



DRESDNER

HEFTE

72

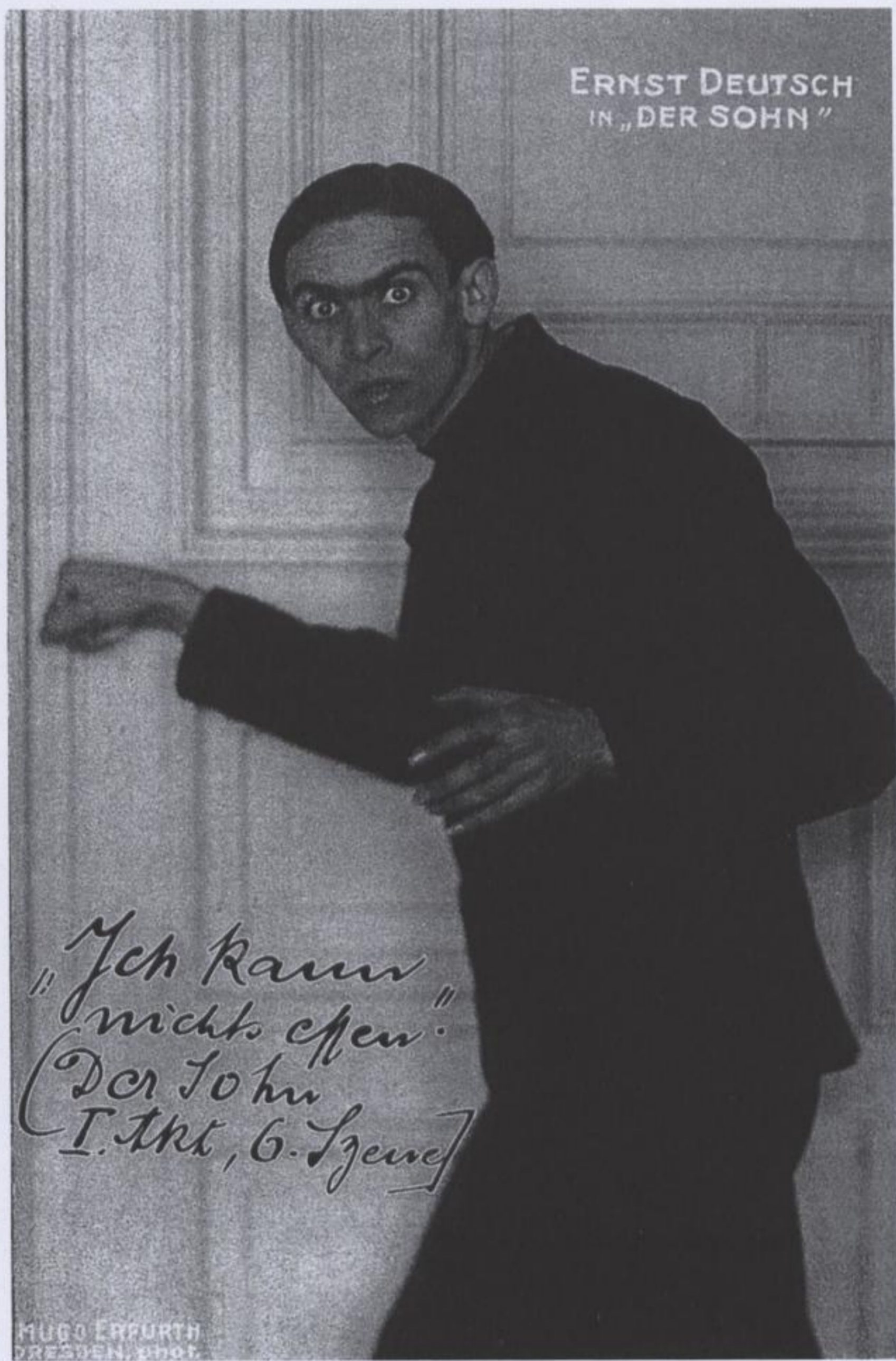
Beiträge zur Kulturgeschichte



Unruhe über der Stadt  
Dresden und der Expressionismus

DRESDNER HEFTE

20. Jahrgang, Heft 72, 4/02, herausgegeben vom Dresdner Geschichtsverein e.V.



Ernst Deutsch in »Der Sohn« von Walter Hasenclever,  
Fotografie von Hugo Erfurth, 1916

---

## Inhalt

---

- Seite 2 Hans-Peter Lühr  
Zwischen Utopie und Aggression. Expressionismus in Dresden – ein Überblick
- Seite 12 Hans-Jürgen Sarfert  
Dresden im Zeichen des expressionistischen Theaters
- Seite 24 Cynthia Schwab  
Die Expressionismusdebatte von Berthold Viertel und Friedrich Wolf  
im Vorfeld von »Das bist du«
- Seite 34 Wulf Kirsten  
Der Bohemien Iwar von Lücken
- Seite 42 Peter Ludewig  
Der Rote – Porträt des Schriftstellers und Verlegers Felix Stierner
- Seite 51 Peter Salomon  
Der Gotiker – Rudolf Adrian Dietrich in Dresden
- Seite 60 Matthias Herrmann  
»Expressionismus als Schlagwort und Zeitbezeichnung« – Neue Musik in Dresden
- Seite 69 Michael Stark  
»...wenn uns der sturm betrogen« – Vom Expressionismus zum Faschismus
- Seite 76 Dieter Hoffmann  
Expressionismus – ein Dresdner Dauerbrenner
- Seite 87 Editorische Nachbemerkung
- Seite 88 Mitteilungen des Dresdner Geschichtsvereins
- Seite 89 Neuerscheinungen zur Dresden-Literatur
- Seite 93 Gesamtverzeichnis Dresdner Hefte
- Seite 95 Autorenverzeichnis
- Seite 96 Bildnachweis/Fotonachweis

---

HANS-PETER LÜHR

## Zwischen Utopie und Aggression Expressionismus in Dresden – ein Überblick

---

In der großen Essener Kunstschau »Van Gogh und die Moderne« von 1990 hing im letzten Raum, plaziert wie ein Signalbild der europäischen Gewitterstimmung vor dem Ersten Weltkrieg, Ludwig Meidners Gemälde »Das Eckhaus«. Eine in zerrissenen Linien stürzende Bürgervilla, grünlich phosphoreszierend wie ein Alptraum, die Fenster bersten, die Türmchen segeln in den Himmel. Vorlage für die Vision war die Dresdner Villa Kochmann. Meidner muß sie bei seinem kurzen, unruhigen Aufenthalt in der Stadt im Frühsommer 1914 wohl als besonders verlockend für seinen Anschlag auf die saturierten Verhältnisse empfunden haben. »Meidner malt mit der Lunte«, schrieb der Dichter Theodor Däubler – und der Maler ließ sie zischeln gegen die feste Burg des fin de siècle, die bürgerliche Villa. Die stand – wo sonst – in Dresden.

Das weltberühmte, heiter anmutende Elbflorenz – es war 1914 noch immer Königsstadt. Ein melancholisch-freundlicher letzter Wettiner im Amt, Friedrich August genannt, spazierte mit Jägerhut durch seine Metropole, dem bevorzugten Ruhesitz sächsischer Pensionäre. Hofgesellschaft, Offizierscorps und ein gebildetes Bürgertum bestimmten die wohltemperierte Atmosphäre zwischen Impressionismus und Jugendstil. Gotthardt Kuehl malte seine luftigen Dresden-Ansichten, im Opernhaus dirigierte ein bravouröser Ernst von Schuch die großen Aufführungen von Richard Strauss – legendär der erste »Rosenkavalier« von 1911. Musik und Malerei als die bevorzugten Musen der Stadt in langer Tradition – dies war die kultivierte Seite der Verhältnisse. Der Expressionismus lenkte den Blick auf ihre Nachtseiten – anfänglich suchend, dann prophetisch wie bei Meidner, später aggressiv.

Neben Berlin und München war Dresden der wichtigste Schauplatz des deutschen Expressionismus und: sein eigentlicher Geburtsort. Die Geschichte ist bekannt: Vier junge Architekturstudenten der Technischen Hochschule, Ernst Ludwig Kirchner, Fritz Bleyl, Erich Heckel und Karl Schmidt-Rottluff beschlossen hier den Ausstieg aus den gewohnten Traditionen und gründeten im Juni 1905 die Künstlergemeinschaft »Brücke«. Max Pechstein und kurzzeitig Emil Nolde traten ein Jahr später hinzu. Ihr vielfach beschriebener künstlerischer Weg wurde zum Exempel der Moderne. In ihren sechs Dresdner Jahren blieben sie freilich nur die lokale Verblüffung eines übersteigert empfundenen Impressionismus und damit überwiegend ein Ärgernis. »Kunstverhunzer«, schimpfte der alte Kuehl, sicher sehr einverstanden mit dem Nischendasein der jungen Wilden. Für ihre erste Ausstellung in Dresden bot die Lampenfabrik Seifert Herberge. Die Museen blieben reserviert, größere Ausstellungen wie 1907 in der renommierten Privatgalerie Richter oder 1910 bei Arnold bestätigten eher die Ablehnung



Gotthard Kühl, Blick auf das Italienische Dörfchen, Pastell um 1912

durch den geschockten Bürger. 1911 kam dann für die Maler der Entschluß, Anerkennung in Berlin zu suchen, doch schon 1913 führten künstlerische Differenzen zur formalen Auflösung der Gemeinschaft. Damit war der Aufbruch für Dresden vorerst vergessen.

Inspiziert von Nietzsches dionysischer Existenzphilosophie suchten die jungen Maler ihren Daseinshunger ins Bild zu bringen. Ihre Sehnsucht galt einer »neuen Generation der Schaffenden wie der Genießenden«, und das sinnlich-barocke Dresden und seine Umgebung boten Anlaß in Fülle für solche Wünsche. Natur und Erotik waren bestimmende Größen auf diesem Weg; noch heute geht die Legende, die Brücke-Maler und ihre Freundinnen seien mit ihren sommerlichen Paradiesspielen an den Moritzburger Teichen so etwas wie die ersten Nudisten Deutschlands gewesen. Der Ruf nach ungeschmälertem Leben (der so schnell zur Phrase wird) – in den Bildern der Brücke hat er seine Leuchtkraft erhalten.

Zwei Ereignisse wurden nach dem Weggang der Gemeinschaft wichtig für die neue Dresdner Kunst. 1912 brachte die Galerie Arnold mit van Gogh einen entscheidenden Anreger der Moderne nach Dresden, und sofort wird das ablesbar in den Bildern der Maler. Anfang 1914 folgte, ebenfalls bei Arnold, in einer »Expressionistischen Ausstellung« eine erste Übersicht der neuen Richtung. – Wie ein naives Dennoch stehen diese Versuche gegen die Zeichen der Zeit, gegen die europäischen Spannungen, gegen das Säbelrasseln und die Arroganz der



Ernst-Ludwig Kirchner,  
Ausstellungsplakat,  
Holzschnitt 1910

wilhelminischen Macht. Dann kam der Krieg. An seinem Ende brachte er für viele Überlebende, auch für die überlebende Kunst, eine radikale Desillusionierung. 1918 konnte man in Dresden nicht mehr glauben, was etwa 1913 noch denkbar war, als in der nahegelegenen Gartenstadt Hellerau und ihrem Festspielhaus Wolf Dohrn, Tessenow, Jacques-Dalcroze und Adolphe Appia mit dem visionären Entwurf eines neuen menschlichen Zusammenlebens die Aufmerksamkeit des geistigen Europas auf sich lenkten. Die zum Losungswort vielfältiger Reformversuche bürgerlichen Lebens gewordene »Ganzheit« des Menschen – sie hatte der Krieg zerfetzt. Zwischen Paul Claudels feingeistigem Mysterienspiel »Verkündigung«, dem Glanzpunkt der Hellerauer Festspiele vom Sommer 1913, und der Tragödie »Seeschlacht« von Reinhard Goering, das Graf Seebach im Königlichen Schauspielhaus Anfang 1918 aufführen ließ, lag Verdun. Die zweite Generation der Expressionisten war schonungslos und mitunter auf radikale Weise politisch. Sie probte den »Totalaufstand gegen die bestehende Ordnung« (Jost Hermand).

Erich Ponto, Fotografie  
von Hugo Erfurth um 1915



Angekündigt hatte sich der Widerstand längst. Schon ein halbes Jahr nach Kriegsbeginn, im Januar 1915, hielt die eher zerbrechliche deutsch-französische Autorin Annette Kolb in Dresden einen mutigen Vortrag gegen den Chauvinismus der Zeit, der in Deutschland wie eine erste große Erschütterung der kriegerischen Selbsthypnose gewirkt haben muß. Unter anderem druckte ihn René Schickele in seinen »Weißen Blättern«. Dem Signal folgte ein Jahr später ein expressionistischer »heißer Herbst«: Es ging Schlag auf Schlag. Am 8. Oktober 1916 wird im Albert-Theater Walter Hasenclevers Drama »Der Sohn« mit Ernst Deutsch in der Hauptrolle unter der Regie des Reinhardt-Schülers Adolf Edgar Licho aufgeführt – ein »Theaterknall«, ein Angriff auf die Autoritäten von »ungeheuerlicher Wirkung« (Kurt Pinthus). Am 7. November gastiert ein Autorenabend des Berliner Pazifismusblattes der Brüder Herzfelde »Neue Jugend« im Hotel Bristol. Heinrich Stadelmann, Johannes R. Becher, George Grosz, Albert Ehrenstein, Theodor Däubler und Wieland Herzfelde – von den beiden letzteren werden die Texte von anderen vorgetragen – legen ihre »Brandfackel an die Strohdächer ruhiger Bürger« (Felix Zimmer-

mann). Dieser für Dresden eigentlich untypische Vorstoß einer literarischen Avantgarde – im gleichen Jahr erscheint im Hellerauer Verlag Theodor Däublers Bekenntnisbuch »Der neue Standpunkt« – hat das geistige Leben endgültig in Aufregung gebracht. Oskar Kokoschka, mit Hasenclever von Wien her bekannt, läßt am 3. Juni 1917 im Albert-Theater seine kleinen Dramen aufführen: »Mörder, Hoffnung der Frauen«, ein Titel, wie gemacht als Bürgerschreck. Im Literatenkreis um die Buchhandlung Bender entwickelt sich die »Expressionistische Arbeitsgemeinschaft Dresden«, die sich am 2. Oktober im Atelier von Conrad Felixmüller ihr Programm gibt. Ihr Initiator Felix Stierner gründet kurz darauf einen Verlag als Podium für die neue Literatur. Fast zeitgleich begründet sich der »Dresdner Verlag von 1917«. Anfang 1918 erscheint im Stierner-Verlag die erste Nummer der Zeitschrift »Menschen«, die neben dem Berliner »Sturm« und der »Aktion« zum wichtigen Sprachrohr der expressionistischen Bewegung wird. An ihren Autorenabenden lesen Bess Brenck-Kalscher, Heinar Schilling und Raoul Hausmann, der spätere »Dadasoph«, Conrad Felixmüller und Walter Rheiner, das wohl wichtigste literarische Talent des Kreises. Zum Umfeld der Arbeitsgemeinschaft gehören Autoren wie Friedrich Kurt Bennendorf, Alfred Günther, Rudolf Adrian Dietrich, »der Gotiker« genannt, der Nervenarzt Heinrich Stadelmann und der uns vor allem durch die Bildnisse von Dix und Kokoschka überlieferte Bohemien Ivar von Lücken. Als dann im Februar 1918 Reinhard Goerings Weltkriegs-Tragödie »Seeschlacht« gegen die Zensurabsichten der Militärbehörden durchgesetzt werden kann, ist Dresden endgültig ein Zentrum des expressionistischen Sturm und Drang.

Dem ersehnten Kriegsende folgt 1918 das Ende der Monarchie und im November die Revolution. Einer von ihr installierten »Gruppe der sozialistischen Geistesarbeiter« gehören u.a. Schilling, Hugo Zehder, Felixmüller und Camill Hoffmann an. Doch auch in Dresden findet die Revolution bald »nur noch im Saale statt«, wie Tucholsky später sarkastisch formuliert. Die Gewalt zieht sich von der Straße zurück. Zurück in die Ateliers? Die dramatischen Erlebnisse des Krieges prägen noch auf Jahre die Unruhe der Kunst. Ende Januar 1919 gründen die Maler Conrad Felixmüller, Lasar Segall, Otto Dix, Otto Schubert, Will Heckrott, Peter August Böckstiegel, Constantin Mitschke-Collande und der Architekt Hugo Zehder, inzwischen Herausgeber von »Neue Blätter für Kunst und Dichtung«, die »Dresdner Sezession Gruppe 1919«. Ihr künstlerischer Dynamismus (Felixmüller: »Stürme der Kraft der Natur stößt Erdbeben im Mensch«) speist sich aus dem Brückestil wie dem Kubismus der jungen französischen Avantgarde. Die Sezession avanciert schnell zum Zentrum der Bewegung. Die Plastiker Eugen Hoffmann, Christoph Voll, Ludwig Godenschweg treten 1920 der Gruppe bei, ebenso 1922 Otto Griebel, der neben Dix prominenter Vertreter der Dresdner Dadaisten ist. Zum Umfeld der Sezession gehören viele der expressionistischen Literaten, gehören Kritiker wie Will Grohmann und Paul Ferdinand Schmidt und eine der politisch eigenwilligsten Figuren Sachsens, der ehemalige SPD-Reichstagsabgeordnete Otto Rühle. Felixmüller malt den Exponenten der linken Bewegung als energiestrotzenden Agitator. Oskar Kokoschka, seit 1917 durch einen Genesungsurlaub im Sanatorium Teuscher in Dresden anwesend und seit 1919 Akademieprofessor, wird Ehrenmitglied der Sezession. In der Pension »Felsenburg« auf dem Weißen Hirsch lebt er in einem Künstlerkreis, zu dem zeitweise Hasenclever, Ehrenstein und Ernst Deutsch gehören.



Otto Dix um 1918



Die Zeit, auf die die Sezession 1919 traf, ist hochgradig unruhig. Am gleichen Wochenende, an dem in der Galerie Richter die erste Sezessions-Ausstellung eröffnet wird, konstituiert sich in München die Bayrische Räterepublik. Tage später wird über Dresden wegen einer Hungerdemonstration von Kriegskrüppeln der Ausnahmezustand verhängt. Gestreikt wird im fernen Rom, in Hamburg, im benachbarten Zwickau. In Österreich stehen Entente-Truppen, das bolschewistische Rußland gibt die Bildung der Roten Armee bekannt. – So geschehen in nur einer Woche, vom 5. – 12. April 1919. Die politischen Ereignisse überlagern nicht nur in den Zeitungen die Kunst. Dennoch begrüßt Carl Putzfeld in den Dresdner Neuesten Nachrichten die Sezessionisten mit Wohlwollen und einem erstaunlich treffsicheren Urteil und wünscht »Glück auf«, so als haben diese jungen Künstler Bergmannsarbeit vor sich. »Wie eine Hand umfaßt unser wissendes Hirn den Erdball. (...) überall dieselbe Menschheit, sich liebend zugleich hassend«, schreibt Felixmüller schon ein Jahr zuvor. Im Aufbegehren gegen den Wahnsinn des Tötens verbirgt sich auch die bittere Einsicht um das Scheitern bürgerlicher Aufklärung. Darin unterscheidet sich die zweite Expressionistengeneration von ihren Vorläufern. Hatte sich die »Brücke« noch vornehmlich an künstlerischen Impulsen orientiert – »jeder gehört zu uns, der unmittelbar

und unverfälscht das wiedergibt, was ihn zum Schaffen drängt« – waren die Leute um Dix und Felixmüller radikal gegen überkommene Kunst und Gesellschaft. Sie produzierten ein Crescendo von Energie.

Die Ausstellungen der Sezession waren freilich offen für das ganze expressive Formenspektrum. 1920 stellten in Dresden u.a. Feininger, Jawlenski, Klee, Grosz und Schwitters aus. Hierdurch verstärken sich die Kontakte zur Kunstsammlerin Ida Bienert, die, von Däubler beraten und 1911 mit einem Gemälde von Cézanne beginnend, eine erstklassige Kollektion moderner Kunst aufbaute: Gauguin, Picasso, Chagall und vor allem Feininger, Kandinsky und – mit 15 Werken – Paul Klee. Mitte der zwanziger Jahre zerfiel die Sezession. Felixmüller war 1920 ausgetreten, und schon 1921 hatte Ivan Goll, der letzte Herausgeber von »Menschen«, das Ende des Expressionismus beschworen: »Wieder stirbt eine Kunst an der Zeit, die sie verrät«. Mit den veristischen Überzeichnungen eines Dix, mit den Dada-Happenings der Griebel, Raoul Hausmann und Baader hatte der expressionistische Gestus vorerst für Dresden, wie es schien, seine Kraft erschöpft. Die Erregung flaute ab hin zur Neuen Sachlichkeit. Und wiederum hatte die Ernüchterung der Kunst auch ihre zeitpolitische Kulisse: 1922 wurde Walter Rathenau ermordet, und Mussolini inszenierte seinen »Marsch auf Rom«, 1923 erschütterte dann eine nie gekannte Inflation das ganze Leben, und in Sachsen kulminierte die Krise im Herbst 1923 mit der militärisch erzwungenen Absetzung der Arbeiterregierung Zeigner und einem zusammengebrochenen Generalstreik. Was sollte nun werden aus der jungen Demokratie? Ein anders gefärbtes Menetekel stand schon am Horizont.

Der Expressionismus in Dresden bewegte sich zwischen den beiden Kraftzentren »Brücke« und der »Sezession 1919« in einem Zeitraum von knapp 20 Jahren. Sein Hauptfeld blieb die Malerei. Auch wenn die Dichtung zeitweise auffälligen Aktionismus entfaltete, außer etwa in Däubler, Paul Adler und Walter Rheiner, Hasenclever und Friedrich Wolf, der im Oktober 1919 mit seinem Erstling »Das bist du« Dresden einen weiteren dramatischen Wurf bescherte, entstanden ihr kaum überdauernde Potenzen. »Das Chaos der Zeit war durch den dichterischen Geist nicht zu ordnen«, kommentierte rückblickend der Kunstkritiker Felix Zimmermann die Implosion der großen Hoffnungen, die auch vom Pathos übersteigter Gefühle nun nicht mehr belebt werden konnten. 1925 starb Walter Rheiner, der Dichter von »Kokain«, in einer Berliner Absteige an einer Überdosis Morphin. Felixmüllers auf dieses Ende gemaltes Requiem steht wie ein Schlußkommentar zur ganzen Bewegung: Vor der Tingeltangel-Kulisse der Großstadt zieht ein im Sturz verückter Mensch den letzten Vorhang.

Doch die Strahlkraft des Expressionismus beschränkte sich nicht auf Malerei und Dichtung. Die Bühnenaufführungen von Hasenclever, Kokoschka, Goering und Wolf zogen bedeutende Regisseure und Schauspieler an. Karl Wollf, Dramaturg am Schauspielhaus seit 1916, inszenierte Strindberg und Werfel. Mit Berthold Viertel war 1918 einer der großen Regisseure der expressionistischen Bühne für Dresden gewonnen. Ernst Deutsch und Käthe Richter spielten am Albert-Theater, der junge Erich Ponto lieferte am Schauspiel seine Schreckensfiguren. Mit der skandalumwitterten Premiere von »Hinkemann«, des »Hochverrätters« Ernst Toller im Januar 1924 ging dann auch für das Theater eine große Zeit zu Ende. An anderer Stelle wird das in diesem Heft ausführlich geschildert.

Otto Dix,  
Selbstbildnis oder Prometheus,  
Gemälde 1919, verschollen



Beziehung zum Film gab es über Hans Janowitz, den Schöpfer des expressionistischen Klassikers »Das Kabinett des Dr. Caligari«, der zeitweise in der »Felsenburg« mit im Kokoschka-Kreis wohnte. Ein weiterer wichtiger Bezug kam über den Architekten Hans Poelzig, der 1920 die alptraumhafte, bizarre Kulisse für Paul Wegeners Filmklassiker »Golem« schuf. Poelzig war 1916 Dresdner Stadtbaurat geworden und Gastprofessor an der Kunstakademie und der Technischen Hochschule. Zum Bauen hatte er wenig Gelegenheit, der Baukunst seiner Zeit mangelte die Wirtschaftskraft. Ausnahmen für Poelzig: das Berliner Große Schauspielhaus, das ihn berühmt machte, und in Dresden der Mosaikbrunnen im Großen Garten und das Lingner-Mausoleum mit Reliefs von Georg Kolbe. Gemeinsam mit Bruno Taut und Walter Gropius wurde er Mitglied der Dresdner Sezession. 1920 ging Poelzig nach Berlin. Sein Nachfolger an der Kunstakademie wurde Heinrich Tessenow, der sich mit dem sachlich-strengen Festspielhaus Hellerau einen Namen gemacht hatte. – Ohnehin brachte das große Vorkriegsexperiment Hellerau Anregungen in viele Richtungen. Vielleicht war der neue europäische Tanz die wichtigste davon. Die Dalcroze-Schülerin Mary Wigman, die Deutschland in Bann zog, machte Dresden zu einer Hochburg des Ausdruckstanzes. »Hexentanz«, »Tänze der Nacht«, »Ekstatische Tänze« signalisieren schon vom Titel her die Nähe zum Expressionismus. Aus der Tanzschule der Wigman ging Gret Palucca

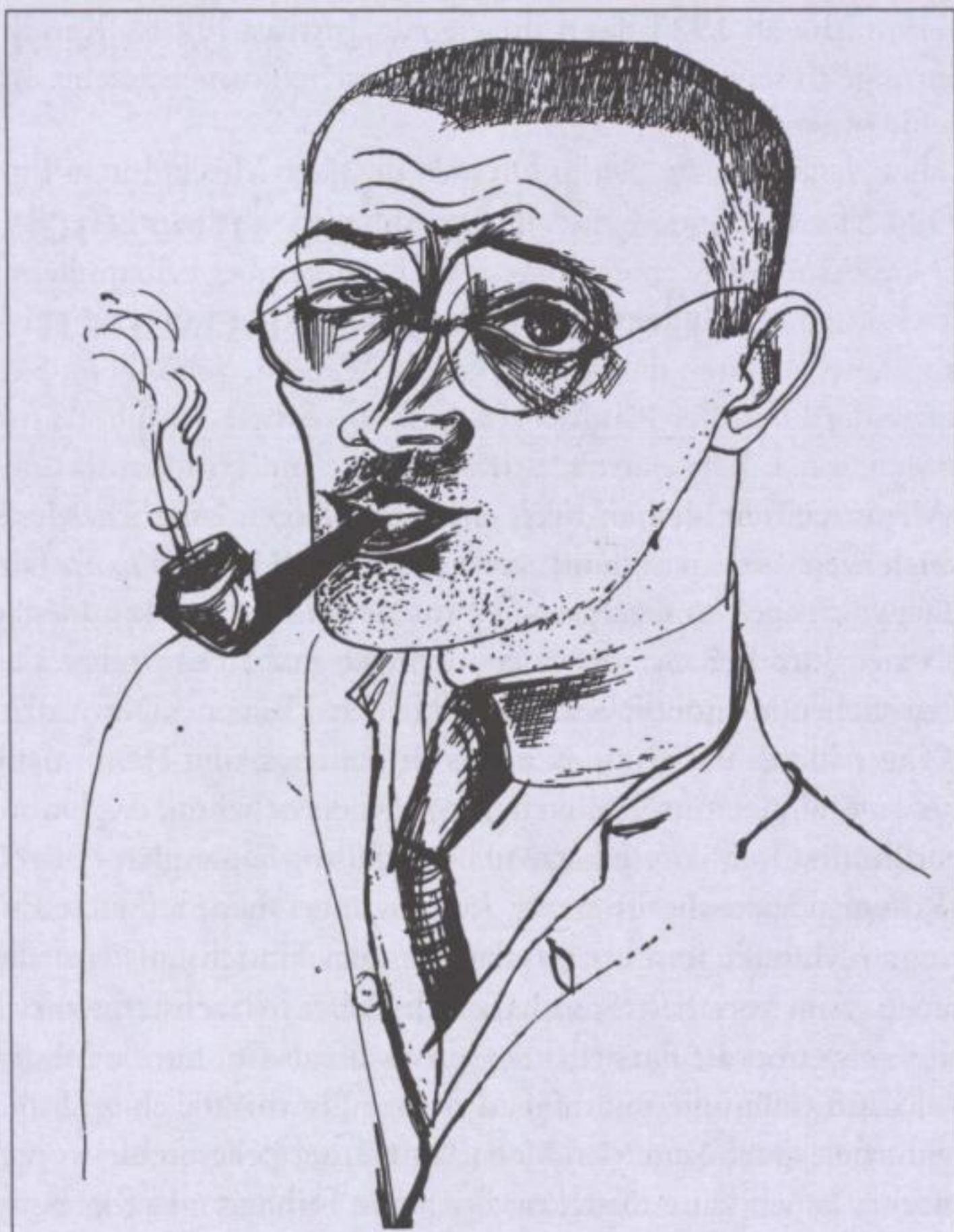
hervor, die ab 1925 dann ihr eigenes Institut führte. Kandinsky übersetzte ihre kraftvollen Sprünge in seine konstruktive zeichnerische Formelsprache. Im Haus der Ida Bienert sind sich beide begegnet.

Nur zaghaft setzte sich in Dresden die neue Musik durch. Immerhin veranstaltete »Menschen« 1920/21 zwei Sonderhefte »Junge Tonkunst« – Alban Berg, Ferruccio Busoni, Paul Dessau und Erwin Schulhoff werden vorgestellt. Letzterer, bei Felixmüller als Erwin Schulhoff-Prag in Holz geschnitten, war Initiator erster avantgardistischer Konzerte um 1919. Als »Zukunftsmusik« apostrophiert, ertönten damals Werke von Webern, Schönberg, Skrjabin und Alban Berg. Ab 1920 setzte der Dresdner Pianist Paul Aron die Arbeit Schulhoffs fort. Seine Abende »Neue Musik«, in denen u.a. Béla Bartók, Ernest Bloch, Paul Hindemith und Ernst Krenek geboten wurden, erweiterten den kleinen Kreis einer der zeitgenössischen Musik aufgeschlossenen Hörerschaft (auch dies wird an anderer Stelle ausführlich in diesem Heft geschildert). Eine Brücke wurde auch geschlagen zu dem großen Expressiven des Barock, zu Bach, der ganz neu empfunden wird. »O Ewigkeit Du Donnerwort« betitelte Kokoschka seine Litho-Folge zur Bachkantate. Die literarischen Neutöner wiederum entdeckten Büchner, Novalis und – wie Ivan Goll – Hölderlin.

Das Albertinum Dresden hat es am Jahresanfang 1993 mit Bravour vorgeführt: Zum Dokumentaristen der Persönlichkeiten der Moderne wurde das Dresdner Atelier Erfurth. Die Porträtstudien des noch vom Jugendstil beeinflussten Fotografen Hugo Erfurth bilden die schönste Galerie expressionistischer Künstler. Der eng mit Dix befreundete Erfurth überliefert uns die zornigen jungen Männer und energischen jungen Frauen auf dem Höhepunkt einer eigenständigen neuen Willenskraft. – Soviel Unsächsisches in Sachsen, soviel Energie in seiner eher selbstverliebten Metropole? Dresdens Suggestivkraft als Ort für die Moderne aus der bergenden Harmonie von Landschaft und Stadtbild zu erklären, ist nur die eine, allerdings von Meidner bis Kokoschka leicht belegbare Seite der Medaille. Immer prägten ein vorgefundener Maßstab und gegenseitiger Respekt die Architektur der Stadt, Feinheit und Kleinteiligkeit, eine »bauliche Liberalität«. Mehr als seine Bewohnerschaft gab das Flair der Stadt der Kunst Erlaubnis zur Veränderung. Das Erwachen aus dem kollektiven Traum des 19. Jahrhunderts, wie Walter Benjamin Jahre später den großen Umbruch der Kultur um 1900 ins Bild brachte, enthüllte unerwartet manchen falschen Schein der Bürgerwelt. Expressionismus wäre so gesehen der Höhepunkt dieses »Erwachens«. »Der Mensch steht wieder ganz in seinem Schmerz«, so formulierte es Heinar Schilling. Die Expressionisten waren, so wild ihre Gesten auch daher kamen, wiederum auch Nachkommen der Romantik, als sie ihre Sehnsucht nach Echtheit unbekümmert artikulierten: »Schrei in die Welt«. Extatisch formulierte sich ihr Leiden an der Hülle der Konventionen und manchmal war es nur kleiner Schritt zu »fanatisch« – wohin das führen konnte, auch davon mehr an anderer Stelle.

Berührt uns heute an den Expressionisten vor allem die bedingungslose Verteidigung eines Anspruchs auf Glück? Aus dem Blick einer Gegenwart, der vieles zum Scheingefecht mißrät, ist Expressionismus ein noch immer irritierender Widerpart: kategorische Hoffnung auf wiedergewinnbare Ursprünglichkeit. Das war naiv, kindlich, ungebremst. Eine verschwindende Minderheit rebellierte damals gegen das »eherne Rad der Geschichte« (Büchner), das sich seit 1914 zu überschlagen begann. »Oh Mensch« als neues Utopia. Woher diese Beharrlichkeit der Brücke-

Conrad Felixmüller,  
Selbstbildnis mit Pfeife,  
Zeichnung 1920



Leute bei ihrer Suche nach einem anderen Lebensbild? Woher diese öffentlichen Ekstasen eines Meidner, diese politischen Aktionen eines Felixmüller, diese Provokationen eines Dix? Die Zeit war ihnen eine Katastrophe, und die Zivilisation zeigte sich in der Kunst kurzzeitig ihre offenen Wunden. Daß der postmodernen Kulturindustrie, die Maler gern in Wappentiere und Bilder in Stempel verwandelt, bisher die Umfunktionierung expressionistischer Kunst in Kitsch weitestgehend mißlungen ist, gilt wohl nur als der Negativbeweis für diese schwer faßbare Kraft der Utopie. Ist es die Hingabe, die überlebt?

*Der vorliegende Text ist die veränderte Fassung eines gleichnamigen Aufsatzes im Programmheft der Dresdner Musikfestspiele von 1993 – »Arbeiten im Steinbruch«.*

HANS-JÜRGEN SARFERT

## Dresden im Zeichen des expressionistischen Theaters

»Mir ist's ein lieber Gedanke, ein neues Werk ... der Dresdener Hofbühne zu übergeben ...«<sup>1</sup>, versicherte Gerhart Hauptmann (1862 – 1946) 1912, im Jahr seiner Nobelpreis-Ehrung, bei der Übergabe des Dramas »Gabriel Schillings Flucht«. Gedämpfte Zweifel äußerte er in der »Neuen Rundschau«: »Es ist keine Angelegenheit für das große Publikum, sondern für die reine Passivität und Innerlichkeit eines kleinen Kreises.«<sup>2</sup> Der Aufführung in Dresden wurde jedoch Kongenialität, Weite und Kompetenz bestätigt, und Hauptmann soll die Qualität des Ensembles bedeutend genannt und erstaunt zugegeben haben, er glaubte bisher, Dresden habe nur eine berühmte Oper! Diese hatte im Vorjahr mit einer glanzvollen Uraufführung des Strauss'schen »Rosenkavalier« die Erstrangigkeit als angesehene Musikstadt triumphal unterstrichen. Selbst wenn nicht zu übersehen ist, daß die nur halbrichtige Etikettierung Hauptmanns die reale Tatsache etwas verschattet, so haben die kulturellen Energien sich dominant der Musiktradition zugeneigt und die darstellende Sprech-Bühne rezeptiv weniger ins Licht gesetzt.

