vorweg, die dann wieder in dem vorliegenden Manuskript in breiter Form aufgenommen werden. Keyserling wird Fritz Löffler beispielhaft dafür, daß eine literarische Entwicklung auch Phasen der all-

gemeinen Kunstgeschichte der Zeit einschließt. Die hier angewandte Begriffsbildung bleibt ihm später auch als Kunsthistoriker erhalten, und seine Methodik ist erst von dieser frühen Schrift her zu begreifen. Das Technische wird keineswegs hintenangestellt. Das Kapitel »Komposition« stellt eine ganze Typologie auf, die von den Motti bis zu den Adjektiva hinführt. Das Technische in der Malerei wird ja auch von Löffler nirgendwo hintenangestellt. Zwar wird der Begriff Wölfflins »tektonische Form« hier nicht genannt, aber er ist schon insgeheim vorhanden, und er wird später besonders im vorliegenden Manuskript für Löffler ein zentraler Punkt für Ordnung und Malart. Keyserling wird nirgendwo von der Gesellschaft isoliert oder von der Literaturgeschichte abgesondert. Löfflers soziologische Deutungen der Kunstgeschichte, die zwar immer – auch später – sparsam bleiben, haben in dieser Dissertation ihren Anfang. Die Arbeit ist stilistisch ausgezeichnet gefaßt, monographisch bestens gegliedert.

Hinter ihr steht ein Studium bei hervorragenden Lehrern, das hier nur angedeutet werden kann, denn hinter jedem verbarg sich oder öffnete sich eine eigene wissenschaftliche Geistigkeit: Heinrich Wölfflin steht an der Spitze, ebenso der Romanist Karl Vossler, die Germanisten Karl Muncker und Fritz Strich, der Altphilologe Carl von Kraus, die Kunsthistoriker August L. Mayer und Hugo Kehrer und andere. Am 25. Februar 1927 war Fritz Löfflers Studium abgeschlossen. Aber es waren ja nicht allein die unmittelbaren Lehrer, die ihn beeinflußt haben, es war der Geist dieser Universität, der auf ihn einwirkte. Man muß auch dort die außergewöhnlichen Historiker wie Hermann Oncken und Ludwig Quidde – 1927 Nobelpreisträger – den Zeitungswissenschaftler Karl d'Estes in die studentischen Erfahrungen mit einschließen. Fritz Löffler war auch immer der Pädagogik zugeneigt. Seine Schriften – auch die nachgelassene – geben genügend Beweise dafür. So wird er auch Vorträge des Honorarprofessors Georg Kerschensteiners besucht haben, der, wie Friedrich Prinz schreibt: »Im Geiste des späten Goethe und im Sinne der Hegelschen Dialektik, in der Arbeit eine zentrale Rolle bei der Überwindung der archaischen Herr-Knecht-Beziehung spielt, will die Arbeitsschule die Kluft zwischen Bildungs- und Arbeitswelt schließen und den Jugendlichen gemäß seinem Entwicklungsstande Bildung und Motivationen für seine Arbeit gleichermaßen vermitteln.« Der Hinweis war notwendig, weil Löffler nie ein Esoteriker geworden ist, sondern ein Aufklärer, der alle Bevölkerungsschichten einschloß. Kerschensteiners »Die Seele des Erziehers« fand in Dresden seine Entsprechung im Kreis um Otto Rühle durch sein Buch »Die Seele des proletarischen Kindes«. Löffler stand dem Kreis zwar fern, aber irgendwann wirken solche Theorien sich im Denken aus, wenn auch nur im Unterbewußtsein, und das schreibt mit – methodisch und sachlich.

Die bildende Kunst jener Zeit in München scheint Fritz Löffler nicht außerordentlich berührt zu haben. Den Grund hierfür hat Christoph Stölzl bestimmt: »Mit der seriösen Geistes- und Kunstgeschichte ist sich das mythenbildende Lokalbewußtsein auch einig im Interesse für die ›Gegenwelt‹ zum gemütlichen München der Jahrhundertwende. Die antiwilhelminische Fronde des ›Simplicissimus‹ ist ebenso kanonisiert wie die Bohème Schwabings, und erst recht jene künstlerische Revolution, die der spätere Weltruhm zu einem Prestigepunkt Münchens gestempelt hat: Der ›Blaue Reiter‹. Das ›authentisch goldene Jahrzehnt‹ Münchens in diesem Jahrhundert ist das erste, so hat es ein kompetenter Vertreter des Münchener Bewußtseins selbst festgehalten« – gemeint sind H. Moliers Erinnerungen »Wirre Zeiten«. Ähnliche Urteile zitiert Stölzl

noch von Joachim Ringelnatz und Oskar Maria Graf. Über allen steht jedoch Lion Feuchtwangers Roman »Erfolg. Drei Jahre einer Provinz« als Charakteristik jener Zeit.

Nach der Prüfung kehrt Fritz Löffler nach Dresden zurück. Er war ein wohl ausgebildeter junger Mann, kein Akademiker im herkömmlichen Sinne. Löfflers weiterer Lebensweg ist durch Ingrid Wenzkat und ihrer Dokumentation genügend beschrieben und belegt worden. Wichtig wird für den Sinn und das Ziel seines Manuskriptes jetzt allein sein Verhältnis zur Dresdner Malerei im ausgehenden 19. Jahrhundert und im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts.

Seine Aufsätze zwischen 1931 und 1945 bleiben ephemerisch bis auf die Texte über »Das Körnerhaus« und über Theodor Körner. Das nachgelassene Manuskript, das nach 200 Seiten abbricht und nur noch skizzenhaft weitergeführt wird, wäre also nach der glänzenden Dissertationsschrift der erste Versuch, ein Buch – jetzt über Dresdner Kunstgeschichte – ausführlich und systematisch zu schreiben. Der Arbeitstitel lautet: »Das Dresdner Malerbuch«, so wird es auch noch in dem 1954 abgedruckten Auszug über »Die Goppelner Landschafterschule« im »Jahrbuch zur Pflege der Künste. Zweite Folge« des Wolfgang Jess Verlages angekündigt. Die redaktionelle Bemerkung lautet: »Entnommen der in Vorbereitung befindlichen Monographie ...« Leider hat der Geschäftsführer des Verlages Hans Krey auch 1956 in seiner »Rückschau auf fünfunddreißig Jahre« keinen Ausblick auf das weiterhin Geplante gegeben. So daß diese Notiz allein die verlegerische Absicht dokumentiert – gewiß nicht ohne Kenntnis des Autors. Hans Krey übersiedelte 1958 nach Westberlin, im gleichen Jahr wird der Wolfgang Jess Verlag geschlossen. 1947 war der Verlag lizenziert worden, im Spätherbst 1951 war ihm die Lizenz entzogen worden, im August 1953 erhielt er sie zurück. Aber Fritz Löfflers Manuskript bricht 1949/50 ab, jedoch scheint es damals seine Absicht gewesen zu sein, das Manuskript weiter- und zu Ende zu bringen. Die Notiz von 1954 belegt es. Die wissenschaftliche Arbeit an seinem Monumentalwerk »Das alte Dresden« nimmt ihn jetzt ganz in Anspruch – »der vorliegende Band entwickelte sich erst allmählich«, liest man im Vorwort des Buches Oktober 1955. Also war von ihm die Arbeit am »Malerbuch« zurückgestellt worden, denn 1959 erschien bereits die Monographie über Josef Hegenbarth, 1960 die über Otto Dix. Allein diese Arbeitsleistung und sein Amt als Denkmalpfleger erklären das liegengebliebene Fragment. Jedoch sie sind es nicht allein. In der genannten Dokumentation finden sich noch weitere, besonders politische Gründe.

Der Ausgangspunkt des »Malerbuches« bleibt dennoch Fritz Löfflers Rolle in der »Dresdner Sezession«, also jene unmittelbare Beziehung zum Künstler, zum Atelier, als Schriftführer zur Organisation, der Einblick in die soziale Lage des Künstlers – die Gründung der Sezession erfolgte 1931 immerhin auf dem Höhepunkt der Weltwirtschaftskrise –, die Erfahrung mit der Psyche einzelner Künstler, die Einsichten in die Technik und Malarten, ja sogar in die parteipolitische Tagespolitik – die Mitglieder verbargen nicht etwa ihre politische Gesinnung, die sich von rechts her bis links hin erstreckte, das wird ihm ja auch 1937 zum Verhängnis. Das war Fritz Löffler an den Universitäten ein wenig fremd geblieben. Aber gerade mit solchen Einsichten ist auch sein »Malerbuch« konzipiert, selbst wenn es die weit ältere Generation betrifft.

Joseph Gantner hatte gerade 1932 eine radikale »Revision der Kunstgeschichte« gefordert, und sich in der gleichnamigen Schrift mit den Methoden von Hermann Grimm bis Wilhelm Pinder auseinandergesetzt. Er beschreibt sie als »Die passive Verbundenheit«: »Ihre führenden Ideen

begannen nicht nur auf benachbarte Wissenschaften überzugreifen, nachdem sie in der Kunst der eigenen Zeit Spuren hinterlassen hatten, die wir heute zu spät beklagen, sondern vor allem: sie waren bei der gebildeten Bevölkerung Europas bis zu dem Grade geistiges Eigentum geworden, daß diese gebildete Schicht sozusagen ›kunsthistorisch‹ reiste.« Dem stellt Gantner jetzt »Die aktive Verbundenheit« als neue Forderung gegenüber: »Das Erlebnis einer wirklichen künstlerischen Totalität, der Gegenwart – gleichgültig wie man sie in den Einzelheiten beurteilt –, ermöglicht erst das Erlebnis der nun zu erfühlenden Totalität in der Vergangenheit. Der große Irrtum lag darin, daß man durch die Herausarbeitung eines möglichst lückenlosen wissenschaftlichen Apparates dieses Erlebnis glaubte vernachlässigen zu dürfen!«

Genau dazwischen steht Löfflers Manuskript und damit auch er selbst. Das Erlebnis der Praxis bedrängt ihn ebenso wie die herkömmlichen Methodensysteme. Er zieht deshalb die historisierende Beschreibung des alten Dresdens vor und weicht somit dem »künstlerischen Miterleben« als wissenschaftliche Beschreibung aus. Hier spielen auch Emotionen eine nicht unwesentliche Rolle. Dieser Widerspruch bringt das »Malerbuch« nur als Fragment hervor, das bis zur »Neuen Sachlichkeit« hinführt und daß auch sonst viele Fragen noch offenläßt, die er später als Kunstkritiker beantwortet. Die Politik mag dabei auch eine Rolle gespielt haben – die »Formalismus«-Debatte usw. –, aber sie gehörten ja zu jener »Totalität«, von der Gantner spricht.

Freilich ist das nachgelassene Manuskript nur in der historischen Abfolge Fragment geblieben. Die einzelnen Kapitel sind in sich abgeschlossen und stilistisch glänzend gefaßt. Daß es mit dem Kapitel »Die Neue Sachlichkeit« endet (das Kapitel »Otto Dix« ist im weitesten Sinne darin eingeschlossen), ist für Dresden während der Niederschrift 1947 bis 1950 nur folgerichtig, denn das zwischen dem Expressionismus und der Neuen Sachlichkeit künstlerische Geschehen war zu heterogen und das Folgende nach 1930 ließ sich noch nicht in kunstwissenschaftlichen Kategorien erfassen. Deshalb wohl auch der unverbindliche Titel »Das Dresdner Malerbuch«, der auf Fortsetzung hinweist.

Erstaunlich bleibt, daß Fritz Löffler 1949 den Stilbegriff Neue Sachlichkeit anwendet, der erst Mitte der fünfziger Jahre in Mode kommen sollte, und bis dahin ein Schlagwort, zumindest für die bildende Kunst, geblieben war. Gewiß hat G. F. Hartlaub seine berühmte Mannheimer Ausstellung 1925 als »Neue Sachlichkeit« deklariert, aber schon Franz Roh relativierte den Begriff in seinem im gleichen Jahr erschienenen Buch auf die Bezeichnungen »Nach-Expressionismus« und auf den Untertitel »Magischer Realismus«. Wohl die erste wissenschaftliche Deutung hat Fritz Schmalenbach 1936 durch seinen in Bern gehaltenen Vortrag »Jugendstil und Neue Sachlichkeit« (1937 gedruckt) gegeben, wobei die Architektur im Vordergrund steht. Für Dresden war dieser Stilbegriff ohne weiteres gültig gewesen, denn die Stadt wurde neben Berlin um 1922 zu einer Hochburg der neuen Sachlichkeit.

Jedoch Löffler spart – abgesehen von Otto Dix – die tatsächliche Entfaltung der Maler aus, stellt ihre Werte beiseite und nennt Namen nur summarisch, und er ordnet sie, ohne die Individualitäten zu bedenken, in »den allgemeinen deutschen Durchschnitt« ein. Ein ausgesondertes Kapitel über die Dresdner Neusachlichen bringt allerdings unzulängliche Vergleiche, die aus der damaligen Situation heraus getroffen wurden. Er verschweigt zwar nicht die sozialen Ursachen der Zeit nach 1922, jedoch überschätzt er, angeregt durch George Grosz, den Einfluß Richard

Müllers. Das ist eine echt Dresdnerische Nuance, die sich dann noch in der Überbetonung der Materialästhetik äußert. Ebenfalls unnötig ausgebreitet sind dann die formalen Anlehnungen an »barockes Bildgut«, während die damalige Gegenwart als Urheber der neusachlichen Form oder des veristisch gefaßten Themas nur zurückhaltend angedeutet werden. Das Kapitel belegt zwar Löfflers Formensinn, aber allzusehr losgelöst von der Wirklichkeit, die ja in und mit den Bildern erfaßt werden soll – nicht nur als »eine Romantik mit negativem Vorzeichen«, wie Fritz Löffler meint. Das Manuskript mußte so enden, da der Autor – abgesehen von Otto Dix – einen bis 1949 für Dresden kunstkritisch unerschlossenen Bereich vorfand.

Anders stand es um die vorangegangenen Kapitel. Da waren Vorarbeiten geleistet und in Jahrzehnten in Büchern und in Katalogen, in Artikeln und Ausstellungen ausgebreitet worden. Um allerdings Fritz Löfflers besondere Leistung zu würdigen, muß man sie wenigstens statistisch erfassen oder da und dort ihre Ziele erwähnen, da ja durch Abbruch der Arbeit ein Literaturverzeichnis fehlt.

Abgesehen von den periodisch stattfindenden Ausstellungen und den zu ihnen gehörigen Katalogen erregte die moderne Kunst in Dresden erstmals im September 1896 über die Stadtgrenzen hinausgehende Anerkennung. Die Kundgebung erfolgte in der exklusiven Zeitschrift »Pan« (2. Jhg., 2. Heft). Die Anregung kam sicherlich von den Dresdnern Woldemar von Seidlitz und Hans W. Singer, die beide dem Redaktionsausschuß der Zeitschrift angehörten. Woldemar von Seidlitz leitete seit Februar 1896 die Korrespondenz des künstlerischen Teils von Dresden aus. Diese Nummer des »Pan« war eine Huldigung der ersten Dresdner Sezession, über die Seidlitz lobend schrieb, und ihrer geistigen Förderer, die Alfred Lichtwark würdigte. Otto Fischers Plakat »Die alte Stadt« wird einem Artikel von Cornelius Gurlitt über diese Ausstellung vorangestellt, Originalgrafik und Buchschmuck von Paul Baum bis Oskar Zwintscher. Für die moderne Dresdner Kunst ist diese Ausgabe ein Dokument ersten Ranges. Ein Jahr später wurde durch Gotthardt Kuehl die erste internationale Kunstausstellung im Ausstellungspalast an der Stübelallee eröffnet, die dann bis 1912 als »Große Kunstausstellung« periodisch, jedoch mehr national weiterlebte.

Seitdem war Dresdens moderne Kunst oft Gegenstand deutscher Kunstzeitschriften und Zeitungen, es sei hier nur an Ferdinand Avenarius, Paul Schumann und Leonhard Lier erinnert. Beispielsweise erschien im Feuilleton der Scherl-Zeitung »Der Tag« im April 1901 ein Artikel von Hans Rosenhagen über die Dresdner Kunstverhältnisse. Die sozialdemokratische »Sächsische Arbeiterzeitung« druckte den Artikel nach, in dem die amtlichen Kunstgelehrten über die Künstler gestellt wurden, die allesamt – außer Gotthardt Kuehl – ohne internationale Bedeutung seien, »mit Pflichtbewußtsein allein macht man keine Kunstwerke«, konnte man da lesen. Dieses Urteil rief einen jungen Mann auf den Plan, der später in dem volkserzieherischen Streben von Erwin und Ida Bienert eine Hauptrolle spielen sollte. Der junge Mann, Walter Hofmann, war über den Artikel empört, und er versuchte nun, die Ehre der Dresdner Künstler zu retten, indem er vor allem die Rolle von Otto Fischer herausstellte, der dann auch als »deutscher Meisterradierer« bis zur Zeitschrift »The Studio« vordrang. Hofmann begründete 1906 im Auftrag der Bienerts die »Freie öffentliche Bibliothek Dresden-Plauen«, und er wurde später zu einem bedeutenden Reformator des deutschen Bibliothekswesens. Man muß diese Anfänge erwähnen, von denen ja Fritz Löfflers kunsthistorische Betrachtungen ausgehen und die die Zeit um 1900 allgemein

schildern. Einen Rückblick gab 1928 die »Jubiläums-Festschrift hundert Jahre sächsischer Kunstverein« mit Überblicksdarstellungen von Hans Posse über Malerei, Hans W. Singer über Grafik, Walter Müller über Bildhauerei. Dazu kamen Einzeldarstellungen über Georg Lühlig, Robert Sterl, Otto Gussmann und Sascha Schneider. Inzwischen waren auch Monographien über Eugen Bracht, Paul Baum, Robert Sterl, Otto Gussmann, Karl Mediz, Richard Müller, Otto Altenkirch, Sascha Schneider erschienen, die nun Fritz Löffler als vorbereiteter Stoff dienen konnte.

Die »Künstlergemeinschaft Brücke« hatte wiederum nach 1910 ihre eigene Literatur und ihr ergebene Kunstkritiker. Nur überschätzt Löffler die Rezension Paul Fechters über die Ausstellung im Kunstsalon Richter, die am 10. September 1907 in den »Dresdner Neuesten Nachrichten« erschien und die er als Lob auslegte. Sie war mehr distanzierend als wohlwollend gefaßt: »Wüstheit«, »Dilettantismus«, »Öde« lauteten einige Schmähungen. Fechter hat das in seinen Erinnerungen (1948) auch zugegeben. Er schreibt: »Man spürte, daß es sich um unsere Welt handelte, um den Ausdruck des Suchens und Wollens unserer Generation, und fühlte sich gerade darum nicht ganz sicher ...«

Über Oskar Kokoschka gab genügend Literatur Auskunft. Die »Dresdner Sezession Gruppe 1919« hatte zwischen 1918 und 1923 ihre eigenen Zeitschriften mit gewichtigen Redakteuren. Allein Otto Dix war aus ihren Reihen geschert, er blieb seit 1922 bis 1932 dauernder Gegenstand der kunstkritischen Publizistik. In Paul Westheims »Kunstblatt« hatte 1926 Hildebrand Gurlitt die damals Jüngsten bedacht. Und 1948 lag wenigstens eine schmale Monographie, von Will Grohmann verfaßt, über Josef Hegenbarth vor. Zur Kritik an der sogenannten »Entarteten Kunst«, auf die Löffler immer wieder zurückkommt, lag nur Adolf Behnes gleichnamige Broschüre von 1947 vor und Paul Ortvin Raves Buch »Kunst diktatur im Dritten Reich« von 1949. Das eine war mehr eine ästhetizierende Schrift, das andere eine Bestandsaufnahme. 1948 erschienen dann von Gerhard Strauß die »Dokumente zur »entarteten« Kunst«. Die in der Emigration erschienene Literatur war dem Autor zwischen 1947 und 1949 unzugänglich. Selbst das für ihn wichtige Buch seines einstmaligen Dresdner Museumskollegen Nikolaus Pevsner »Wegbereiter der modernen Formgebung von Morris bis Gropius« war 1936 in London erschienen.