Jedoch trafen die mit ungekünstelter Elastizität sich artikulierenden Kunststile auch hier auf witternde Hellhörigkeit. Der nicht unerhebliche Stellenwert der Stadt im Gefüge avantgardistischer Ismen kann durch eine sichtbar vorhandene progressive Theaterkultur belegt werden.

1868 ist ein für diese Darstellung sehr wichtiges Jahr, als ein für die Neu- und Antonstadt zuständiger Verschönerungsverein einen Theaterbau<sup>3</sup> beschloß und dazu den von Promenaden bedeckten Bautzener Platz wählte. Der von wohlhabenden Bürgern gebildete Aktienverein trug die Kosten von 520 000 Mark, und der Architekt Bernhard Schreiber errichtete auf dem unentgeltlichen Bauplatz ein Gebäude, der Eklektizismus-Neigung folgend, im einfach-würdevollen Neo-Stil der Renaissance. Inmitten einer von Gartenelementen geprägten Wohngegend begüterter Kreise (in der benachbarten Fabrikantenvilla Eschebach fanden später die Premierenfeiern statt) ragte das mit plastischem Zierrat und allegorischen Reliefs reichlich versehene Haus trotzdem nicht protzig auf.

1 500 Besucher fanden Platz. Die Bühneneinrichtung entsprach ganz dem technischen Raffinement der Zeit. Zu Ehren des theaterinteressierten sächsischen Kronprinzen nannte man es »Albert-Theater«, der Aktienverein verpachtete es an die »königliche Civilliste«, und die kgl. Generaldirektion übernahm es als »Königliches Hoftheater in der Neustadt« zur Ergänzung desjenigen in der Altstadt. Nach zweijähriger Bauzeit fand am 20. September 1873 die Eröffnung statt. Bis 1896 gab es im Altstädter Haus die großen Klassikerinszenierungen, im Albert-Theater das bürgerliche Drama. Dresden verschloß sich nicht der vehement kritischen Dramenliteratur



Das Albert-Theater am Albertplatz um 1908

des Naturalismus, und als einzig Ibsens »Rosmersholm« eisig-unverstanden 1894 in Szene ging, hatte ein Intendant sein Amt angetreten, der maßgebend das Theaterleben der Stadt prägen wird und der kommenden expressionistischen Moderne eine wichtige Wirkungsbasis engagiert gewährt: Nikolaus Graf von Seebach (1854 – 1930). Als Sproß einer Diplomatenfamilie hatte er eine gründliche Bildung in Paris und an einem Jesuitenkonvikt erhalten, die üblichen Bildungsreisen unternommen, die sein Interesse für Theater und Musik weckten. So trat er im Alter von 40 Jahren, protegiert vom sächsischen Königshaus, an die Spitze des Hoftheaters. Die elegante und hochgewachsene Gestalt war vom Flair vornehmer Internationalität umgeben. Zunächst noch ohne intime Fachkenntnisse, ahnte er mit natürlichem Geschmack und unbestechlichem Blick die eruptiven Tiefen des Zeitgeistes, nahm fremde Denkerfahrungen einfühlsam auf, orientierte den Spielplan an der Moderne, die es durchzusetzen galt, und machte Dresden so zu einer der wenigen Pflegestätten des modernen Dramas in Deutschland. 1899 gab es eindrucksvolle Aufführungen des Dramenwerkes von Friedrich Hebbel (1813 – 1863), das mit seinen Gefühlskrisen, Geschlechterkämpfen und seelischen Einsamkeiten den Übergang zum modernen Theater zweifellos einleitete. Auch dessen 100. Geburtstag soll nirgends auf der Bühne so respektvoll gefeiert worden sein wie in der sächsischen Hauptstadt.<sup>4</sup>

Carl Sternheim (1878 – 1942), karikierend-verbissener und satirischer Komödienschreiber, ätzender Entlarver wilhelminischer Spießerkonventionen, war wohl der erste Expressionist auf



Graf Nikolaus von Seebach um 1890

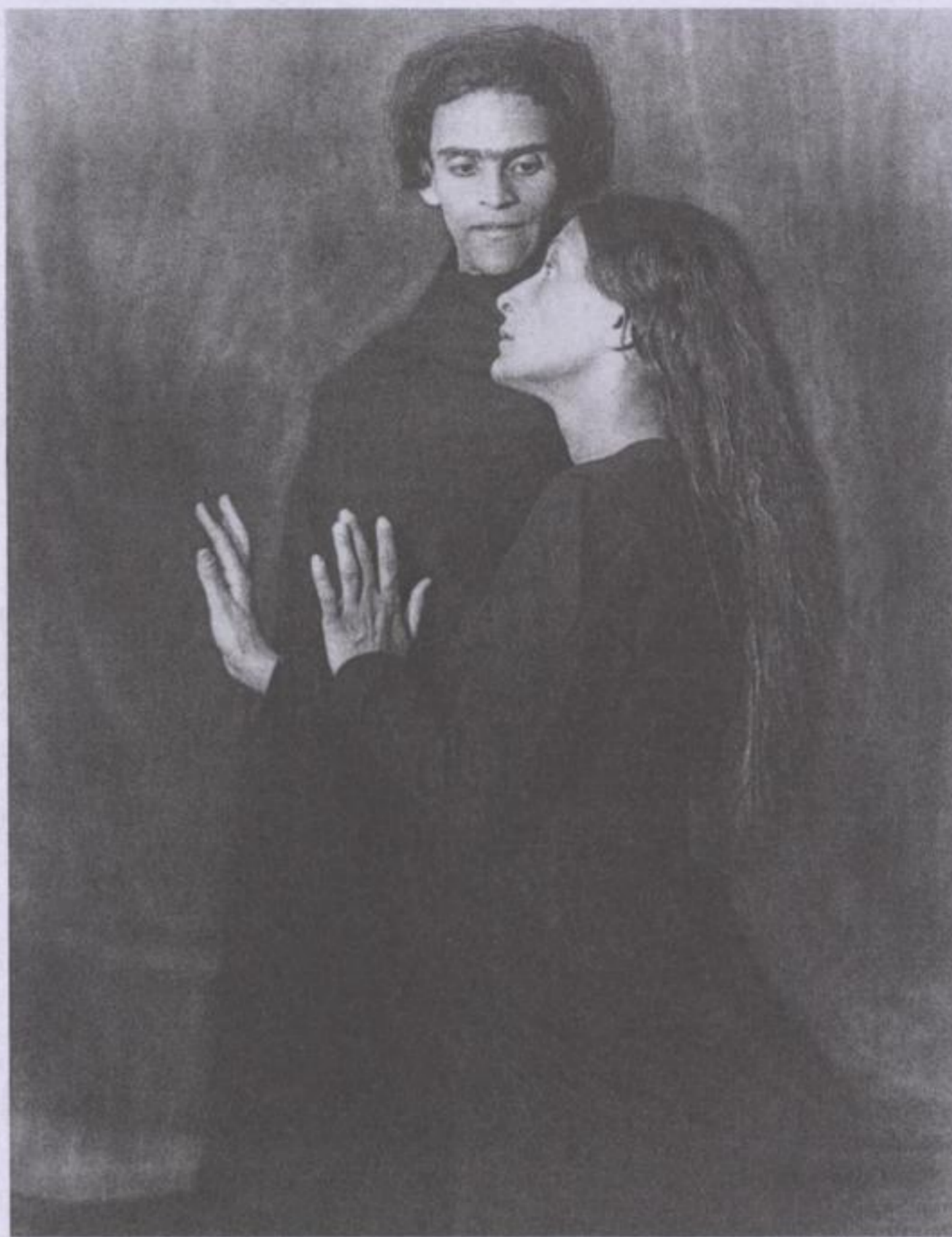
Dresdens Bühnen. Der noch weitgehend unbekannte junge Dichter debütierte am 7. Januar 1902 mit der Uraufführung des Gesellschaftsstücks »Auf Krugdorf« durch »eine erste Bühne des Landes, das königliche Hoftheater«. <sup>5</sup> Ernst Lewingers Regie führte diese Ehegeschichte zum Erfolg, Sternheim hat Seebach für diesen »Durchbruch« lebenslang gedankt, denn andere Bühnen lehnten zur gleichen Zeit ab. <sup>6</sup>

Der Zensurerlaß behinderte bis zur Novemberrevolution 1918 das expressionistische Theater erheblich, während Lyrik, Prosa und die Manifeste-Literatur in diesem Jahrzehnt eine wahre Publikationsflut ausmachten. Die expressionistische Dramatik mußte sich beschränken auf halboffiziell-private Aufführungen durch Gesellschaften und Vereine. In diesen Jahren sollte Dresden zu einem bemerkenswerten Zentrum des Veränderungswillens der jungen Generation werden.

Auf dem Weißen Hirsch, dem Kurort im Weichbild Dresdens, hatten sich vielbewunderte Sanatorien etabliert und sorgten mit dem Kurbetrieb auch für beachtenswerten Erlebniszuwachs, denn prominente Patienten konnten registriert werden. Besonders berühmt waren das »Physiatriische Sanatorium« von Dr. Heinrich Lahmann und dasjenige von Dr. Heinrich Teuscher.



Ernst Deutsch und Käthe Richter in  
 »Der brennende Dornbusch«,  
 Fotografie von Hugo Erfurth um 1917



Seit November 1916 lebten hier die Dichter Walter Hasenclever (1890 – 1940) und Oskar Kokoschka (1886 – 1980) als wehrdienstuntaugliche Teuscher-Rekonvaleszenten.

Hasenclever war einer der maßgebenden Wortführer des visionär gesehenen Epochenumbruchs. Die Jugend des Dichters wurde von der demütigenden Vater-Autorität überschattet, dieser betrachtete die Familie als Vorschule des Kasernenhofes. Der junge Mann sollte in einen bürgerlichen Beruf gepreßt werden, er studierte, löste sich vom Aachener Elterhaus und lebte ungebunden seinen dichterischen Neigungen. K. Pinthus, K. Wolff, E. Rowohlt und F. Werfel wurden seine Freunde. Düstere Fronterlebnisse förderten unbedingten Pazifismus. 1913/14 entstand sein Stück »Der Sohn«, es gilt als berühmtestes expressionistisches Drama. Hasenclever gab ihm »den ekstatischen Ernst, der eine ganze Generation mitriß«.7 Am 30. September 1916 war es zur Uraufführung in den Kammerspielen des Deutschen Landestheaters in Prag gelangt, und nur Tage später, am Sonntag, dem 8. Oktober 1916, im Albert-Theater, 11.15 Uhr, vor geladenen Gästen und hinter verschlossenen Türen uraufgeführt worden. Der Prager Ernst Deutsch (1890 – 1969) verkörperte die Rolle des Sohnes. An der Wiener Volksbühne hatte er 1914 begonnen und erzielte nun in Dresden seinen sofortigen Durchbruch als der expressionistische Schauspieler

par excellence: »Ich ... fand das Theater, in dem ich sofort große Rollen spielen durfte ... Wenn man also sagen kann, daß jemand mich entdeckt hat, dann war es Adolf Edgar Licho.«<sup>8</sup> Licho war Berliner Schüler Max Reinhardts und liebte wie dieser das erlesene Detail, die kulinarische Raffinesse. Sein Spielplan bevorzugte die Gegenwartsdichtung: Ibsen, Tolstoi, Hauptmann, Sudermann, Strindberg, Wedekind, Wildgans. Lichos erste Reaktion nach der »Sohn«-Lektüre: »Das ist das Verrückteste, was ich seit Jahren in der Hand gehabt habe, und ich werde es auführen!«<sup>9</sup> Die Zensur lehnte es ab, aber Licho setzte die Matinee durch, übernahm selbst die Vater-Rolle. Mit dieser Inszenierung war das Albert-Theater zum wichtigen Sammelpunkt der neuen Kräfte aufgerückt, gemeinsam mit dem Neuen Theater Frankfurt am Main und dem Deutschen Theater Berlin. Hasenclever gestaltete den aggressiven Generationskonflikt nicht als Familientragödie nach naturalistischem Paradigma, denn im Kampf findet der Sohn sich selbst. Es typisiert die expressionistische Proklamation, daß die Revolutionierung mit der Änderung des Einzelnen beginnt, als Antizipation der politischen Revolution. Das Ich des Dichters ist in der Kunstfigur des Sohnes sublimiert, der das Stück prägt. Die Wandlung bestimmt das Programm-drama und die auf dieser beruhende Geburt eines neuen Menschen. »Ernst Deutsch schritt im Trance durch die Akte, Abbild des Ekstatikers, tiefäugig, glühend ... weil man nicht bloß eines jungen Dichters heftigen Pulsschlag spürte, sondern neuer Jugend entschlossenen Schlag«<sup>10</sup>, kommentierte der einflußreiche Kritiker Camill Hoffmann. Die Vorstellung im Albert-Theater wurde zu einer von der deutschen Presse aufgenommenen Sensation; Albert Ehrenstein (1886 – 1950), der anwesende Dichter-Kollege, ließ keinen Zweifel an der Bedeutung aufkommen: »Hasenclevers Macht ist Pathos, lyrische Fülle, definitionssicher differenziert, dialektisch pointierte Leidenschaft, ein starkes Erstlingsdrama, ein ihm gehöriger Theaterknall ...«<sup>11</sup> Die lokale Presse reagierte zurückhaltender: »Die Äußerungen des Gefühlslebens, hier und dort ... durch Reichtum des Worts und Bildhaftigkeit des Ausdrucks gesteigert, sind leider auch von Banalitäten nicht frei – im rein Geistigen ist das ganze Werk nicht erheblich ... Das geladene Publikum folgte mit Anteilnahme, spendete Beifall und rief den jugendlichen feldgrauen Dichter zum Schluß ... Vielleicht wird der Dichter einmal ... die Heftigkeit seines Fanfarenstoßes einigermaßen peinlich empfinden.«<sup>12</sup> Hasenclever blieb bis 1924 in Dresden, er wurde von Kokoschka mehrfach porträtiert, wohnte im Vorort Strehlen, Robert-Koch-Straße 9, mit der Schauspielerin Alice Verden, die auch seine Jeane in »Jenseits« darstellte, der von Berthold Viertel inszenierten Uraufführung am 28. Oktober 1920.

Oskar Kokoschka kam als verwundeter österreichischer Kavallerist mit dem Renommee des erfolgreichen Künstlers und Schriftstellers um den 1. Dezember 1916 in Dresden an. Er war einer der führenden Maler der Avantgarde und der tonangebenden Bildgestalter von H. Waldens Zeitschrift »Der Sturm«, die im Dienst des ästhetischen Modernismus aufsehenerregend wirkte. Aber Kokoschka hatte, lange vor dem eigentlichen Beginn des szenischen Expressionismus, seine wuchernde Bildphantasie in eine emotional ekstatische Sprache mit deutlichen Bibelanklängen geformt. So entstanden 1907/08 die ersten Bühnenwerke: »Mörder, Hoffnung der Frauen«, veröffentlicht im »Sturm« vom 14. Juli 1910 mit Illustrationen, verändert 1913, die Abweichungen bezeugten symptomatisch den Übergang von der Dekorativität des Jugendstils zu gesteigerter Expressivität. Die Uraufführung im Sommertheater der »Internationalen Kunstschau« in Wien

Oskar Kokoschka,  
Federzeichnung zu  
»Mörder, Hoffnung der Frauen«



endete 1908 mit einer Publikumsprügelei. 1911 schrieb Kokoschka ein oratorisch-melodramatisches »Schauspiel«, das 1917 endgültig »Der brennende Dornbusch« heißen wird; 1907 schließlich die erste Fassung des »Hiob« und wird es widmen: »Fritz Neuberger in herzlicher Freundschaft zugewidmet«, jenem geheimnisvollen Arzt und radikalen Sozialisten, dem er auf dem Weißen Hirsch Vertrauen entgegenbringen wird.

Kokoschka gefiel die Stadt, »Hunderte von Jahren hatten Menschen mit Geschmack und Kultur an diesen Palästen gearbeitet. In einer barocken Handschrift präsentierte sich hier die Auffassung eines traditionsgebundenen Gemeinwesens ...«. <sup>13</sup> Er hoffte besonders auf eine Professur an der Kunstakademie. Zunächst ließ er sich von Sanitätsrat Dr. Teuscher behandeln, um bald in das nachbarliche Hotel »Felsenburg« am Reißweg zu ziehen, jenes Gästehaus der hernach legendären Mutter Nachtwey, wo billig und gut gelebt werden konnte. Eine ganze revolutionäre Künstlerschar hat das bescheidene Haus zu einem sinnlichen Literaturschauplatz aufrücken lassen.

Der Freund Hasenclever bestürmte den Direktor des Albert-Theaters, forderte eine neue Tat für die junge und drängende Kunst. Am 14. Mai 1917 konnte Kokoschka schon postalisch der

Familie in Wien melden: »Die erste Theaterprobe war heute, natürlich voll Schwierigkeiten, absichtlich und unabsichtlich ..., Umbesetzungen in letzter Stunde, Unsicherheiten aller Art.«<sup>14</sup> Die rechtzeitig erschienene Buchausgabe im Leipziger Kurt-Wolff-Verlag wurde mit der Zueignung versehen: »Lieber Walter Hasenclever, Zur Erinnerung an die schönen Tage ... im Asyl zu Loschwitz, wo wir geduckt vorm Schicksal, einer ungewissen Zukunft heitere Deutung vorwegnahmen. Oskar Kokoschka.«<sup>15</sup> In den drei Uraufführungen, von Berliner Kritikern als »Seelentupfdichtung« (A. Kerr) und »Brunstorgien« (B. Diebold) mißverstanden, glaubte der Dramatiker Paul Kornfeld »eine neue Stilmöglichkeit, vielleicht eine neue Kunstform ...«<sup>16</sup> zu erkennen. Sie machten wiederum Theatergeschichte an einem Sonntagvormittag, dem 3. Juni 1917, der Autor gestaltete die Bühne resolut formvereinfacht und ausdrucksintensiviert. Wieder spielte Ernst Deutsch vor den geladenen Gästen, neben ihm Heinrich George (1893 – 1946), seine Karriere im expressionistischen Darstellungsstil beginnend und dem Dichter sehr verbunden, Käthe Richter, die Kokoschka damals nahestand, und Hilma Schlüter. Paul Hermann Hartwigs einheimische Kritik glich vornehmlich einem Bekenntnis: »Es gibt viele Geheimräte, Kunstbonzen und Mäzene in dieser Stadt, die beim Genuß solcher Emanationen wilder Künstler direkt leichte Schlaganfälle mit linksseitigen Lähmungen befürchten müssen. Ueber sie schreitet der Expressionismus hinweg ... Im Publikum war die ganze expressionistische Welt vertreten.«<sup>17</sup>

Karl Zeiß, der ehrgeizige Dramaturg und künstlerische Leiter des Schauspielhauses, nahm George mit zur expressionistischen Frankfurter Bühne und auch dessen Kokoschka-Enthusiasmus. »Mörder, Hoffnung der Frauen« verkörperte extremexpressionistische Positionen des Wandlungs- und Erlösungstheaters, der Mensch ist nicht mehr Opfer undurchschaubarer Abläufe. Kokoschka stand offenbar unter dem Eindruck der stark verbreiteten, anthropologisch bestimmten Sexualtheorie vom dualistischen Verhältnis von Mann und Frau des Wiener Philosophen Otto Weininger (1880 – 1903). Der Dichter gestaltete mehr die »inneren Sensationen« des Menschen, die nur unvollkommen vom Sprachdialog wiedergegeben werden können, die akzentuierte Gebärde erfuhr eine speziell Kokoschkasche Prädominanz gegenüber dem gesprochenen Text. Paul Hindemith (1895 – 1963) vertonte dieses Schauspiel, und 1922 inszenierte es der Dichter an der Dresdner Staatsoper.

Es sollte nicht die letzte epochale Inszenierung avantgardistisch-expressionistischen Theaters in Dresden bleiben. Kokoschka, heimisch geworden im lebendigen intellektuellen Zirkel, empfiehlt am 11. Februar 1918 dem Bruder Bohuslav dringend: »Kaufe Dir in Wien das Stück »Seeschlacht« von Goering, welches hier aufgeführt wurde und mich sehr packte. Wenn ich weg könnte, würde ich daran die Regie bei Reinhardt machen.«<sup>18</sup> Unbekannt blieb, ob Kokoschka Goering begegnete, weil die Vermutung naheliegt, daß Goering seine »Seeschlacht« nicht gesehen hat. In der Gartenstadt Hellerau tauchte er mehr schemenhaft auf, und der Maler Otto Griebel erinnerte sich: »Eines Tages tauchte ein Mann bei mir im Atelier auf, der sich als Reinhard Goering und Dichter des Schauspiels »Die Seeschlacht« vorstellte. Er verlangte einen Farbenkasten, hinterließ mir ein abstrakt gemaltes Aquarell und verschwand nachher wieder.«<sup>19</sup>

Reinhard Goering (1887 – 1936), belastet mit vererbten Dispositionen der Eltern, war ein Umhergetriebener, scheu, aufsässig und ruhelos lebte er sehr verborgen. Eine tragische innere Zerrissenheit hinderte seine reichen Anlagen an kompakter Entfaltung. Nur wenige Wochen

Oskar Kokoschka,  
Fotografie von Hugo Erfurth um 1920



lernte der studierte Mediziner die Schrecken des Ersten Weltkrieges kennen, dann zwang eine Tuberkulose zu einem jahrelangen Höhengaufenthalt im schweizerischen Davos. Hier schrieb er, angeekelt von der Erschütterung des Krieges, die stimmungshafte Schicksalstragödie »Seeschlacht«, es sollte eines der klassischen Bühnenwerke der Zeit werden. Zunächst schickte der mittellose Arzt das Manuskript im Juli an den Verleger S. Fischer, vertraute dessen lenkender Verantwortung. Die hinzugefügte Bemerkung konnte lapidar nicht ausfallen: »Lieber Herr, fragen Sie mich nie mehr. Ich bin von vornherein mit allem einverstanden, was Sie tun.«<sup>20</sup> S. Fischer erkannte klarsichtig die hohe Qualität des kühnen Werkes und schloß einen finanziell hohen Generalvertrag ab, der den kranken Dichter von drückenden Lasten befreite. »Seeschlacht« erschien noch im gleichen Jahr als Buchausgabe.

Seit dem 1. Oktober 1916 amtierte Karl Wolff als erster Dramaturg des Schauspielhauses, philosophisch gebildet und von scharfem Intellekt. Er gründete 1917 die Theaterzeitschrift »Der Zwinger« und inszenierte im März Strindbergs »Nach Damaskus« und Werfels Troerinnen-Bearbeitung, Stücke, die dem expressionistischen Gestus so fern nicht standen. Und er war der

Vetter des kultivierten Chefredakteurs der »Dresdner Neuesten Nachrichten«, Professor Julius Ferdinand Wolff, dessen gastoffenes Haus eine kulturelle Institution Dresdens war, und in dem auch S. Fischer und F. Werfel verkehrten. Karl Wolff richtete dringende Briefe und Telegramme an S. Fischer, damit der Verlag das Stück zur Uraufführung nach Dresden gebe. Graf Seebach bewies wiederum seine unverstellte Toleranzbreite, indem er weitsichtig die Verantwortung übernahm, denn es sei »Pflicht eines Theaterleiters ..., Werke, in denen das innerste Ringen der Zeit einen starken und über die bloße Gestaltung vergänglicher Einzelschicksale hinausragenden Ausdruck gefunden hat, dem Publikum zugänglich zu machen, das dann als eine Gesamtheit reifer Menschen selbst entscheiden könne, ob es das Werk ablehnt oder ein innerlich verwandtes und erhebendes darin erkennt.«<sup>21</sup>

Am Vormittag des 10. Februar 1918 fand die geschlossene Vorstellung der »Literarischen Gesellschaft« im Schauspielhaus statt. Seebachs Vorhaben, das Drama ins abendliche Repertoire aufzunehmen, wurde vom Militärkommando untersagt. Goering hatte die deutsche Schlachtniederlage 1916 am Skagerrak mit bestürzender Grausamkeit völlig vom tatsächlichen historischen Geschehen abgelöst. Er verdichtete in freirhythmischer Diktion die Perspektive durch die symbolische Enge eines bald explodierenden stählernen Panzerturms, in dem sieben Matrosen eingeschlossen sind: »Vaterland, lieb Vaterland, wir sind Schweine, die auf den Metzger warten.«<sup>22</sup> Die Metaphorik der blutigen Schlachtung, die Situation des anonymen Kriegsteilnehmers wurde treffend ins Bild gesetzt. Der Mensch im Reichtum seiner nicht realisierten Möglichkeiten unterliegt einer entmenschten Wirklichkeit. Goering teilte mit den zeitgenössischen Dichter-Empörern die Sehnsucht nach Humanität, sein Bekenntnis war antikulinarisch: Theater als Einrichtung für die Genußbedürfnisse des Publikums sei heute nicht mehr diskutabel.

Ernst Lewinger, der glänzende Regisseur, hatte 16 Jahre nach der ersten Sternheim-Aufführung beste Kräfte bis in die kleinsten Rollen aufgeboten. Der Augenzeugenbericht belegt das hochdramatisch-aufgewühlte Geschehen: »Die Signale, das Abfeuern des Riesengeschützes, die Einschläge, der Pulverdampf wirkten derartig realistisch, der ausbrechende Wahnsinn, das grausige Sterben der Mannschaft wurden so erschütternd dargestellt, daß ... eine Dame in Schreikrämpfe verfiel, andere ohnmächtig wurden ...«<sup>23</sup> In dumpfer Benommenheit leerte sich das Haus, die Ausdruckskraft hatte ihre Möglichkeiten gänzlich ausgelotet. Seebachs Mut war beträchtlich, denn die Menschen zeigten sich längst kriegsmüde und desillusioniert. Erbittert stritten die Kritiker. Vom Enthusiasmus J. F. Wolffs, der das »Gezeter der Teutschen Chauvinisten, Bierbankstrategen und unentwegten Bannerträger des Spießertums«<sup>24</sup> zurückwies und warnte, nicht »wieder das Kleinbürger- und Komtessentheater machen«<sup>25</sup> zu wollen bis zum Bekenntnis Hartwigs: »Ethisch ist die Dichtung eine gewaltige Tat ...«<sup>26</sup>, gab die einheimische Kritik jede Zurückhaltung auf, die großen linksgerichteten Blätter feierten Seebach als den bedeutenden Theaterleiter. Goering hatte 19 Jahre später noch einmal eine Uraufführung in Dresden, als sein 1930 mit dem Kleist-Preis ausgezeichnetes Stück »Die Südpolexpedition des Kapitän Scott« in der Vertonung des Schönberg-Schülers W. Zillig unter dem Titel »Das Opfer« gebracht wurde. Ein Jahr vorher hatte sich Goering selbst die Adern geöffnet und Gift injiziert.

Als einer der wichtigsten Regisseure des expressionistischen Theaters gilt Berthold Viertel (1885 – 1953). Er arbeitete in Prag als Theaterkritiker, als ihn eine Einladung Seebachs

Walter Hasenclever,  
Lithografie von Oskar Kokoschka, 1918



erreichte. Nach erfolgreichen Verhandlungen inszenierte er ab Herbst 1918 drei Jahre in Dresden, entwickelte weite reformerische Initiativen, die in einer vom Pomp streng gereinigten Bühnengipfeln. Viertel sah den szenischen Expressionismus sich erschöpfen und arbeitete mit der Unterstützung von Lichtwirkungen.

Friedrich Wolf (1888 – 1953) wirkte als Militärarzt in Dresden. Angeregt durch die Dalcrozeschen Bühnenexperimente, unternahm er eigene Versuche dramatischer Art, die erfolglos blieben. Das Koran-Drama »Mohammed« (1918) wurde von Dresdens Theater als zu konservativ zurückgewiesen.<sup>27</sup> Das Erlebnis der Novemberrevolution veränderte nicht nur seinen Schreibgestus. Die Begegnung mit Felixmüller formte ihn maßgeblich. Er schrieb »Das bist du«, dramatischer Ausdruck noch unklaren Suchens nach Lebenssinn. Das tiefgründige Problem mystischer Menschheitserlösung aus Leiden durch Liebe traf auf das Regieinteresse Viertels als auch die Bühnenbildvorstellungen Felixmüllers. Nach den letzten gesprochenen Worten: »Wir wollten uns nicht vernichten, und wir sind verwandelt worden«<sup>28</sup> brach in der Uraufführung

am 9. Oktober 1919 im nunmehrigen Staatstheater einhelliger Beifall aus, »das von idealer Revolutionsbegeisterung erfaßte freigeistige Bürgertum der alten ›Residenzstadt‹ Dresden huldigte dem Dichter Friedrich Wolf«. <sup>29</sup>

Auch der abstrakte Flügel des expressionistischen Theaters, die Berliner »Sturm«-Bühne, konnte im Albert-Theater Uraufführungen veranstalten, die allerdings folgenloser blieben. Waldens Komiktragödie »Trieb« und Wauers Pantomime »Die vier Toten der Fiametta« wurden am 12. Oktober aufgeführt. Herwarth Walden (1878 – 1941), gewiß einer der vitalsten Verkünder der neuen Kunst und der geschäftigsten Männer Berlins, zeigte die »ätherische Neigung zweier jugendlicher Menschen, die unterm rauhen Anhauch derberer Erotik tragisch zerstäubt. Der Dritte ... bricht lärmend ins platonische Schmachtidyll, reißt sie in den Wirbel sinnlicher Triebhaftigkeit«. <sup>30</sup>

Die von Waldens Musik gestützte Pantomime ist »volles Ausströmen inneren Erlebnisses in Gestik, Rhythmik, Tanz, Musik«. <sup>31</sup> William Wauer (1866 – 1962), ehemaliger Kritiker der Zeitschrift »Dresdner Gesellschaft« und mit den Verhältnissen gut vertraut, nun exponierter »Sturm«-Künstler, an diesem Abend Regisseur und Silvio-Darsteller, und Walden gaben der reinen Wort-Kunst extreme Intensität, für sie war das Primat der expressionistischen Weltwende zugleich Kunstwende! Es gab »bei den Dresdner Kritikern nicht nur weniger Bosheit und Verstocktheit als bei den Berliner Kritikern, sondern auch guten Willen und sogar beachtenswerte Fähigkeiten zur Erkenntnis von Kunst festzustellen«, lobte R. Blümner im »Sturm«.