Dieses heterogene Material, das hier bei weitem nicht genügend aufgezählt werden kann, hatte nun Fritz Löffler zu einem System zu fügen, in dem eine historische Logik mit ästhetischen Konsequenzen herrschen sollte. Das gelang ihm auch, selbst wenn man dabei den offenen Schluß seiner Schrift im Jahre 1949 bedenkt. Die Streitschriften in jenen Jahren wie etwa Hans Sedlmayrs »Verlust der Mitte« (1948) haben den Text nicht berührt, da in Dresden solcher »Verlust« kaum zu beklagen war. Auch die Polemiken gegen Adolf Behnes gemäßigte Apologie der abstrakten Kunst 1948 in der Zeitschrift »bildende kunst«, und Karl Hofers Streit um die Tendenz dieser Zeitschrift berühren die Textgestaltung kaum. Hier stand er natürlich auf Seiten der Autoren. Alexander Dymshitz' Attacke gegen den »Formalismus« 1948 hat ihn eher abgestoßen, wenn nicht gar seine Arbeit als Widerspruch beflügelt. Auch seine Tätigkeit als Sekretär der ersten und zweiten »Allgemeinen Deutschen Kunstausstellung« 1946 und 1949 blieb von diesem Verdikt unbeeinflusst.

Die Exposition des vorliegenden Textes ist ein geradezu soziologischer Einstieg in die sächsischen Verhältnisse der Gesellschaft im 19. Jahrhundert, in der sich die Dynastie im Bürgertum widerspiegelt und umgekehrt. Die Künstler waren allein in der Romantik die Herausragenden,

aber zugleich die Unbeachteten. Löffler rechnet später in seinen Schriften selten so kritisch mit dem herrschenden Kastengeist ab. Hier ist noch der Einfluß Max Webers zu spüren, der in Löfflers Jahren auch die Universität München weiterhin belebt hatte. Man könnte ein Wort Ernst Tollers anführen: »Die Jugend klammert sich an Max Weber, seine Persönlichkeit, seine intellektuelle Rechtschaffenheit zieht sie an.« Das war zwar noch Geist vom »Hohen Meißner«, dem auch der junge Löffler zugeneigt war. Löffler hat Weber in München nicht mehr erleben können, aber Webers »verstehende Soziologie« war auch in den Vorlesungen Artur Kutschers und Fritz Strichs insgeheim eingeschlossen. Für Löfflers Text ist vielleicht jene Definition Max Webers maßgebend: »Die Ausgangspunkte der Kulturwissenschaften bleiben wandelbar in die grenzenlose Zukunft hinein, solange nicht chinesische Erstarrung des Geisteslebens die Menschheit entwöhnt, neue Fragen an das immer gleich unerschöpfliche Leben zu stellen.«

Für Löffler gab es bis in die 90er Jahre des vergangenen Jahrhunderts eine sächsische Erstarrung, für die er die Ursachen benannt hat, aus denen er dann die Wandlungen folgert. Die Wandlungen kamen aus der Kunst selbst und von einigen ihr ergebener beamteter oder freier Organisatoren. Hier wird nun manche Einzelheit aus intimer Kenntnis heraus beschrieben, zum Vorteil des Textes, der Kunstgeschichte eng mit der Lokalität verbindet. Er bestätigt über viele Jahre hinweg Alfred Lichtwarks Bemerkung von 1896: »Was bisher geschehen ist, bleibt als Ganzes für viele andere deutsche Städte ganz einfach vorbildlich.« Das galt wenigstens von Kuehls Ausstellung 1897 bis zur »Internationalen Kunstausstellung« 1926. Was dann 1933 kam, erregte Löfflers Zorn. Manches muß im Text undifferenziert bleiben oder kann nur in Andeutungen vermerkt werden. Die Erinnerungsliteratur setzte erst in den fünfziger Jahren ein. So gibt beispielsweise Paul Ferdinand Schmidt in seiner Autobiographie einen eher kulturpolitischen Rausschmiß als die angeführte »Sparsamkeit« für seine Abdankung an usw.

Manches kommt auch aus einer gewissen Spontanität zu Worte. 1948 war die Kenntnis über die sogenannte »Entartete Kunst« fast – zumindest für Dresden – nur aus eigenen Erfahrungen zu beschreiben. Fritz Löffler besaß genügend davon, denn er wurde 1937 selbst ein Opfer jener »Aktion«. Auch das Anekdotische wird nicht ausgespart. Manche Episoden werden später durch Memoiren bestätigt, zum Beispiel in Hermann Glöckners Lebensbericht jene Sitzung mit den »Revolverhelden«. Natürlich bleibt Löfflers Bericht persönlich. Einiges wird erhöht, anderes zu niedrig gehängt. Dennoch ist es ein außergewöhnliches Dokument, auch autobiographischen Charakters. Und wie es bei dem unermüdlich tätigen Fritz Löffler nicht anders sein konnte, werden apodiktisch Forderungen erhoben, so wie sie Joseph Gantner einst gestellt hatte. Weltanschauung muß für den Künstler »gegeben« sein und nicht »erzwungen« werden. Eine Erkenntnis, die Löffler ahnungsvoll für die Zukunft festhält. Damit endet die Exposition, und die eigentlich künstlerische Handlung beginnt mit der »Goppelner Landschafterschule«. In seiner ästhetischen Einschätzung, dessen, was er als »Dresdner Sezession« bezeichnet, trifft er sich im Urteil mit der Feststellung Peter Parets, der in seiner Untersuchung über die »Berliner Secession« 1988 im Kapitel »Deutsche Sezessionen« schreibt: »Wenn wir statt einzelner Künstler die Gruppe betrachten, erkennen wir das Phänomen dieser Abspaltung als von dem Bestreben motiviert, beim Publikum und auf deren Kunstmarkt eine Art von Mittelmäßigkeit durch eine andere zu ersetzen; einige wenige echte Talente ragten aus dieser allgemeinen Bewegung heraus – sie expe-

rimentierten, lehrten, beeinflussten, aber vor allem konzentrierten sie sich natürlich auf die eigene Arbeit.« Deshalb wohl bei Löffler die Auswahl und die Herausstellung einzelner. Man nahm auch 1894 in Dresden nur verschämt die Bezeichnung »Sezession« an. Die 45 abgespaltenen Künstler trafen sich vielmehr im »Verein Bildender Künstler Dresden« wieder. Erst als 1892 in München und später in Berlin und Wien sich »Secessionen« gebildet hatten, bekannte man sich offiziell zu ihnen.

Löffler geht vom rein Malerischen aus, auch hier kritisch gegenüber den Meistern, die mangelhafte Komposition, die vernachlässigte »Tektonik« sind ihm immer wieder Kriterien. Aber in die »reine Malerei« Bantzers mischt sich ein optisches Verhältnis zur Photographie seiner Modelle ein, das erst 1977 anschaulich beschrieben worden ist. Sterl wird für Löffler zum Höhepunkt Dresdner Malerei, ein Urteil, das er mit Max Liebermann gemeinsam hat. Daß er die Rolle des alten Eugen Bracht als Lehrer und als Maler nur mit einem Hinweis bedenkt, das bleibt bedauerlich. Die »Goppelner Landschafterschule« ist für Löffler natürlich ein Vorwand, die großen Maler Dresdens bis zum Pointilismus Paul Baums vorzustellen. Die Gruppe geht dabei unter. Die Landschaft rings um den Geberbach bleibt Kulisse. Die Welt hatte sich über dieses Dorf hinaus der Malerei geöffnet. Löffler folgt ihr dorthin. Aber er kehrt auch immer wieder seinem inneren Auftrag entsprechend zu seiner Stadt zurück, zu den »Elbiern« und dem heimischen Jugendstil. Er ist dabei kritisch und freundlich zugleich. Auch zur »zweiten Generation der Impressionisten« und den bald in Dresden ansässigen »Münchnern«. Die Kunstgeschichte wird jetzt zu einer Art Heimatkunde in ästhetischer Richtung. Richard Muther hatte 1900 die Frage gestellt: »Was ist Freilichtmalerei?«. Seine Antwort: »Die Hauptsache ist, daß der Impressionismus selbständiges Farbsehen lehrte.« Fritz Löffler hat es in diesen Kapiteln in sensibler Weise vorgeführt.

Das Kapitel über die »idealistische Malerei« schließt sich konzeptionell an Richard Hamann an. In seinem Buch »Die deutsche Malerei im 19. Jahrhundert« 1914 prägte Hamann diesen Begriff »Neuidealismus«, während der »Jugendstil« bis 1949 kaum gewürdigt wurde. Hamann ordnet »Heimatkunst und Stimmungslandschaft« unter diesen Begriff ein.

Löffler folgt ihm hier, auch in Hamanns Vermischung von »Jugendstil und dekorativem Archaismus«, bei Sascha Schneider und Karl Mediz und anderen. Bei der Beschreibung Sascha Schneiders spart er die Freundschaft zu Karl May und die Dienste für dessen Werk aus. Das Verhältnis hätte Löfflers Ansicht nur bestärken können. Der eigentliche Jugendstil war für eine selbständige Beschreibung damals wissenschaftlich kaum greifbar. 1935 lag zwar Fritz Schmalenbachs Dissertation »Jugendstil« als Buch vor und 1941 Friedrich Ahlers-Hestermanns »Stilwende«. In der Neuauflage 1956 schrieb der Autor: »Am Ende der zwanziger Jahre nämlich war wohl der tiefste Punkt des Dunkels erreicht, daß die Stilrevolution um die Jahrhundertwende verhüllte, nachdem Spott und Gelächter sie eingesargt hatten.« Davor hütet sich zwar Löffler zumindest durch die Herausstellung Ludwig von Hofmanns. Aber das war für Dresden recht spät, gegenüber Zwintscher und Hans Unger und den jungen Gussmann. Fritz Löffler weicht dem Jugendstil ein wenig aus, allerdings mit der rechten Ahnung, daß eine »spätere Zeit« ihm »Gerechtigkeit widerfahren« lassen wird. Das ist dann auch zur Genüge geschehen.