Die Dresdner Theater gewährten den wichtigsten expressionistischen Stücken Aufführungen vor Terminen in der »expressionistischen Metropolis« Berlin: 1918 erst gehörte Hasenclevers »Sohn« zum Repertoire der Kammerspiele, Kokoschkas Stücke wurden zwei Jahre danach im Deutschen Theater präsent, Goerings »Seeschlacht« am 3. März 1918. Wen wundert es da, wenn der profilierte Kritiker Monty Jacobs in der »Vossischen Zeitung« ausführen konnte: »Seitdem die Eisenbahn zu dem Zweck erfunden wurde, die Berliner rechtzeitig in die Dresdner Premieren zu befördern ...«. <sup>32</sup>



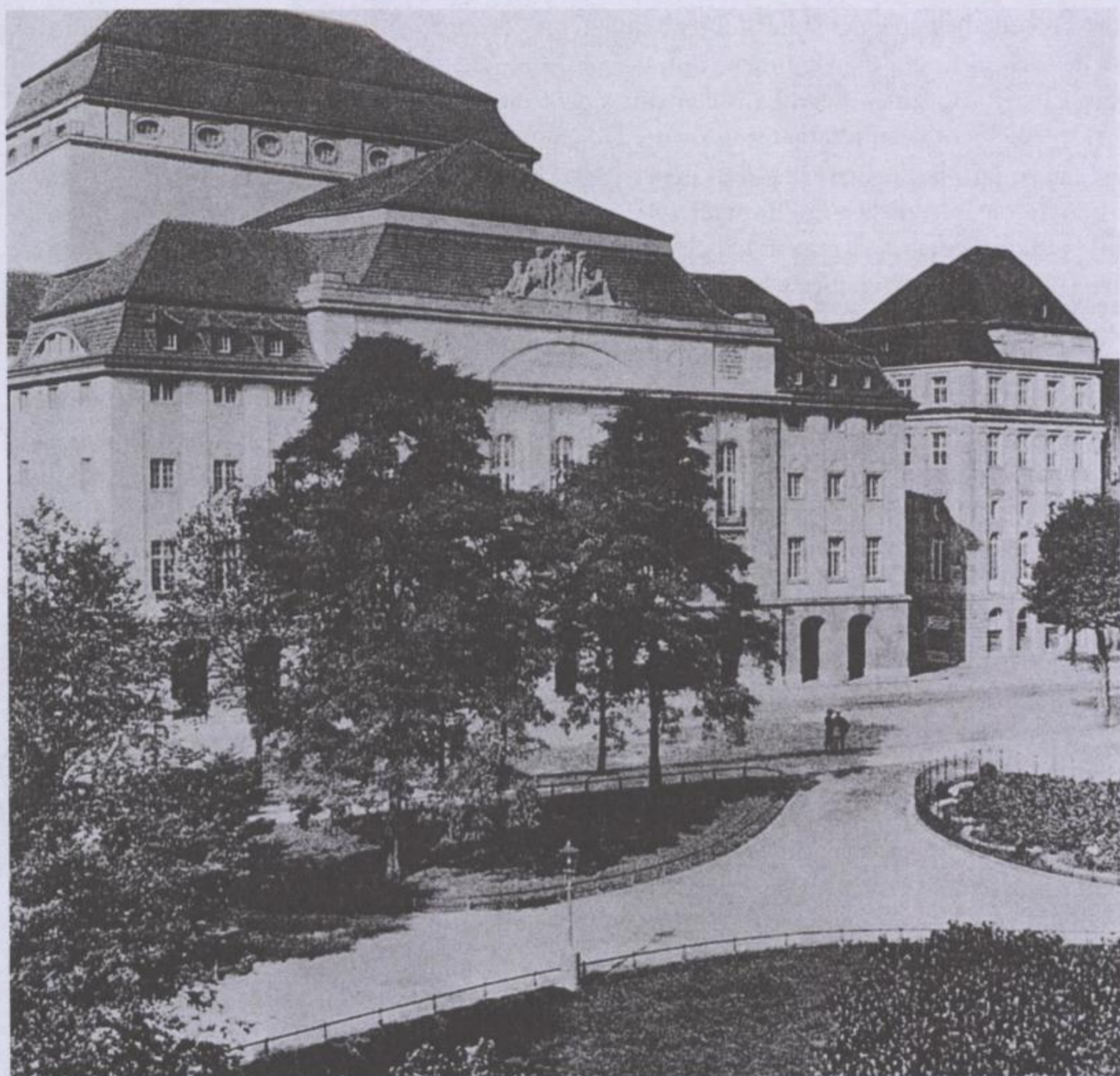
## Anmerkungen

- <sup>1</sup> Zit. nach: Dresdner Kalender 1914. Jahrbuch und Chronik, hrsg. von J. E. Gottschalch, Dresden 1914, S. 60.
- <sup>2</sup> Zit. nach: P. de Mendelssohn, S. Fischer und sein Verlag, Frankfurt am Main 1970, S. 597
- <sup>3</sup> Die folgende Beschreibung ist dem gut lesbaren Buch von F. Kummer, Dresden und seine Theaterwelt, Dresden 1938, verpflichtet. Sie wurde deshalb für notwendig erachtet, weil das Theater 1945 zerstört und die Ruine 1948 beräumt wurde. An dieser Stelle befindet sich heute ein Parkplatz.
- <sup>4</sup> Vgl. Dresdner Kalender 1914. Jahrbuch und Chronik, hrsg. von J. E. Gottschalch, a. a. O., S. 64.
- <sup>5</sup> C. Sternheim, Gesamtwerk, Hrsg. von W. Emrich, Neuwied, Berlin (West) 1963 ff. [Zitat: Bd. 10/1, S. 222.]
- <sup>6</sup> Vgl. M. Linke, Carl Sternheim in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt., Reinbek 1979, S. 37.
- <sup>7</sup> Deutsche Schriftsteller im Porträt. Bd. 6: Expressionismus und Weimarer Republik, hrsg. von K.-H. Habersetzer, München 1984, S. 73.
- <sup>8</sup> Verweile doch ... Erinnerungen von Schauspielern des Deutschen Theaters Berlin, hrsg. von R. Seydel, Berlin 1985, S. 733.
- <sup>9</sup> Ebenda, S. 733.
- <sup>10</sup> Zit. nach: G. Rühle, Theater für die Republik 1917 – 1933 im Spiegel der Kritik, Frankfurt am Main 1967, S. 106.
- <sup>11</sup> Neue Rundschau, Berlin 1916, S. 1713.
- <sup>12</sup> Dresdner Volkszeitung, 27 (1916), 234, vom 9.10., S. 7.
- <sup>13</sup> O. Kokoschka, Mein Leben, München 1971, S. 168.
- <sup>14</sup> O. Kokoschka, Briefe, hrsg. von O. Kokoschka und H. Spielmann, Bd. 1 1905 – 1919, Düsseldorf 1984, S. 267.
- <sup>15</sup> Zit. nach: Expressionismus. Literatur und Kunst 1910 – 1923, Marbach am Neckar 1960, S. 86.
- <sup>16</sup> Ebenda, S. 87.
- <sup>17</sup> Dresdner Volkszeitung, 28 (1917), 126, vom 4.6., S. 8.
- <sup>18</sup> O. Kokoschka, Briefe, hrsg. von O. Kokoschka und H. Spielmann, Bd. 1 1905 – 1919, a. a. O., S. 285.
- <sup>19</sup> O. Griebel, Ich war ein Mann der Straße. Lebenserinnerungen eines Dresdner Malers. Aus d. Nachl. hrsg. von M. Griebel u. H.-P. Lühr, Halle, Leipzig 1986, S. 172.
- <sup>20</sup> Zit. nach: P. de Mendelssohn, S. Fischer und sein Verlag, a. a. O., S. 758.
- <sup>21</sup> Zit. nach: P. Adolph, Vom Hof- zum Staatstheater. Zwei Jahrzehnte persönlicher Erinnerungen an Sachsens Hoftheater, Könighaus, Staatstheater und anderes, Dresden 1932, S. 350.
- <sup>22</sup> Zit. nach: R. C. Cowen, Reinhard Goerings »Seeschlacht« – Tendenzstück oder Dichtung?, in: Zeitschrift für Deutsche Philologie, Bd. 91 (1972), S. 535.
- <sup>23</sup> P. Adolph, Vom Hof- zum Staatstheater. Zwei Jahrzehnte persönlicher Erinnerungen ..., a. a. O., S. 349.
- <sup>24</sup> Ebenda, S. 349.
- <sup>25</sup> Ebenda, S. 349.
- <sup>26</sup> Dresdner Volkszeitung, 29 (1918), 36, vom 12.2., S. 8
- <sup>27</sup> Vgl. W. Pollatschek, Friedrich Wolf, Leipzig 1974, S. 38.
- <sup>28</sup> Vgl. ebenda, S. 49
- <sup>29</sup> C. Felixmüller, Werke und Dokumente, Nürnberg 1982, S. 87.
- <sup>30</sup> Dresdner Konzert- und Theaterzeitung, Jg. 1920, S. 578.
- <sup>31</sup> Ebenda, S. 578.
- <sup>32</sup> Zit. nach: G. Rühle, Theater für die Republik 1917 – 1933 im Spiegel der Kritik, a. a. O., S. 831.

## Die Expressionismusdebatte von Berthold Viertel und Friedrich Wolf im Vorfeld von »Das bist du«

Ort: Dresden, Zeit: 1919, Handlung: Ein unerhörter Vorgang. Der Arzt und Schriftsteller Friedrich Wolf hat dem Regiekollegium des Sächsischen Landestheaters ein neues Stück auf den Tisch gelegt. Aber die seit den Revolutionstagen im November 1918 neu gebildete Direktoren-Riege des ehemaligen Königlichen Hoftheaters an der Ostra-Allee lehnt ab. Begründung: Das Stück sei Bühnentechnisch nicht zu realisieren. Es ist also nicht der *Inhalt*, sondern die *Form*, die die gestandenen Theaterleute zurückschrecken läßt, denn schließlich ist das Theater bemüht, den Spielplan um moderne, zeitgenössische Stücke zu erweitern, den Anschluß an die moderne Dramatik zu finden. Auch wenn das einigen Zeitgenossen viel zu zögerlich vonstatten geht.<sup>1</sup> Während nun »Das bist du«, und um dieses Stück von Friedrich Wolf handelt es sich hier, im Kollegium des Theaters heftige Diskussionen auslöst, meldet sich ein weiterer Mentor zu Wort, der die Problematik auf den Punkt bringt: Oskar Walzel. Im Februar-Heft »Die Neue Schaubühne« stellt er fest: »Den Zuschauer anzuleiten zu einer Bühnenkunst, die eine verwandte, von der Wirklichkeit losgelöste künstlerische Sprache spricht wie die Dramen Goerings und Unruhs, vertraue man das Bühnenbild Künstlern, die aus eigener Kraft zu gleicher Überwindung der Wirklichkeit gelangt sind.«<sup>2</sup> Und mit Künstlern ist nicht nur der »Maler von verwandter künstlerischer Richtung« gemeint, sondern sind als entscheidende Hemmnisse »der Spielleiter und der Maschinist, die ihre Kunst noch völlig naturalistisch nehmen«<sup>3</sup>, benannt. Mit anderen Worten: Was »Das bist du« fehlt, sind Bühnenbildner, Bühnentechniker, Regisseur.

Daß das Theater sich letztlich doch zur Annahme von »Das bist du« entschließt, daß die Vorbereitung und Realisierung sogar unter optimalen künstlerischen Bedingungen ab Ende April/Anfang Mai 1919 beginnen kann und die Uraufführung am 9. Oktober des Jahres als »Trompetenstoß der neuen Jugend«<sup>4</sup> zu den Festspielen in der Ostra-Allee herauskommen soll, verdankt Friedrich Wolf nicht nur der künstlerischen Wertschätzung durch den Dramaturgen Karl Wolff. Unerbittlich hat der Schriftsteller darauf bestanden, sein Werk in Gänze spielen zu lassen – einschließlich der »phantastischen« Anfangs- und Endszene, die ausschlaggebend für die Bedenken sind; er legt mit »Das labile und stabile Gleichgewicht des Bühnenkörpers, ein Versuch zur Überwindung der naturalistischen Bühne« einen Aufsatz vor, der unter dem Titel »Die expressionistische Bühne« in der hauseigenen, von Karl Wolff betreuten Zeitschrift »Der Zwinger«<sup>5</sup> erscheint; er wird unterstützt in seinen Bühnenästhetischen Visionen vom technischen Direktor Adolf Linnebach und in der Durchsetzung expressionistischer Dramatik von dem seit 1918 am Schauspiel engagierten Regisseur Berthold Viertel. Schließlich gibt ein ganz besonderer



Schauspielhaus Dresden um 1915

Umstand den Ausschlag: mit Conrad Felixmüller ist d e r Maler als Bühnenbildner gefunden. Oskar Walzels Forderung wird Wirklichkeit.

Mit Wolf, Felixmüller und Viertel finden sich drei Männer zusammen, die mit ihrer Lebenserfahrung, Weltanschauung und künstlerischen Entwicklung »Das bist du« zu jenem Erfolg führen, der das Dresdner Theater wieder einmal für einen Moment in die Avantgarde der Zeit hebt. Für alle Beteiligten wird »Das bist du« Experiment und Herausforderung. Es ist Friedrich Wolfs erstes Stück auf einer Bühne; es ist für Berthold Viertel die erste Arbeit nach rein expressionistischem Konzept; es ist für Conrad Felixmüller die Probe aufs Exempel<sup>6</sup> und heißt für die Schauspieler, sprachlich, gestisch und mimisch Neuland zu betreten. Kein Wunder also, daß die zeitgemäße Umsetzung Meinungsverschiedenheiten auslöst. So kommt es schon im Vorfeld

der Probenarbeit zu einer äußerst interessanten, im »Zwinger« öffentlich ausgetragenen Debatte<sup>7</sup>, in der sich nicht nur die Umbrüche und Verwerfungen der Zeit spiegeln, sondern auch das intensive Ringen (um einen Begriff aus dem Geist der Zeit zu gebrauchen) um den Auf- und Durchbruch zu einer neuen Dramatik sowie die Hoffnung, das Theater wieder als moralische Anstalt zu etablieren, als Geburtshelfer des »neuen Menschen«. Sie ist insofern exemplarisch zu nennen, als in ihr die inhaltlichen und formalen Bestrebungen expressionistischer Dramatik und Bühnenbildgestaltung der Zeit grundsätzlich zum Ausdruck kommen. Selbst wenn die Texte größere Bedeutungszusammenhänge selten erschließen (Friedrich Wolf beruft sich auf August Strindbergs Traumspiele, Viertel auf expressionistische Malerei), spricht aus ihnen doch die aktuelle Kenntnis zeitgenössischer Ästhetik in Drama und Bühnenbild, schwingen die Bühnenexperimente eines Adolphe Appia und Edward Gordon Craig, Wassily Kandinsky oder Lothar Schreyer, die Dramatik von Reinhard Sorge, Ernst Toller, Walter Hasenclever, Georg Kaiser, Fritz von Unruh oder Oskar Kokoschka immer mit.

Berthold Viertel, ein Zögling von Karl Kraus, hat das Regiehandwerk vor Beginn des ersten Weltkriegs an Wiener Bühnen gelernt und dort gut ein Jahr lang mit Schauspielern wie Ernst Deutsch, Fritz Kortner, Rudolf Forster, Jürgen Fehling und Carl Goetz zahlreiche Stücke zur Erstaufführung gebracht, darunter Carl Sternheims »Bürger Schippel« und August Strindbergs »Schwanenweiss«. Der frühere Theaterkritiker des »Prager Tagblatts« und ständige Mitarbeiter von Siegfried Jacobsohns »Schaubühne« weiß, daß Wolfs Bühnenvisionen nicht aus der Luft gegriffen, sondern andernorts schon Wirklichkeit geworden oder im Werden begriffen sind und den künstlerischen Nerv der Zeit treffen. In Berthold Viertel begegnen wir außerdem jenem Typ des modernen Regisseurs, einem »Ensemblekünstler«<sup>8</sup>, der sich notwendig im Zuge naturalistischer Dramatik und psychologisch ausdifferenzierter Figurengestaltung entwickelte und die Idee des Gesamtkunstwerkes auf der Bühne zu verwirklichen sucht.

In Conrad Felixmüller findet Friedrich Wolf nicht nur den idealen Bühnenbildner, der sich von Anfang an für das Stück begeistert, sondern auch einen weltanschaulich gleichgesinnten Menschen. Beide Männer verstehen ihre künstlerischen Positionen zugleich als politisches Programm, als ästhetische und gesellschaftliche Aufgabe.<sup>9</sup> Felixmüller war in Abgrenzung zum Impressionismus und in der Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Malerei 1917 zu seiner Formel des *synthetischen Kubismus* als Ausdruck der *absoluten Gestalt* gelangt.

Erst durch das *Zersetzen bis zum Anfang*, die *Zerstörung seiner Gegenstände* gelangt der Maler zur Erlösung: »Aus diesen seinen Trümmern (qualvolles Eingehen ins göttliche Gesetz) fand er seine Form; Sich; Aller Form. Gestalt.«<sup>10</sup> Friedrich Wolf forderte im oben erwähnten Aufsatz mit der Absage an den Naturalismus die *kubistische* Bühne, die in der Reduktion auf das *Wesentliche* die *Totalität von innen und außen* versinnlicht. Beide Männer versuchen in ihrer Kunst eine allgemeingültige Aussage zu formulieren, die, ausgehend von der subjektiven Befindlichkeit, das Subjekt – oder das Objekt der Malerei – radikal auf das Wesentliche der Existenz zurückführt, um darin den kosmischen Zusammenhang als Urgrund und Ausgangspunkt hinter allen Erscheinungen zu offenbaren. In diesem Sinne kann die naturalistische Bühne keine Wahrhaftigkeit erzeugen, da sie sich in der Imitation der äußeren Erscheinungen erschöpft, d.h. den Beziehungen zwischen Bühnengeschehen und Bühnenraum nur eine oberflächliche – als zufällig<sup>11</sup> empfundene – Bedeutung

zumißt. Das expressionistische Bühnenbild hingegen muß als Abbild innerer Wirklichkeit, als »Kulisse der Seele«<sup>12</sup> einen universalen Bedeutungszusammenhang zum Ausdruck bringen.

Was also ist der Inhalt der Debatte? Friedrich Wolf nimmt in jenem programmatischen Aufsatz eine Szene aus Goethes »Faust« als Beispiel zur Beschreibung des Konventionellen, an ihr entwirft und probiert er die Bühne der Zukunft:

»Gewärtige ich mir ein altes Bühnenbild – etwa die Studierstube des Faust –, so sehe ich einen durch Wände abgeteilten starren Raum. (...) Faust liegt über den Schreibtisch hingepreßt, erdrückt von dem Ignorabismus allen Wissens, eingebannt in sein Museum wie in einen Sarg. Doch während der Spieler in einer extrem horizontalen Gebärde diesen Herbariumstod des Stubengelehrten verwirklicht, so daß man annimmt, er könne sich nie mehr erheben, steht über dem Niedergepreßten ein luftiger, vertikaler Raumkörper der hochgiebligen Stube. Gebärde und Bühnenkörper sind beziehungslos. Mit Recht fragt man, was hindert den Niedergepreßten, sich aufzurichten, da doch hinreichend Platz nach oben ist? – Sodann die Beschwörung des Makrokosmos und des Erdgeistes! Faust erhebt sich; er wächst empor; die Szene kulminiert; der Scheinwerfer springt an und zeigt den Helden in seiner ganzen Größe; (...) eine neue Handlung explodiert; jedoch die Stube bleibt die Stube, wenn auch mit anderem Effekt. Dies ist der bisherige, stabile Bühnenkörper, der allegorisch oder symbolisch, figürlich, farblich oder durch Lichteffect, nie aber durch eine Raumverschiebung verändert wurde.

Denselben Szenenwechsel nun auf einem Bühnenkörper, der sich im labilen Gleichgewicht, der sich in Balance befindet. Faust liegt eingebannt in sein Museum wie in einem Sarg. Doch nicht nur er selbst liegt; der ganze Bühnenkörper ›liegt‹; ist Sarg. Handbreit über dem Hingebeugten lastet eine Schattenschicht und zwingt den Raum ins Horizontale zum Sargkristall. (...) – Und nun die Beschwörung des Makrokosmos! Faust richtet sich hoch; steht. Der ganze Raum richtet sich mit auf; der ehemals liegende Bühnenkörper ›steht‹. Aus dem Sarg wird eine Pyramide. (...) Zuerst muß Faust aus innerer Ladung den Sarg sprengen, das heißt die Lasten der Schattenwand durchstoßen; noch steht er mit der halben Brust im beleuchteten Kristall; doch Schulter und Haupt durchtauchen die unergründliche Schattenschicht. Eine Synkope des Fragwürdigen, Unbegreiflichen ... wo blieb das Haupt? Wo wird es auftauchen? Atemanhalten ... versinnlichter Moment dessen, was zwischen zwei Momenten liegt ... Zeitlosigkeit ... Raumlosigkeit! – Im *zweiten* Tempo, dann erst richtet sich der Sarg hoch, wird Pyramide, die Gebärde des Schauspielers reißt den Bühnenkörper mit sich herum, hinauf, in strenger Nötigung ... zur Extase: ›Ich bin's, bin Faust, bin deinesgleichen!‹ Der Bühnenkörper steigert die Geste des Spielers zu letzter Höhe, zur letzten Verwirklichung des Wortes. (...) Es wird kein Nebeneinander und Gegeneinander mehr geben von Bühnenkörper und Gebärde, sondern Verdeutlichung, sondern Steigerung des Wesentlichen bis zur letzten Exaltation! – Der Kopf des Faust verschwindet in den mächtigen Schichten, der Raum hat den Menschen verschlungen! Wo blieb der Mensch? Die Frage spannt sich bis zur Wissensqual, die Suggestion des Fragwürdigen wühlt den Zuschauer mit auf ... da reißt das hochgesprengte Haupt durchaus zerquälte niedere Sargenge des Raumes mit empor, und frei gipfelt die vertikale Pyramide ... von der Gebärde des Schauspielers getragen.«<sup>13</sup>

Die kontrastreiche Schilderung beider Szenen veranschaulicht das gesamte Programm. Körper und Raum (Faust und seine Stube, d.h. die Gebärde des Schauspielers und der Bühnenkörper)

müssen zueinander in wesentlicher Beziehung stehen, der Raum selbst die Gebärde nachvollziehen; kubistische Abstraktion und Reduktion der Bühnenkörper auf das Wesentliche (Prismen, Kristall) ermöglicht die Beweglichkeit und Wandlungsfähigkeit (Labilität statt Stabilität) der Bühnenkörper (Kulisse) und gleichzeitig die Überwindung der »toten«, d.h. unbeseelten Gegenständlichkeit hin zur Beseelung, d.h. Belebung der Dinge<sup>14</sup>; sinnliches Sehen des Übersinnlichen hinter allem Gegenständlichen; die Übereinstimmung von seelischer Verfaßtheit und räumlicher Bewegung als Verschmelzung von Innen und Außen, Zeit und Raum; Magie und Extase als höchster dramatischer Ausdruck, der Bühne und Zuschauerraum, das Gezeigte und das Geschaute in einem universellen Erlebnis, einer Totalität der Zusammenschau vereint. Nur so und nicht anders, so Friedrich Wolf, werde das Ziel des expressionistischen Dramas erreicht: den Menschen wieder an seine Ursprünglichkeit, Naivität, an seinen kindlichen Glauben, an seine »Klarheit des Herzens«<sup>15</sup> heranzuführen. Das expressionistische Drama ist in diesem Sinne Verkündigungs-drama, es entwickelt mit diesem Anspruch seinen Begriff der Katharsis: die Wandlung und Läuterung des Menschen aus tiefstem emotionalem Erleben, der aufgerufen ist, angerufen wird, die Welt zu verändern = zu bewegen. Daß der gesamte Bühnenraum (Schauspieler und Kulisse) als sichtbares Zeichen aller Labilität, als Balance des Inneren und Äußeren in Bewegung geraten und sich verwandeln kann, soll nicht nur Bühnenwirklichkeit sein. Er suggeriert als letzter, höchster Ausdruck der Wahrhaftigkeit das Ineinanderfallen von Illusion und Realität, Wunsch und Wirklichkeit.

Genau an diesem Punkt setzt Berthold Viertel an: »Niemals war der Raum ›beziehungslos‹ zur Gebärde, er hat nur zumeist eine andere – aber notwendige – Beziehung gehalten.« Viertel greift Wolfs Beispiel des Faust auf und verteidigt den vertikal geöffneten Raum gegen den horizontal agierenden Schauspieler. Gerade die kontrastreiche Spannung beider Bewegungen zeige die seelische Verfassung des Faust: »Die niedergepreßte Seele hindert ihn, sonst nichts! Und daß sonst gar nichts, nur seine innere Notwendigkeit, ihn hinderte, zeigte eben der ›hinreichende Platz‹ (...) Der Mensch in seinem Zweifel ist genug schauspielerischer Ausdruck; die Studierstube muß nicht erst mit zweifeln, wenn nur der Studierende zu zweifeln versteht. Es gibt eine Grenze für die Hilfsmittel der Phantasie, die gewahrt bleiben muß, wenn nicht aus eitel Phantastik Phantasielosigkeit sich ergeben soll (...) Ein Faust bis zum Nabel – derart mag der Faust eines expressionistischen Dichters seinen Kopf verlieren; der von Goethe hat ihn nun mal anders verloren – und wiedergefunden. Ein ganzer Schauspieler wird hier immer besser seinen Mann stehen als ein zerstückelter. Es wird und muß immer ein Nebeneinander und Gegeneinander von Bühnenkörper und Gebärde geben, mögen noch so viele Schattenschichten es begleiten und zerschneiden! Auch das labilste Gleichgewicht des Raumes wird sich zuletzt auf einen stabilen Raum beziehen müssen; sonst hat die ganze Labilität keinen Sinn. Verdeutlichung, Steigerung des Wesentlichen bis zur Exaltation – bravo! Aber allzu deutlich ist stumpfsinnig und wird bedeutungslos. Und die Gebärde des Schauspielers wird auch in Zukunft mit Tisch, Stuhl, starrem Winkel, mit Gegenständen hantieren (...) Denn sie lebt von der Undurchdringlichkeit der Körper und von der Durchdringbarkeit des Raumes.« Das Theater sei – im Gegensatz zu Dichtung, Malerei und Musik, an die »brutale Greifbarkeit seiner stofflichen Welt ganz anders gebunden«.<sup>16</sup>



Berthold Viertel, Zeichnung während der Probenarbeit von Conrad Felixmüller



Friedrich Wolf, Zeichnung während der Probenarbeit von Conrad Felixmüller

Hier spricht nicht nur der erfahrene Regisseur, der Theaterpraktiker Viertel gegen den Theatervisionär Wolf. Hier kommen zugleich zwei unterschiedliche Betrachtungsweisen der Beziehung zwischen Kunst und Realität zu Wort. Sie zeigen sich vor allem in der gegensätzlichen Bewertung der Beziehungen von Raum und Körper, Labilität und Stabilität. Wolf geht es darum, im Drama die reale Erfahrung des Menschen zu transzendieren, das quälende Gefühl der Isolation und Individualisierung, die Differenz zwischen Subjekt und Objekt aufzuheben. Seine Erfahrungen im Ersten Weltkrieg, den Wolf als Arzt von Anfang bis Ende miterlebte, sind, neben seinen philosophischen Anschauungen, entscheidend. Brutalität und Zerstörungskraft des Menschen sind für ihn zugleich Ausdruck einer innerseelischen Verfassung wie nach außen hin sichtbares Signal. Brutalität als Entfremdung des Menschen von sich selbst findet ihre Entsprechung in der kriegerischen Zerstörung seiner Umwelt. Wie viele andere Dramen der Zeit deutet Wolf den Zusammenbruch des Kaiserreiches und die chaotische, von Elend und Not geprägte Situation im Nachkriegsdeutschland als Zusammenbruch eines bankrotten Wertesystems, als Ausdruck innerer und äußerer Verwüstung<sup>17</sup> und *Purgatorio* zugleich. Erst die restlose Zerstörung dieser »alten Welt« gebäre eine neue Menschlichkeit. Insofern spiegelt Wolfs dramatisches Programm im Abbild der Realität zugleich ihre Überwindung: anstelle des Un-Menschen (dem dieser Zusammenhang unbewußt bleibt) den Menschen (der diesen Zusammenhang schaut) zu etablieren. Wenn Viertel dagegen an der Spannung zwischen Innen und Außen in Bezug auf den Bühnenraum festhält, sich gegen die »überdeutliche Deutung« des Bühnengeschehens wendet, dann spricht hier einer, der weiß, daß Welterfahrung auch das (bewußte) Erleben dieser Gegensätze

**Sächsische Landestheater  
Schauspielhaus**

Donnerstag, am 9. Oktober 1919

**Anfang 7 Uhr**

Zum ersten Mal (Aufführung):

# Das bist du

Ein Spiel in einem Prolog und fünf Verwandlungen von Friedrich Wolf

Spielleitung: Berthold Viertel

**Schauspieler:**

König, der Schiner	—	—	—	—	Willy Stöck
Wirtin, ihre Frau	—	—	—	—	Helma Schöner
Colonne, sein Gefolge	—	—	—	—	Walter Dö
Julia, der Gefolge	—	—	—	—	Walter Dö

Zer Lang-Gesicht	—	—	—	—	Jana Schöner
Erste Wirtin (Kammer)	—	—	—	—	Walter Dö
Zweite Wirtin (Kammer der Wirtin)	—	—	—	—	Paul Schöner
Dritte Wirtin (Kammer der Strauß)	—	—	—	—	Gemma Schöner
Vierte Wirtin (Kammer der Kgl)	—	—	—	—	Paul Schöner
Fünfte Wirtin (Kammer)	—	—	—	—	Helma Schöner
Sechste Wirtin (Kammer)	—	—	—	—	Willy Stöck

Direktion: Julius Müller und Adolf Coudenhove

Kassier: nach Anweisung von Julius Müller

Während des Auftritts können die Türen geöffnet werden.

Sonderpreise

I. Rang 1. und 2. Reihe	2 Mk.	V. Rang 1. und 2. Reihe	1 Mk.
II. Rang 1. und 2. Reihe	1 Mk.	VI. Rang 1. und 2. Reihe	50 Pf.
III. Rang 1. und 2. Reihe	50 Pf.	VII. Rang 1. und 2. Reihe	25 Pf.
IV. Rang 1. und 2. Reihe	25 Pf.	VIII. Rang 1. und 2. Reihe	10 Pf.
V. Rang 1. und 2. Reihe	10 Pf.	IX. Rang 1. und 2. Reihe	5 Pf.

Bis 10 Uhr gültig bei 4 Währungs

Geldlose Karten werden nur bei Vorlegung der Bescheinigung zurückerstattet.

**Spielplan**

<p><b>Cyrcopod</b></p> <p>Donnerstag, am 10. Oktober: Der Reinschneider: Anfang 7 Uhr.</p> <p>Freitag, am 11. Oktober: Der und Jünger: Anfang 7 Uhr.</p>	<p><b>Spielplan</b></p> <p>Donnerstag, am 10. Oktober: Der Reinschneider: Anfang 7 Uhr.</p> <p>Freitag, am 11. Oktober: Der und Jünger: Anfang 7 Uhr.</p>	<p><b>Schauspielhaus</b></p> <p>Donnerstag, am 10. Oktober: Der Reinschneider: Anfang 7 Uhr.</p> <p>Freitag, am 11. Oktober: Der und Jünger: Anfang 7 Uhr.</p>
--	---	--

Eintritt und Aufführung 7,7 Uhr — Anfang 7 Uhr — Ende gegen 9 Uhr

Theaterzettel zur Aufführung am 9. Oktober 1919

beinhaltet und aus dieser schmerzlichen Erfahrung, der Trennung von Subjekt und Objekt, immer wieder neu Kunst wird, deren Transzendenz sich nicht an der reibungslosen Überwindung der Wirklichkeit, sondern im Kontrast zu ihr entfaltet. Wird dieser Gegensatz aufgelöst, das Gleichgewicht zwischen Labilität als dem fragilen, fraglichen, begrenzten Subjekt und Stabilität als unbegrenztem, beständigem Objekt aufgehoben – warum dann noch Kunst? »Wollte die Welt da draußen mit jeder Sekunde des Innern zerfließen, der Raum in Zeit sich restlos lösen – der jüngste Tag wäre da, Welt wäre gewesen, Ich dahingeschwunden. Und kein Zauberer täte mehr not, kein Künstler, kein Magier, kein Priester, der Blut in Wein und Wein in Blut verwandelte!«<sup>18</sup>

Hier will einer auf dem Teppich bleiben, der andere abheben. Viertel, der den expressionistischen Experimenten seiner Zeit mit einer Mischung aus Aufgeschlossenheit und Skepsis begegnet, weiß deren Errungenschaften durchaus zu nutzen. Vor allem für seine Schauspieler. Sie vor allem anderen, und mit ihnen die ins Extreme gesteigerte Körpergebärde, sind für ihn Ausdruck und Verkörperung der Idee, schaffen Magie und Ekstase.

Über den Schauspieler schafft Viertel schließlich die Annäherung an Wolf, verliert er zunehmend die Angst, der Schauspieler versinke im Gestaltungschaos eines restlos entfesselten, kubistisch abstrahierten Bühnenbildes oder verflüchtige sich im »Rasen des Raumes«.<sup>19</sup> Denn Ursache aller Raumbewegung bleibt auch bei Wolf der *unbedingte*<sup>20</sup> Schauspieler als Träger der Idee und Handlung, als Anstifter der wesentlichen Beziehung zwischen Körper und Raum. Viertel, kein Freund kubistischer Malerei und deren Raumlösungen, beschließt zu Probenbeginn »dem Dichter zu dienen, vom Maler zu lernen«<sup>21</sup> – und sein Terrain als Regisseur zu behaupten. Doch da der Autor auch in den Inszenierungsprozeß seine ganz eigenen Vorstellungen einbringt, bleibt die Beziehung zwischen Viertel und Wolf weiterhin spannungsreich. »Um die Sprache präzise, neu in der Deklamation klingen zu lassen, den ›hofschauspielerischen‹ Klang zu überwinden, sprach Friedrich Wolf seine Dichtung vor. Immer wieder mußte er die Versuche zur Mäßigung seiner dichterisch energischen Sprache abwehren, nicht ohne mit Berthold Viertel selbst in Krach geraten zu sein – der eine lief da, der andere dort zornbebend von der



Bühnenskizze  
 »Das bist du«  
 von Conrad Felixmüller



Bühne weg.« So beschreibt Felixmüller rückblickend das zähe Ringen um den adäquaten künstlerischen Ausdruck.

»Das bist du« will Ideendichtung sein (...) und verlangt deshalb ein ideales Theater bei aller Prägnanz und Deutlichkeit«<sup>22</sup>, schreibt Viertel zur Uraufführung. Schon der Stüchtitel verweist auf das *tat twam asi* der altindischen vedischen Naturphilosophie, der Fähigkeit des Menschen zum Mitleiden, die Schopenhauer in »Die Welt als Wille und Vorstellung« dem menschlichen Egoismus entgegensetzt. Im Mitleiden ist die Trennung von Subjekt und Objekt aufgehoben. Und so führt in »Das bist du« das expressionistische Thema der Wandlung und Verwandlung aus der Erfahrung des isolierten Daseins in das verbindende Erlebnis des Mitleidens, das gleichzeitig ein Bekenntnis zur eigenen schuldhaften Verstrickung ist. Umrahmt von Vorspiel und fünfter Verwandlung agieren der Gärtner Andreas, dessen Frau Martha und der Gehilfe Johannes. Nur im Vorspiel und der fünften Verwandlung sind sie »Wesen« zwischen den Welten, außerhalb von Raum und Zeit. Die vierte Figur, der Schmied Lukas, ein Katalysator mit satanischen Zügen, treibt das Wesentliche aus den Figuren heraus. Drei Dinge, Bank, Axt und Kreuz, führen ein Eigenleben in enger Beziehung zu den Figuren. Andreas und Martha sind sich fremd, Andreas lebt streng nach göttlichen Geboten, Marthas Sehnsucht nach Liebe erscheint ihm als Sünde. Als sich zwischen Martha und Johannes eine Liebe entwickelt, die von Andreas entdeckt wird, gerät für alle drei Figuren die Welt aus den Fugen. Andreas erschlägt Johannes und erfährt in dieser befreienden Tat die entscheidende Wandlung: der Mord als Tat ist Aufkündigung des christlichen Dogmas unbegrenzter Leidensbereitschaft, ist Mitleiden mit dem Opfer und Anerken-

nung der Schuld zugleich. »Jetzt gilt es, sein eigener Feind zu werden! Den alten Menschen in uns verbrennen, damit der neue Mensch leuchte!«, schreibt Wolf im März 1919. »Die Verpflichtung zum neuen Menschen, das Gefühl, daß wir »alle für alle schuldig«, verantwortlich sind, das neue Gewissen wird aus der Klarheit des Herzens wieder zum Glauben werden! (...) Keine erkünstelten Formerlebnisse, keine dumpfen, vertuschenden Gesellschaftsstücke auf den Bühnen! Bildungsstätten! Verkündigungsstätten! Die Bühne frei für kultische Werke!«<sup>23</sup>

Friedrich Wolf bekommt seine Bühne. Conrad Felixmüller setzt sie perfekt um – gegen alle Hemmnisse. Das Stück schlägt ein wie eine Bombe, hinterläßt den tiefsten Eindruck, vor allem wegen seiner ästhetischen Geschlossenheit, die Erinnerungen an die expressionistischen Experimente Oskar Kokoschkas im Albert-Theater aus dem Jahre 1917 wachruft. Zu einer weiteren Zusammenarbeit kommt es jedoch nicht mehr. Wolf zog 1920 als Arzt nach Remscheid, erst 1924 ist mit »Der arme Konrad« wieder ein Stück von ihm im Spielplan. Da inszenierte Viertel längst in Berlin, wo er sein eigenes Theater *Die Truppe* gegründet hatte, das die Inflation jedoch nicht überlebte.

Wahrscheinlich war aber gerade solch eine ungewöhnliche, von Leidenschaft getragene Zusammenarbeit nur zu dieser Zeit, kurz nach Ende des Ersten Weltkrieges und unter dem Zeichen jener Aufbruchstimmung möglich, die mit der radikalen Anklage des Bestehenden zugleich die Hoffnung auf den neuen Menschen verband. Als diese Hoffnung schwand, verschwand auch das expressionistische Drama von den Bühnen. Viertels spätere expressionistische Versuche in Berlin scheiterten nicht zuletzt an ausgefallenen Bühnenbildern; in Dresden jedoch gehörten viele seiner Inszenierungen zu den legendärsten der damaligen Zeit. Hier verwirklichte er seine eigene Raumvision, die in »Der neue Raum« schon angelegt ist: »Auch auf der Bühne werden die beiden entgegengesetzten Extreme sich gestalten: das Zurückgreifen auf abstrakte Räume und Körper, auf geometrische Vereinfachung, auf kubistischen Puritanismus – und ein flüssiges Werden der Vorstellung, der nicht mehr der Dekorateur, nur mehr der Beleuchter wird gerecht werden können.« Viertel hatte sich für die letztere Variante entschieden.

Wolf und Felixmüller standen nach dem Zweiten Weltkrieg wieder regelmäßig in Kontakt. Der Maler schnitt 1947 den Schriftsteller in Holz, und in diesem Zuge entstand auch noch einmal ein Holzschnitt zu »Das bist du«. Erneut kam es zur Zusammenarbeit: Felixmüller entwarf 1948 die Bühnenbilder zu Wolfs »Wie Tiere des Waldes« in Leipzig. Zu dieser Zeit bereitete der Aufbau-Verlag die erste Gesamtausgabe der Werke von Friedrich Wolf vor. In ihr sind Berthold Viertels einführende Worte zu »Das bist du« enthalten – wie Wolf es sich von Viertel erbot: »Sie waren mein erster Regisseur überhaupt. Es ist klar, daß grade Sie hier das erste Wort haben ... ganz abgesehen von meiner persönlichen Einstellung zu Ihnen, und vielleicht auch der Ihren zu mir.«<sup>24</sup>

## Anmerkungen

- <sup>1</sup> Beobachtungen zur Dresdner Theaterszene liefern in der 1918 gegründeten Zeitschrift »Die Neue Schaubühne« der Herausgeber Hugo Zehder sowie der Lyriker Alfred Günther. Ihre ironisch-kritischen Kommentare sparen nicht mit Seitenhieben auf die mangelnde Repräsentanz moderner Dramatik. Zehder schreibt im März 1919: »Sonst hat sich nichts geändert: die Königlichen Häuser heißen Staatstheater; da man nicht weiß, wie die Dinge verlaufen, gibt sich zielloses Umsichtasten für neuen Geist aus.« *Dresdner Theater*. In: *Die Neue Schaubühne*, Heft 3, 1919, S. 91
- <sup>2</sup> Das neue Drama und die Bühne. In: *Die Neue Schaubühne*, Heft 2, 1919, S. 53
- <sup>3</sup> ebenda, S. 52 bzw. S. 49
- <sup>4</sup> Friedrich Wolf in einem Brief an seine Eltern vom 16.5.1919. In: *Auf wieviel Pferden ich geritten...* Der junge Friedrich Wolf. Berlin und Weimar, 1988, S. 223
- <sup>5</sup> Die expressionistische Bühne. Eine Forderung. In: *Der Zwinger*, Heft 9, 1. Mai 1919, S. 226 – 229
- <sup>6</sup> Felixmüller hatte 1918 die Bühnenbilder zu Paul Kornfelds »Verführung« an den Hamburger Kammerspielen entworfen. Es ist möglich, daß wichtige zu Impulse zu Wolfs oben erwähntem Aufsatz von ihm stammen.
- <sup>7</sup> Nach Friedrich Wolfs Aufsatz »Die expressionistische Bühne« erscheint Berthold Viertels Antwort »Der neue Raum. Entgegnung auf Friedrich Wolfs expressionistische Forderung« im darauffolgenden Heft 10, 15. Mai 1919, S. 269 – 272. Im Heft 12, 15. Juni 1919 nimmt Friedrich Wolf mit »Der unbedingte Schauspieler. Ein ›Dennoch‹ an Berthold Viertel« (S. 321 – 324) dazu Stellung. An diesen Text angehängt ist eine »Nachbemerkung« von Berthold Viertel. Der sich daran anschließende Beitrag (S. 325 – 327) »Von der neuen Bühne« enthält Felixmüllers Gedanken zur expressionistischen Bühne.
- <sup>8</sup> Berthold Viertel: Vom Regisseur aus gesehen. In: Berthold Viertel. Hrsg. von Dr. Josef Mayerhöfer, Wien 1975. Zit. nach: *Die neue Bühne. Eine Forderung*. Hrsg. von Hugo Zehder, Dresden, 1920
- <sup>9</sup> Wolf war 1918 in die USPD, Felixmüller in die KPD eingetreten. Wolf, der als Arzt Abgeordneter des Arbeiter- und Soldatenrates war, trat auch in der von Felixmüller mitbegründeten »Gruppe sozialistischer Geistesarbeiter« auf. Siehe dazu: *Auf wieviel Pferden ...*, a.a.O., S. 405 ff.
- <sup>10</sup> Felixmüller: Postulat. Dresden 1917. In: Conrad Felixmüller. Werke und Dokumente. Hrsg. vom Archiv für Bildende Kunst am Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg 1981
- <sup>11</sup> Um diesen zwingenden inneren Zusammenhang zwischen Bühnenhandlung und Bühnenbild herzustellen, fordert Felixmüller die Beseitigung des »naturalistischen Zufalls«. Ohne schmückendes Beiwerk in der Dekoration wird das Bühnenbild reiner Ausdruck des seelischen Vorgangs: »Es besteht also für Bühnenmaler und Bühnentechniker die Aufgabe, auf der Bühne größere, intensivere und tiefere Bühne zu schaffen, die zugleich, mit dem Schauspieler und seinem Wort und seiner Geste korrespondierend, *darstellt* – nämlich Seele, beseelt vom Menschen; menschlich gewordene imaginäre Wirklichkeit.« *Von der neuen Bühne*. In: *Der Zwinger*, Heft 12, 15. Juni 1919, S. 325
- <sup>12</sup> F.G. Knellessen: Agitation auf der Bühne. Zit. in: Zimmermann, Verena: *Das gemalte Drama. Die Vereinigung der Künste im Bühnenbild des Expressionismus*
- <sup>13</sup> Die expressionistische Bühne, a.a.O. S. 226f.
- <sup>14</sup> »...die Dinge werden lebendig sein und den Menschen und dessen Seele spiegeln, – alles scheinbar unmöglich Phantastische wird genauso phantastisch sein, als es der künstlerische Sinn schafft.« Conrad Felixmüllers Ausführungen ergänzen Friedrich Wolfs Visionen. In: *Von der neuen Bühne*, a.a.O., S. 326
- <sup>15</sup> Unter gleichnamigem Titel veröffentlichter Text in »*Der Zwinger*«, Heft 6, 15. März 1919, S. 145 – 149
- <sup>16</sup> Berthold Viertel, *Der neue Raum*, a.a.O. S. 271
- <sup>17</sup> »...der Expressionismus jener Jahre um 1918/19 war der leidenschaftliche und ehrliche Ausdruck einer aktiven Verdammung des vergangenen und jedes kommenden Krieges.« Friedrich Wolf, Felixmüller 1948. In: *Auf wieviel Pferden...*, a.a.O. S. 366.
- <sup>18</sup> Berthold Viertel, *Nachbemerkung zu Friedrich Wolfs Beitrag »Der unbedingte Schauspieler«*, a.a.O., S. 325
- <sup>19</sup> Friedrich Wolf, *Zu den Bühnenbildern*. In: *Die Neue Schaubühne*, Heft 5, Mai 1919
- <sup>20</sup> Friedrich Wolf, *Der unbedingte Schauspieler*, a.a.O., S. 321 – 325
- <sup>21</sup> Berthold Viertel, *Nachbemerkung...*, a.a.O., S. 324
- <sup>22</sup> Berthold Viertel, »Das bist du«. In: *Der Zwinger*, Heft 20, 15. Oktober 1919, S. 536
- <sup>23</sup> Friedrich Wolf, *Die Klarheit des Herzens*, S. 148
- <sup>24</sup> Friedrich Wolf in einem Brief an Berthold Viertel vom 25.4.1948. In: *Auf wieviel Pferden ...*, a.a.O. S. 371

WULF KIRSTEN

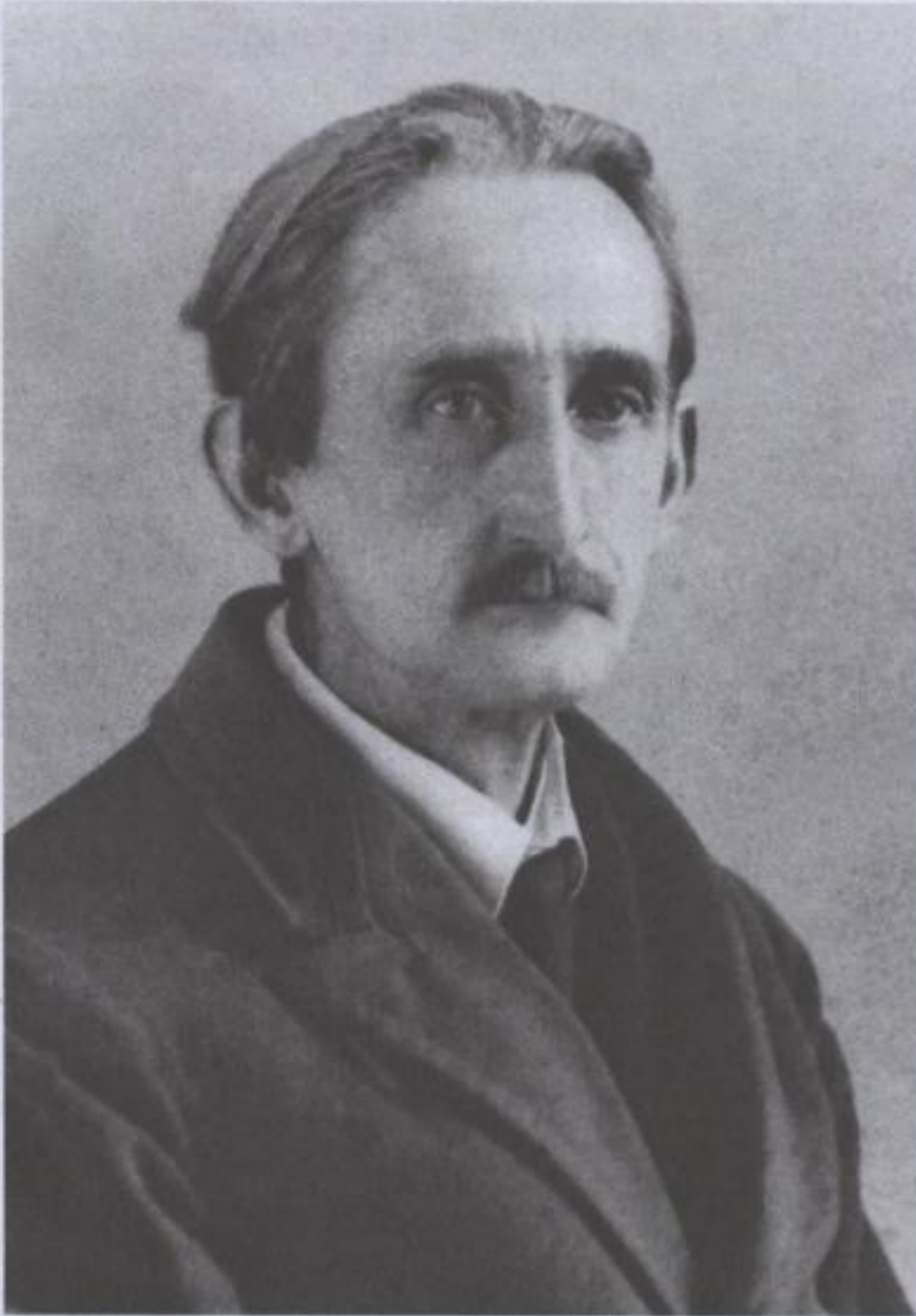
## Der Bohemien Iwar von Lücken

Anfang der sechziger Jahre sah ich in Leipzig eine Otto-Dix-Ausstellung, die mich faszinierte. Unter den Porträtierten stieß ich auf einen Dichter namens Iwar von Lücken, der mir bislang nirgendwo begegnet war. Ich machte mich auf die Suche. In der Deutschen Bücherei fand ich lediglich einen schmalen Band, der neunundzwanzig Gedichte vereint. Um so auffälliger, erstaunlicher hingegen die Rolle des Dichters als Maler-Modell. Nach und nach war zu erfahren und zu sehen, daß Iwar von Lücken zumindest als charakteristisch herausstechende Zeitgestalt so unbekannt nicht gewesen sein kann. Wurde er doch von mindestens zehn Zeichnern und Malern porträtiert. Was vermuten läßt, es könnten leicht mehr Darstellungen existieren bzw. existiert haben, als mir bislang bekannt geworden sind. Ganz offensichtlich war er in der Zeit der Weimarer Republik eine ebenso bekannte wie markante Persönlichkeit im Umfeld kultureller Zentren, daß er Zeichner und Maler gereizt und damit regelrecht herausgefordert haben muß. Von dem öffentlichen Interesse, das der baltische Baron, der in kümmerlichsten Verhältnissen lebte, auf sich zog, wird zu berichten sein.

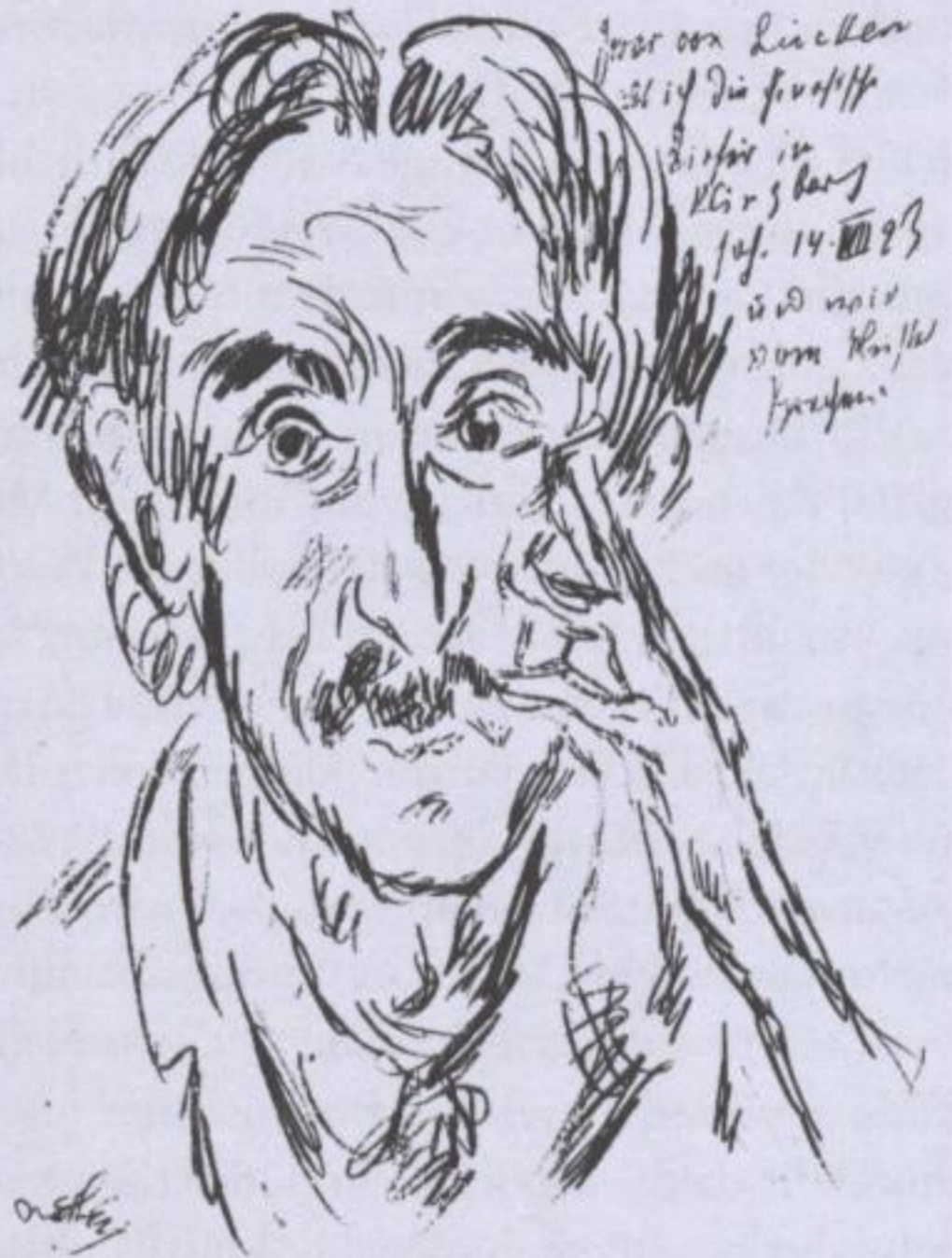
In Oskar Kokoschkas Gemälde »Die Freunde« (urspr. »Die Glücksspieler«), das 1917/18 in Dresden entstand, sitzt Iwar von Lücken zwischen Walter Hasenclever und Fritz Neuberger. 1918 entstand die Kreidelithographie, die dem Gedichtband als Frontispiz beigegeben wurde. Auffällig an dieser Version sind die weit aufgerissenen Augen eines Erschrockenen, der, den Zeigefinger ans Kinn gestützt, zugleich eine in sich gefestigte, klare Nachdenklichkeit ausstrahlt. In »Mein Leben« zeichnet der Schriftsteller Kokoschka ein drittes Porträt: »Ich verließ auch das Militärhospital am Weißen Hirsch und zog in das Wirtshaus, in dem die Freunde wohnten, die ich alle als ›Glücksspieler‹ malte, später wurde das Bild ›Die Freunde‹ genannt. Es zeigt... Dr. Neuberger, Käthe Richter, Walter Hasenclever und mich am Tisch, und noch neben der Dienstmagd einen seltenen Gast, einen Dichter, Iwar von Lücken, der einer alten baltischen Familie entstammte. Ein Bohemien, heimatlos geworden durch die Kriegsumstände, in zerschlissenen Kleidern, tauchte er manchmal auf, nahm ein warmes Mahl ein und hinterließ ein Gedicht. Er hatte die Kunst gelernt, von nichts zu leben und ein Edelmann zu bleiben.« In einem Brief vom 20.1.1965 schrieb Kokoschka mir u.a.: »Iwar v. Lücken war von Dichtern, Däubler, Hasenclever, Schauspielern wie Ernst Deutsch u.s.w. sehr geliebt, doch gab er nur kurze Gastspiele auf dem Weißen Hirsch, verschwand immer ohne Adresse zu hinterlassen. Mary Wigman, die Tänzerin, muß ihn auch gekannt haben. Ich habe ihn gerne gezeichnet, er hat mich in einer Weise an Jean Paul erinnert, ein romantischer Mensch, der nicht in die aufgeregte Zeit paßte, in welcher die jungen Leute damals sich wohlfühlten.«

Von Georg Alexander Mathey (1884 – 1968) ist eine Bleistiftzeichnung überliefert, die 1923 entstand und 1924 in der »Zeitschrift für Bücherfreunde« reproduziert wurde. Das Porträt von Conrad Felixmüller (1897 – 1977) hat sich nicht erhalten. Reproduktionen scheint es davon leider nicht zu geben. Eine eindrucksvolle Bleistiftzeichnung stammt von Lasar Segall (1891 – 1957). Er gab Lücken ein vergeistigtes Intellektuellengesicht voller Würde. Seine Darstellung möchte partout nichts mit dem Schnorrer und Clochard gemein haben. Das Blatt ist 1926 entstanden, aus der Erinnerung oder vielleicht nach einer Skizze. Denn bereits Ende 1923 hatte Segall Dresden verlassen und war nach Brasilien ausgewandert. Eine recht blasse, weil allzu glatte Zeichnung existiert von Constantin Mitschke-Collande (1894 – 1956). Der unersättliche Zeichner und Karikaturist Benedikt Fred Dolbin (1883 – 1971), der kaum einen Schriftsteller, der ihm über den Weg lief, ausließ, skizzierte Lücken so, als sei er einem der Romane Dostojewskis entsprungen. Nicht zu belegen ist die Darstellung des Berliner Malers Paul Gangolf (1901 – 1939). Das Lücken-Porträt Albert Birkles (1900 – 1986), der 1931 von Berlin nach Salzburg übersiedelte, dürfte dort noch ausfindig zu machen sein. Die Malerin Hedwig Jaenichen-Woermann hatte Lücken schon sehr früh in Dresden kennengelernt. Von Berlin aus muß er mehrmals in dem Ostseedorf Wustrow bei ihr zu Gast gewesen sein. Das Doppelporträt, das 1927 entstand und erstmals in dem 1996 erschienenen Katalog »Hedwig Woermann 1879 – 1960. Eine Künstlerin zwischen Buenos Aires und Wustrow« abgebildet wurde, kam als Notlösung zustande, da das Modell nicht in der Lage war, stillzusitzen. Von der für die Malerin schwierigen Prozedur berichtete ihre Nichte Maja Pophal, die als Kind deren Verzweiflung miterlebte (Brief v. 17.3.1964). Die Malerin hat den Unruhgeist gebändigt, indem sie ihn gespalten und somit verdoppelt hat. Der eine Iwar von Lücken sitzt neben dem anderen Iwar von Lücken. Dem linken wurde ein Malerkittel übergeworfen. Der geneigte Kopf gehört einem Leiderfahrenen, im Kontrast dazu der gewinkelte, aufgestützte Unterarm, die Hand zur Faust geballt. Auch in dieser Darstellung drängt sich der Eindruck auf, Lücken sei eine Romanfigur Dostojewskis. Der andere, der die rechte Bildhälfte einnimmt, stellt einen entschlossenen Mann mit kantigem Gesicht dar, unterm zugeknöpften Jackett eine Hand in die Tasche gesteckt. Auch in dieser ungewöhnlichen Bildfindung wird die bettelhafte Existenz, der abgerissene Mann, der mit einem Rucksack umherzieht, Gastrollen gibt und wieder verschwindet, weit zurückgenommen, regelrecht verleugnet. Die Malerin kontrastierte mit einer Standeserhöhung und nannte ihr Bildnis »Graf von Lücken«.

Eine ganz andere Auffassung von Lücken hatte der schroff überhöhende Otto Dix (1891 – 1969). Neben drei Bildnisstudien von 1926 und 1932 existiert das 1926 wohl während eines Dresden-Aufenthalts entstandene großformatige Gemälde (226 x 120,5), das wie keine andere Darstellung beigetragen hat, Iwar von Lücken bekannt zu machen. Nachdem es in den Besitz der Berlinischen Galerie gelangte und dort ausgestellt ist, entstand Diether Schmidts exzellente Bildnisbeschreibung, die in der Publikation »Die Krönung des Vagabundendichters Iwar von Lücken. Ein Gemälde von Otto Dix«, Berlin 1988 vorgelegt wurde. Dix hat sein Modell in die Atelierecke plaziert. Dort steht er wie verloren, fast entkörperlicht in einem schlotterigen braunen Anzug hängend. Ein adliger Aussteiger im Stande der geflickten Hosen, wie sie ansonsten plebejischen Gestalten weit eher angemessen waren. Seine ebenso treffsichere wie scharfsichtige Analyse läßt Diether Schmidt in einer grandios überhöhten Interpretation gipfeln: »Es muß



Iwar von Lücken, Foto um 1920



Georg Alexander Mathéy, Iwar von Lücken – als ich die chinesische Kiefer in Kling(en)berg sah und wir vom Meister (gemeint ist Hölderlin) sprachen

den Maler mit Iwar von Lücken, dem Dichter, mehr verbunden haben als das Interesse an der kuriosen Gestalt, daß er nach ihm sein dem Format nach größtes und in der Deutung von Persönlichkeit und Epoche gewichtigstes Bildnis schuf. Vielleicht verführte Dix zuerst seine Spottlust, als er die Muse von der Kunstvereins-Kuppel auffliegen ließ, um den armen Kerl, den Dichter von Dresden zum poeta laureatus zu krönen. Aber dann siegte die Haltung des sanftmütigen Modells über die Ironie. Der »zornige junge Mann« entdeckte in dem Alten, Hinfälligen den sich Hingebenden, Arglosen, Freundlichen, einen Dichter-Christus, einen Menschen, wie er selber noch keiner sein konnte: einen Narren in Christo.« In Korrespondenz dazu ist in Erhart Kästners »Zeltbuch von Tumilad« (1949) die erinnerte Bildbetrachtung zu sehen: »Der Dichter, den kaum jemand kennt, stand in seiner Dachstube vor dem Kreuz seines schrägen, endlosen Fensters wie vor einem Märtyrerkreuz, ein wirklicher Dichter vielleicht und doch auch wieder nicht...«

Wird Iwar von Lücken als Dichter wahrgenommen, was höchst selten vorkommt, taucht er in der Trabantenschar des Expressionismus auf und dann fast ausschließlich als Randläufer der Dresdner Dependance, wie sie mit einiger Verspätung dank kriegsmüder Sanatoriumspatienten gegen Ende des ersten Weltkriegs entstand. Diese Zurechnung gründet zum einen auf den

Gedicht-Abdrucken in der Zeitschrift »Menschen« (1919 – 1921), zum andern darauf, daß Lücken, wie von Kokoschka und anderen beschrieben, als schattenhafte Existenz in den Kreisen der Expressionisten verkehrte und dort eine geachtete, wenn nicht gar verehrte Persönlichkeit war. Das 1919 in »Menschen« veröffentlichte Gedicht »Und der Geist fuhr in die Säue. Die Sprengung eines demokratischen Vereins« ist, soweit zu sehen, der einzige Versuch geblieben, Anleihen beim Expressionismus und Dadaismus zu nehmen. Er muß wohl gemerkt haben, daß dies nicht der ihm gemäße Tonfall war:

»Katalasmen reden Häuser, / und bauen hypothekenblasende Persönlichkeiten, / Vorstände sitzen auf geölten Taritüten, / und hauen Keilschrift in rosa Vertitüten. // Die Paragraphen werden esoterisch, / wenn Krokodile auf die Pyramiden fliegen, / ...«

Otto Griebel hat in seinen Lebenserinnerungen »Ich war ein Mann der Straße« (1986) überliefert, daß Lücken am Dadaismus zumindest als Sympathisant teilnahm. Als die Dada-Soiree vom Januar 1920 zu einem Skandal geriet und die tobenden Dresdner Bürger ihr Eintrittsgeld zurückforderten, »erstieg der abgerissen aussehende Dichter Ivar von Lücken, ein hagerer Bohemien, das Podium, legte einen Geldschein aufs Pult und erklärte: ›Hiermit gebe ich den Dadaisten meine letzte Mark!« Auch Raoul Hausmann, der mir in einem Brief vom 6.10.1966 seine Beziehungen zu Dresden schilderte, bestätigt Griebels Erinnerung: »Ivar von Lücken trat in der Diskussion unserer Dada-Skandal-Soiree vom Januar 1920 als unser Verteidiger auf. Ich lernte ihn dann später, 1938, in Paris näher kennen. Er war ein sehr zurückhaltender und begabter Schriftsteller. Er schrieb einige Gedichte annähernd im Styl von Jessenin. Ich verließ Paris im Oktober 1939 und verlor Lücken aus den Augen.«

Aus einer Gedicht-Abschrift, die mir Hildegard von Lücken (Rostock) zugänglich machte, geht hervor, daß das 1928 gedruckte Typoskript bereits 1923/24 vorlag. Lediglich das Gedicht »Der Kampf mit dem Drachen« wurde in den Band, dessen Druck Ida Bienert ermöglicht haben soll, nicht aufgenommen. Entstanden sind die Gedichte, soweit sich dies anhand der Einzelveröffentlichungen nachweisen läßt, spätestens ab 1919/20. Bei Lückens unsteter Lebensweise wird auch so manches Manuskript verlorengegangen sein. Die Dramen, die er in seiner Frühzeit schrieb, soll er, wie verschiedentlich berichtet wird, alle verbrannt haben. Einen Zeitbezug läßt nur das Gedicht »Rußland« erkennen, in dem auf die Revolutions-Ereignisse von 1917 angespielt wird. Lücken, der sich bis 1914 regelmäßig bei reichen Verwandten in Rußland aufgehalten hat, gibt darin seiner Hoffnung Ausdruck, wieder dorthin reisen zu können. Jedoch lassen sich Lückens Gedichte keiner Stilrichtung zurechnen. Am ehesten merkt man dem hohen Ton die Hölderlin-Verehrung an. Mitunter bleibt er rhetorisch und gerät ins Agitatorische, so zum Beispiel in dem Schlußgedicht »Neujahrsnacht«, in dem er die Rolle des prophetischen Künders spielt. Der aus dem Dresdner »Kolonne«-Kreis hervorgegangene Lyriker Fritz Diettrich resümierte in einer Rezension: »Eine eigenartige und reiche Persönlichkeit steht hinter der Unbeholfenheit dieser Verse. Kunstwerke sind es, denen vieles fehlt; Herzwerke sind es, denen alles eignet« (Die Literatur, Jg. 32, 1929/30, S. 29). Im Gegensatz dazu der emphatische Beitrag Albert Ehrensteins, der den fünfzigjährigen Ivar von Lücken würdigt: »...seine Dramen hat er zerrissen, seine Aufsätze hat er verschmissen, er ist ein Original. Der Dresdner Peter Altenberg schien er mir. Er ist begeisterungsfähig wie der Wiener; wenn er nicht hungert, so nur, weil er von Hölderlin,

Jean Paul, den Russen, Kokoschka und vom Anblick schöner Bilder, schönen Porzellans lebt... Er liebt die Natur und die aus ihr ragenden Gipfel der Kunst hymnisch – so wurden seine Gedichte. Sie sind rein, Gebilde eines einsamen Schwärmers, der sie vor sich hin singt in den Auen eines Stromes, unfassbar den Sumpfhühnern des Lebens. Zwischen ihm und dem Betrieb, der Industrie des Wortes, liegt eine Welt...« (Zeitschrift für Bücherfreunde, Leipzig 1924).

Welche Wertschätzung Lücken gerade unter Dresdner Intellektuellen genoß, verdeutlicht am nachdrücklichsten, daß ihm 1918 ein Ministersessel angeboten worden sein soll. Rudolf Adrian Dietrich wußte zu berichten: »Ob es Ernst war oder ein damals nicht seltener Zeitwitz, weiß ich nicht: aber ich hörte, man habe I.v.L. damals zum Minister für Kultur machen wollen, Lücken habe aber ohne weiteres abgelehnt. Ich erwähne diese ›Legende‹ hier nur als Andeutung des geistigen Ranges, den er seinerzeit bei den ›Geistigen‹ einnahm, wenn es auch schon deshalb unwahrscheinlich klingt, weil Iwar von Lücken jede Fähigkeit zum Repräsentieren fehlte« (Brief v. 25.1.1966). Auch Hildegard von Lücken bestätigte, daß Namensvetter Iwar bei einem seiner Besuche in Rostock (belustigt) davon erzählt hat. Aus zahlreichen brieflichen Mitteilungen, die hier leider nicht ausgebreitet werden können, geht hervor, wie bekannt Lücken in Dresden war. So erinnerte sich der Maler Otto Schubert: »Lücken war im Stadtbild des alten Dresden eine auffallende Erscheinung« (Brief v. 14.3.1966). Alfred Günther, der wie Dietrich und Hasenclever zu den seinerzeit in Dresden ansässigen Schriftstellern gehörte, die mit Lücken näheren Umgang hatten, ließ mich wissen: »Ich kannte Iwar von Lücken sehr gut. Er war einer der wenigen echten Bohemiens in Dresden, niemand wußte, wovon er lebte, wahrscheinlich von Zuwendungen einiger Mäzene und seiner in Paris lebenden Schwester; ...er hat sicher oft gehungert. Sein dichterisches Werk ist klein und fragmentarisch; in einigen der Dresdner Expressionisten-Zeitschriften wird man etwas davon finden« (Brief v. 15.7.1965). In dem als Manuskript gedruckten »Lebenslauf« (um 1954) von Paul Ferdinand Schmidt ist zu lesen: »...ein Mensch von wertvoller Art, geistreich, ohne sich aufzuspielen, Typus und wohl der letzte Vertreter jener großartigen Form von Lebensüberwindung, die für sich nichts begehrt als die Freiheit und die nackte Existenz, die darum inmitten der Weltstadt (Berlin!) ein von niemand abhängiges Leben führt, das ein Bettlerleben ist wie das des Derwischs in ›Nathan der Weise‹. Daß Lücken hungerte, daß er dabei sich niemals über seine Misere, sein Siechtum, sein Ausgestoßensein beklagte, merkte man nicht über der gelassenen Heiterkeit, mit der er über geistige Probleme mit Souveränität zu sprechen verstand.« Eckart Peterich ergänzt die Erinnerungen Peter de Mendelssohns, die zumindest in Dresden als bekannt vorausgesetzt werden müssen: »Iwar von Lücken kannten die Eltern gut. Ich erinnere mich daran, ihn oft gesehen zu haben. Er war ein seltsamer Mensch, den wir Jungen wohl auch komisch fanden. Däubler hat mir oft erzählt, Lücken habe das zweite Gesicht gehabt« (Brief v. 28.3.1967). Peterich stellte damals die Verbindung zu der Journalistin Leonie Dotzler-Möllering her, die 1923 – 1945 Redakteurin an den »Dresdner Neuesten Nachrichten« war und Lücken 1923 als Volontärin kennenlernte: »Er bot der Zeitung Gedichte und Feuilletons an. Ich wurde immer vorgeschickt und mußte mich mit ihm unterhalten. Die Redakteure fürchteten stets, angepumpt zu werden, und sie flohen deshalb, wenn er aufkreuzte. Mich konnte er nicht anpumpen, ich verdiente ja kaum etwas und war ein blutjunges Ding. Er bekam oft einen Vorschuß auf seine Gedichte und





Hedwig Jaenichen Woermann, Graf von Lücken, Mischtechnik 1927

Feuilletons. Erschienen sind sie meist nie, es war reine Wohltätigkeit. Von was er lebte, wußte keiner... Er wurde aber sehr geachtet und in ›feinen‹ Häusern herumgereicht – Baron von Lücken machte sich immer gut. Zu mir war er immer sehr liebenswürdig und zuvorkommend – in meinen jugendlichen Augen allerdings ein alter Knacker. Er muß damals etwa 50 Jahre alt gewesen sein« (Brief v. 20.4.1967). Als ihm sein Namensvetter Gottfried von Lücken, der Rostocker Altertumswissenschaftler, einmal zuredete, doch einen Beruf zu ergreifen, »was er bei seiner hohen Begabung ohne weiteres hätte tun können, erklärte er, ›dann habe ich ja umsonst gehungert« (Brief v. 17.7.1966). Dix hatte im Gegensatz zu anderen Malern von dem schäbigen Habit nichts zu beschönigen und zurückzunehmen. Wie die einsame Teerose in der Bierflasche auf dem Atelierstuhl das Milieu konterkariert, kontrastiert der Aufzug als Clochard mit dem Dichter. Diese Dopplung, halb arrangiert, halb zufällig, reicht hin, um die Persönlichkeit, die ich mit Zitaten aus Briefen von Zeitgenossen kenntlich zu machen suchte, in um so wirkungsvollerer Steigerung erheben zu können in dem Monumentalgemälde, das für sich genommen einen weiteren parodistischen Kontrast bildet.