Das Kapitel über die »Brücke« ist für 1949 eine erstaunliche Leistung. Es gab kaum allgemeine Literatur, die Dokumente waren noch in Privatarchive für die Forschung verschollen. Allein

älter
glied
Malv
chale
D
gege
dem
auf S
wort
mir e
wach
lektu
Jedoc
zeug
span
Gene
Tatsä
tion.
durch
hausc
land
Ä
des s
Wilh
Kretz
Kesti
Beitr
übrig
Neue
Küns
zusch
Persö
Ab
ten ü
Löffl
schie
Lehre
licher
1949
große
graph

ältere Einzelmonographien der zwanziger Jahre und frühen dreißiger Jahre lagen über jedes Mitglied der Gemeinschaft vor. Löffler beschränkt sich auf eine Art Bericht, jetzt allerdings ohne die Malwerke im einzelnen stilistisch vorzuführen. Er bleibt allgemein, aber so, daß doch der »epochale Erfolg« des deutschen Expressionismus sichtbar wird.

Der »zweiten Generation« steht Löffler nun unmittelbar als Zeitgenosse gegenüber. Dem entgegen steht wiederum Löfflers Bekenntnis in einem Interview, das 1982 Heinz Czechowsky mit dem Autor geführt hat. Auf die Frage, ob »weniger die expressionistische Periode, etwa der ›Brücke‹, auf Sie gewirkt hat, sondern das, was danach kam: der Spätexpressionismus ...« Löfflers Antwort: »Nein! ... Meine Liebe gehörte damals dem französischen Impressionismus, und ich habe mir eingebildet, ich sei ein viel zu spät Geborener, der Expressionismus würde mir nie ans Herz wachsen, sondern im Gegenteil ...« Seine Dissertation bestätigt es. Gewiß, Fritz Löffler hat intellektuell Wandlungen durchlaufen, seine Anschauungen wurden durch die Zeiten geläutert. Jedoch ist dieses Bekenntnis ein Teil seiner ästhetischen, aber auch seiner weltanschaulichen Überzeugung von Jugend an gewesen: Der Abscheu gegen alles Laute, Exaltierte, gegen das Überspannte, in dem die Form unterzugehen droht. Deshalb bleibt der Abschnitt über die »zweite Generation« mehr Psychologie als Kunstgeschichte. Das war gerecht und ungerecht zugleich. Tatsächlich übten sich einige einst »Wilde« dieser Generation späterhin in angepaßter Konvention. Das Porträt des Revolutionärs Otto Rühle von 1920 wurde von Conrad Felixmüller 1933 durch das des Domherren zu Wurzen und unsäglichen Dichters Börries Freiherr von Münchhausen ersetzt, der gerade seinen Rufmord an den Expressionismus drucken ließ, dem in Deutschland allein Gottfried Benn entgegentrat. Löffler zitiert diesen Widerspruch.

Ähnliches ließe sich auch auf einige andere übertragen. Aber für viele, die das Purgatorium des späten Expressionismus durchgestanden hatten, blieb es ungerecht: Josef Hegenbarth, Wilhelm Rudolph, Karl Lohse, Eugen Hoffmann, Christoph Voll, Lasar Segall, Bernhard Kretschmar, Peter August Böckstiegel, Hermann Theodor Richter, Erich Fraaß, Edmund Kesting und natürlich Otto Dix. Löffler hat sich dann 1977 auch in einem umfassenderen Beitrag »Dresdner Sezession Gruppe 1919« für die Ausstellung in München revidiert. Und im übrigen war er ja seit 1931 der Sezessionssekretär einiger hier genannter Künstler. Im Kapitel »Die Neue Sachlichkeit« läßt er dann – wenn auch summarisch – dem neu gefundenen Stil jener Künstler Gerechtigkeit widerfahren. Obgleich er sie wiederum dem »deutschen Durchschnitt« zuschlägt, aber dennoch wenigstens dem »schöpferischen Künstler« Individualität zubilligt, ohne Persönlichkeiten anzuführen.

Aber es kam noch einmal bei Löffler zu einer schriftstellerisch großen Geste in den Abschnitten über Oskar Kokoschka und über Otto Dix. Die Gegensätze konnten größer nicht sein. Löffler erklärt sie aus der Persönlichkeit selbst, aus ihrer unterschiedlichen Herkunft, aus den verschiedenartigen Erlebnissen der Zeit und aus dem ihnen gegebenen Formvermögen. Beide waren Lehrer an der Dresdner Akademie mit eigenen Lehrmethoden, beide wirkten zu unterschiedlichen Zeiten jeweils knappe sechs Jahre an dieser Anstalt. Löffler schrieb beide Kapitel gegen 1949 nieder. Von Kokoschka war in Dresden wenig übriggeblieben, nur Literatur bis 1933. Die großen Ausstellungen finden in jener Zeit in Zürich, Venedig und Basel statt, die Werkmonographie von Edith Hoffmann erscheint 1947 in London. Das Material ist entweder unzugäng-

lich für Löffler oder höchstens in Bruchstücken aus Zeitungen und Zeitschriften zu entnehmen. Westheims Monographie war zwar 1925 in der zweiten Auflage erschienen. Löffler schreibt also aus früherer Anschauung heraus und aus Intuition. Ihm gelingt dennoch ein Kapitel von außerordentlicher Dichte über Kokoschkas Dresdner Jahre. Das in der Emigration entstandene Werk wird ein wenig ungerecht beurteilt, und das sonst von Löffler so beliebte Anekdotische vermisst man, etwa die von Kokoschka bei der Schneiderin Hermine Moos als Modell bestellte Puppe. Löfflers Schilderung der Formwandlung ist gerecht im Gegensatz zu dem fünf Jahre später erschienenen Buch »Malerei im 20. Jahrhundert« von Werner Haftmann, der die Dresdner Anfänge Kokoschkas, also die Porträt- und Gruppenbilder als »hektisch deformierte Posen und Gesten, psychologisierende Arrangements« denunziert, gar »mit der schleimigen Spur gemalt, mit der eine Schnecke kriecht«. Dagegen ist Löfflers Text eine ästhetisch ausgewogene Beschreibung der Malerei Kokoschkas, und sie ist vom Sinn für malerische Formen geprägt. Bis heute ist eine ganze Bibliothek über Leben und Werk Kokoschkas entstanden. Jedoch Löfflers Analyse wird im großen und ganzen durch sie bestätigt.

Bei Otto Dix liegt der Fall ganz anders. Löffler und Dix waren spätestens seit 1927 einander bekannt. Löffler verfolgt das Werk des Lehrers und schützte ihn im August 1933, indem er vier Bilder in der »Sezession« ausstellte, obgleich Dix längst verfemt war. Schon im April hatte ihm der Reichskommissar für das Land Sachsen bescheinigt: »Das sittliche Gefühl aufs Schwerste verletzt« zu haben und »den Wehrwillen zu beeinträchtigen«. Selbst Ludwig Justi mahnte Dix im April zur Umkehr: »... Wenn es der neuen Regierung gelingt, im Leben des deutschen Volkes die erhoffte Sauberkeit durchzusetzen ...«. Während Fritz Löffler für den Katalog der Sezession 1933 ein als Angriff einzuschätzendes Vorwort schreibt, in dem er der »Brücke« geschichtliche Bedeutung für das »neue Reich« erschließt. »Jeder wahre Künstler, und nur auf diesen kommt es an, ist in seinem Reiche ein souveräner König, den man nicht irgendeinem Kunstpapst unterordnen kann«. Das waren deutliche Worte gegen Rosenberg, Goebbels und Mutschmann. In diesem Sinne sind noch drei Beiträge, wenn auch etwas verklausuliert, von Bernhard Kretschmar, Erich Fraaß und Edmund Kesting formuliert. In der Ausstellung waren auch acht einstmalige Mitglieder der von den Nazis meistgehaßten »Asso« vertreten. In Löfflers Vorwort offenbart sich eigentlich schon die Konzeption seines Manuskriptes, das nur noch der Ausführung bedarf.

1949 kam es in Dresden und Gera – wohl dank der Initiative Fritz Löfflers und Wolfgang Balzers – zu einer bedeutenden Ausstellung der Werke von Otto Dix. 148 Arbeiten wurden gezeigt. Fritz Löffler schrieb ein knappes Katalogvorwort und eröffnete die Ausstellung. Seine Rede war sofort öffentlich umstritten. Aber Fritz Löffler hatte durch diese Ausstellung – im Gegensatz zu Kokoschka – sein Anschauungsmaterial wiedergefunden und es als Teil seines Lebens wissenschaftlich bearbeitet: Katalog- und Redetext waren Vorbereitungen für das hier souverän gemeisterte Kapitel »Otto Dix« und für seine Monographie.

Der vorliegende Text bleibt im Stil, im schriftstellerischen Temperament, in der Konzeption und in seiner Ausführung nicht bloß ein Dokument. Er ist noch heute ein außergewöhnlicher Versuch – eben in der Form eines groß angelegten Essays – das Thema Dresdner Malerei als Anspruch in die deutsche Kunstgeschichte zu erheben. Er verdient eine ebenso außergewöhnliche Beachtung.

Litera

Hans-
In: M
BiblioFritz L
gegebe
den 19Heinz
(27. 12)Dieter
Vortra
Land
(ManPeter
histor

ab

ma

m

m

m

m

m

m

m

m

m

m

m

m

m

m

m

m

m

m

m

m

m

m

m

m

m

m

m

m

m

Literatur

Hans-Joachim Kunz, Bibliographie Dr. Fritz Löffler.
In: Marginalien. Zeitschrift für Buchkunst und
Bibliophilie. Einhundertneunzehntes Heft 1990/3

Fritz Löffler, Dresden – Vision einer Stadt. Heraus-
gegeben und eingeleitet von Ingrid Wenzkat. Dres-
den 1995

Heinz Czechowsky, Gespräch mit Fritz Löffler.
(27.12.1982). In: Dresdner Hefte 31 (3/92), S. 5

Dieter Hoffmann, Der junge Löffler.
Vortrag auf der Fritz-Löffler-Matinee der Sächsischen
Landesbibliothek Dresden am 27. November 1994
(Manuskript)

Peter Betthausen, Fritz Löffler. In: Metzlers Kunst-
historikerlexikon. S. 244, Stuttgart – Weimar

Gerhard Glaser, Fritz Löffler der Denkmalspfleger.
In: Sächsische Heimatblätter. Zeitschrift für sächsi-
sche Geschichte, Denkmalspflege, Natur und
Umwelt. 44. Jhg., Heft 5/1998, S. 297

Marbacher Magazin 30/1984, Theodor Däubler 1876
bis 1934. Bearbeitet von Friedhelm Kemp und Fried-
rich Pfäfflin, Marbach am Neckar 1984