Ende 1923 verließ Lücken sein bescheidenes Quartier im Kellergeschoß des zum Hellerauer Festspielhaus gehörenden Pensionshauses. Zu jener Zeit hatten so viele seiner Freunde und

Gönner, die das literarische Leben der Stadt bereichert und dauerhaft geprägt hatten – auch wenn die meisten Bewohner der sächsischen Metropole dies nicht wahrzunehmen vermochten oder bornierter Lokalstolz sie zwang, diese ephemere literarische Blütezeit zu ignorieren –, bereits das Weite gesucht. Der auf Vagabondage spezialisierte bettelarme baltische Baron sollte späterhin nur noch Gastspiele in der Stadt geben, der er so lange verbunden war.

1874 in Wiesbaden geboren, als Sohn eines in Blasewitz ansässigen Rittmeisters und Herrenreiters sowie einer früh verstorbenen Fürstin Stscherbakow, wurde er bis 1891 in preußischen Kadettenanstalten gedrillt. Nach dem Besuch einer Realschule in Dresden, die zum einjährig-freiwilligen (Militär-)Dienst befähigte, einem kurzzeitigen Studium der Cameralia in Leipzig (1897/98) und einem Aufenthalt in Rußland bei seiner Stiefschwester Fürstin Sumarakow, die ihn bis 1914 regelmäßig finanziell unterstützte, kehrte das schwarze Schaf der Familie 1903 nach Dresden zurück. Der ihm angedichtete Kriegsdienst als Kavallerist – welch groteske Vorstellung! Ins Reich der Legende verbannt bleiben muß mangels belegbarer Daten aber auch die weit eher vorstellbare Zwangseinweisung (väterlicherseits) in eine Irrenanstalt. Die Tagebücher des Schriftstellers und glühenden Alfred-Mombert-Adepten Friedrich Kurt Benndorf (1871 – 1945) bezeugen hingegen Lückens Ortsansässigkeit zwischen 1910 und 1916.

Das fragmentarische Porträt muß leider die Berliner Jahre und so manche Memoiren oder brieflich überlieferte Lückeniana aussparen. So legendenumwoben der Lebenslauf des bekennenden Arbeitsverweigerers und literarischen Hungerkünstlers, des im Selbstversuch deklassierten Feudal-Clochards und Frühaussteigers par excellence ist, so endet er auch ohne ein zu eruierendes Sterbedatum. Die beiden im Schiller-Nationalmuseum Marbach aufbewahrten Briefe, die Lücken an Berthold Viertel nach London schickte (abgedruckt in P. Howard Gaskills Essay »Iwar von Lücken – ein vergessener Poet des Dresdner Expressionismus«, Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft, XXIV/1980), belegen, daß er sich 1933 – 1935 in Paris aufgehalten hat. Der Berliner Galerist Florian Karsch, dessen Mutter Lücken in Berlin Obdach gewährte und auf den etliche Lücken-Hinterlassenschaften überkamen, entsinnt sich, Lücken späterhin in Berlin gesehen zu haben. Durchaus denkbar, daß den mittellosen Dichter die Not zwang, noch einmal vorübergehend nach Deutschland zurückzukehren. Der Antiquar Fritz Picard, an den ich bei meinen Recherchen verwiesen wurde, wußte zu berichten: »Leider ist das, was ich Ihnen von Iwar von Lücken sagen kann, weniger als wenig. Ich selbst kannte ihn nur flüchtig in Berlin (unsere Bekanntschaft beschränkte sich darauf, daß wir bei der gegenseitigen Vorstellung durch den Maler Paul Gangolf einige Worte wechselten und uns fortan grüßten) und sah ihn auch hier nach meiner Ankunft in Paris im Jahre 1938 nur ganz wenige Male. Mir ist bekannt, daß er mit Mombert und mit Kokoschka in näherer Verbindung war und von beiden wohl auch unterstützt wurde. Ich weiß, daß er 1939 hier gestorben ist – wie Sie schreiben bettelarm –, aber das war er solange ich ihn kannte« (Brief v. 18.3.1964).

Ausführlicher wußte Herta Sacco-Ruest, die Witwe des Schriftstellers und Individualanarchisten Anselm Ruest, d.i. Ernst Samuel (1878 – 1943), zu berichten: »Über Lücken kann ich Ihnen besser Auskunft geben. Er besuchte uns oft in Paris, kam auch nach einer längeren Krankheit zu uns und fragte, ob ich jemand wüßte, der ihm ein Zimmer kostenlos abtreten würde (Mädchenkammer). Es gelang mir, ihn bei einer reichen Kundin (ich machte Hausbäckerei) in

Neuilly unterzubringen, und als diese die Wohnung aufgab, mietete sie ihn bei mir in einer möbl. Wohnung ein und gab ihm auch eine Rente. Ich zog dann ins Zentrum und weiß nicht, wo er dann unterkam, doch bezog er weiter seine Rente. Er kam des öfteren zu uns, wenn ihn nicht sein Asthma zu sehr quälte. Er starb im Pariser Krankenhaus, wurde aber von allen sehr liebevoll behandelt. Er wurde allgemein von der französischen Bevölkerung geschätzt, so auch von meiner Concierge, die sonst ein Drachen war. Er liebte es, abends in den kleinen Bistros zu verkehren und mit sogenannten leichten Dämchen zu plaudern. Iwar von Lücken war immer ein Einzelgänger...« (Brief aus Six-Fours/Var v. 16.4.1964).

Der Randläufer des Expressionismus, ein von romantischen Stimmungen beflügelter Schwärmer und Schwarmgeist, der Hölderlin zu preisen nicht müde wurde und sich die Weisheitslehre des chinesischen Orakelbuches I Ging (Yi-jing) zu eigen gemacht hatte, hinterließ als getreuer Werkverächter seiner selbst nur wenige Gedichte. Heinrich Christian Meier (1905 – 1987), der wohl substantiellste Gesprächspartner Lückens, sammelte die Anekdoten, in denen der Erzbohemien fortlebt. In seiner essayistischen Erzählung »Die große Änderung« (1948) ließ er ihn auferstehen.

PETER LUDEWIG

## Der Rote – Porträt des Schriftstellers und Verlegers Felix Stiemer

Obwohl seit der ersten Veröffentlichung dieser Studie wichtiges Material zutage kam, finden sich weiterhin nur wenige Spuren aus den späten Berliner Jahren von Felix Stiemer. Dafür tritt um so deutlicher hervor, daß er wesentlichen Anteil an der Gründung der »Expressionistischen Arbeitsgemeinschaft Dresden« hatte.

Felix Paul Stiemer wurde am 17. Mai 1896 in Oldenburg/Oldenburg als zweites Kind von Ernst Hermann und Emma Frida Stiemer geboren.<sup>1</sup> 1893 war die Familie noch im Karlsruher Adreßbuch unter der Anschrift Leopoldstr. 15 verzeichnet. Am 1. August 1893 zog sie nach Oldenburg und lebte dort in der Donnerschweer Str. 6. Am 2. Januar 1897 siedelte Ernst Hermann Stiemer nach Gratwein bei Graz in der Steiermark über, und am 25. März desselben Jahres folgten ihm seine Angehörigen. Für die Jahre darauf liegen vorerst keine Angaben vor. Von 1909 bis 1913 ist Ernst Hermann Stiemer in den Dresdner Adreßbüchern unter der Anschrift Prinzenstr. 6 eingetragen. Rudolf Adrian Dietrich erinnerte sich in einem Brief an Wulf Kirsten: »Mit Felix Stiemer war ich von früh auf befreundet, wir waren Klassenkameraden der (damals am Georgplatz befindlichen, jetzt nicht mehr bestehenden) Kreuzschule.«<sup>2</sup> Dietrich hatte seinen Angaben zufolge das Dresdner Gymnasium zum Heiligen Kreuz vom 19. April 1907 bis zum 2. Mai 1909 besucht<sup>3</sup>, so daß anzunehmen ist, daß die Familie Stiemer spätestens seit 1908 in Dresden wohnte. Zuverlässige Datierungen finden sich erst wieder ab 1912. Am 12. September 1912 zog Ernst Hermann Stiemer nach Freiburg im Breisgau und nahm dort vorerst in der Karthäuserstr. 42 Quartier.<sup>4</sup> Am 2. April 1913 folgten ihm Emma und Felix Stiemer – das ältere Kind erschien zu diesem Zeitpunkt schon nicht mehr in den Meldeunterlagen – und die Familie bezog eine Wohnung in der Schwarzwaldstr. 29. Diese Adresse änderte sich während der ganzen Freiburger Zeit nicht.

Sowohl die Freiburger als auch die späteren Münchener Meldeunterlagen von Felix Stiemer geben an, daß er vom Militärdienst zurückgestellt war. Noch im August 1918 war er einer Kontrolle unterzogen und wiederum freigestellt worden. In einem der wenigen erhaltenen Briefe gibt Felix Stiemer einen möglichen Grund für die Ausmusterung an: »Zur Romantik der Malaria: manche holen sie sich im Schwarzwald, dann kann ich sie bei Engen gefangen haben. Tse-Tsefliege direkt ist ja nicht nötig; irgend ein ordinäres Vieh, das einen krankheitstragenden Feldgrauen, bei dem sie vielleicht gar nicht zum Ausbruch kam, genügt völlig!«<sup>5</sup>

Die bislang früheste Quelle, in der Felix Stierner zusammen mit anderen Schriftstellern in Erscheinung tritt, ist die Petition für Ernst Joel, die Rudolf Breuer am 2. 3. 1916 dem Preußischen Abgeordnetenhaus einreichte. Der damalige Rektor der Humboldt-Universität zu Berlin, Professor Ulrich von Wilamowitz-Möllendorf hatte Ernst Joel aus den Verzeichnissen der Studierenden streichen lassen, vorgeblich weil er als Herausgeber der Zeitschrift »Der Aufbruch« ein Gewerbe ausübte, in Wirklichkeit seiner pazifistischen Gesinnung wegen. Daraufhin kam es zu heftigen Protesten, die in der Petition gipfelten. Wie Felix Stierner Kontakt zu dem illustren Kreis der Unterzeichner bekam – sein Name steht unter anderem neben Heinrich und Thomas Mann – geht aus den Quellen nicht hervor.<sup>6</sup>

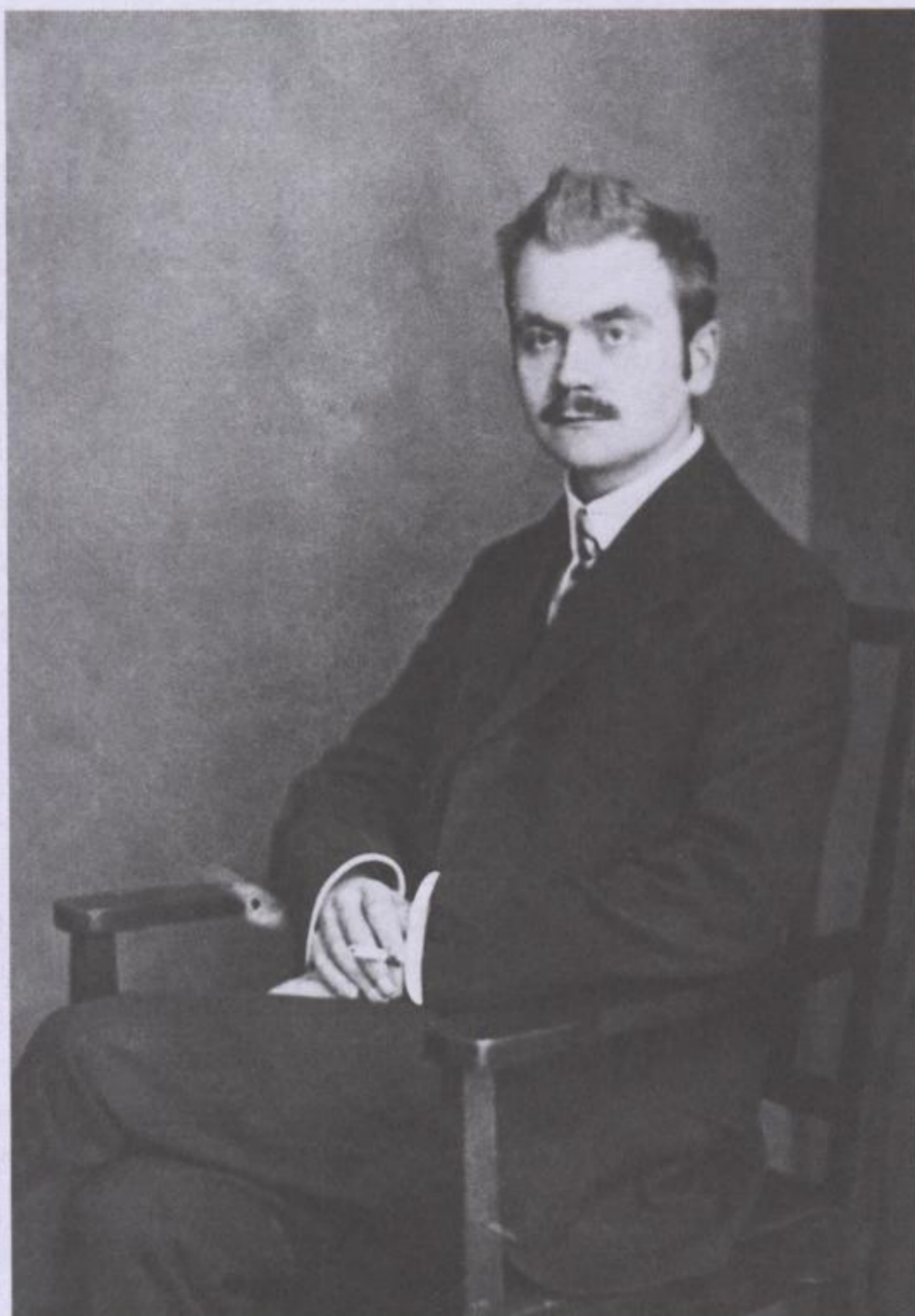
Am 14. April 1916 meldete sich Felix Stierner von Freiburg nach Dresden ab. In den folgenden Monaten arbeitete er in der Buchhandlung Heinrich Bender in der Waisenhausstr. 25, der »beinahe einzigen Buchhandlung Dresdens, die dem neuen Geist vollauf erschlossen war.«<sup>7</sup> Dort hatte er die Möglichkeit, einigen der Dichter und Künstler zu begegnen, die später Mitglieder der »Expressionistischen Arbeitsgemeinschaft Dresden« wurden. Rudolf Adrian Dietrich schrieb an Wulf Kirsten: »In einer Dresdner Buchhandlung (...), in der ich dann und wann ein Buch kaufte – erschien seine (inzwischen schlankere Gestalt) langsam aus dem Halbdunkel hinterm Ladentisch.«<sup>8</sup> Auch Conrad Felixmüller lernte Stierner dort kennen: »1916 traf ich in einer Dresdner Buchhandlung Felix Stierner, bei dem die AKTION auslag – ein Grund zu eingehenden sympathisierenden Kontakten – denen sich bald Walter Rheiner zugesellte.«<sup>9</sup> Und A. Rudolf Leinert erinnerte sich: »Felix Stierner, damals noch angestellt bei der vorgenannten Buchhandlung Bender, traf ich sehr oft in der Buchhandlung, wo sein rothaariger Kopf zwischen den expressionistisch flammenden Büchern auftauchte.«<sup>10</sup> Rudolf Manasse vermittelte er Kontakte nach Hellerau: »In Dresden, I had become acquainted with a younger man who was a clerk in a bookstore, and he told me that sometimes there were discussion meetings in Hellerau in a private home and I could go with him some day.«<sup>11</sup> Mit Bess Brenck-Kalischer und Recha Rothschild ergab sich kurzfristig eine M<sup>énage à trois</sup>: »Der junge Buchhändler Felix hatte eine zarte Verehrung für Mirjam. Das ließ die Schauspielerin Bess nicht ruhen. Nach dem Tod ihres Mannes, den sie innig geliebt und aufopfernd gepflegt hatte, war sie plötzlich von einem wahren Lebenshunger erfaßt. Sie hatte viele Jahre dem ernstesten kranken Mann in Treue angehört, nun wollte sie sich ausleben. Der stille junge Mann kam ihr gerade recht, und sie riß ihn in einen Taumel, dem er sich fast willenlos hingab.«<sup>12</sup> Das Beziehungsnetz für die »Expressionistische Arbeitsgemeinschaft Dresden« wurde in nicht geringem Maße in der Buchhandlung Bender geknüpft. Felix Stierner allerdings kehrte am 1. März 1917 vorübergehend nach Freiburg zurück. Sein dortiges Leben schilderte er in einem Brief an Götz Kilian: »Hinter Bücher- und Broschürenstößen sitze ich hier nun schon seit 21 Tagen, dazwischen, selten, kommt ein Besuch. Die Cäsuren des Tags sind die Poststunden 1/2 10 vormittags und 1/2 5 nachmittags, sonst geht alles den gleichen Gang, kaum daß ich noch ins Café gehe. Nur am Datumswechsel merke ich, wie die Zeit fliegt, dazwischen ein Fliegerangriff, sonst drängt alles nach dem vorläufigen Ziel bei mir, daß kein wesentlicher literarischer Name mehr bloßer Schall und Rauch ist. Diesem Ziel geht es immer näher und näher.«<sup>13</sup> Der Aufenthalt in Freiburg war nur als Verschnaufpause gedacht. Am 20. März teilte Felix Stierner



Felix Stiemer, Holzchnitt  
von Fritz Schaefer 1919

Rudolf Adrian Dietrich mit: »Nach Ostern werde ich Frbg. verlassen, wohin, weiß ich noch nicht, Berlin wird wohl nichts, da ich gesundheitlich nicht vor 15. IV. hier weg kann.«<sup>14</sup> Trotz dieser Ankündigung meldete sich Felix Stiemer am 30. April 1917 nach Berlin ab. Dort dürfte sich für ihn die Möglichkeit zu regem Kontakt mit Walter Rheiner ergeben haben, der zu dieser Zeit gleichfalls in Berlin lebte. Im Sommer 1917 scheint Felix Stiemer wieder in der Buchhandlung Bender in Dresden gearbeitet zu haben, denn ein Brief an Rudolf Adrian Dietrich vom 27. August 1917 ist auf einem Kopfbogen dieser Firma geschrieben.<sup>15</sup> Da Felix Stiemer sich auch an allen Veranstaltungen der »Expressionistischen Arbeitsgemeinschaft Dresden« von September 1917 bis Januar 1918 beteiligte, ist anzunehmen, daß er sich bis zu seiner Rückmeldung in Freiburg am 4. Februar 1918 in Dresden aufhielt. Allerdings wurde schon in der ersten Nummer der Zeitschrift »Menschen«, die am 15. Januar 1918 erschien, als Adresse des Herausgebers Freiburg, Schwarzwaldstr. 29, angegeben.

Felix Stiemer,  
Foto um 1920



Eine Reihe von Veranstaltungen<sup>16</sup> vom 15. September bis 2. Oktober 1917 führten zur Gründung der »Expressionistischen Arbeitsgemeinschaft Dresden«. Am 1. Oktober trafen sich im Atelier von Conrad Felixmüller etwa 40 Menschen. In diesem Kreis versuchte Felix Stiemer die Wesenheit der Dichtungen von August Stramm aufzuzeigen. Ferner verlas er das Manifest »Die Änderung der Welt« von Ludwig Rubiner. Die zwei im »Programm« explizit genannten älteren expressionistischen Dichter deuten auf das von der Arbeitsgemeinschaft angestrebte Ziel hin: künstlerische und politische Radikalität sollten einander bedingen. Am 2. Oktober 1917 wurde das endgültige Programm formuliert, das Max Bruhn, Conrad Felixmüller, Raoul Hausmann, Recha Rothschild, Heinar Schilling und Felix Stiemer unterzeichneten.

»Die ganze Gruppe war entschieden kriegsgegnerisch; man wollte eine revolutionäre Beendigung des Krieges, war aber ohne feste organisatorische Verbindung mit den Massen und auch ohne politische Erfahrung. So blieben die Diskussionen im Literarischen stecken und gipfelten

in der Herausgabe eines »Expressionistischen Manifests« und in der Gründung einer Zeitschrift«<sup>17</sup>, lautete Jahrzehnte später das sarkastische Resümee von Recha Rothschild. Sie beging wegen der Unhaltbarkeit ihrer persönlichen Verhältnisse im Oktober 1917 einen Selbstmordversuch. Nach der Genesung ging sie zurück nach Frankfurt am Main und trat erst der USPD und später der KPD bei. Da sie zunehmend von ihrer politischen Arbeit in Anspruch genommen wurde, beteiligte sie sich nicht mehr an den Veranstaltungen der »Expressionistischen Arbeitsgemeinschaft Dresden«, und es erschienen von ihr nur wenige Texte in expressionistischen Zeitschriften. Auch Raoul Hausmann beteiligte sich nur noch am zweiten Autorenabend des Felix Stierner Verlages im Dezember 1917, ihm war der Kreis zu »verphilosophastert«.<sup>18</sup>

Rudolf Adrian Dietrich war an diesen Abenden nicht beteiligt. Felix Stierner hatte ihm am 27. August 1917 barsch mitgeteilt: »Es ist ganz ausgeschlossen, daß auch nur annähernd in absehbarer Zeit irgend etwas Ähnliches zwischen uns zustande kommt wie Gemeinschaft... Der Grund liegt ausschließlich in geistigen Dingen. Kurz zusammengefaßt: Du bist absolut uninteressiert an dem, was ich die europäischen Probleme nenne möchte, die sich in Rubiner, Hiller, Blüher u. a. spiegeln.«<sup>19</sup> Hintergrund dieser scharfen Kritik waren möglicherweise die »Irrwege« von Dietrich, die ihn ins Umfeld völkischer Kreise geführt hatten. Es »war doch der rechte Moment, als Felix Stierner wieder aufgetaucht war und nun mit einem geradezu rabelaischen Spott und Sarkasmus mir die letzten Fetzen dieser bunten Maskerade entzog – ...«<sup>20</sup> Stierner und Dietrich versöhnten sich bald wieder. Beim zweiten Autorenabend des Felix Stierner Verlages, der am 13. Dezember 1917 in der Galerie Arnold stattfand, las Dietrich eigene Dichtungen. Trotzdem verlieh Dietrich der negativen Hauptgestalt seiner Erzählung »Der Selbstmörder« – dem »Roten« (eine Anspielung auf Stiemers rote Haare) – Züge von Stierner.

Die Autorenabende sowie die Gründung des Felix Stierner Verlages und des Dresdner Verlages von 1917 hatten dem literarischen Expressionismus in Dresden eine feste Grundlage geschaffen. Dresden entwickelte sich in dieser Zeit zu einem der Zentren des späten Expressionismus. Felix Stierner dürfte kaum mehr als zehn Bücher und den ersten Jahrgang der Zeitschrift »Menschen« verlegt haben. Viele Titel, die ursprünglich in seinem Verlag angekündigt wurden, erschienen nie oder wurden vom Dresdner Verlag von 1917 herausgebracht. Wesentlich bleibt aber, daß diese wenigen Publikationen stimulierend auf andere Verlage wirkten, so daß diese sich expressionistischer Literatur und Kunst annahmen. Zudem hatte Felix Stierner – und hier wirkte er im Sinne der vom Expressionismus angestrebten Synthese der Künste – seinem Verlag eine Musikabteilung angegliedert, die Dr. Erich H. Müller leitete.

Die folgenden zwei Jahre sollten auch in Hinsicht auf literarische Wirksamkeit für Felix Stierner die ertragreichsten in seinem Leben werden. 1918 erschien – als drittes Heft der Reihe »Der Schrei« – die einzige separate Publikation von Felix Stierner, die Essaysammlung »Morgen«. Insbesondere setzte sich Felix Stierner frühzeitig für die Kunst von Conrad Felixmüller ein, die er als »synthetischen Kubismus« definierte.<sup>21</sup> Die Verbindung der beiden Begriffe umschreibt die politische Wendung, die die avantgardistische Kunst in Felixmüllers Werk um diese Zeit nahm. Er veröffentlichte mehrere Aufsätze über Conrad Felixmüller und gab in seinem Verlag eine Mappe von dessen Holzschnitten heraus. Die in »Morgen« und in verstreut publizierten Aufsätzen vertretene Philosophie der Tat blieb fragwürdig. Einerseits finden sich fast nie konkrete



Widmung von  
Felix Stierner  
an Götz Kilian

Uns gehört das ganze bunte Leben  
 Das blaue große Bilderbuch mit  
 Sternen.  
  
 Zum Abschied  
 Dein  
 Felix Stierner.  
 Dresden, 16. 8. 17.

Aussagen, worin die Tat nun eigentlich bestehen soll, und eindeutige Zielvorstellungen bleiben ebenfalls ausgespart. Diese Unschärfen sind teilweise dem Bestreben geschuldet, einem Verbot durch die Zensur zu entgehen, denn »Morgen« erschien noch vor Kriegsende. Andererseits ist die Ambivalenz dieser Philosophie nicht zu übersehen. Wolfgang Rothe wies darauf hin, daß »beide Aktivismen, der linke und der rechte... seit den Tagen der Frühromantik nebeneinander her« laufen: »die rationale Variante der Linken, bei der die rettende Tat aus der Besinnung resultiert, und die irrationale der Rechten, für welche die Tat ein blinder Akt des Dreinschlagens, ein (buchstäblich) besinnungsloser Raptus ist.«<sup>22</sup> Felix Stiemers Aktivismus hatte seine Quellen in beiden Lagern. Von den linken Aktivisten nannte er ausdrücklich Kurt Hiller und Ludwig Rubiner, von den rechten Hans Blüher.

Im Februar 1918 war Felix Stierner nach Freiburg zurückgekehrt. Abgesehen von einem kurzen Aufenthalt in Mudau im September 1918, verließ er Freiburg erst wieder im Oktober 1918. Am 13. Oktober 1918 meldete er sich nach München ab. Dort wohnte er unter folgenden Adressen: Luitpoldstr., Pension Concordia, Adalbertstr. 1/2, Ohmstr. 1, Pension Lehmann. Die Münchener Einwohnermeldekarte gibt als Beruf Schriftsteller und als Arbeitsstelle die »Bücherkiste« an, also die von H.F. S. Bachmair, dem Jugendfreund Johannes R. Bechers, gegründete Buchhandlung und die von ihm fortgeführte Zeitschrift gleichen Namens. Außerdem fand am 5. November 1918 in München der vierte Autorenabend des Felix Stierner Verlages statt.<sup>23</sup>

In München geriet Felix Stierner in die Auseinandersetzungen um die Bayerische Räterepublik. Seine Sympathien gehörten der Revolution, und er schloß sich dem »Aktionsausschuß revolutionärer Künstler« an, der linken Opposition zum »Rat bildender Künstler.«<sup>24</sup> In dem Brief an Götz Kilian hatte er sich noch skeptisch über die russische Februarrevolution geäußert: »Die russische Revolution bedauere ich nur als englisches Theater ansehen zu können, dessen szenische Pointe die Abdankung des friedensfreundlichen Zaren ist. Vielleicht werden sie die gerufenen

Geister nicht mehr los, aber das ist eine schwache Hoffnung, es sind schon gewagtere Dinge gelungen.«<sup>25</sup> 1919 verlieh er dann in einer Rezension – an der Stelle urteilte er über die Zeitschrift »Der Gegner« – seinen Hoffnungen auf Sowjetrußland Ausdruck: »Sie wenden sich ab von der politischen Geschäftigkeit, Abteilung Demokratie des Westens mit Kaufhauskomfort und einer kärglichen Zelle für Minderbemittelte; sie blicken mit uns nach Osten, wo sich jetzt die wirtschaftliche und damit auch geistige Geschichte des Menschen abspielt.«<sup>26</sup> Ferner scheint sich Felix Stierner in München im Umfeld der Freien Sozialistischen Jugend bewegt zu haben, jedenfalls legt der Tonfall eines in den zwanziger Jahren erschienen Aufsatzes die Vermutung nahe.<sup>27</sup>

Wahrscheinlich befand sich Felix Stierner nach der Niederschlagung der Bayerischen Räterepublik kurzzeitig in Haft. Ein Vermerk auf der Meldekarte lautet: »Er ist auf freien Fuß zu setzen u. hat Bayern bis 1. Juli zu verlassen lt. Befehl der Stadtkommandantur.«

Ihm wurde auf Grund von Artikel 4 Ziffer 2 des Gesetzes über den Kriegszustand am 22. Juni 1919 der Aufenthalt in Bayern verboten. Nach der am 10. Juli erfolgten Ausweisung wandte er sich nach Frankfurt am Main, um dort in einer Filiale der »Bücherkiste« zu arbeiten.<sup>28</sup> Carl Zuckmayer, der ihm dort begegnete, erinnerte sich: »In Felix Stiemers roter ›Bücherkiste‹, in der alle revolutionären Schriften auflagen, hatte ich längst das ›Tribunal‹ entdeckt und verschlungen, ohne von seinen Gründern und Herausgebern (Herausgeber war Carlo Mierendorff – P. L.) mehr zu wissen als die Namen.«<sup>29</sup>

Am 1. November 1920 heiratete Felix Stierner in Berlin die am 13. Mai 1891 in Berlin geborene Ärztin Camilla Wechselmann. Gemeinsam mit ihr zog er am 15. März 1921 nach Freiburg. Am 9. September 1921 meldeten sich Felix und Camilla Stierner von Freiburg nach Berlin-Schöneberg ab. In den Berliner Adreßbüchern erscheinen sie 1927 unter der Anschrift Berlin-Wilmersdorf, Georg-Wilhelm-Str. 2, und 1936 unter der Anschrift Berlin-Lichtenrade, Münchener Str. 14. Im Zusammenhang mit einer Zeitschriftenveröffentlichung erscheint 1931 die Adresse Berlin-Britz, Braunlager Str. 12.<sup>30</sup> Auf der Sterbeurkunde wurde als letzte Adresse Berlin-Charlottenburg, Niebuhrstr. 62 angegeben.

Auch in den zwanziger Jahren verleugnete Felix Stierner seine – zu diesem Zeitpunkt vielleicht schon ehemalige – linke politische Haltung nicht. Über den Anschluß der Freien Sozialistischen Jugend an die Kommunistische Jugend-Internationale urteilte er: »Der Anschluß war ideologisch durch die Solidaritätserklärung mit Sowjetrußland wichtig: das war in jenen Jahren zugleich das politische Bekenntnis zur proletarischen Diktatur, vollzogen durch das Räteresystem.«<sup>31</sup> Ob er einer politischen Partei nahestand oder angehörte, kann nicht belegt werden. Nach 1933 versuchte Felix Stierner, sich der faschistischen Literatur- und Kunstpolitik anzupassen. So warf er den »Blättern für deutsche Art und Kunst« vor, »die engen Grenzen eines Barlach und Nolde« nicht zu sehen und fand, daß sich auf den Ausstellungen der N.S.-Kunstgemeinde etwas Neues anzukündigen schien.<sup>32</sup> Die ersten Jahre der faschistischen Herrschaft interpretierte Felix Stierner mit dem begrifflichen Instrumentarium des rechten Aktivismus: »Aber die gefährlichen Wege (in der Geschichte – P.L.) sind nicht die schlechtesten, wenn das Ziel den Einsatz lohnt, und die Zeiten sind endgültig vorbei, in denen wir Deutsche uns ein behütetes, umhertes Leben aufbauen konnten, das mit dreißig oder vierzig Jahren die einmal eingeschlagene Bahn gleichsam von selbst zu Ende läuft. Wir haben gesehen, wie die Geschichte weder vor Illusionen noch vor

Fehlern schützt. Sie ist kein Konversationslexikon, das für jedes Stichwort eine Erfahrung und ein Rezept für die Zukunft bereit hält: das war die Anschauung eines vulgären Konservatismus, der vielen Generationen mit seinem Unterricht die Geschichte verleidete und den Zugang zu ihr versperrt hat. Es genügt eben nicht, daß wir die Geschichte kennenlernen – wir müssen sie für uns zu entdecken verstehen, und erst in dieser Entdeckung erfahren wir wirklich, was der Mensch sei.«<sup>33</sup> Möglicherweise ließ sich Felix Stierner vorübergehend von der Phraseologie der Nationalsozialisten täuschen. Längere Dauer war dieser Anpassung nicht beschieden. Seit 1938 erschienen keine Veröffentlichungen unter seinem Namen. Die letzten Jahre waren erbärmlich. »Felix Stierner ist in ziemlicher Verelendung während der Hitler-Zeit in Berlin gestorben. Er war noch einige Male bei mir, und ich konnte ihm mit einer Mahlzeit und ein paar Mark aushelfen – aber er verfiel zusehends – nur im Gespräch war er immer geistvoll und – hierin Iwar von Lücken ähnlich – von einer seriösen Haltung, ein wahrhaft (nicht nur einem damaligen Programm nach) revolutionärer Geist – er ging in einem Morphin-Entziehungs Krankenhaus aus dem Leben, das wohl eine letzte Zuflucht für ihn war, denn sonst wäre er in einer Gefängniszelle verendet, weil er sich das Morphin mit gefälschten Rezepten beschafft hatte – ein Ver zweifelter.«<sup>34</sup> Auch Conrad Felixmüller begegnete ihm in dieser Zeit: »Erst als wir 1934 in Berlin unsere Zelte aufschlugen, traf ich Felix Stierner wieder: er machte in seinem gehetzten Zustand einen elenden Eindruck auf uns.«<sup>35</sup> Am 15. September 1945 verstarb Felix Stierner im Städtischen Krankenhaus Westend in Berlin-Charlottenburg.

#### Anmerkungen

- <sup>1</sup> An Materialien zur Person von Felix Stierner lagen dem Verfasser vor: die Geburtsurkunde und ein Auszug aus dem Taufregister der ev.-luth. Gemeinde Oldenburg aus dem Niedersächsischen Staatsarchiv Oldenburg/Oldenburg, die Einwohnermeldekarten von Freiburg im Breisgau aus dem Stadtarchiv Freiburg im Breisgau, die Einwohnermeldekarte von München aus dem Stadtarchiv München und die Sterbeurkunde aus dem Standesamt Berlin-Charlottenburg. Weitere Auskünfte zur Familie Stierner und zur Person von Felix Stierner erteilten das Stadtarchiv Dresden, das Stadtarchiv Karlsruhe und das Bayerische Hauptstaatsarchiv/Abteilung Kriegsarchiv, München. Eine Nachfrage beim Stadtarchiv Frankfurt am Main nach Meldeunterlagen blieb leider erfolglos. Weiterhin gab das Schiller-Nationalmuseum/Deutsches Literaturarchiv, Marbach am Neckar, Unterstützung bei den Recherchen. Von dort kamen Kopien aus dem Nachlaß von Rudolf Adrian Dietrich. Frau Isot Kilian-Carstens, Berlin, und Herr Wulf Kirsten, Weimar, gewährten Einblick in Materialien, die sich in ihrem Besitz befinden.
- <sup>2</sup> Brief von Rudolf Adrian Dietrich an Wulf Kirsten vom 16. Dezember 1965, Wulf Kirsten, Weimar.