Thomas Rietzschel, Theodor Däubler. Eine Collage
seiner Biographie. Leipzig 1988

Die Zwanziger Jahre in München. Katalog zur Aus-
stellung im Stadtmuseum. Herausgegeben von Chri-
stoph Stölzl, München 1979

Zu dieser Edition

Die als Sonderausgabe 1999 innerhalb der Dresdner Hefte veröffentlichte, unvollendet gebliebene Schrift Fritz Löfflers über die Dresdner Malerei in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts erscheint als Erstdruck. Sie entstand in den Jahren 1948 und 1949 für den Wolfgang Jess Verlag, konnte dann aber wegen Auseinandersetzungen des Verlages mit der offiziellen Kulturpolitik und wohl auch infolge Löfflers Streit mit dem damaligen Oberbürgermeister von Dresden, Walter Weidauer (vgl. Dresdner Hefte 28), nicht erscheinen. Da entsprechende Unterlagen des Verlages nicht aufzufinden sind, ist der genaue Hergang nicht rekonstruierbar. Lediglich eine Notiz Löfflers vom Januar 1988 auf dem ersten Exposé gibt den Hinweis: »Wurde damals aufgegeben wegen Anordnung über Soz. Real.«

Löffler war in der unmittelbaren Nachkriegszeit wohl der einzige Kunstwissenschaftler, der für eine solche Zusammenschau regionaler Kunst prädestiniert war. Bis zu seiner 1937 von den Nazis durchgesetzten Entlassung wegen Förderung linker Künstler hatte sich Löffler 10 Jahre lang in der Städtischen Kunstsammlung am Stadtmuseum Dresden intensiv mit den künstlerischen Kräften Dresdens beschäftigt. Mit vielen Malern war er befreundet, hatte ihre Entwicklung kritisch begleitet und etlichen von ihnen – vor allem in seiner Zeit als Ausstellungsgestalter im »Generalgouvernement« in Krakow – zu Aufträgen verholfen. Nach der Zerstörung Dresdens am 13. Februar 1945 hatte sich Löffler im März um die Wiedereinstellung am Stadtmuseum bemüht und war erst für den Erhalt, später für die Reorganisation der Sammlungen verantwortlich. Im Januar 1947 wurde Löffler, trotz des Einspruchs vieler Dresdner Künstler, erneut entlassen – als früheres NSDAP-Mitglied fiel er formal unter die geltende Entnazifizierungs-Direktive, die strikt auf ihn angewendet wurde (später kam man auf diesen Makel freilich nie wieder zurück). Bis 1950 war er dann, mehr schlecht als recht, als Gutachter bei der Schloßbergung eingesetzt. Möglicherweise war es auch ein solidarischer Akt, daß er von Marianne Jess schon bald den Auftrag für das Buch über die Dresdner Malerei bekam. Erhalten geblieben ist eine Disposition vom September 1947.

Für die Arbeit hat Löffler intensiv recherchiert. Auf Fragebögen haben etwa 100 Dresdner Künstler z.T. ausführlich Auskunft gegeben über ihre Ausbildung und künstlerischen Absichten, Ausstellungen und »Hauptwerke«. Vermutlich Ende 1949 stockt dann aus den genannten Gründen die Arbeit am Manuskript, das in einer korrigierten Reinschrift von 119 Seiten Umfang mit 75 Bildbeigaben überliefert ist. Der Text endet mit Otto Dix. Folgt man dem Exposé, waren noch zwei Kapitel, »Dresdner Maltradition in der dritten Generation« und »Der Nachwuchs und seine Probleme« von Löffler geplant, mit Namen wie Hegenbarth, Querner, Griebel, Paul Wilhelm, Kretzschmar. Ein offenbar später angelegtes Vorsatzblatt zum Manuskript spricht von einem fehlenden Drittel Text, darin u. a.: »Der Einfluß von Cézanne bis Utrillo«, »Die dritte Welle des Impressionismus«, »Die Bildhauerzeichner«, »Abstrakte Kunstbewegung«, »Die gesellschaftskritische Kunst seit 1945«. Wie auch immer – die Arbeit blieb Fragment. Zwei ohne Datum hinzugefügte Einzelstudien zu Hegenbarth und Wilhelm haben einen deutlich anderen Duktus und gehören schon nicht mehr in das geistige Feld des eigentlichen Manuskripts, das

sichtbar geprägt ist von der großen Aufbruchshoffnung der unmittelbaren Nachkriegszeit. Es wurde deshalb beim Nachdruck auf diese Zusätze auch verzichtet.

Generell hält sich diese Edition in Textgestaltung wie Kapitelgliederung an die Originalfassung. Sachliche Richtigstellungen und geringfügige stilistische Korrekturen wurden ebenso wie die handschriftlichen Veränderungen Löfflers stillschweigend eingearbeitet. Auf Anmerkungen wurde verzichtet. Die 35 ausgewählten Bildbeigaben stammen mit wenigen Ausnahmen aus Löfflers Vorlage, hinzugenommen wurden einige zeitgenössische Fotos, die eine kleine Assoziation geben wollen auf die Atmosphäre der beschriebenen Verhältnisse.

Das Manuskript wurde zur Verfügung gestellt von der Sächsischen Landesbibliothek, Staats- und Universitätsbibliothek, die den schriftlichen Nachlaß Fritz Löfflers bewahrt (Mscr. Dresd. App. 25 35-39 86). Ich und Herrn Falk Löffler als Rechteinhaber ist für die Nachdruckgenehmigung und die freundliche Unterstützung dieser Arbeit zu danken. Für hilfreiche Gespräche bedankt sich der Herausgeber ferner bei Sigrid Walther, Ingrid Wenzkat und Gunter Ziller und vor allem bei Dr. Erhard Frommhold, dem Nachwortautor, der zugleich für eine kritisch-ermutigende Durchsicht des Manuskripts zur Verfügung stand. Behilflich bei der Bildrecherche waren Frau Dr. Natalia Kardinar und Frau Heike Biedermann. Ohne einen großzügigen Druckkostenzuschuß der Kulturstiftung Dresden der Dresdner Bank wäre das Projekt freilich nicht realisierbar gewesen.

Dresden, Juli 1999

Hans-Peter Lühr

Personenregister

- Albiker, Carl 19, 66
 Altdorfer, Albrecht 113
 Altenkirch, Otto 36
 Amiet, Cuno 73, 75, 80
 Archipenko, Alexander 11, 27, 92
 Arnold, Ernst 10, 11, 24, 44, 73, 76
 Auenmüller, Elisabeth von 25
 Avenarius, Ferdinand 12

 Balzer, Wolfgang 25
 Bantzer, Carl Ludwig 29, 30, 31, 33–36, 38, 42, 46, 47, 56
 Barlach, Ernst 38, 66
 Baum, Paul 29, 36, 42, 43, 44, 56, 57, 75
 Beckert, Fritz 46, 47
 Beham, Barthel 79
 Bellotto, Bernardo 33
 Bendemann, Eduard Julius Friedrich 7
 Bendrat, Arthur 46
 Benn, Gottfried 101
 Bergander, Rudolf 19, 119
 Berger-Bergner, Paul 24, 100
 Berndt, Siegfried 51, 52, 59
 Besig, Walther 36
 Bestelmeyer, German 69
 Bie, Oscar 57
 Bienert, Ida 11
 Bleyl, Fritz 73
 Böcklin, Arnold 9, 10, 12, 13, 30, 34, 36, 57, 60, 63
 Böckstiegel, Peter August 16, 24, 91
 Bosch, Hieronymus 102, 115
 Boucher, François 104
 Bracht, Eugen Felix Prosper 51
 Braun, Clemens 90
 Breughel, Pieter 102, 115
 Buchholz, Karl 42
 Buchwald-Zinnwald, Erich 36
 Bursche, Ernst 17, 119
 Busch, Fritz 96

 Carus, Carl Gustav 33
 Cassel, Pol 23
 Cézanne, Paul 10, 26, 47, 51, 65, 66, 91, 92
 Chagall, Marc 11, 92, 110
 Chardin, Jean Babtiste Siméon 96
 Chavannes, Puvis de 64
 Chopin, Fryderyk 18
 Cilio-Jensen, Anton 47
 Claudius, Wilhelm Ludwig Heinrich 29, 35, 36
 Claus, Wilhelm 50, 51
 Corinth, Lovis 41, 55, 97
 Cornelius, Peter von 7
 Cranach, Lucas 79
 Croce, Benedetto 26

 Dahl, Johann Christian Clausen 7, 29, 33
 Dante, Alighieri 5
 Däubler, Theodor 11, 15, 66
 Daumier, Honoré 87
 David, Jaques-Louis 104
 Defregger, Franz von 10
 Degas, Edgar Hilaire Germain 54
 Delacroix, Eugéne 99
 Deutsch, Ernst 96
 Dietze, Ernst Richard 49, 50, 51
 Dix, Otto 14, 16–19, 23, 27, 31, 62, 72, 87, 89, 90, 95, 97, 100, 102, 103, 105–119
 Dodel, Wilhelm 17, 119
 Donadini, Ermenegildo Antonio 22
 Dongen, Kess van 73
 Dorsch, Ferdinand Franz Engelbert 18, 20, 45, 46, 51, 55
 Dostojewski, Fjodor M. 92
 Dreber, Heinrich Franz 60
 Dreher, Richard 22, 66, 77
 Dülfer, Martin 69
 Dürer, Albrecht 117
 Dvořák, Max 99

 Einstein, Carl 110
 Erfurth, Hugo 99, 111
 Erler, Georg Oskar 24, 55, 57
 Erlwein, Hans Jakob 22, 69
 Ermatinger, Emil 27
 Eulenberg, Herbert 111

 Fanto, Leonhard 59
 Fechter, Paul 52, 74
 Feininger, Lyonel 11
 Feistel-Rohmeder, Bettina 17
 Feldbauer, Max 45, 53–55, 72, 106
 Felixmüller, Conrad 16, 27, 87–91, 100, 107
 Feuerbach, Anselm 13, 34, 63
 Fiedler, Konrad 26
 Fischer, Otto 36, 56–58
 Fischer-Gurig, Adolf 37
 Flechtheim, Paul 111
 Fraaß, Erich 16, 92
 Frank, Leonhard 103
 Frick, Wilhelm 20
 Friedrich II., König von Preußen 6
 Friedrich, Caspar David 7, 33

 Gallén-Kallela, Axel 73
 Gasch, Walter 14, 20, 22
 Gauguin, Paul 76, 79
 Gey, Leonhard 101
 Gille, Christian Friedrich 30
 Gimpel, Bruno 24
 Gjellerup, Karl Adolph 67
 Glaser, Fritz 107, 111
 Goebbels, Josef 17
 Goethe, Johann Wolfgang von 12, 59, 73, 84
 Gogh, Vincent van 10, 26, 43, 66, 74, 76, 91, 96, 106
 Goldschmidt, Hilde 99
 Göllner, Eberhard 52, 66
 Gorki, Maxim 39
 Gösch, Heinrich 21, 52
 Gösch, Paul 52
 Gotsch, Friedrich Karl 99, 100

Graff
 Grieb
 Grien
 Groh
 Groß
 Gros
 10
 Grun
 Grün
 Guh
 Gün
 Gurl
 Guss
 76
 Guss
 Gutb

 Had
 Hage
 Hah
 Ham
 Ham
 Han
 Han
 Hart
 Hart
 Hase
 Hau
 Hau
 Heb
 Hech
 77
 Hech
 Heg
 Heg
 Hein
 Hen
 Hen
 Hen
 Her
 Het
 10
 Heu
 Hild
 Hin
 Hirs
 Hirs
 Hitl
 Hitl

- Graff, Anton 7
 Griebel, Otto 16
 Grien, Hans Baldung 113
 Grohmann, Will 85, 87
 Groß, Karl 21, 70
 Grosz, George 13, 72, 95, 101–103, 109
 Grundig, Hans 16, 24, 118
 Grünewald, Matthias 96, 109
 Guhr, Richard 18, 62, 65, 106, 114
 Günther, Alfred 107
 Gurlitt, Cornelius 12
 Gussmann, Otto 62, 68–71, 75, 76, 88, 89, 97, 106, 108, 118
 Gussow, Karl 33, 35, 36, 68
 Gutbier, Ludwig 10, 24

 Haden, Francis Seymour 56
 Hagen, Theodor 42
 Hahn, Robert 41
 Hamann, Richard 34
 Hamsun, Knut 100
 Hanner, Hanns 17, 18
 Hanusch, Karl 20
 Hartlaub, Gustav Friedrich 80
 Hartnacke, Wilhelm 17–20
 Hasenclever, Walter 94, 99, 117
 Hauptmann, Gerhart 59
 Hauptmann, Ivo 44
 Hebert, Guido 16, 92
 Heckel, Erich 14, 16, 73–75, 77–82, 88
 Heckrott, Wilhelm 16, 20, 88, 92
 Hegenbarth, Emanuel 53, 88
 Hegenbarth, Josef 16, 23
 Heine, Thomas Theodor 103
 Hemberg, Maj 24
 Hempel, Oswin 70
 Henne, Arthur 58
 Herrmann, Curt 43
 Hettner, Hermann Otto 16, 65, 66, 97
 Heuer, Joachim 24, 99, 100
 Hildebrand, Adolf von 66
 Hindemith, Paul 96
 Hirschmann, Carl 22
 Hirzel, Stefan 15
 Hitler, Adolf 20
 Hitzeroth, Carl 43

 Hochmann, Franz 36, 42
 Hodler, Ferdinand 34, 47, 64, 70, 73–75
 Hofer, Carl 12
 Hoffmann, Eugen 16, 24, 92
 Hofmann, Ludwig von 12, 42, 59, 63–66, 97
 Hofmann-Juan, Max Fritz 52
 Holbein, Hans 63
 Homer 59
 Hübner, Julius 7

 Illmer, Willy 70
 Israëls, Joze 30, 38

 Jacob, Walter 16, 92
 Jahn, Georg 58
 Jahns, Hanns 102
 Jawlensky, Alexej 11
 Johann, König von Sachsen 5
 Johannson, Johan 52
 Jüchser, Hans 16

 Kandinsky, Wassily 11
 Keilberth, Joseph 117
 Kesting, Edmund 16
 Kiessling, Paul 37
 Kirchner, Ernst Ludwig 16, 73–76, 78–80, 106
 Klee, Paul 11
 Kleinhempel, Erich 70
 Kleinhempel, Gertrud 70
 Kleist, Heinrich von 6
 Klemm, Jorg 24
 Klengel, Johann Christian 7
 Klinger, Max 9, 12, 57, 58, 61, 68
 Kokoschka, Oskar 11, 14, 16, 19, 33, 92, 94–100, 105, 106, 109, 117, 118
 Kollmann, Albert 66
 Kollwitz, Käthe 13, 52, 87
 Körner, Edmund 25, 46
 Körner, Hermine 99
 Krampf, Fritz 17, 18
 Krause, William 46
 Kreis, Wilhelm 19, 20, 70
 Kretschmar, Bernhard 16, 18, 22, 24, 90, 100
 Kriegel, Willy 99, 100, 118

 Kubišta, Bohumil 73
 Kuehl, Gotthardt 8, 10, 13, 26, 29–33, 35, 41, 45, 46, 48, 49, 52, 57, 71, 86, 92, 97, 118
 Kühne, Hans Max 70
 Kussewizki, Sergei Alexandrowitsch 38

 Lachnit, Wilhelm 22, 118
 Laermans, Eugène 34
 Lamprecht, Carl 63
 Langbehn, Julius 12
 Lange, Otto 16, 20, 28, 70, 83, 84, 86–89, 92, 100
 Langer-Grundig, Lea 24, 119
 Léger, Fernand 11
 Lehrs, Max 12, 52, 56
 Leibl, Wilhelm 34, 68
 Leistikow, Walter 36
 Lenbach, Franz von 7
 Lenk, Franz 23, 114, 119
 Lepage, Bastien 30
 Lessing, Gotthold Ephraim 103
 Liebermann, Max 8–10, 12, 30, 31, 34, 41–43, 47, 53, 61, 64, 68, 89
 Liebknecht, Karl 87
 Lier, Adolf 5
 Lindau, Paul 25
 Lissitzky, El 11
 Lotz, Ernst Wilhelm 94
 Lücken, Ivar von 99, 110
 Luckner, Graf Heinrich 65
 Lüdecke, Karl 16
 Lührig, Georg 29, 56, 58, 60, 66, 67
 Luxemburg, Rosa 87

 Macke, August 84
 Mackowsky, Siegfried 47
 Mahncke, Adolf 25
 Maillol, Aristide 66
 Makart, Hans 34
 Manet, Edouard 10, 30
 Mann, Thomas 117
 Marc, Franz 11, 84
 Marées, Hans von 5, 12, 26, 30, 60, 64–66, 92
 Mediz, Carl 18, 29, 60, 67

- Meidner, Ludwig 94
 Meier-Gräfe, Julius 12
 Menzel, Adolph von 9, 38, 40,
 42, 52, 79
 Merseburg, Wilhelm 47
 Meyboden, Hans 99, 100
 Meyer-Buchwald, Gustav 51
 Meyer-Hermann III
 Mitschke-Collande, Constantin
 von 85, 89, 91, 101
 Modersohn-Becker, Paula
 75, 84, 100
 Moholy-Nagy, László 11
 Mondrian, Piet 11
 Monet, Claude 36, 42, 77
 Müller, C.W. 22
 Müller, Adam 6
 Müller, Bernhard 70
 Müller, Hermann 12
 Müller, Otto 14, 73, 75, 80
 Müller, Richard 16, 17, 20, 21, 29,
 46, 58, 67, 72, 100, 101, 114
 Müller-Breslau, Georg
 29, 36, 56, 60
 Müller-Gräfe, Ernst 52
 Munch, Edvard 10, 16, 64, 66, 74,
 76, 77, 79, 80, 96, 100
 Munkácsy, Mihály von 36
 Mutschmann, Martin 17, 19, 20

 Nadler, Hans 46, 47
 Nathe, Christian 29
 Nauen, Heinrich 82, 109
 Neroslav, Alexander 24
 Nessel, Kurt 52
 Neuberger, Fritz 99
 Nietzsche, Friedrich Wilhelm 62
 Nikisch, Arthur 39
 Nolde, Emil 10, 14, 31, 73, 76,
 78–80, 82, 96, 100, 114
 Nölken, Franz 73
 Novalis 6, 103

 Oertel, Robert 25

 Paul, Bruno 70
 Pechstein, Hermann Max 14 16,
 70, 73, 75, 76, 78, 80, 82
 Pelikans-Mediz, Emilie 67

 Peterich, Paul 66
 Pfemfert, Franz 87
 Picasso, Pablo 11, 66, 94
 Pietzsch, Richard 54
 Pietzschmann, Max 29
 Pilz, Otto 70
 Pinder, Wilhelm 28
 Pissaro, Camille 42, 44
 Pocet, François 18
 Poelzig, Hans 22
 Pohle, Leon 33, 38
 Pöppelmann, Matthäus Daniel 32
 Posse, Hans 13, 16, 19, 20, 40,
 71, 94
 Prell, Hermann 62, 63, 68, 70

 Querner, Curt 21, 119

 Rade, Carl August 20, 52, 117
 Radziwill, Franz 113, 114, 119
 Raffael 78
 Rath, Heine 59
 Rayski, Ferdinand von 7, 26
 Rembrandt, Harmensz van Rijn
 96
 Richter, Emil 10, 52, 74, 89
 Richter, Hans Theo 119
 Richter, Käthe 94, 96
 Richter, Ludwig 7, 14, 22, 26, 56,
 79, 86
 Ricken, Paul 23
 Riemerschmidt, Richard 70
 Rilke, Rainer Maria 38, 63
 Ringelnatz, Joachim 103
 Ritter, Wilhelm Georg 29, 31, 35,
 44, 56
 Rodin, Auguste 66
 Roh, Franz 103
 Rohlf, Christian 82
 Rosenberg, Adolf 17
 Rosenhauer, Theodor 24
 Rösler, Waldemar 49
 Rößler, Otto Paul 70, 71, 80
 Rossow, Otto 47
 Rothermund, Adolf 10, 11
 Rubens, Peter Paul 95
 Rüdinger, Arnold 77
 Rudolph, Wilhelm 16, 19, 20,
 33, 92