- <sup>3</sup> Rudolf Adrian Dietrich, Lebensdaten, Nachlaß Rudolf Adrian Dietrich, Schiller-Nationalmuseum/Deutsches Literaturarchiv, Marbach am Neckar.
- <sup>4</sup> Die Meldekarten aus Freiburg sind vollständig erhalten. Sie verzeichnen als Beruf des Vaters Chemiker und Ingenieur. Der Geburtsname der Mutter lautete Staehly. Felix Stierner nutzte diesen in Verbindung mit seinem zweiten Vornamen zumindest einmal als literarisches Pseudonym. Vgl.: Paul Staehly, Brief aus Schweden, in: Menschen, 1. Jg., Nr. 6. Die Eltern von Felix Stierner meldeten sich am 3. 4. 1922 von Freiburg nach Radeberg ab. Wahrscheinlich waren Verwandte, die in Dresden lebten, der Grund dafür. Heinar Bueck Schilling erwähnte bei einem Telefongespräch mit dem Autor am 2. 10. 2002, daß einer seiner Lehrer am Vitzthumschen Gymnasium in Dresden Heinz Stierner hieß. Er sagte etwa 1934 zu Heinar Schilling: »Wir haben mal was zusammen mit Deinem Vater gemacht.«
- <sup>5</sup> Brief von Felix Stierner an Götz Kilian vom 21. 3. 1917, Isot Kilian-Carstens, Berlin.
- <sup>6</sup> Vgl. Erdmut Wizisla, Akademische Freiheit im Kriege? Die Petition Ernst Joel 1916, in: Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität

- zu Berlin. Reihe Gesellschaftswissenschaften, 38. Jg. (1989), Heft 6, S. 667/673.
- <sup>7</sup> Brief von A. Rudolf Leinert an Wulf Kirsten vom 10. Okt. 1966, Wulf Kirsten, Weimar.
- <sup>8</sup> Brief von Rudolf Adrian Dietrich an Wulf Kirsten vom 5. April 1966, Wulf Kirsten, Weimar.
- <sup>9</sup> Conrad Felixmüller, *Legenden 1912 – 1976*, Tübingen 1977, S. 34.
- <sup>10</sup> Brief von A. Rudolf Leinert an Wulf Kirsten, a. a. O.
- <sup>11</sup> Rudolph Morris (Rudolph Manasse), *Remembering Things Around Marketa Morris*, S. 49. Hektografiertes Typoskript, Kopie im Besitz des Verfassers.
- <sup>12</sup> Recha Rothschild, *Verschlungene Wege. Identitätssuche einer deutschen Jüdin*, Frankfurt am Main 1994 (Fischer Taschenbuch 12239), S. 76.
- <sup>13</sup> Brief von Felix Stierner an Götz Kilian, a. a. O.
- <sup>14</sup> Brief von Felix Stierner an Rudolf Adrian Dietrich vom 20. 3. 1917, Nachlaß Rudolf Adrian Dietrich, a. a. O.
- <sup>15</sup> Brief von Felix Stierner an Rudolf Adrian Dietrich vom 27. 8. 1917, Nachlaß Rudolf Adrian Dietrich, a. a. O.
- <sup>16</sup> Vgl.: Programm der Expressionistischen Abende in Dresden, in: Peter Ludewig (Hrsg.), *Schrei in die Welt. Expressionismus in Dresden*, Berlin 1988, S. 38f.
- <sup>17</sup> Recha Rothschild, a. a. O., S. 75.
- <sup>18</sup> Brief von Raoul Hausmann an Elfriede Hausmann vom 7.12.1917, in: Raoul Hausmann, *Scharfrichter der bürgerlichen Seele. Raoul Hausmann in Berlin, 1900 – 1933*, Ostfildern 1998, S. 66.
- <sup>19</sup> Brief von Felix Stierner an Rudolf Adrian Dietrich vom 27. 8. 1917, Nachlaß Rudolf Adrian Dietrich, a. a. O.
- <sup>20</sup> Brief von Rudolf Adrian Dietrich an Wulf Kirsten vom 5. April 1966, a. a. O.
- <sup>21</sup> Vgl. u. a.: Felix Stierner, Felixmüller, synthetischer Kubist, in: Peter Ludewig (Hrsg.), *Schrei in die Welt. Expressionismus in Dresden*, a. a. O., S. 70ff.
- <sup>22</sup> Wolfgang Rothe (Hrsg.), *Der Aktivismus, 1915 – 1920*, München 1969 (dtv 625), S. 10f.
- <sup>23</sup> *Lt. Menschen*, 2. Jg., Nr. 12. Vgl.: »Vortragsabend. Im Steinickesaal lasen H. F. Bachmair und Felix Stierner vor einem spärlichen Kreis. Bachmair ist in München als Verleger der Schwabinger Literatur nicht unbekannt, man erinnert sich seines Bändchens »Der reine Tor«, das immerhin lyrisches Empfinden offenbart. Bachmair las Gedichte von Josef Amberger, eine Geschichte »Aglae« von jener Art, die originell sein soll, aber blutleer ist und kalt läßt, und zum Schluß »Das aufgeregte Fest«. Hier spielt ein ganz kräftiger, krauser Humor mit allerlei Spießbürgerei und lokaler Erinnerung wie Steyrer Hans, Oktoberfestwiese, Magistratsrat, und außerdem löst man in seiner Weise das Verhältnis: Vater und Sohn. Was Stierner von Habich, Reimer, Felix Müller las, war erst zu entwirrende Reflexion und wurde durch den unbeholfenen Vortrag nicht deutlicher und eindrucksvoller. F. Hr.« *Münchener Neueste Nachrichten*, Nr. 563 vom 7. 11. 1918.
- <sup>24</sup> Antwort des Aktionsausschusses revolutionärer Künstler auf den »Aufruf der russischen fortschrittlichen bildenden Künstler an die deutschen Künstler« in: *Münchener Neueste Nachrichten*, Nr. 162 vom 9. April 1919. Die Antwort wurde von Felix Stierner mitunterzeichnet.
- <sup>25</sup> Brief von Felix Stierner an Götz Kilian, a. a. O.
- <sup>26</sup> Felix Stierner, *Freie Zeitschriften*, in: *Die Bücherkiste*, 1. Jg. (1919), Heft 5/6/7, S. 84.
- <sup>27</sup> Felix Stierner, *Die linksradikale Jugendbewegung*, in: Dr. Richard Thorwald (Hrsg.), *Forschungen zur Völkerpsychologie und -soziologie. Band IV: Die neue Jugend. Zweite Hälfte*, Leipzig 1927, S. 252ff.
- <sup>28</sup> *Die Bücherkiste*, 2. Jahr (1920), Heft 1/2, S. 16. In Heft 3/4 des 2. Jahres erscheint die Frankfurter Filiale nicht mehr.
- <sup>29</sup> Carl Zuckmayer, *Als wär's ein Stück von mir. Horen der Freundschaft*, o. O. 1967, S. 273.
- <sup>30</sup> Felix Stierner, *Politik, Partei, Neutralität*, in: *Rufer und Hörer*, 1. Jg. (1931/32), Heft 7, November 1931.
- <sup>31</sup> Felix Stierner, *Die linksradikale Jugendbewegung*, a. a. O., S. 255.
- <sup>32</sup> Vgl.: Felix Stierner, *Der Weg des deutschen Kunstschrifttums*, in: *Das deutsche Wort (der literarischen Welt neue Folge und Die große Übersicht)*, 12. Jg. (1935), Heft 11, 5. Juni 1936, S. 533ff.
- <sup>33</sup> Felix Stierner, *Die Entdeckung der Geschichte*, in: *Der deutsche Buchhandlungsgehilfe*, 4. Jg. (1936), Nr. 10, Oktober 1936, S. 302.
- <sup>34</sup> Brief von Rudolf Adrian Dietrich an Wulf Kirsten vom 5. April 1966, a. a. O.
- <sup>35</sup> Conrad Felixmüller, a. a. O.

PETER SALOMON

## Der Gotiker – Rudolf Adrian Dietrich in Dresden

Eine der zentralen Gestalten des literarischen Expressionismus in Dresden war der Dichter, Herausgeber, Projektemacher und Lebenskünstler Rudolf Adrian Dietrich (1894 – 1969).<sup>1</sup> Geboren wurde er in Berlin. Dort und im Thüringer Wald verbrachte er seine Kindheit. Im April 1907 übersiedelte die Familie nach Dresden, wo Dietrich bis Frühjahr 1909 das Gymnasium zum Heiligen Kreuz (»Kreuzschule«) besuchte. Schon früh empfing er im Elternhaus künstlerische Anregungen. Sein Vater war Porzellanmaler und Restaurator, seine Mutter Pianistin. Von Mai 1909 bis März 1912 absolvierte Dietrich eine kaufmännische Lehre bei der Firma »Müller & Hennig«, Farben und Malutensilien. Anschließend ging er nach Lüttringhausen (in seinen Erinnerungen<sup>2</sup> spricht er von »flüchten«), wo er als Pfleger in der Irrenanstalt Tannenhof arbeitete. Er war seit frühester Jugend ein höchst empfindsamer, nervöser, exaltierter Mensch, der sich zu künstlerischen Dingen hingezogen fühlte und mit dem Hineinwachsen in das bürgerliche Leben Schwierigkeiten hatte. Aus der Sicht des Vaters war er der »Schwierigste« seiner vier Söhne.<sup>3</sup> Bereits mit Abschluß der Lehre war er entschlossen, Schriftsteller zu werden. Mitte November 1912 nahm er an einem Abend der »Gesellschaft der Charonsfreunde« in Barmen teil, wo er Erich Bockemühl und Eugen Styx kennenlernte (von denen er später in seinen Flugblättern und seiner Zeitschrift Texte druckte). Hier faßte er den Entschluß, nach Berlin zu gehen und sich als Journalist zu versuchen.

Von Ende 1912 bis Oktober 1914 lebte er in der Reichshauptstadt, änderte seine Vornamen »Rudolf Friedrich« in »Rudolf Adrian« und suchte erfolgreich die Bekanntschaft von Dichtern und Verlegern. Besonders angezogen war er von den Dichtungen Otto zur Lindes (1873 – 1938), dessen Bekanntschaft er 1913 machte. Linde war Herausgeber der Zeitschrift »Charon« (Untertitel: »für Reform der Lyrik«) und Zentrum des Charonkreises. Er lehnte jeden Anspruch überkommener Formen ab und attackierte die Formkunst Stefan Georges. Wahrhaftigkeit und Ehrlichkeit der Selbstaussage galten ihm als Kardinalforderung der Kunst. Die Dichtung Lindes trägt in ihrer ekstatischen Art deutlich expressionistische Züge. Dietrichs eigene spätexpressionistische Lyrik ist mehr von der neuen pathetisch-expressiven Innerlichkeit Lindes und seines Kreises beeinflußt als von den Berliner Frühexpressionisten.

1913 – Dietrich war erst 19 Jahre alt! – erschienen erste Prosastücke in der »Vossischen Zeitung«, der »Jugend«, dem »Simplicissimus«, der »Freiheit« und außerdem erste Gedichte in der »Aktion«, die zwischen 1910 und 1920 eine der bedeutendsten expressionistischen Zeitschriften war – herausgegeben von dem radikal-pazifistischen Verleger Franz Pfemfert (1879 – 1954).

Pfemfert druckte von Dietrich fünf Gedichte, deren Titel »Lieder der Verworfenheit«, »Wand-spruch aus einem Bordell«, »Asyl für Obdachlose«, »Der Teufel spricht« und »Der Rebell« lauten. Aber der wilde junge Mann konnte in Berlin trotz dieser ersten Erfolge nicht recht Fuß fassen. Ende 1914 finden wir ihn wieder in Dresden – als Volontär in einem christlichen Verlag, ab Frühjahr 1915 als Dienstboten einer Krankenkasse.

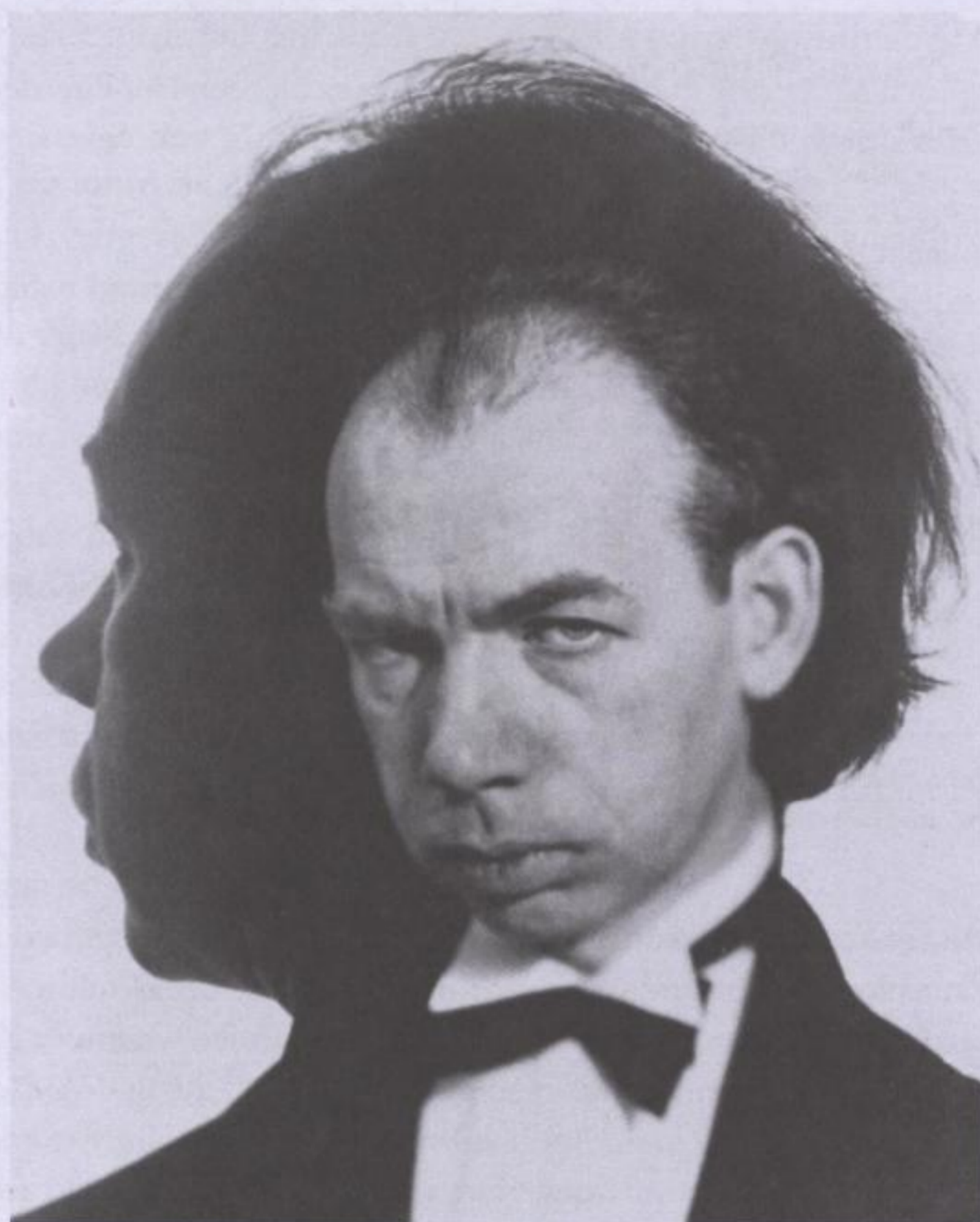
Im September 1915 wurde Dietrich zum Militär eingezogen. Zunächst in Posen stationiert, wurde seine Truppe im März 1916 an die Westfront verlegt. »Man hörte die Schlacht von Verdun.«<sup>4</sup> Dietrich entging einem Kampfeinsatz, weil er einen Unfall erlitt und nach der Genesung nur noch »garnisonsdienstfähig« war. Am 1.1.1917 brachte er sich selbst einen Schuß in die linke Schulter bei. Nach einer Version war dies ein Selbstmordversuch aus Liebeskummer, nach einer anderen der Versuch, sich endgültig dem Kriegsdienst zu entziehen. In der Tat wurde Dietrich nach einem Aufenthalt in der Militärirrenanstalt auf dem Sonnenstein im Mai 1917 als »dauernd kriegsuntauglich« entlassen.

Wie sich das kulturell konservative Dresden, das für das Auftauchen der frühexpressionistischen Strömungen kein Sensorium hatte, während des Ersten Weltkrieges für die Vorstöße der Avantgarde öffnen und ab Ende 1917 zu einem der großen Zentren des späten Expressionismus werden konnte, ist wiederholt beschrieben worden<sup>5</sup> – und soll hier nicht repetiert werden. Dietrich hatte an diesem Prozeß zentralen Anteil. Bereits 1915 und 1916 versuchte er, literarische Lesereihen mit moderner Dichtung zu installieren, die Vorläufer der expressionistischen Soireen des Felix-Stierner-Verlages sind, die als Keimzelle des Dresdner Expressionismus gelten. Die erste Reihe stand unter dem Namen »Haus Sonnborn«, die zweite hieß »Die weiße Chrysantheme«. Nachgewiesen sind folgende Termine:

- |                    |  |
|--------------------|--|
| 9. April 1915:     | 1. Abend »Haus Sonnborn« im Keglerhaus Ostra-Allee, Dresden.<br>Vorlesung Dietrich aus eigenen Werken  |
| 7. Mai 1915:       | 2. Abend »Haus Sonnborn« im Logenhaus Ostra-Allee, Dresden.<br>Gedichte und Prosa von Otto zur Linde, Hermann Graedener,<br>Erich Bockemühl, Eugen Styx                                  |
| 9. November 1916:  | 1. Abend der »Weißen Chrysantheme« im Weinrestaurant Anton Müller,<br>Marienstraße, Dresden. Teilnehmer: Felix Stierner, Henriette Deuerling,<br>Götz Kilian, Ella Horn, Gerda von Haken |
| 19. November 1916: | 2. Abend der »Weißen Chrysantheme« bei Engau,<br>Elbgaststätte in Laubegast, Teilnehmer nicht ermittelt.   |

Unter dem Namen »Haus Sonnborn« hat Dietrich möglicherweise auch einen Verlag begründet. Denn in einer Zeitschriftenanzeige vom Dezember 1919 (!)<sup>6</sup> wirbt er noch für den »Verlag Haus Sonnborn: Seltene und bibliophile Werke«. Titel waren jedoch bisher nicht zu ermitteln. Fragwürdig ist auch der Reihentitel »Weiße Chrysantheme«. Dietrich hat sich zur Bedeutung nicht geäußert. Das Symbol taucht aber auch im Motto seines Gedichtbandes »Der Gotiker« auf (»auf den heiligen Bergen wächst die weiße Chrysantheme«), ebenso in einzelnen Gedichten des Autors. Ursprünglich stammt das Symbol aus dem chinesischen und japanischen Kulturkreis und steht dort für Langlebigkeit, Dauerhaftigkeit und Widerstandskraft – aber auch für Heiterkeit und Frohsinn. Es fällt auf, daß auch Richard Huelsen-

Rudolf Adrian Dietrich,  
 Porträtfoto (Mehrfachbelichtung)  
 von Edmund Kesting 1924



beck auf der »Dadaistischen Soiree« in Dresden am 19. Januar 1920 »eine weiße Chrysantheme am Jackett trug.«<sup>7</sup>

Als Dietrich im Frühjahr 1917 den Militärdienst quittieren konnte, ging er nicht sofort nach Dresden zurück, sondern verbrachte sechs Monate in Berlin, Hamburg, Lübeck und Kiel. Er war in der Jugend ein unsteter Mensch, der ständig den Wohnort wechselte; und da er kontaktfreudig war, lernte er so unzählige Schriftstellerkollegen der jungen Generation an den verschiedensten Orten kennen und pflegte mit ihnen oft lebenslange Freundschaften. Dietrichs große Gabe bestand im Knüpfen von Beziehungsgeflechten, die nicht nur Personen verbanden, sondern auch die verschiedensten Künste (Literatur, Theater, Ausdruckstanz, bildende Kunst). In freundschaftlichen Arbeitsbeziehungen band er seine Freunde in eigene und fremde literarische Projekte ein. In Berlin waren dies beispielsweise: Theodor Däubler, Walter Hasenclever, Johannes Baader, Walter Rheiner und Lothar Homeyer. In Hamburg: Karl Lorenz. In Kiel: Gerhard Ausleger und Hans Jacquemar. In München und Regensburg: O. M. Graf, Anglo Sissenich, Walt Laurent<sup>8</sup>, Georg Britting, Georg Schrimpf und Josef Achmann. Die Literaturwissenschaftlerin Birka Siwczyk, die eine Diplomarbeit über Dietrich geschrieben hat, bezeichnet ihn als »Kameradschaftsdichter«, der zur »Kreisbildung« berufen war.

### Dietrich: Aus der „Passion“

Mit spitzen Blicken türmt entseht erwacht  
die Stadt in tausend blutige Kometen,  
die Straßen tauchen angstbleich aus der Nacht  
und Kirchen wanken zitternd nach Gebeten.

Dem Kreuze stürzt vampirhaft weiter flügel  
der Teufel rot auf Dächer und Veranden,  
inzwischen ist ein Heiland auferstanden  
weit über alle Kreuz und Gräberhügel.

Zerbrochne Augen gläsern stiere Gestirne,  
rasender Kosmos mahlt die Stadt zu Staub,  
ein Gaukler predigt keuchend einer Dirne.

Da taucht aus Schädeln und Hyänenraub  
verkrampter Glieder mondneum Laub  
das Jenseits jach mit blühentfacher Sterne.

Zeitgenössische Veröffentlichung  
von Rudolf Adrian Dietrich

von Felixmüller, Campendonk, Schrimpf und anderen gezeichnet. Blätter, die merkwürdig ausdrucksvoll waren und mich sehr interessierten. Er las mir auch einige Abschnitte aus seinem Gedicht »Der Gotiker« vor. Durch ihn gewann ich eine neue Kenntnis dieser Dinge [...]. Nun kaufte ich mir vom Löhnungsgeld verschiedene Hefte und Zeitschriften, die mich mit der jungen Kunst vertraut machten, und ich begann ein immer reger werdendes Gefallen an ihr zu finden. [...] Durch die Vermittlung [Dietrichs] wurde erstmals in einer Zeitschrift mein Blatt »Die Krüppel von Vrigne aux Bois« veröffentlicht, das 1917/18 entstanden war.«<sup>9</sup>

Dietrich interessierte sich nicht nur für bildende Kunst, sondern war selbst künstlerisch tätig, vor allem als Grafiker. Das Grundwissen hatte ihm der Vater vermittelt, später nahm er auch bei einem Xylographen Unterricht in der Technik des Holzschnitts. Aber nur wenige Drucke sind heute noch nachzuweisen: Zwei Holzschnitte in Zeitschriften, zwei Titelillustrationen für eigene Bücher und eine Kunstmappe mit vier Lithographien. Die sechsmonatige Reise nach Norddeutschland hat er sich mit dem Verkauf kleiner Ölbilder finanziert.

Als Schriftsteller war Dietrich eines der ersten und aktivsten Mitglieder der »Expressionistischen Arbeitsgemeinschaft Dresden«, die von dem jungen Buchhändler Felix Stiemer (1896 – 1945) und den Dichtern Raoul Hausmann, Recha Rothschild und Heinar Schilling ausgerufen worden war. Stiemer war früher Mitschüler Dietrichs an der Kreuzschule gewesen. Bereits auf dem zweiten Autorenabend der Gruppe am 13.12.1917 las Dietrich zusammen mit Felixmüller, Stiemer, Heinar Schilling, Bess Brenck-Kalischer, Raoul Hausmann und Karl Römer. Der Dichter und Journalist Camill Hoffmann (1874 – 1944) besprach diesen Abend in der Zeitung und bedachte die Teilnehmer wegen der Radikalität ihres Auftretens mit dem Etikett »junge Bolschewiki des Geistes.«<sup>10</sup> In der Folgezeit nahm Dietrich an vielen öffentlichen Lesungen in Dresden teil, so im Künstlerhaus auf der Grunaer Straße, in der Galerie Arnold und im Saal

Mitte August 1917 zog Dietrich wieder nach Dresden (Adresse: Cranachstraße 16) und agierte dort bis Frühjahr 1919 äußerst aktiv in der jungen Expressionisten-Szene. Besonders eng verbunden war er den Malern Conrad Felixmüller (1895 – 1972), mit dem er ab Mitte November 1917 eine gemeinsame Wohnung in Loschwitz hatte (Leonhardistraße 1), und Otto Griebel (1895 – 1972). Letzterer erinnert sich so: »Eines Tages begegnete ich meinem ehemaligen Posener [Kriegs-]Kameraden, dem Schriftsteller Rudolf Adrian Dietrich, während einer Fahrt mit der Stadtbahn. [...] Dietrich war ein Sonderling, doch wir hatten uns immer gut verstanden. Er lud mich ein, ihn in seinem gemieteten Zimmer [...] zu besuchen [...]. An die Wände hatte Dietrich expressionistische Holzschnitte



der Kaufmannschaft. Lesungen fanden auch im Atelier Felixmüllers statt.

Dietrich war einer der produktivsten und meistgedruckten Dichter des Spätexpressionsismus. Seine wichtigsten Werke entstanden in seiner Dresdner Zeit. Sicher erschienen sind folgende Einzelveröffentlichungen:

- Passion. [Gedichte]. Kiel, Verlag »Die Schöne Rarität« 1917
- Der Gotiker. [Gedichte und Prosa]. Dresdner Verlag von 1917. 1918
- Der Selbstmörder. Die Mutter. [2 Prosastücke]. Dresdner Verlag von 1917. 1918
- Aus jungen Tagen. [Gedichte]. Dresdner Verlag von 1917. 1919
- Extase. [Gedichte, Prosa, Drama]. Dresdner Verlag von 1917. 1919
- Harmageddon. [Drama]. Dresdner Verlag von 1917
- »Menschen«-Sonderheft DIETRICH. [Gedichte, Prosa, Drama]. Dresdner Verlag. 1921
- Vier Lithographien für Marija Leiko. Dresdner Verlag. 1922

Möglicherweise erschienen noch zwei weitere Publikationen, nämlich:

- Prolog. Darmstadt, Verlag die Dachstube. 1915 sowie
- Passion. Dresdner Verlag von 1917. 1919

Der Titel seines zweiten Buches wurde sogleich zum Über-, teils auch zum Spottnamen Dietrichs, und oft nannte er sich auch selbst so: »Dietrich der Gotiker«. Die zahlreichen, schnell aufeinander folgenden Veröffentlichungen machten ihn rasch überregional bekannt. Hans Franck urteilte über ihn in der renommierten »Frankfurter Zeitung«: »[...] aus diesem Urgefühl, das ich bei Walter Rheiner vermisse, aus diesem Urgefühl, das den Lyriker werden läßt, sind die Verse des Dietrich hervorgegangen [...]. In Dietrich lebt eine tiefe Wesensverwandtschaft mit unseren deutschen Mystikern. [...] Das Wort vom gotischen Geist, mit dem so viel Unfug getrieben wird, hier ist es unumgänglich. In den Versen dieses Dietrich ist gotischer Geist.«<sup>11</sup>

Dietrich war auch ein fleißiger Zeitschriftenlieferant. Er war mit zahlreichen Gedichten, Prosaarbeiten, Buchkritiken oder Holzschnitten in allen Dresdner Literatur-, Theater- und Kunstzeitschriften vertreten, als da waren:

- Der Zwinger. Schriftleiter Karl Wollf. Jan. 1917 – Dez. 1921
- Menschen. Hrsg. Felix Stierner u.a. Jan. 1918 – Juli 1921
- Neue Blätter für Kunst und Dichtung. Hrsg. Hugo Zehder. Mai 1918 – Sommer 1921
- Der Aufbruch. Hrsg. Johann Erich Gottschalch. 1918 (1 Heft)
- Der Komet. Hrsg. Rudolf Adrian Dietrich. Okt. 1918 – Sept. 1919
- Die Neue Schaubühne. Hrsg. Hugo Zehder. Jan. 1919 – Juni 1922



Untergang, Linolschnitt von Dietrich aus »Menschen«, Dezember 1918



Titelillustration von Otto Griebel, 1919

– Der silberne Spiegel. Hrsg. Ernst Rothschild. Juli 1919 (2 Hefte)  
 – Maske & Palette. Chefredakteur Erich H. Müller. 1921

Aber auch in den Zeitschriften der anderen expressionistischen Zentren publizierte er, so z.B. in: Die Aktion, Die Dachstube, Der Einzige, Eos, Die neue Dichtung, Pan, Die Schöne Rarität, Die Sichel, Der Zweemann – um die wichtigsten zu nennen.

Im Oktober 1918 betätigte sich Dietrich erstmals selbst als Herausgeber und Verleger, indem er eine Reihe von Flugblättern mit dem Titel »Der Komet« begründete. Diese Blätter erschienen monatlich als Faltblatt mit normalerweise vier Seiten Umfang und enthielten literarische oder grafische Werke je eines Autors oder Künstlers – zunächst im Selbstverlag, ab Blatt 3 im Vertrieb des Dresdner Verlages von 1917. Finanziert wurde das Projekt von Dietrich. Vier Blätter erlebten eine zweite Auflage. Der Preis war 10 Pfennige für die Normalausgabe und 1 Mark für die nummerierte Ausgabe (= 50 Exemplare). Zu Dietrichs Programmatik heißt es in Blatt 1: »Der Komet ist das einzige prägnante, unabhängige und unliterarische Flugblatt Europas im Kriege. [...] Die Schriftleitung des Kometen ist nicht an einem bestimmten Ort.« Und in Blatt 5: »Ein Komet geht in den beständigen Zustand einer Sonne über. Er zieht dann allmählich rund um sich Planeten an, die noch mit keinem Zentrum verbunden sind [...]. Der Komet-Kreis ist eine Gemeinschaft des Geistes und der Erkenntnis durch Intuition, nicht durch Reflexion; er begann im Jahre 1916 in kleinstem Umfang durch das gesprochene Wort unter dem Zeichen der weißen Chrysantheme. [...] Inzwischen wuchs der Kreis beständig, so daß für den 2. Jahrgang des Flugblattes bereits Ausgaben in fremden Sprachen vorgesehen sind.« Hierzu ist es nicht gekommen. Es erschienen zwölf Blätter folgender Autoren und Künstler:

- |           |               |  |
|-----------|---------------|--|
| – Blatt 1 | Oktober 1918  | [Rudolf Adrian] Dietrich (4 Stücke Kurzprosa, 1 Gedicht) |
| – Blatt 2 | November 1918 | Marcel Janco (3 Grafiken, 1 programmatischer Text)       |
| – Blatt 3 | Dezember 1918 | Jan Jacob Haringer (2 Gedichte)                          |
| – Blatt 4 | Januar 1919   | [Johannes] Baader (2 Prosatexte)                         |
| – Blatt 5 | Februar 1919  | Hermann Graedener (1 Gedicht)                            |
| – Blatt 6 | März 1919     | Friedrich Schwangert (4 Stücke Kurzprosa)                |
| – Blatt 7 | April 1919    | Erich Bockemühl (1 Gedicht)                              |
| – Blatt 8 | Mai 1919      | Wilhelm Morgner (3 Grafiken)                             |

- Blatt 9      Juni 1919      Franz Jung (»Jehan«, Prosa) [Doppelblatt, 8 Seiten]
- Blatt 10     Juli 1919      Otto Griebel (3 Grafiken, 1 programmatischer Text)
- Blatt 11     August 1919    Hans Franck (»Gespräch am Abgrund«, Prosa)
- Blatt 12     September 1919 Alfred Mombert (»Der himmlische Zecher«, Gedicht)

Mitte November 1918 heiratete Dietrich und zog mit seiner Frau in die Villa der Gräfin Reuß am Reißweg. Die Gräfin war zusammen mit ihrer Hofdame, der Gräfin Dohna, auf ihre ostpreußischen Güter geflüchtet – aus Angst, sie könne in Dresden, wo die Arbeiter- und Soldatenräte viel von sich reden machten, in persönliche Gefahr kommen. Dietrich war ihr vom Hofrat Schambach, dem Gründer und Leiter der Künstlerhilfe, gleichsam als Hüter der Villa empfohlen worden. Obwohl Dietrich dort allen Komfort eines hochherrschaftlichen Anwesens nutzen konnte – er hatte sogar ein Dienstmädchen – geriet er bald in den Strudel der allgemeinen wirtschaftlichen Probleme. In seinen Erinnerungen bezeichnet er die Zeit von November 1918 bis März 1919 als seine glücklichste. In der Villa empfing er Besuche namhafter Schriftsteller- und Künstlerkollegen, so u.a. Karl Römer, Nikolaus Wächtler<sup>12</sup>, Walter Hasenclever, Oskar Kokoschka, Ernst Deutsch, Rudolf Leonhard und Iwar von Lücken. »[...] ich war damals von einem später nie wiederkehrenden Optimismus erfüllt hinsichtlich meiner Erfolge als Schriftsteller, zumal ich zu den ›Namen‹ der jungen expressionistischen Literatur in Dresden zählte. [...] Dann begannen die Schwierigkeiten [...] im Vorfrühling des Jahres 1919 machte sich in Sachsen allgemein ein zunehmender Mangel an Lebensmitteln für die Bevölkerung bemerkbar: die Folgen des Krieges. Es begann jener Zustand, da es im freien Handel nur noch Kohlrüben, Steckrüben und Sauerkraut gab. Der Gedanke, in eine andere Gegend zu ziehen, die noch nicht so arm, noch nicht so allen Entbehrungen ausgeliefert war wie Sachsen [stellte] sich ein.«<sup>13</sup> Nach einigen Zwischenstationen landeten Dietrich und seine Frau – gleichsam als Wirtschaftsasylanten – zu Pfingsten 1919 in Konstanz am Bodensee, wo er für zwei Jahre eine Mission in Sachen Expressionismus vollbrachte.

Während Dietrich in Dresden besonders als Dichter produktiv war, entfaltete er in Konstanz vor allem seine Fähigkeiten als Projektemacher. Als Dramaturg am Stadttheater setzte er durch, daß Hasenclever, Kaiser und Strindberg gespielt wurden. Als Verleger gab er zahlreiche belletristische Titel heraus, u.a. von Johannes Baader (Dietrichs Beziehungen zum Dadaismus sollten einmal untersucht werden!), Franz Jung und Anglo Sissenich – außerdem sog. »Künstlerhefte« und Grafikeditionen. Seine Literatur- und Theaterzeitschrift »Konstanz 1919« (resp. 1920) erschien in zwei Jahrgängen (= 38 Hefte), zuerst wöchentlich, dann 14-tägig. Weiter inszenierte er Aufführungen modernen Ausdruckstanzes, mit denen er auch auf Tournee in andere Bodensee-Städte ging.