 Rühle, Otto 89, 90
 Runge, Philipp Otto 7, 112
 Rütger, Hubert 24
 Rütger-Rabinowicz, Irena 24
 Ruysdael, Salomon van 42

 Sauerlandt, Max 83
 Sauerstein, Fritz Otto 17
 Saupe, Horst 25
 Schapire, Rosa 79
 Scheler, Max III
 Schiefner, Gustav 76
 Schiller, Friedrich von 7
 Schindler, Osmar 13, 72
 Schinnerer, Adolf 58
 Schlegel, August Wilhelm 6
 Schlegel, Friedrich 6
 Schlemmer, Oskar 11
 Schlossar, Horst 119
 Schmeil, Hugo 10
 Schmidt, Gustav 16, 92, 93
 Schmidt, Karl 61
 Schmidt, Paul Ferdinand 13, 14,
 79, 106
 Schmidt-Rottluff, Karl 14, 16, 73,
 76, 79–82, 113, 114
 Schmitz, Oscar 10, 11
 Schneider, Bernhard 15
 Schneider, Sascha 29, 60–62,
 65, 66
 Schnorr von Carolsfeld, Julius
 7, 37, 56, 101
 Scholtz, Julius 7, 38, 39
 Schopenhauer, Arthur 6
 Schrader, Bertha 44
 Schramm-Zittau, Rudolf 53, 54
 Schrimpf, Georg 101
 Schubert, Otto 16, 91
 Schuch, Ernst Edler von 39–41
 Schuch, Karl 56
 Schulze, Fritz 24
 Schulze-Knabe, Eva 24
 Schumacher, Fritz 61, 70, 73
 Schumann, Paul 12
 Schütze, Kurt 119
 Seebach, Graf Nikolaus von 40
 Seemann-Wächtler, Hilde 24
 Segall, Lasar 15, 16, 85, 91, 92, 96
 Seidlitz, Woldemar von 9, 12

- Seyffert, Oskar 12
 Signac, Paul 44, 75
 Skade, Fritz 24, 118
 Slevogt, Max 41
 Stadelmann, Heinrich 107
 Stauffer-Bern, Karl 58
 Steiniger, Ferdinand 58
 Sterl, Hermann Robert 7, 12, 16,
 29, 38-41, 43, 50, 53, 57, 77
 Sternheim, Carl 89
 Stransky, Willy 55
 Strauss, Annemarie 24
 Stremel, Max Arthur 29, 36, 42, 44
 Swoboda, Kamilla 99
- Tappert, Georg 82
 Tessenow, Heinrich 70
 Teuber, Hermann 16
 Thamm, Adolf Gustav 37
 Thiele, Johann Alexander 113
 Thoma, Hans 9, 12, 34
 Thomas, Alfred 47
 Tieck, Ludwig 6, 84
 Tiemann, Walter 22
 Tiepolo, Giovanni Battista 68
 Tintoretto 96
 Treu, Georg 12
 Trost, Melchior 19
 Trübner, Wilhelm 7, 41
- Ufer, Johannes 46
 Uhde, Fritz von 5, 7-9, 12, 30, 31,
 36, 41, 42, 54, 61, 63, 114, 115
 Unger, Hans 29, 56, 59, 60, 62
- Vallotton, Félix 79
 Velde, Henry van de 10
 Voll, Christoph 16, 87, 90
 Voss, Christian 18, 54
- Wackenroder, Wilhelm Heinrich 6
 Wagner, Ernst 21
 Wagner, Richard 62
 Waldapfel, Willy 14, 18, 20, 22-24
 Wallot, Paul 68
 Walther, Albert 21, 22, 24
 Watteau, Jean Antoine 104
 Wehlte, Kurt 110
 Westphal, Otto 47
- Wilckens, August 46
 Wilhelm II., Deut. Kaiser 52
 Wilhelm, Paul 23, 63
 Willrich, Wolfgang 17, 18
 Winckelmann, Johann Joachim
 6, 26
 Winde, Theodor Arthur 20
 Winkler, Fritz 16, 92
 Woermann, Karl 9, 12
 Wolff, Willi 19, 21
 Wolfgangmüller 22, 114
 Wrba, Georg 70, 71
- Zehder, Hugo 89
 Zeising, Walter 57 - 59
 Zille, Heinrich 103
 Zoege von Manteuffel, Kurt 13, 19
 Zörner, Ernst 15, 18, 24
 Zügel, Heinrich von 42, 53
 Zwintscher, Oskar 63, 67, 106, 114
 Zwintscher, Rudolf 63
- Personenregister:
 Helga Wehner

Verzeichnis der abgebildeten Kunstwerke

- 32 Gotthardt Kuehl, Die Augustusbrücke im Winter, Gemälde, zweite Hälfte der 1890er Jahre, Stadtmuseum Dresden
- 35 Carl Bantzer, Vorfrühling am Bach (Goppeln), Gemälde, 1894
- 36 Wilhelm Claudius, Interieur, Gemälde, 1931
- 37 Adolf Gustav Thamm, Neustädter Markt im Winter, Gemälde, 1896, Stadtmuseum Dresden
- 39 Robert Sterl, Steinbrecher, Gemälde, 1911, Museum der Bildenden Künste Leipzig
- 41 Robert Sterl, Ernst Edler von Schuch auf der Probe, Gemälde, 1910, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Neue Meister
- 43 Paul Baum, Kanal von Sluis, Gemälde, um 1900, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Neue Meister
- 46 Ferdinand Dorsch, Bildnis Gotthardt Kuehl, Gemälde, 1905, Stadtmuseum Dresden
- 47 Fritz Beckert, Kircheninneres (Rott am Inn), Gemälde, 1933
- 49 Ernst Richard Dietze, Selbstbildnis, Gemälde, 1908, Stadtmuseum Dresden
- 50 Wilhelm Claus, Winterlandschaft, Gemälde, 1912
- 51 Gustav Meyer-Buchwald, Bildnis Ferdinand Dorsch, Gemälde, 1914, Privatbesitz
- 54 Emanuel Hegenbarth, Schimmel am Fluß, Gemälde, 1908, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Neue Meister
- 55 Max Feldbauer, Viererzug, Lithographie, um 1925
- 57 Otto Fischer, Steinbruch, Radierung, um 1905
- 58 Richard Müller, Schnecke und D-Zug, Zeichnung, 1927
- 59 Walter Zeising, An der Augustusbrücke, Radierung, 1905
- 63 Oskar Zwintscher, Selbstbildnis, Gemälde, 1897, Städtische Kunstsammlungen Chemnitz
- 64 Ludwig von Hoffmann, Frühling, Gemälde, 1895, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Neue Meister
- 67 Georg Lührig, Alter und Jugend, Gemälde, 1903, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Neue Meister
- 74 Erich Heckel, Einladungskarte, Holzschnitt, 1906
- 76 Ernst Ludwig Kirchner, Badende, Holzschnitt, um 1910
- 78 Erich Heckel, Frühling in Flandern, Gemälde, 1916, Städtisches Karl-Ernst-Osthaus-Museum Hagen
- 79 Erich Heckel, Sitzender Mann, Gemälde, 1913 (verschollen)
- 81 Karl Schmidt-Rottluff, Pharisäer, Leimfarbe, 1912, The Museum of Modern Art, New York
- 84 Otto Lange, Ausstellungspakat, Holzschnitt 1919
- 86 Otto Lange, Vorstadt, Radierung, 1922
- 88 Conrad Felixmüller, Der Ingenieur, Holzschnitt, 1923
- 89 Otto Gussmann, Dame mit Blumen, Gemälde, 1914, Stadtmuseum Dresden
- 90 Conrad Felixmüller, Otto Rühle spricht, Gemälde, 1920, Staatliche Museen Berlin, Nationalgalerie
- 91 Lasar Segall, Die ewigen Wanderer, Gemälde, 1919, Museum Segall, Sao Paulo
- 92 Wilhelm Heckrott, Maienkönigin (Madonna), Gemälde, 1918/19 (verschollen)
- 93 Gustav Schmidt, Grablegung (Zyklusblatt aus »Passion«), Holzschnitt, 1924
- 95 Oskar Kokoschka, Die Heiden, Gemälde, 1919, Museum Ludwig, Köln
- 98 Oskar Kokoschka, Dresden-Neustadt III, Gemälde, 1920, Museum Ludwig, Köln
- 108 Otto Dix, Schützengraben, Gemälde, 1920 (verschollen)
- 111 Otto Dix, Familie Dr. Fritz Glaser, Gemälde, 1925, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Neue Meister
- 113 Otto Dix, Ich selbst, Tusche, 1926

Da nicht alle Besitzverhältnisse der von Fritz Löffler vorgeschlagenen, hier aufgeführten Kunstwerke ermittelt werden konnten, stehen wir für Hinweise gern zur Verfügung.

Gesamtwverzeichnis Dresden Heft

Heft 1 (1981) Dresden im 18. Jahrhundert
 Heft 2 (1982) Dresden im 19. Jahrhundert
 Heft 3 (1983) Dresden im 20. Jahrhundert
 Heft 4 (1984) Dresden im 21. Jahrhundert
 Heft 5 (1985) Dresden im 22. Jahrhundert
 Heft 6 (1986) Dresden im 23. Jahrhundert
 Heft 7 (1987) Dresden im 24. Jahrhundert
 Heft 8 (1988) Dresden im 25. Jahrhundert
 Heft 9 (1989) Dresden im 26. Jahrhundert
 Heft 10 (1990) Dresden im 27. Jahrhundert
 Heft 11 (1991) Dresden im 28. Jahrhundert
 Heft 12 (1992) Dresden im 29. Jahrhundert
 Heft 13 (1993) Dresden im 30. Jahrhundert
 Heft 14 (1994) Dresden im 31. Jahrhundert
 Heft 15 (1995) Dresden im 32. Jahrhundert
 Heft 16 (1996) Dresden im 33. Jahrhundert
 Heft 17 (1997) Dresden im 34. Jahrhundert
 Heft 18 (1998) Dresden im 35. Jahrhundert
 Heft 19 (1999) Dresden im 36. Jahrhundert
 Heft 20 (2000) Dresden im 37. Jahrhundert
 Heft 21 (2001) Dresden im 38. Jahrhundert
 Heft 22 (2002) Dresden im 39. Jahrhundert
 Heft 23 (2003) Dresden im 40. Jahrhundert
 Heft 24 (2004) Dresden im 41. Jahrhundert
 Heft 25 (2005) Dresden im 42. Jahrhundert
 Heft 26 (2006) Dresden im 43. Jahrhundert
 Heft 27 (2007) Dresden im 44. Jahrhundert
 Heft 28 (2008) Dresden im 45. Jahrhundert
 Heft 29 (2009) Dresden im 46. Jahrhundert
 Heft 30 (2010) Dresden im 47. Jahrhundert
 Heft 31 (2011) Dresden im 48. Jahrhundert
 Heft 32 (2012) Dresden im 49. Jahrhundert
 Heft 33 (2013) Dresden im 50. Jahrhundert
 Heft 34 (2014) Dresden im 51. Jahrhundert
 Heft 35 (2015) Dresden im 52. Jahrhundert
 Heft 36 (2016) Dresden im 53. Jahrhundert
 Heft 37 (2017) Dresden im 54. Jahrhundert
 Heft 38 (2018) Dresden im 55. Jahrhundert
 Heft 39 (2019) Dresden im 56. Jahrhundert
 Heft 40 (2020) Dresden im 57. Jahrhundert
 Heft 41 (2021) Dresden im 58. Jahrhundert
 Heft 42 (2022) Dresden im 59. Jahrhundert
 Heft 43 (2023) Dresden im 60. Jahrhundert

Gesamtverzeichnis Dresdner Hefte

- Heft 1 (1983) Dresden im 19. Jahrhundert*
- Heft 2 (1983) Ehrenfried Walther von Tschirnhaus 1651–1708*
- Heft 3 (1984) Absolutismus in Sachsen*
- Heft 4 (1984) Langfristige Orientierung zur Pflege, Verbreitung und sozialistischen Aneignung des kulturellen Erbes und der revolutionären Traditionen im Bezirk Dresden (Teil I und II)*
- Heft 5 (1985) Das kulturhistorische Dresden von 1830 bis 1871*
- Heft 6 (1985) Sozialentwicklung in Dresden nach 1830*
- Heft 7 (1985) Heinrich Schütz*
- Heft 8 (1985) Vom kulturellen Anfang im Raum Dresden nach der Befreiung vom Hitlerfaschismus*
- Heft 9 (1986) Von Gottes gnaden Augustus · Herzog zu Sachssen, Churf.*
- Heft 10 (1986) Wirken und Wirkung – zur Kunstentwicklung im Dresden der 50er Jahre (20. Jh.)*
- Heft 11 (1987) Zur Kunstentwicklung in Dresden im zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts – Tradition und Wandel*
- Heft 12 (1987) Beiträge zur sächsischen Schulgeschichte*
- Heft 13 (1987) Johann Gottlob von Quandt und die kulturelle Emanzipation des Dresdner Bürgertums zwischen 1815 und 1849*
- Heft 14 (1988) Expressionismus in Dresden im ersten Viertel unseres Jahrhunderts*
- Heft 15 (1988) Sachsen und die Wettiner (historischer Abriß)*
- Heft 16 (1988) Dresdner Kultur im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts (Teil I)*
- Heft 17 (1988) Dresdner Kultur im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts (Teil II)*
- Heft 18 (1989) Carl Gustav Carus 1789–1869*
- Heft 19 (1989) 1789 – Zeichen der Zeit (Die Wirkung der Französischen Revolution auf Sachsen)*
- Heft 20 (1989) Von der Residenz zur Großstadt · Aspekte kultureller Entwicklung von 1871–1918*
- Heft 21 (1990) Zur Festkultur des Dresdner Hofes*
- Heft 22 (1990) Rudolf Mauersberger 1889–1971
Protokoll der wissenschaftlichen Konferenz anlässlich des 100. Geburtstages des Kreuzkantors*
- Heft 23 (1990) Auf der Suche nach Zukunft – Das Beispiel Pieschen
(Entwicklungsaspekte eines Dresdner Arbeiterviertels)*
- Heft 24 (1990) Die Residenz des sächsischen Königreiches in der bürgerlichen Umwälzung von 1830 bis 1871
- Sonderheft 1990 Sachsen und die Wettiner – Chancen und Realitäten
Protokoll der internationalen wissenschaftlichen Konferenz in Dresden vom 27. bis 29. Juni 1989
- Heft 25 (1991) Die zwanziger Jahre – Stadtkultur in Dresden*
- Heft 26 (1991) »Dem Mute aller Sachsen anvertraut« – Landesverfassung und Reformen in Sachsen nach 1831
- Heft 27 (1991) Repräsentation und Historismus – Dresden am Ende des 19. Jahrhunderts*
- Heft 28 (1991) Wiederaufbau und Dogma · Dresden in den fünfziger Jahren (erweiterter Nachdruck 1995)*
- Heft 29 (1992) Um die Vormacht im Reich – Christian I., Sächsischer Kurfürst 1586–1591*
- Heft 30 (1992) Schola crucis, schola lucis? – Tradition und Neubestimmung von Kreuzschule und Kreuzchor*

- Heft 31 (1992) Die knisternde Idylle – Dresden in den sechziger Jahren*
- Heft 32 (1992) Die Dresdner Frauenkirche. Geschichte – Zerstörung – Rekonstruktion
- Sonderheft 1992 Dresden und seine berühmten Besucher
Aus Schriften des »Vereins für Geschichte Dresdens« 1892–1936*
- Heft 33 (1993) Johann Georg II. und sein Hof – Sachsen nach dem Dreißigjährigen Krieg*
- Heft 34 (1993) Die Loschwitz–Pillnitzer Kulturlandschaft
- Heft 35 (1993) Dresden 1933–1945 – Zwischen Verblendung und Angst*
- Heft 36 (1993) Reformdruck und Reformgesinnung – Dresden vor dem Ersten Weltkrieg*
- Heft 37 (1994) Dresden in der Napoleonzeit*
- Heft 38 (1994) Das Dresdner Schloß – Geschichte und Wiederaufbau
- Heft 39 (1994) Dresden in der Weltwirtschaftskrise*
- Heft 40 (1994) Dresden und Italien – Kulturelle Verbindungen über vier Jahrhunderte
- Heft 41 (1995) Dresden – Das Jahr 1945*
- Heft 42 (1995) Die Moritzburger Kulturlandschaft
- Heft 43 (1995) Der Dresdner Maiaufstand von 1849
- Heft 44 (1995) Der Dresdner Neumarkt – Auf dem Weg zu einer städtischen Mitte
- Sonderheft 1995 Victor Klemperer – Zwiespältiger denn je – Dresdner Tagebuch 1945, Juni bis Dezember*
- Heft 45 (1996) Zwischen Integration und Vernichtung
Jüdisches Leben in Dresden im 19. und 20. Jahrhundert
- Heft 46 (1996) Der stille König – August III. zwischen Kunst und Politik
- Heft 47 (1996) Großes Ostragehege / Friedrichstadt – Geschichte und Entwicklungschancen
- Heft 48 (1996) Böhmen und Sachsen – Momente einer Nachbarschaft
- Sonderheft 1996 Curt Querner, Tag der starken Farben – Aus den Tagebüchern 1937–1976
- Heft 49 (1997) Sammler und Mäzene in Dresden
- Heft 50 (1997) Polen und Sachsen – Zwischen Nähe und Distanz
- Heft 51 (1997) Gartenstadt Hellerau – Der Alltag einer Utopie
- Heft 52 (1997) Kurfürst Moritz und die Renaissance
- Sonderheft 1997 Gesamtverzeichnis Heft 1–50
- Heft 53 (1998) Dresden als Garnisonstadt
- Heft 54 (1998) Kulturlandschaft Lößnitz–Radebeul
- Heft 55 (1998) Geschichten vom Sport in Dresden
- Heft 56 (1998) Sachsen im Dreißigjährigen Krieg
- Heft 57 (1999) Zwischen Nationalismus und »singender Revolution« – Visionen des 20. Jh. in Dresden
- Heft 58 (1999) Dresden und die Anfänge der Romantik

* vergriffen (Die Hefte 1 bis 15 sind als Kopie über die Redaktion erhältlich. Preis: 10 DM)

In Vorbereitung:

Heft 59 Die Bürgerbewegung 1989/90 in Dresden (Arbeitstitel)

Fotonachweis

Archiv Andreas Bantzer, Ahnatal 31

Archiv Ernst Hirsch, Dresden 15

Hochschule für Bildende Künste, Dresden 19, 21, 40

Privatbesitz 11

Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Neue Meister 39, 41, III

Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett Innentitel, 99

Stadtmuseum Dresden 32, 37, 49

Nicht aufgeführte Bildvorlage stammen aus dem Nachlaß Fritz Löfflers.

Titelbild: Fritz Löffler, Porträtfoto von Hans Ludwig Böhme, 1988

Foto Rückseite: Ed Kesting in seinem Dresdner Atelier, um 1919

**Diese Ausgabe wurde gefördert
durch die Kulturstiftung Dresden der Dresdner Bank**

Bezugsbedingungen:

Die DRESDNER HEFTE erscheinen quartalsweise. Abonnements sind bei der Redaktion anzumelden.

Herausgeber: Dresdner Geschichtsverein e.V.
Wilsdruffer Straße 2 a, 01067 Dresden,
Telefon und Fax (03 51) 495 60 74

Redaktionsbeirat: Prof. Dr. phil. habil. Günter Jäckel, Prof. Dr. phil. habil. Hans John,
Prof. Dr. sc. phil. Harald Marx, Dr. phil. Joachim Menzhausen, Hans Jürgen Sarfert,
Prof. Dr. phil. Jürgen Paul, Prof. Dr. phil. habil. Heinz Quinger, Mike Schmeitzner

Redaktion: Hans-Peter Lühr, Red. Mitarbeit: Helga Wehner

Herstellung: Michel Sandstein, Grafischer Betrieb und Verlagsgesellschaft mbH Dresden

Wir sind im Internet erreichbar unter: www.dresden.de/dresdner-hefte.

Die DRESDNER HEFTE werden unterstützt vom Dezernat Kultur und Jugend der Stadtverwaltung Dresden und dem Sächsischen Staatsministerium für Kultus.

© Dresdner Hefte 1999

14,- DM

DRESDNER HEFTE ISBN 3-910055-50-8 ISSN 0863-2138



Postvertriebsnummer: 118378