Die Aufenthaltsgenehmigung für Konstanz und der Zugang zur dortigen Gesellschaft war Dietrich durch den Musikdirektor des Stadttheaters, Karl Bienert, verschafft worden. Bienert war ein Sohn der Dresdner Fabrikantengattin und Mäzenin Ida Bienert, die auch Dietrich in Dresden schon in ihrem Salon empfangen und finanziell unterstützt hatte. In seinem Verlag und seiner Zeitschrift nutzte Dietrich weiterhin sein Dresdner Beziehungsgeflecht: Er druckte Texte und Grafik auch von Dresdner Künstlern. Rudolf Adrian Dietrichs Konstanzer Mission ist bereits an anderer Stelle ausführlich dargestellt worden.<sup>14</sup>



Conrad Felixmüller,  
Dichter Dietrich,  
Holzschnitt 1917

Als der qualitativ stärkste Dichter des Dresdner Expressionismus gilt gemeinhin Walter Rheiner. (Wobei ein Blick auf das schmale Werk der Randfigur A. Rudolf Leinert [1898 – 1969] noch ein paar besondere Kleinodien ans Licht bringt.)<sup>15</sup> Gegenüber Dietrichs Versen sind die Rheiners formal strenger und inhaltlich verständlicher. Rheiner ist mehr als Dietrich von den Berliner Frühexpressionisten beeinflusst worden. Dietrichs Texten liegt ein Konzept zugrunde, bei dem Kosmos, Hymnik und Ekstase leitende Kriterien sind. Nichts hat richtig Kontur, alles verschwimmt im Großen und Ganzen. War gerade noch vom »Märzwind« die Rede, kann wenige Zeilen später eine »Januarsonne« scheinen. Durch Vermischen von Realitäten soll All-Gegenwart hergestellt werden. Es scheint, Dietrich war als Dichter zu sehr der expressionistischen Bewegung verhaftet. Ein wenig war er immer auch »Expressionismusdarsteller«. Nur Teile seines Werkes haben die Zeitläufte unbeschadet überstanden. Diese Texte machen ihn aber zu einer deutlich vernehmbaren Stimme im Kanon der expressionistischen Literatur – nicht nur in Dresden! Seinen Hauptbeitrag hat er sicherlich als Verleger, Dramaturg, Projektmacher und Chronist

geleistet. Er war ein einzigartiger Beweger, Vermittler und Bewahrer. Wenn man diese Qualitäten bei der Beurteilung seiner Leistungen mit in die Waagschale legt (und nicht allein seine Dichtungen), dann wird deutlich, daß Dietrich eine der großen Figuren der expressionistischen Bewegung ist.

#### Anmerkungen

- <sup>1</sup> Zu R.A. Dietrich siehe: P. Salomon (Hrsg.), *Ich bin ein Abenteurer dieser dunklen Zeit. Der Expressionist Rudolf Adrian Dietrich. Ein Porträt.* Eggingen 1993 (Replik 3); B. Siwczyk: *Literarischer Expressionismus in Dresden am Beispiel des Dichters Rudolf Adrian Dietrich.* PH Dresden 1991 (Diplomarbeit)
- <sup>2</sup> Rudolf Adrian Dietrich, Nach Zettelnotizen aus den Jahren 1918/1919 und 1919/1920. In: *Nachlaß Dietrich, DLA Marbach a.N. (Aufzeichnungen und Briefe, Band 15, S.15 – 38)*
- <sup>3</sup> Nach: Liddy Kilian, *Ein Leben voll Arbeit, voll Kampf, voll Liebe.* Unveröffentlichtes Manuskript, o.J. Teilabschrift im Besitz des Verfassers
- <sup>4</sup> Wie Anm. 2
- <sup>5</sup> So von: P. Ludewig, *Schrei in die Welt. Expressionismus in Dresden.* Berlin 1988 und Zürich 1990; und in: *Expressionismus in Dresden im ersten Viertel unseres Jahrhunderts.* Dresdner Hefte, 6. Jg. (1988), Heft 1
- <sup>6</sup> In: »Konstanz 1919. Blätter für Kunst«, Heft 19/20, Konstanz, Dezember 1919, 4. Umschlagseite
- <sup>7</sup> So: Otto Griebel, *Ich war ein Mann der Straße. Lebenserinnerungen.* Hrsg. von M. Griebel und H.-P. Lühr, Halle/Leipzig 1986, S. 92
- <sup>8</sup> d.i. Walburga Laurent, geb. 18.5.1885 in Aachen; war als Maler am Dresdner Expressionismus beteiligt, später an der Üecht-Gruppe in Stuttgart. 1933 als Transsexueller im KZ und dort gestorben. Zu W.L. siehe auch: Hans Blüher, »Gesammelte Aufsätze« (1919) und »Werke und Tage« (1920)
- <sup>9</sup> Wie Anm. 7, S. 78
- <sup>10</sup> In: *Dresdner Neueste Nachrichten* vom 15.12.1917
- <sup>11</sup> H. Franck, *Neue Lyrik.* In: *Frankfurter Zeitung, Erstes Morgenblatt*, 64. Jg., 11.2.1920, S.1 – 2
- <sup>12</sup> d.i. die Malerin Elfriede Lohse-Wächtler, geb. 4.12.1899 in Dresden, gest. 31.7. od. 1.8.1940 (Deportation und Euthanasie als »Geisteskranke«) Zu E. Lohse-Wächtler siehe auch: Georg Reinhardt (Hrsg.), *Im Malstrom des Lebens versunken ... E.L.-W., Leben und Werk,* Köln 1996
- <sup>13</sup> Wie Anm. 2
- <sup>14</sup> P. Salomon, *Literarischer Expressionismus in Konstanz.* In: *Expressionismus am Bodensee. Literatur und Bildende Kunst.* Eggingen 2001 (Ausstellungskatalog der Wessenberg-Galerie Konstanz)
- <sup>15</sup> Siehe: W. Kirsten/P. Salomon (Hrsg.), *Der aussätzigste Mai. Der Expressionist A. Rudolf Leinert. Ein Porträt.* Eggingen 1999 (Replik 8)

MATTHIAS HERRMANN

## »Expressionismus als Schlagwort und Zeitbezeichnung« – Neue Musik in Dresden

Wenige Jahre nach dem Zusammenfinden der jungen »Brücke«-Maler in Dresden entstand die Gedichtsammlung »Das wilde Jahr« eines knapp Achtzehnjährigen: Rolf Engert stellt seinen »Gesängen« folgendes Motto voran:

»In Krämpfen fühl ich das Jahrhundert beben,  
Aufschreien in den Wehen der Geburt;  
Und Ich bins, Ich, der noch im Mutterleibe  
Mit heißem Drange der Gebärung harrt! [...]«<sup>1</sup>

Als die Mitglieder der »Brücke« eine neue künstlerische Sichtweise – Kunst als Ausdruck des eigenen Innern – gebären und die Zeitenwende zur Moderne der Kunst einleiten, befinden sich auch Vertreter anderer künstlerischer Richtungen am Scheideweg, so in der Musik. Das Wort »expressionistisch« beginnt sich einzubürgern. Während Max Reger, Gustav Mahler und Arnold Schönberg 1916 von dem Literaten Hermann Bahr als Vertreter des musikalischen Expressionismus benannt werden, bringen 1919/20 der Musikologe Arnold Schering und der Komponist Heinz Tiessen vor allem Schönberg und Alexander Skrjabin mit jener neuen geistigen Bewegung in Zusammenhang.<sup>2</sup> Für den damaligen Vergleich unter den Künsten erwies es sich als hinderlich, daß Gemälde, Zeichnungen usw. besichtigt werden konnten, die stilbildenden Musik-Werke, von Ausnahmen abgesehen, zunächst unbekannt blieben, da Aufführung oder Drucklegung nicht oder nur selten zustande kamen. Ein Beispiel: 1913/14 verhandelte Schönberg mit der Intendanz der Sächsischen Hofoper über die Uraufführung seiner expressionistischen Einakter »Erwartung« (op. 17) und »Glückliche Hand« (op. 18). Graf Seebach und Ernst von Schuch standen dem Projekt offen gegenüber; Schuchs Tod und der Ausbruch des Ersten Weltkrieges brachten es dann zum Scheitern, und so konnten die Uraufführungen erst zehn Jahre später in anderen Städten stattfinden. Andere Werke Schönbergs fanden in Dresden bereits ab 1907 Interpreten und Hörer. Kontakte zu den »Brücke«-Malern stellen sich freilich nicht ein.

Ferruccio Busoni, ein in Dresden wahrgenommener Komponist und Autor, opponierte noch 1920 gegen die Übernahme des Begriffs »Expressionismus« für die Musik.<sup>3</sup> Auf den Zusammenhang Expressionismus – Revolution schwor der 1919/20 in Dresden lebende Prager Komponist und Pianist Erwin Schulhoff. Mit seinem Manifest »Aus der Werkstatt der Zeit« wollte er die Öffentlichkeit für die »Zukunftsmusik« begeistern, »die den revolutionären Stempel der Zeit« trägt. Hymnisch verkündete er: »Die Kunst an sich ist der Ausdruck gesteigerter mensch-

Konzertankündigung  
für einen Schönberg-Abend,  
3. Oktober 1916

## Deutsche Expressionisten-Ausstellung

Kunstaussstellung Emil Richter, Dresden

Geöffnet 9-7 Uhr

Sonntags 11-2 Uhr

~~~~~ Gemälde · Graphik · Plastik ~~~~~

### 3. Vortragsabend

Dienstag, den 3. Oktober 1916, abends 8 Uhr

## Arnold-Schönberg-Abend

Erster und zweiter Satz des Streichquartetts. Werk 10

- a) Mäßig
- b) Sehr rasch

*Ausgeführt vom Dresdner Streichquartett der Königl. musikal. Kapelle  
(Havemann, Warwas, Spitzner und Wille)*

□ □ □

Lieder für Sopran, mit Klavierbegleitung

- a) Traumleben. Werk 6 Nr. 1
- b) Ghazel. Werk 6 Nr. 5
- c) Lockung. Werk 6 Nr. 7
- d) Schenk mir deinen goldenen Kamm. Werk 2 Nr. 2

*Gesungen von Käthe Liebmann, Leipzig  
Am Flügel: Hofkapellmeister Fritz Reiner*

□ □ □

Verklärte Nacht, Sextett für 2 Violinen, 2 Violen und 2 Violoncelli.  
Werk 4

*Ausgeführt vom Dresdner Streichquartett der Königl. musikal. Kapelle  
(Havemann, Warwas, Spitzner und Wille) unter Mitwirkung von  
Arthur Eller (Viola II) und Siegfried Große (Violoncell II)*



Der Konzertflügel ist von der Firma C. Bechstein aus dem Lager F. Ries freundlichst zur Verfügung gestellt

licher Sehnsucht, das Kunstwerk als solches die Explosion eines gesteigerten Empfindens. Absolute Kunst ist Revolution, [...] führt Umsturz herbei, um neue Wege zu eröffnen, entspringt stärkstem psychischem Erleben und abstrahiert sich am stärksten in der Musik; jeder Schaffende auf dem Musikgebiet öffnet auch hier sein Inneres (Ausdruck, – Ausdruckskunst, – ›Expressionismus‹ als Schlagwort und Zeitbezeichnung), strebt nach erlösender Klärung seelischer Zustände, – Crystallisation des ›Ichs‹! Der Gedanke der Kunstrevolution ist seit Jahrzehnten besonders stark entwickelt, einerlei, unter welcher Sonne die Schaffenden leben, sofern für diese ›Kunst‹ als Gemeingut der Menschheit gilt, am eigenartigsten zeigt sich dies in der Musik, weil diese Kunstart mit eine der Lebhaftesten ist und daher die Revolution am stärksten und eindringlichsten spiegelt und betont, – die völlige Loslösung von imperialistischen Tonalitäten und Rhythmen, das Steigen zum extatischen Aufschwunge! [...] – Gemeinsamkeit des revolutionären Funkens in der Kunst, Gleichheit der gedanklichen Triebkraft!<sup>4</sup>

Mit solchen Worten warb der 1894 in Prag Geborene für seine Dresdner Konzertreihe um den Schönberg-Kreis mit Alban Berg, Anton von Webern, Eduard Erdmann, Egon Wellesz, Hermann

Scherchen. Schulhoff brachte aber auch Werke des Schönberg-Antipoden Josef Hauer (Wien), des Engländers Cyril Scott, des Russen Alexander Skrjabin und eigene Kompositionen zu Gehör. Im Oktober/November 1919 fanden vier »Fortschrittskonzerte« statt, ergänzt durch einen Einführungsabend, in dem der Dirigent Hermann Kutzschbach die Unterschiede zwischen Impressionismus und Expressionismus erläuterte und Schulhoff Werkausschnitte Skjabins wie Schönbergs am Klavier beisteuerte.<sup>5</sup> Die Programmauswahl baute auf den Zusammenhang von Expressionismus, Internationalismus und Fortschritt. Schulhoff forderte nach Beendigung des Ersten Weltkrieges im Gegensatz zu Schönberg für die Kunst gesellschaftlichen Bezug. Die zwischen Dresden und Mödling (bei Wien) geführte Korrespondenz offenbart zwischen den beiden Männern tiefe Gräben. Zwei absolute Charaktere trafen aufeinander. Der Jüngere (Schulhoff) war nicht gewillt, die für ihn im Musikalischen unumstrittene Autorität des Älteren (Schönberg) auch in anderen Bereichen gelten zu lassen. Schönberg war unerbittlich, wenn er Zweifel bei seinem Gegenüber spürte. Mitunter unkontrolliert, hemmungslos, vielfach vom »roten Faden« abweichend, formulierte Schulhoff (am 29. Juli 1919), was Schönberg doppelt abgestoßen hat: »[...] daß ich in der Kunst (selber Componist) radikal bin und auch vor Terror nicht scheue.«<sup>6</sup> Durchsetzung ästhetischer wie politischer Ziele durch Terror? Für Schönberg ein Unding. Schulhoff sah alle Menschen gleich, Nationalitäten würden sich nach dem gerade beendeten Völkermorden von selbst aufheben: »Ich kenne nur Menschen und letzten Endes Kunst die von solchen kommt, einerlei ob dieser Debussy, Reger, Picasso, Chagall, Däubler, Strindberg u.s.w. heißt.«<sup>7</sup> Anders Schönberg: Er forderte die Dominanz deutscher Musik, eine »Internationalisierung« des musikalischen Fortschritts war ihm zuwider. Schulhoffs Erweiterung der expressionistischen Kunstauffassung durch einen gesellschaftlichen Kontext wird noch augenscheinlicher, als Schönberg, dessen Musik mit der »Masse Mensch« wenig im Sinn hat, am 22. März 1920 folgende briefliche Mitteilung erhielt: »[...] ich bin absolut Proletarier! Proletarier wie ich es bin, gibt es auf der ganzen Erde und die Erde mit ihren Proletariern liebe ich über alle Grenzen, ich bin gänzlich erdgebunden, – ach, Herr Schönberg, Sie können sich vielleicht gar nicht einmal so vorstellen wie ganz irdisch ich durch und durch bin !!!«<sup>8</sup>

Schulhoffs Dresdner Aktivitäten wie brieflichen Positionierungen erschienen den Vertretern der Zweiten Wiener Schule, des Schönberg-Kreises mit Alban Berg, Anton Webern u.a., zunehmend suspekt, Differenzen in Temperament, Komponierweise und politischer Gesinnung traten deutlich zutage. Und dies, obwohl Schulhoff eine Lanze für die Wiener Komponisten im konservativen Dresden brechen will. Ein risikoreiches Unterfangen voller Idealismus! Denn von Ausnahmen abgesehen, lehnten Publikum, Presse und Musikerschaft die Neutöner nach wie vor ab, ja setzten sie dem Spott aus (zahlreiche Skandale belegen es). Schulhoff trotzte dem, organisierte und spielte mehrere Konzerte.

Für den Reger-Schüler und Pianisten Paul Aron<sup>9</sup>, der gleich Schulhoff im Herbst 1919 seine ersten Konzerte mit zeitgenössischer Musik veranstaltete (bis 1933 folgen jährlich sechs »Abende Neue Musik Paul Aron«), steckte in Schönbergs Expressionismus eine »Übersteigerung des Subjektivismus« – unhaltbar auf Dauer! Er meinte, moderne Musik bedürfe neuer Kräfte, die aus den »Quellen der Volksmusik« Europas schöpfen: »deutsches Musikantentum, französischer Klangsinn, slawische und ungarische Rhyt[h]mik«.<sup>10</sup> Obwohl Aron dies erst 1940 im kubanischen



Conrad Felixmüller,  
Erwin Schulhoff,  
Holzschnitt 1924



Exil konstatierte, glich es dem ästhetischen Credo seiner Dresdner Jahre. Nichtsdestotrotz führte er 1920 sowie 1927–1932 zahlreiche Werke Schönbergs und Bergs auf, lud beide Komponisten nach Dresden ein (Schönberg sagte kurzfristig ein Dirigat zur deutschen Erstaufführung der Suite op. 29 im Dezember 1928 ab, Berg kam ein Jahr später). Aron stellte in seinen Konzerten die ganze Breite der Moderne vor. Hindemiths anders gearteter Expressionismus (etwa die »Suite 1922«) stand ihm näher als Schönberg. Nachdem er zahlreiche Werke des Frankfurter Komponisten aufgeführt hatte, mußte er die geplante Erstaufführung des frühen Einakters »Sancta Susanna« (Libretto August Schramm) in der Regie von Josef Gielen (9. November 1930) absetzen, um angedrohte Krawalle »rechtsradikaler und klerikaler Kreise« zu verhindern.<sup>11</sup> Schon die Frankfurter Uraufführung (1922) wurde aufgrund verletzter religiöser Gefühle davon bestimmt. Neben Hindemith, Ernst Křenek und Kurt Weill wirkten auch weniger bekannte Komponisten wie Herbert Trantow in der Reihe »Neue Musik Paul Aron« mit.

Bei der Bestimmung der Kriterien des Expressionismus in der Musik folgen wir Rudolf Stephan: »Wird der rücksichtslose Ausdruck des Innern, seine ›nackte‹ Darstellung aus ›innerer Notwendigkeit‹ zum wichtigsten Bestimmungsmerkmal erhoben«, ist auch Mahlers Symphonik zu berücksichtigen. Wer allerdings »stilisierte Kriterien« wie tonartliche Freiheit, Vorherrschaft der Dissonanz und »Prosacharakter« der Musik heranzieht, für den sind neben den atonalen



Conrad Felixmüller,  
Illustration zu Schönbergs  
»Lieder des Pierrot lunaire«, 1913

Werken der Zweiten Wiener Schule auch Werke Hindemiths, Křeneks, Schulhoffs, Bartóks, Hauers, Skrjabins als »expressionistisch« einzuordnen. Die »Blütezeit« des musikalischen Expressionismus (1909–1918) umspannt Schönbergs Œuvre zwischen op. 10 und 21, z.B. die Lieder auf Texte von Stefan George (op. 10 und 15), Klavierstücke op. 11 und 19, Orchesterstücke op. 16, die Einakter op. 17/18, das Melodram »Pierrot lunaire« op. 21, desgleichen Bergs Orchesterlieder nach Altenburg op. 4 und Orchesterstücke op. 6, und schließlich die opera 4–15 von Webern. Der jüngeren, antikonventionellen Komponistengeneration ab 1919 entstammten weitere expressionistische Werke, darunter Bergs »Wozzeck« und Hindemiths Einakter »Mörder, Hoffnung der Frauen« (Libretto Oskar Kokoschka).<sup>12</sup> Bevor der seit 1922 an der Sächsischen Staatsoper als Generalmusikdirektor wirkende Fritz Busch »Wozzeck« in der Konzertsfassung des Komponisten im Dezember 1928 (Sinfoniekonzert) bekannt machte, hatte er bereits im Jahr seines Amtsantritts »Mörder, Hoffnung der Frauen« in der Staatsoper dirigiert.

Befragt man Planungen wie tatsächliche Aufführungen in Dresden, so ergibt sich für die Schönberg-Werke op. 10 – 21 folgendes Bild:

- 1911: op. 16 Fünf Orchesterstücke (Plan)
- 24.10.1912: op. 21 »Pierrot lunaire« (unter Schönberg)
- 1913/14: op. 17, 18 »Erwartung«/»Glückliche Hand« (Plan)
- 1916: op. 21 »Pierrot lunaire« (Plan)
- 3.10.1916: op. 10 (Satz 1/2) (während der Expressionisten-Ausstellung)
- 21.10.1919: op. 16 Fünf Orchesterstücke, übertragen für zwei Klaviere von Anton Webern (unter Schulhoff)
- 13.11.1919: op. 19 Sechs kleine Klavierstücke op. 19 (unter Schulhoff)
- 1921: op. 16 Fünf Orchesterstücke (Plan)

Schönberg weilte mehrfach in der Elbestadt, erstmals 1907 zum 43. Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins mit der Darbietung seines 1. Streichquartetts op. 7 und 1912 zur von ihm geleiteten »Pierrot-lunaire«-Erstaufführung, wo ihn Hugo Erfurth fotografiert hat. Während mit dem Gastspiel des Wiener Rosé-Quartetts 1907 ein handfester Skandal verbunden war, schwankte die Beurteilung des »Pierrot lunaire« deutlich zwischen Für und Wider. Abwertend

urteilte der Rezensent der Dresdner Neuesten Nachrichten: »Als ich den Saal verließ, die Reihen der Zischer und Klatscher, der Lachenden und Aufgeregten passiert hatte, kam ich mir vor wie einer, den man dazu verurteilt hat, [...] einem Konzert von dreißig knarrenden und quietschenden Türangeln beizuwohnen, kombiniert mit einem Konzert des kleinen Moritz am Klavier: wie der kleine Moritz sich das Klavierspielen vorstellt: Er schlägt mit beiden Fäusten auf die Tasten. Oder er läßt seine schöne schwarze Katze auf den Tasten laufen, indem er sie permanent in den Schwanz kneift.«<sup>13</sup> Dagegen bemühte sich der Dresdner Anzeiger um Auseinandersetzung. Dort stufte ein Musikwissenschaftler Schönbergs Fortschritt als »ganz klaren Rückschritt zu den ersten Anfängen der Musik« ein, bedauernd, daß all das, was sich »die Menschheit [...] in jahrtausendealter Entwicklung angeeignet hat und musikalische Kultur nennt, mit einem Schlage wieder aufgibt«. Dagegen schrieb im gleichen Blatt ein anderer

Rezensent: »Was ich suche, ist künstlerische Erhebung. Mir ging es mit diesem Neutöner wunderbar. Ich habe von ihm einen Eindruck von fabelhafter Stärke empfangen. Wenn Arnold Schönbergs Musik wirklich eine neue Ausdrucksweise ist – und das Entsetzen der Fachmusiker beweist es –, so muß ich sagen, daß diese Musik eigentlich schon lange in mir vorgebildet war. Anfangs kam seine Kunst mir wie eine fremde Sprache vor, die ich nicht gelernt hatte, ward ich zu meinem Erstaunen inne, daß ich die neue Sprache ganz gut verstand. Die Musik rauschte über mich her wie eine künstlerische Welle von unwiderstehlicher Macht. Diese motivlose, arhythmische Musik, die jede Farbe, jede zitternde Wendung des Wortes ergreift, die wie ein Chaos scheint und doch mit einer Gewalt ohnegleichen von einem Willen regiert ist, steigt wirklich aus Urtiefen empor, wo die ›Mütter‹ wohnen.«<sup>14</sup>

Auch der junge Dresdner Maler Conrad Müller alias Felixmüller (1897–1977), eine der wesentlichen Gestalten der zweiten Phase des deutschen Expressionismus<sup>15</sup>, geriet nach der beschriebenen Aufführung ins Schwärmen und wird zu der Werksammlung »Lieder des Pierrot lunaire« inspiriert.<sup>16</sup> Sechs Jahrzehnte später erinnert sich Felixmüller: »Von diesem noch nie vorher gehörten Klangreichtum, hinter einem Paravent gespielt – davor melodramatisch die Verse Albert Girauds von der Sängerin Albertine Zehme vorgetragen, war ich so fasziniert, daß mir aus der Fülle dieser Eindrücke Bilder zuwuchsen, die ich versuchte zu gestalten. Schon längst war ich durch die belehrenden Schaukästen über graphische Techniken im Dresdner Kupferstichkabinett



Conrad Felixmüller, Erich H. Müller,  
Holzschnitt für »Menschen«, 1918

zu eigenen Versuchen auf diesem Gebiet gekommen. Es interessierte mich, wie eine Radierung oder ein Holzschnitt gemacht wird. Jetzt versuchte ich im Schwarz-Weiß des Holzschnittes, in vereinfachten Formen diese künstlerischen Mittel durch meine musikalisch und literarisch erlebten Visionen und Szenen vom ›Pierrot lunaire‹ wiederzugeben. Die Resultate gehen weit über meine damals notwendigen, naturalistischen Studienarbeiten hinaus. Das ›expressionistische‹ von Musik, melodramatischem Vortrag machten mich zum expressionistischen Gestalter. Ich riskierte ohne Scheu den primitiven Schnitt mit dem in der Faust geführten Schuster-Ledermesser, als ich die anfänglich als Radierungen gemachten Motive in Holzschnitte umsetzte. Ich muß bemerken, daß Frau Albertine Zehme in einem weißen Pierrot-Kostüm auftrat; also schwankten meine Figuren zwischen Pierrot und Pierrette.«<sup>17</sup>

Skeptisch fiel am 12. März 1915 Schönbergs Dankesbrief an Felixmüller aus: Da ihm die Pierrot-Mappe gewidmet ist »und sich auf meine Musik bezieht, werde ich mir alle Mühe geben, herauszufinden, wie weit sich das Gegenständliche Ihrer Zeichnung mit dem Gegenstandslosen meiner Musik verbindet, eine Untersuchung, die mir bis jetzt noch kein Resultat gebracht hat. Auch werde ich sie – sobald wieder Friede ist – meinen Freunden zeigen und bin begierig zu hören, was solche dazu sagen, die nicht Autoren der Pierrot-Musik, also unbefangen sind.«<sup>18</sup> – Wassily Kandinsky: »Diese Sachen sind durch gar nichts ›angeregt‹ oder nur und ausschließlich äußerlich. Was man ›Schaffen‹ nennt, ist nicht darin. [...] Wo bleibt dann Ihre Musik, die so durchfühlt und durchdacht ist und vor allem eine wirkliche Gestaltung ist.«<sup>19</sup>

Die »Pierrot«-Mappe ist die Arbeit eines 15/16jährigen, dessen Hingabe an den Komponisten groß war, wie er nach der deutschen Erstaufführung der »Gurrelieder« (Leipzig 1914) dem Meister offenbart: »Sie haben hier [in Dresden] soviel Anhänger [...]. Man schwärmt geradezu für Sie. Arnold Schönberg ist jetzt alles.«<sup>20</sup> Die Musik bleibt Felixmüller lebenslanger Begleiter.

Schon während des Weltkrieges engagierte sich der 1892 in Dresden geborene Erich H. Müller (später Mueller von Asow) für neue Musik in Dresden. 1912 absolviert er hier das König-Georg-Gymnasium, drei Jahre später promoviert er. Im Rahmen der »Expressionistenausstellung« in der Dresdner Galerie Richter organisierte er für den 3. Oktober 1916 einen Schönberg-Abend, in dem Hofkapellmeister Fritz Reiner als Pianist mitwirkte, der sich im Vorfeld offensichtlich gegen eine erneute Aufführung des »Pierrot lunaire« stellt. So blieb es vorwiegend bei Werken der vorexpressionistischen Phase. »Wer hatte da wohl den Mut des Eintretens für eine neue Kunst verloren?«, fragte Eugen Thari.<sup>21</sup> Im Oktober 1917 organisiert Müller das »Erste Moderne Musikfest zu Dresden«. Er brüskierte Schönberg, der ihm antwortet: »aus dem mir eingeschickten Programm entnehme ich: 1. daß es bereits fertig ist und mir kein sympat[h]ischer Grund einfällt, warum Sie noch mein Werk einschieben wollen; 2. daß an dem 2. Abend, der überlang dauert ohnedies kein Platz ist; 3. daß Ihr modernes Musikfest nicht das ist, was der Titel verspricht, sonst könnte das Programm 3er Abende nicht fertig sein, ohne daß mein Name vorkommt. Daß ich unter solchen Umständen Ihnen für Ihre Einladung zwar bestens danken muß, aber nicht Lust haben kann ihr zu folgen, werden Sie einsehen.«<sup>22</sup>

Für den Dresdner Felix Stiemer Verlag lektorierte Müller die Schriftenreihe »Zur Zeitmusik«. Geplant waren Bände über Joseph Gustav Mrazek, Schönberg, Rudi Stephan, Franz Schreker, Erich W. Korngold und Béla Bartók. Die Reihe kam leider über die Mrazek-Publikation nicht

hinaus, obwohl das Schönberg-Buch schon angekündigt war. Müller teilte am 30. März 1918 dem Komponisten mit, daß ihm der Verleger so viel Platz zubillige wie nötig – auch bei Notenbeispielen.<sup>23</sup> Schönberg, dem es »angenehm« war, über sich eine Biographie verfaßt zu wissen, stellte »nur eine Bedingung: absolut fehlerfreie Angaben.«<sup>24</sup>

Wahrscheinlich über seine Schwester Viola, die an der Dresdner Kunstgewerbeschule studierte, fand Erwin Schulhoff Kontakt zur »Sezession Gruppe 1919«. Er hatte u.a. Verbindung mit den Malern Otto Dix, Felixmüller, Otto Griebel, Kurt Günther (Violas späterer Ehemann), Alexander Neroslow und Lasar Segall. Man traf sich mit den Vertretern anderer Richtungen, dem Schriftsteller Theodor Däubler, dem Kunsttheoretiker Will Grohmann oder dem Kapellmeister Hermann Kutzschbach – u.a. im Atelier der Geschwister Schulhoff in der Ostbahnstraße – und diskutierte, nach Griebel, »bis tief in die Nacht hinein über derzeitige politische und künstlerische Probleme. Zugleich wurden wir durch Erwin in das Musikschaffen Arnold Schönbergs, Alban Bergs, Anton von Weberns, Alexander Skrjabin und sein eigenes Schaffen eingeführt. Nach einem Besuch in Berlin brachte Erwin uns Zeichnungen von George Grosz mit, die in den Zeitschriften ›Der blutige Ernst‹ und ›Der Gegner‹ abgebildet waren. Anhand des dadaistischen Manifests begannen wir, auch diese Angelegenheit rege zu diskutieren, und nachdem Otto Dix ebenfalls in Berlin gewesen war und uns Grüße von George Grosz überbrachte, wendeten wir uns selbst dem Dadaismus zu.«<sup>25</sup>

Aus der Begegnung der Künste entstand immer wieder Neues. Schulhoff und die Tänzerin Suse Elsler traten am 10. März 1919 im Künstlerhaus in einem »Tanz-Farbe-Töne-Programm« auf. Mit Griebel entstand eine Sammlung von handkolorierten Lithographien, die als »Zehn Themen« mit Notenaugraphen der Dresdner Kaemmerer-Verlag in begrenzter Auflage (50 Exemplare) edierte.

In der Zeitschrift »Menschen« erschienen beim »Dresdner Verlag von 1917« neben literarischen Reihen auch Sonderhefte zur »Jungen Tonkunst«, um »einen Überblick über die musikalischen Bestrebungen zu geben, wie sie neuerdings sich regen«. Für die erste Ausgabe vom November 1920 erbat sich Paul Hasenclever als Herausgeber Noten und Texte von Ernst Bloch, Ferruccio Busoni, Rudolf Kastner, Otto Klemperer, Oskar Kokoschka und Schönberg, fand allerdings nur bedingt Unterstützung, so daß keine »umfassende Sammlung der unbekannt verstreut Werdenden« zustande kam.<sup>26</sup>

Mit Kompositionen von Berg, Roland Bocquet, Busoni, Paul Dessau und Schulhoff bot das »Zweite Sonderheft Junge Tonkunst« (1921) dagegen ein interessantes Abbild damaliger Musikproduktion. Bergs expressionistische Orchesterlieder nach Peter Altenberg op. 4 sind mit der Klavierfassung von Nr. 5 »Hier ist Friede« vertreten, vermittelt von Erwin Schulhoff, der mit dem Komponisten korrespondierte und sich ab 1919 in Dresden um Aufführungen bemüht hatte. Schon am 15. August 1919 hatte Schulhoff seinem Tagebuch anvertraut: »Alban Berg nennt sich mein neuer Freund, ich habe ihn nie gesehen und er schreibt mir, wie ich ihm 1 – 2 mal jede Woche! Dieser Mensch, obzwar er mir völlig unbekannt vom sehen [sic!] ist, strömt für mich unerhört viel Sympathie aus und er könnte mir Wohltat bedeuten.«<sup>27</sup> (Aus dem Briefwechsel Schönberg–Berg–Webern wird allerdings das Gegenteil deutlich!<sup>28</sup>) Die Berg im Februar 1921 »in herzlicher Freundschaft« gewidmete Invention<sup>29</sup> fand sich ebenfalls als Erstveröffentlichung im zweiten Sonderheft wieder, freilich ohne den Widmungsträger zu erwähnen.

## Anmerkungen

- <sup>1</sup> Rolf Engert, *Frühfeuer. Gedichte (1906/07)*, Dresden [1919], S. 7.
- <sup>2</sup> Rudolf Stephan, *Expressionismus*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2., neubearbeitete Ausgabe, Sachteil, Bd. 3, Kassel etc. 1995, Sp. 243ff.
- <sup>3</sup> Stephan, *Expressionismus*, Sp. 244.
- <sup>4</sup> Zitiert nach Erwin Schulhoff, *Schriften*, hrsg. und kommentiert von Tobias Widmaier, Hamburg 1995, S. 9 (*Verdrängte Musik. NS-verdrängte Komponisten und ihre Werke*, Bd. 7).
- <sup>5</sup> Über die »Fortschrittskonzerte« vgl. Jeanpaul Goergen, *Dadaisierte Musik in Zürich, Berlin und Dresden*, in: Gottfried Eberle (Hrsg.), *Schulhoff. Referate Köln 1992*, S. 60 – 64 sowie Rainer Kugele, *Schulhoff und die »Fortschrittskonzerte«*, in: Matthias Herrmann/Hanns-Werner Heister (Hrsg.), *Dresden und die avancierte Musik im 20. Jahrhundert. Teil I: 1900 – 1933*, Laaber 1999, S. 200 – 202 (*Musik in Dresden*, Bd. 4).
- <sup>6</sup> Zitiert nach Matthias Herrmann, *Arnold Schönberg in Dresden*, Dresden 2001, S. 45.
- <sup>7</sup> Zitiert nach Herrmann, *Schönberg*, S. 45.
- <sup>8</sup> Zitiert nach Herrmann, *Schönberg*, S. 50.
- <sup>9</sup> Zu Aron vgl. Matthias Herrmann, »Sinn der Kunst ist nicht, Übereinstimmung hervorzurufen, sondern zu erschüttern!« – Zur Pflege Neuer Musik in Dresden nach dem Ersten Weltkrieg, in: *Dresdner Hefte* 9 (1991), Heft 1, S. 9 – 14 (*Beiträge zur Kulturgeschichte*, Heft 25) sowie *Die Abende »Neue Musik Paul Aron« in Dresden*, in: Herrmann/Heister (Hrsg.), *Dresden und die avancierte Musik I*, S. 205 – 227; Agata Schindler, *Aktenzeichen »unerwünscht«. Dresdner Musikerschicksale und nationalsozialistische Judenverfolgung 1933 – 1945*, Dresden 1999, S. 70 – 91 (*Lebenszeugnisse – Leidenswege*, Heft 9).
- <sup>10</sup> [Paul Aron], *Zeitgenössische Musik. Ein Zyklus von 3 Kammerabenden. Einführender Vortrag*, gehalten am 18. April 1940 zu La Habana, Cuba im Hause Hoffmann (Typoskript, in: Leo-Baeck-Institut New York). Der Verfasser bereitet eine Ausgabe der Korrespondenz Paul Arons mit Komponisten, Musikern und Verlegern sowie seiner Texte vor.
- <sup>11</sup> Max Butting, *Dresden*, in: *Sozialistische Monatsblätter* 36 (1930), S. 1284.
- <sup>12</sup> Stephan, *Expressionismus*, Sp. 245f.
- <sup>13</sup> August Püringer, *Schönbergs »Pierrot lunaire«*, in: *Dresdner Neueste Nachrichten*, Nr. 292, vom 16. Oktober 1912.
- <sup>14</sup> Artur Liebscher/Friedrich Kummer, *Schönbergs Lieder des Pierrot lunaire. Zwei Kritiken, vom Musiker und vom Nichtmusiker*, in: *Dresdner Anzeiger*, Nr. 296, vom 26. Oktober 1912.
- <sup>15</sup> Vgl. Conrad Felixmüller, *Die Dresdner Jahre 1913 – 1933. Text: Peter Barth. Galerie Remmert und Barth Düsseldorf ohne Jahr*, S. 10 (*Die zwanziger Jahre in Dresden*, Teil I).
- <sup>16</sup> *Abbildungen* vgl. Conrad Felixmüller, *Das Graphische Werk 1912 – 1977*, hrsg. von Gerhart Söhn, Düsseldorf 1975, S. 1 – 5.
- <sup>17</sup> Zit. nach Conrad Felixmüller, *Werke und Dokumente. Archiv für Bildende Kunst Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg*, 3. Dezember 1981 bis 31. Januar 1982, S. 102.
- <sup>18</sup> Zitiert nach Felixmüller, *Werke und Dokumente*, S. 53.
- <sup>19</sup> Zitiert nach Jelena Hahl-Koch (Hrsg.), *Wassily Kandinsky und Arnold Schönberg. Der Briefwechsel*, [Stuttgart] 1993, S. 65.
- <sup>20</sup> Brief Conrad Felixmüllers an Arnold Schönberg vom 13. März 1914 (Library of Congress Washington [Original] und Arnold Schönberg Center Wien [Kopie]).
- <sup>21</sup> Eugen Thari, *Ein Schönberg-Abend*, in: *Dresdner Anzeiger*, Nr. 276 vom 5. Oktober 1916.
- <sup>22</sup> Brief Arnold Schönbergs vom 20. August 1917 an unbekannt (laut Katalog), Empfänger: Erich H. Müller (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, *Handschriften-Sammlung: Autogr. 975/6 – 4*).
- <sup>23</sup> Zitiert nach Matthias Herrmann, *Schönberg – Berg – Webern und Dresden*, in: Herrmann/Heister (Hrsg.), *Dresden und die avancierte Musik. Teil I*, S. 338.
- <sup>24</sup> Zitiert nach Herrmann, *Schönberg – Berg – Webern*, S. 337.
- <sup>25</sup> Zitiert nach ohne Verfasser, *Erwin-Schulhoff-Konzert in Dresden*, *Mitteilungen der Akademie der Künste zu Berlin* 6 (1968), Heft 3, S. 7.
- <sup>26</sup> Paul Hasenclever, *Apologie*, in: *Sonderheft Junge Tonkunst vom November 1920*, S. 72 (*Menschen. Zeitschrift Neuer Kunst* II [92/93]).
- <sup>27</sup> Zitiert nach Reiner Kugele, »Überdada, Komponist und Expressionisten«. *Erwin Schulhoff in Dresden*, *Diplomarbeit Freiburg i.B.* 1993, S. 26.
- <sup>28</sup> Vgl. Herrmann, *Schönberg*, S. 40f.
- <sup>29</sup> Vgl. das Notenautograph in der *Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek Wien*.

MICHAEL STARK

## »...wenn uns der sturm betrogen« – Vom Expressionismus zum Faschismus

Wahlverwandtschaften zwischen der Kunst und Literatur des Expressionismus und den Faschisten im 20. Jahrhundert zu behaupten, deren radikalste Form der deutsche Nationalsozialismus war, ist nicht neu. Gottfried Benns Elogen auf den NS-Staat vor Augen, meinte Alfred Kurella seinerzeit klar erkannt zu haben, »wes Geistes Kind der Expressionismus war, und wohin dieser Geist, ganz befolgt, führt: in den Faschismus.«<sup>1</sup> Doch der in der Moskauer Exilzeitschrift »Das Wort« ausgetragene Streit über das Erbe des Expressionismus nährte eher Zweifel an der These. Am Ende sah sich Kurella genötigt, seine »Abrechnung mit der expressionistischen Geistes- und Gefühlslage«<sup>2</sup> moderater zu fassen: »Wir kennen aus der Geschichte der Literatur viele Fälle, wo subjektiv reaktionär eingestellte Künstler ein objektiv revolutionäres Werk geschaffen haben. Der umgekehrte Fall: ein objektiv reaktionäres Schaffen bei subjektiv revolutionären Absichten ist deshalb an sich nichts Unwahrscheinliches. Und mit einer solchen Erscheinung haben wir es im Expressionismus zu tun.«<sup>3</sup> Aber auch diese Formel konnte weder das letzte Wort in Sachen Expressionismus und Faschismus bleiben, noch sollte sie die Wirkungsgeschichte expressionistischer Kunst und Literatur auf Dauer bestimmen. Der künstlerische Rang vieler Werke sprach einfach dagegen und das Engagement von Expressionisten für Anarchismus, Kommunismus oder libertären Sozialismus kaum weniger. Der Expressionismus führe auch dorthin, wäre mit gleichem Recht zu vermuten. Heutzutage sind wir daher gewohnt, diese Bewegung der sogenannten ›Klassischen Moderne‹ als eine ästhetisch wie ideologisch ambivalente Gemengelage zu begreifen. Das macht es unmöglich, sie überhaupt einer der historisch-politischen Formationen zuzuordnen.

Über Expressionismus und Faschismus zu reden, hat dennoch Gründe. Ungeachtet der Denunziation moderner Kunst als ›Entartung‹, gab es durchaus Beziehungen zwischen der künstlerischen Avantgarde und dem Nationalsozialismus. Offenkundig bediente sich die NS-Propaganda auch bei Stil- und Vermittlungsformen des Expressionismus. Und einige Expressionisten wandten sich in den zwanziger Jahren völkischen Ideen und dann dem Nazismus zu. Hanns Johst stieg gar zum Präsidenten der Reichsschrifttumskammer und der Akademie der Künste auf. Wie aber diese Befunde zu erklären bzw. in welchem Zusammenhang sie zu gewichten sind, scheint noch die Frage.

1. So wenig nach wie vor von einer »konsensfähigen Expressionismus-Theorie«<sup>4</sup> gesprochen werden kann, so viele Argumente finden sich, die »expressionistische Geistes- und Gefühlslage« als eigenständige Erscheinung der ästhetischen Moderne zu betrachten. Über Familienähnlichkeiten muß man sich nicht wundern. Der deutsche Expressionismus hat die gleiche Ereignisgeschichte und Veränderung der Lebenswelt zur Herausforderung wie die internationale Avantgarde. Man

erlebte den Untergang des ›Bürgerlichen Zeitalters‹ durch Weltkrieg und Revolution, war Zeitzeuge der Entstehung der modernen Massenkollektive und ungeahnter Neuerungen in Wissenschaft, Technik und Medienentwicklung. Keine der kunstrevolutionären Bewegungen blieb von diesem Erfahrungsdruck unberührt. Exzentrische künstlerische Gestaltungsmittel und Verfahren wie »groteske Verzerrung, Dynamisierung des Statischen oder mythologische Überdimensionierung, Aggressivität und Plakativität der Darstellung, symbolstarke Sprachgestik und die Darstellung explodierender Erregungszustände«<sup>5</sup> wurden nicht zufällig epochentypisch. Imaginationen der Dezentrierung des Subjekts und der Dissoziation des modernen Ich spiegeln die epochale Krise des überkommenen idealistisch-humanistischen Welt- und Menschenbilds wider.

Vielleicht darf man das generationstypische Ausgangsproblem verallgemeinern und die verschiedenen Modernismen der Zeit des Expressionismus als dessen divergente programmatische ›Lösungen‹ verstehen. Gemeint ist die aus ständischen Sicherheiten und aus religiös-metaphysischen Gewißheiten freigesetzte, in die Unsicherheiten der technisch-industriellen Zivilisation entlassene und dem Selbstlauf anonymer Prozesse ausgelieferte »Geistes- und Gefühlslage« gesteigerter Ambivalenz dieser Künstlergeneration. Sie schwankte nicht nur zwischen Affirmation und Negation der gesellschaftlich-technischen Modernität, zwischen Fortschritts- und Untergangsvisionen, zwischen Vitalismus und Nihilismus, sondern war auch darin ambivalent, ob die Destruktion überlieferter Wert- und Sinnsysteme eine Befreiung der Künstler bedeutet oder sich gegen die Kunst selbst richtet. Wie diese Ambivalenzen aufgelöst werden, unterscheidet den Expressionismus sowohl von Futurismus und Dadaismus als auch vom Aktivismus, der eine durchaus fortschrittliche und radikaldemokratische ›Geistespolitik‹ zu treiben versucht.

Aus dieser Perspektive wird es eher möglich, die expressionismusspezifische Aufhebung der Ambivalenz zu charakterisieren. Auch dort »freuten die Künstler weniger sich des neu gewonnenen Reiches der Freiheit, als daß sie sogleich wieder nach vorgeblicher, kaum je tragfähiger Ordnung trachteten«<sup>6</sup>, wie Theodor W. Adorno anmerkte. Die prekäre Lage des desillusionierten modernen Ichs drängte jedenfalls zur Entscheidung, und der Wunsch nach weltanschaulichem Halt führte zu einer erneuten Suche nach echter Lebenseinheit und glaubwürdiger Sinn Ganzheit. Dieses ›Eine‹ und ›Ganze‹ erwarteten viele von der Rückkehr zum Religiösen, in Mythen des Anbeginns vor aller Zivilisation, in Mystik und Kunst vor der ästhetischen Moderne oder in einem von den Problemen der zivilisatorischen Moderne erlösenden Utopismus. Die Entwürfe eines ›Neuen Menschen‹ und die Projektion einer anderen Moderne orientierten sich an Ursprungs- und Endzeitfiktionen. Das messianische Pathos und das sozialutopische Ethos des späten Expressionismus gründen in beidem. Hier wie dort war man gegen die Suggestion nicht gefeit, »daß das ›eigentliche Sein‹ des Menschen nur jenseits der zivilen Gesellschaft [...] zu verwirklichen sei.«<sup>7</sup> Sich nacheinander für den Weltkrieg, für die Oktoberrevolution und später für Formen der Gewaltherrschaft zu begeistern, bedurfte es nicht immer einer intellektuellen Konversion. Damit ist eine der mentalen Dispositionen im Expressionismus genauer benannt, die für totalitäre Programme anfällig machte: Die Sehnsucht nach unbedingter Authentizität. Eine andere lag im Willen zu unbedingter Radikalität, die manchen den Weg vom künstlerischen Radikalismus zum moralisch-politischen Rigorismus und später zum ideologischen Fanatismus ebnete. Unter diesen Bedingungen war für einige sogar der politische Seitenwechsel vom



Heinar Schilling 1924



Kriegsgegner und Sozialisten zum Nationalsozialisten kein eklatanter Widerspruch, sondern nur eine weitere ›Wandlung‹.

2. Solche Fälle sind vorgekommen. Im Umkreis des Spätexpressionismus wird man unter anderen an den Schriftsteller und Publizisten Heinar Schilling denken. Am 20. Oktober 1894 in Dresden als Sohn des Bildhauers Johannes Schilling geboren, studierte er Germanistik und Philosophie in München, Leipzig, Kiel und Berlin, diente im Ersten Weltkrieg und wurde eine der Prägefiguren des Dresdner Expressionismus. 1923 wandte er sich dem Germanenkult zu, trat 1932 in die NSDAP ein und beteiligte sich im ›Dritten Reich‹ an der Diffamierung expressionistischer Autoren und Künstler. 1945 übersiedelte er nach Glücksburg, wo er am 14. Oktober 1955 starb. Fraglos trug Schilling wesentlich dazu bei, daß Dresden zu einem wichtigen Zentrum des späten Expressionismus wurde. 1917 gründete er den »Dresdner Verlag« für Dichtung und Graphik, war Mitbegründer der kriegsgegnerischen, 1917 proklamierten »Expressionistischen Arbeitsgemeinschaft Dresden« und Mitglied der 1919 gegründeten »Expressionistischen Arbeitsgemeinschaft Kiel«. Ab 1918 gab er die Zeitschrift »Menschen« heraus und leitete bis Anfang 1919 das »Dresdner Montagsblatt«. Nach der Novemberrevolution folgte seinem Aufruf die

Gründung der Dresdner »Sozialistische Gruppe der Geistesarbeiter«. Mit über zwanzig Titeln, Gedichtbände zur Hälfte, schrieb sich Schilling in die Geschichte der expressionistischen Literatur ein. Um eine unbedeutende Gestalt handelt es sich also nicht. Seine Trennung vom »Montagsblatt« rechtfertigte er mit den Worten: »Innere Notwendigkeit – Erkenntnis, daß ich den Sinn der Revolution, Geist gegen Ungeist, verraten sehe an Taktik, Partei, Methode, veranlaßt mich, die Schriftleitung niederzulegen.«<sup>8</sup> Er fühlte sich zweifellos als literarischer Modernist und idealistischer Sozialist, ehe er sich zu der in der Zwischenkriegszeit modischen, aber radikal antimodernen Germanenschwärmerei entschloß und sein »Königslied«, eine präfaschistische Nachdichtung der Edda, zu schreiben anfang. Später fühlte er sich als idealistischer Nationalsozialist, der persönlich durch mangelnde Anerkennung und das seinen Erwartungen wenig entsprechende Format der NS-Cliquen enttäuscht wurde. Periphere Kontakte zum Kreisauer Kreis sind bekannt.

Auch dieser Werdegang bestätigt die Kriterien der vorgeschlagenen Erklärungsskizze. Eine ambivalente »Geistes- und Gefühlslage« steht an seinem Beginn: »In Heinar Schillings Denken gab es von Anfang an Zwiespältigkeiten, die auch in seinen Dichtungen sichtbar wurden. [...] Im August 1918 schrieb er ein Loblied auf die Kreuzritter [...]. Bedenkenlos verherrlichte er hier die von den Ordensrittern mit unerbittlicher Grausamkeit vollzogene Kolonisation Preußens. Nur ein Vierteljahr später dichtete er in für den Expressionismus typischen Wendungen einen Hymnus auf die russische Revolution. Da ist die Rede von Brudertum und von der Tat der Liebe. Hart prallen in den Gedichten [...] Sehnsucht nach Frieden und Verherrlichung von Gewalt aufeinander.«<sup>9</sup> Die Dezision erfolgte, als der Expressionismus ausklang. Schilling beendete die Suche nach authentischen Ursprüngen in einer Fixierung auf die heroisch-germanische Vorgeschichte und entschied sich für den nationalistischen Diskurs über deutsche Identität. Einmal mehr erweist sich der künstlerische Radikalismus als Disposition des politisch-ideologischen. Schillings Manifest des »Expressionismus« belegt es wortgenau: »Aus Kompromissen wird keine innere Einheit geboren – krassen Radikalismus, den man uns vorwirft, wollen wir lieber verwirklichen und auf die augenblickliche Anerkennung unserer Unbedingtheit verzichten [...].«<sup>10</sup>

Es steht uns nicht gut an, Schillings Illusionen über die eigene weltanschauliche Haltung nachträglich zu skandalisieren oder über seinen idealistisch mißverstandenen Radikalismus als durchschaubaren gesinnungslosen Opportunismus zu moralisieren. Was an ähnlich problematischen Biographien der ästhetischen Moderne allgemeinere Erkenntnisinteressen weckt, hat in erster Linie mit dem Epochenproblem der politischen Verantwortung von Künstlern und Schriftstellern in der Rolle des Intellektuellen zu tun. Unter diesem epochalen Aspekt kommen sozialgeschichtliche Dispositionen in den Blick, etwa die der gesellschaftlichen Marginalisierung der Kulturintelligenz und die habituellen Reaktionen auf den objektiven Geltungsverlust ästhetischer Wissensformen. Es gelingt vielen Künstlerintellektuellen damals nicht, sich von elitär-geistesaristokratischen oder autoritären Interpretationen dieser Rolle zu lösen. Bei Heinar Schilling hat noch der auratische Habitus Stefan Georges nachgewirkt, der sich zum Seher und Propheten ernannte. Ein in Stil und Diktion emphatisch-epigonales Widmungsgedicht mag diese Gefolgschaft bezeugen: »Vergib daß wir im strom der zeit gezogen / o meister – in uns warten doch die keime / und sprießen einst wenn uns der sturm betrogen.«<sup>11</sup> Die Zeilen darf man als Psychogramm lesen und als selbsterfüllende private Prophetie. Manifest werden das Schwanken zwischen

Conrad Felixmüller,  
Heinar Schilling,  
Holzschnitt 1919



Defizienzangst und Omnipotenzphantasie, die Verdrängung von Kontingenzerfahrung, die schwebende Bereitschaft für den »Sturm«, der nicht trägt. Der inhaltsleeren prophetischen Geste ist es gleichgültig, woher er weht. Sie bleibt empfänglich für weltanschaulich-politische Bewegungen, die aufs Ganze zu gehen und ihren organischen Intellektuellen eine führende Rolle zu versprechen scheinen.

Mit seiner literarischen Verherrlichung des ekstatischen, kultisch gebundenen und frühzeitig-primitiven germanischen Kriegers zog Schilling zunächst, was das Selbstverständnis der völkischen NS-Bewegung anbelangt, wieder mit dem »Strom der Zeit«. Er konnte nicht ahnen, daß sich die Kunstregie des NS-Staats keineswegs in der Förderung des Germanenkults erschöpfen, sondern eine »reaktionäre Modernität«<sup>12</sup> ausbilden würde, die den Einsatz von moderner Kunst, Architektur und Design bejahte. Natürlich wurde auch überliefertes Kulturgut durch Uminterpretation retrospektiv faschisiert, wenn es dem Legitimations- und Ästhetisierungsbedarf des Systems dienlich schien. Was allerdings mit dem expressionistischen Erbe anzufangen sei, darüber herrschte im Nationalsozialismus einige Verwirrung. In manchen Versuchen, das Verhältnis zwischen Faschismus und Expressionismus im Zeichen der Jahrtausendwende neu zu formulieren, setzt sie sich fort.

3. Jean Clair behauptet auf der einen Seite: »Die Nazis [...] benutzten die expressionistische Geste, ihre Symbolkraft, ihr unerhörtes Formenrepertoire [...] nicht als Schutzschild gegen das

Entsetzen, sondern im Gegenteil als eine schreckliche Angriffswaffe«, und spricht folgerichtig von einer »Verdrehung der expressionistischen Ästhetik durch den Nazismus«; auf der anderen Seite wird argumentiert, daß nicht viel zu verdrehen war: »Das expressionistische Pathos, der Versuch des Expressionismus, Wurzeln in einer nordischen Tradition auszumachen, seine Verherrlichung eines Urgermanentums, vor allem sein Rückgriff auf den Mythos einer Ursprache, sein Abtauchen in die Quellen der Volkssprache, in Märchen, in die Kindheit, ins Archaische, alles das paßte gut zu den Vorstellungen einer Hitlerschen Szenographie, in der die Erregbarkeit, das unmittelbare Gefühl, der Appell an alle Sinne und ihre ›mystische‹ Vereinigung in der Magie des Gesamtkunstwerks keinerlei Anspruch auf rationales Denken erheben wollen. Was im Nazismus Rückkehr zu einem romantischen Gemüt war [...], was in ihm einen direkten Zugang zum tiefsten Wesen dessen, was er als völkisch pries, anstrebte, die Rhetorik der Reden, der Inszenierungen, der Aufmärsche und Gesänge paßte ausgezeichnet zur expressionistischen Theorie einer Sprache, die unmittelbar expressiv sein wollte.«<sup>13</sup> Der Autor scheint seiner eigenen These nicht zu trauen, daß die künstlerischen Absichten des Expressionismus pervertiert werden mußten, um der ästhetischen und rhetorischen Performanz des Nationalsozialismus dienen zu können. Diese vorläufig letzte Formel, die Beziehungen zwischen Expressionismus und Faschismus abermals auf einen Nenner zu bringen, indem man schlicht gegensätzliche Intention bei wahlverwandter Methode unterstellt, ist zu schön, um wahr zu sein. Ging Kurellas These einst zu weit, greift das Schema von Perversion und Attraktion im Medialen für die Dinge zu kurz.

Was die Unsicherheiten der Radikalfaschisten im Umgang mit dem Expressionismus anbelangt, galten diese vor allem in der bildenden Kunst. Mit der Ausscheidung der expressionistischen Literatur tat man sich von vornherein wegen des assoziierten ›jüdischen‹ Intellektualismus und der sozialutopischen Züge leichter. Die Rezeption expressionistischer Malerei und des auf Ekstase und Pathos verkürzten Expressionismus war eine Zeitlang dagegen unentschieden. So versuchte der Direktor der Berliner Nationalgalerie, Alois J. Schardt, »die expressionistische Kunst als Krönung ›ekstatischer germanischer Willenhaftigkeit‹ zu präsentieren und eine ekstatische Formensprache von der altgermanischen Flechtbandornamentik über Reichenauer Handschriftenmalerei und Matthias-Grünewald-Bilder bis hin zum Expressionismus nachzuweisen«, oder der Kulturkritiker Paul Fechter den Expressionismus »als Rückkehr zu den ›Ausdruckswerten‹, als ›erste Fanfare des steigenden Nationalismus«<sup>14</sup> für den Kampf gegen den Liberalismus zu reklamieren. Dieser weltanschauliche Expressionismusbegriff konnte sich nur gegen den Kunstgeschmack von Hitler und Rosenberg nicht durchsetzen. Erst die berühmt-berüchtigte Münchener Ausstellung von 1937 zog den endgültigen Schlußstrich.

Goebbels Votum für den Expressionismus ist bekannt. Der ›Intellektuelle‹ unter den führenden Nazis hatte sich vor der Machtergreifung in einem Roman-Tagebuch dazu ausgelassen und seinem poetischen Alter Ego die Worte in den Mund gelegt: »Unser Jahrzehnt ist in seiner inneren Struktur durchaus expressionistisch. Das hat mit dem Modeschlagwort nichts zu tun. / Wir Heutigen sind alle Expressionisten. Menschen, die von innen heraus die Welt draußen gestalten wollen. / Der Expressionist baut in sich eine neue Welt. Sein Geheimnis und seine Macht ist Inbrunst. Seine Gedankenwelt zerbricht meist an der Wirklichkeit. / [...] / Expressionistisches Weltgefühl ist explosiv. Es ist ein autokrates Gefühl des Selbstseins.«<sup>15</sup>

Man kann nicht sagen, daß hier die »expressionistische Geistes- und Gefühlslage« ganz und gar mißverstanden würde. Kehren wir also zur Ausgangsfrage zurück.

Legt man der expressionistischen Kunst und Literatur überhaupt eine homogene mentale und emotive Struktur zugrunde, muß sie als sozio-kulturelle und politisch-ideologische Disposition der gegen das ›Juste Milieu‹ aufbegehrenden Kulturintelligenz am Ausgang der historischen Moderne beschrieben werden. Im Expressionismus der Kunst hat diese als Anspruch auf neue Authentizität, Radikalität und Intellektualität beschreibbare Disposition einerseits dazu befähigt, sich von Kunstnormen der Vergangenheit zu befreien und innovative Werke von bleibender Bedeutung zu schaffen. Ideologiegeschichtlich ist andererseits richtig, daß von dieser Disposition aus eine »Brücke ins Geisterreich«<sup>16</sup> sowohl des Faschismus wie des Stalinismus zu finden war. Sie jedoch tatsächlich zu überschreiten, d.h. im politischen Radikalismus das Heil zu suchen und Stalinist oder Nationalsozialist zu werden, war im künstlerischen Expressionismus nicht schon angelegt.

#### Anmerkungen

<sup>1</sup> Bernhard Ziegler [d.i. Alfred Kurella]: »Nun ist dies Erbe zuende ...«, in: Hans-Jürgen Schmitt (Hg.): Die Expressionismusdebatte. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption, Frankfurt am Main 1973, S. 50 – 60, hier S. 50.

<sup>2</sup> Ebd., S. 51.

<sup>3</sup> Bernhard Ziegler [d.i. Alfred Kurella]: »Schlußwort«, in: Die Expressionismusdebatte, S. 231 – 257, hier S. 256.

<sup>4</sup> Hermann Korte: Abhandlungen und Studien zum literarischen Expressionismus 1980 – 1990, in: IASL. Forschungsreferate, 3. Folge, 6. Sonderheft, 1994, S. 225 – 279, hier S. 233.

<sup>5</sup> Manfred Beetz: Expressionismus, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. 1, hg. von Klaus Weimar, Berlin/New York 1997, S. 550.

<sup>6</sup> Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie, Gesammelte Schriften, Bd. 7, hg. von Gretel Adorno u. Rolf Tiedemann, Frankfurt/Main 1970, S. 9.

<sup>7</sup> Helmut Lethen: Masken der Authentizität. Der Diskurs des ›Primitivismus‹ in den Manifesten der Avantgarde, in: Manifeste: Intentionalität, AvantGarde 11, hg. von Hubert van den Berg u. Ralf Grüttemeier, Amsterdam/Atlanta 1998, S. 227 – 258, hier S. 248.

<sup>8</sup> Heinar Schilling, in: Menschen. Montagsblatt – Dresden Nr. 6 [20] vom 3. Februar 1919. Zit. nach

Peter Ludewig: Die neue Zeit ist angebrochen – von »Menschen« zum »Dresdner Montagsblatt«, in: Dresdner Hefte 17, Heft 57, 1/1999, S. 31 – 39, hier S. 36.

<sup>9</sup> Peter Ludewig: Die Dichter wachsen zum Himmel, Nachwort, in: Schrei in die Welt. Expressionismus in Dresden, Zürich 1990, S. 214 – 243, hier S. 234f.

<sup>10</sup> Heinar Schilling: Expressionismus. Vortrag, geh. am 21. Januar 1918. Zit. nach: Schrei in die Welt, S. 40.

<sup>11</sup> Heinar Schilling: S.G., dat. Bingen, August 1917. Zit. nach: Schrei in die Welt, S. 58.

<sup>12</sup> Peter Reichel: Der schöne Schein des Dritten Reiches, Ästhetik und Gewalt des Faschismus, München 1991, S. 371.

<sup>13</sup> Jean Clair: Die Verantwortung des Künstlers, Avantgarde zwischen Terror und Vernunft, Köln 1998, S. 51 u. 38f.

<sup>14</sup> Vgl. Klaus von See: Barbar Germane Arier, Die Suche nach der Identität der Deutschen, Heidelberg 1994, S. 203f.

<sup>15</sup> Joseph Goebbels: Michael, Ein deutsches Schicksal in Tagebuchblättern, München 1929, S. 77.

<sup>16</sup> Peter Ulrich Hein: Die Brücke ins Geisterreich, Künstlerische Avantgarde zwischen Kulturkritik und Faschismus, Reinbek b. Hamburg 1992.

## Expressionismus – ein Dresdner Dauerbrenner

Noch am Anfang unseres 21. Jahrhunderts läßt sich feststellen, daß in Dresden mehrere verschiedene Stil-Stränge durchgängig sind, aber das expressive Element ist das auffälligste.

Expressionismus war ein Stil, der seinen Namen nicht aus einem Schimpf nahm wie sein französischer Zwillingsbruder Fauvismus, womit ein Kritiker die Maler als wilde Tiere diskriminierte. Das Wort Expressionismus war, diese Binsenweisheit verdient doch noch einmal hervorgezogen zu werden, als Gegensatz zum Impressionismus kreierte, leicht einprägsam: Ausdruck statt Eindruck. Die ersten Dresdner Expressionisten haben nicht mit diesem Schlagwort kokettiert, lediglich oder vielmehr mit ihrem Neu-Sein, Jung-Sein, Anders-Sein. Gleichwohl kamen sie aus einer Tradition; ihre Anfänge waren ein (bewußt) vergrößerter Impressionismus und zeitgemäßer Jugendstil (jung genug, Art Nouveau). Sie waren, wie man weiß, nicht die Erfinder; ob sie es zugeben wollten oder nicht, mußten ihnen van Gogh, Gauguin, Munch eine Offenbarung werden, eine Bestätigung eigenen Wollens.

Daß wiederum die deutschen Expressionisten die globale Kunstgeschichte nicht wenig bewegt haben, wird nicht angezweifelt. Der amerikanische Kunsthistoriker Bernard S. Myers hat es angedeutet, und seit 1957 konnte man es auf deutsch lesen. Es liegt auch auf der Hand, daß der Italiener Renato Guttuso, angeblich Künstler des Sozialistischen Realismus, nicht nur dem Kubismus und Picasso Reverenz erweist. Und ein so beherrschender Pop-Künstler wie Claes Oldenburg will nicht verleugnen, daß er als Student in amerikanischen Kupferstich-Kabinetten Zeichnungen von Ernst Ludwig Kirchner adaptiert hat.

Zweierlei war dem Entstehen des Expressionismus förderlich: der aus dem Zeitalter der Französischen Revolution übernommene Glaube an den »Edlen Wilden« und die im Impressionismus schon angelegte Bewunderung der schnellen Skizze als des »Modernen«. Aber ist nicht vielleicht der Expressionismus auch ein »Historismus«, wenn er sich bei der Völkerkunde bedient? A. R. Penck, geboren erst in den dreißiger Jahren, ging noch weiter zurück als zur »Negerkunst«, ins Prähistorische, auch das mehr »expressionistisch« als »abstrakt«.

Bemerkenswert als ein Charakteristikum: das Vertrauen ins Autodidaktische seit dem Prediger Vincent van Gogh und dem Bankier Paul Gauguin, das auch die Mehrzahl der Dresdner »Brücke«-Beteiligten bestimmen sollte. (Daß gerade der Maler van Gogh sich auch als äußerst scharfsinniger Theoretiker erwies, ist eine Paradoxie oder vielmehr gerade nicht, sind doch Autodidakten oft die striktesten Vertreter ihrer Ideen, gern verkündend, was sie selber erfahren haben.)

Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff, Fritz Bleyl waren bekanntlich Architekturstudenten, wobei nicht zu vergessen ist, daß auch an der Technischen Hochschule in Dresden Zeichnen und Kunstgeschichte gelehrt wurden. Kirchner indes hat eine kunstge-

Helmut Schmidt-Kirstein,  
 Vier Mädchen vor einem Schaufenster,  
 Kreide-Lithographie 1947



werbliche Ausbildung aus München von Hermann Obrist mitgebracht, wie Max Pechstein nach einer Dekorationsmalerlehre eine Ausbildung an der Dresdner Kunstgewerbeschule und an der Akademie genossen hat, dann von Otto Gußmann gefördert wurde.

Kirchner, aus dem fränkischen Aschaffenburg, war der einzige Nicht-Sachse der »Brücke«-Gründer; die anderen stammten aus dem für die Kunst reichen Reservoir West-Sachsen. Der Norddeutsche Emil Nolde, als auswärtiges Mitglied der Gemeinschaft der Wildeste von allen, wurde in Dresden besonders geschätzt. Wie das alles, wird mancher fragen, würde nicht der weiche Impressionismus weit besser hierher gepaßt haben? Was hat der Expressionismus in Dresden verloren, dem sanften »Pensionopolis«. Hat nicht Hans Reimann dem sächsischen Volksstamm Schafsgeduld angedichtet? Aber: Einer, der als Dichter und Philosoph posthum starken Einfluß auf den Expressionismus üben sollte, war schon der harte Friedrich Nietzsche, auch Sachse. Und war nicht der Richard Wagner der Dresdner Zeit ein Revolutionär auf den Barrikaden? Anarchisches inmitten der Verordnungs-DDR war dem Erzgebirgler Heiner Müller

mit der Muttermilch gegeben. Doch: Waren die Künstler der »Brücke« künstlerisch a priori revolutionär (politisch sowieso nicht) oder wollten sie nicht vielmehr expressis verbis eben »Brücke« bilden, vermitteln zwischen Vergangenheit und Zukunft? Befremdlich der Gedanke, daß die »Brücke«-Mitglieder den finnischen Symbolisten Akseli Gallén-Kallela als auswärtiges Mitglied zu gewinnen suchten – wie würde er, wäre er nach Dresden gekommen, hier gewirkt, etwa Sascha Schneider die Hand gereicht haben? Dem Symbolismus aber hat auch noch eine Dresdner Künstlerin unserer Jahre zu danken: Angela Hampel, mit Feenmärchen und Horrortrip, »La Belle et la Bête«.

Der Expressionist Schmidt-Rottluff nahm mit dem Zackenstil seiner Holzschnitte Elemente des Art déco vorweg. Der aus Darmstadt gebürtige Jugendstil-Meister Ludwig von Hofmann, der 1916 von Weimar mit einem Ruf an die Akademie nach Dresden übersiedelte, nahm nun erst, in Holzschnitten, expressionistisches Formengut an, freilich besänftigt, wie denn das späte sanfte »Brücke«-Mitglied Otto Mueller das Arkadien Ludwig von Hofmanns weiter pflegte, mit dem er durch die Familie Gerhart Hauptmanns vertraut geworden war.

Daß in etwa gleichzeitig mit dem Entstehen des Expressionismus Sigmund Freud in Wien die Psychoanalyse entwickelte, sollte lediglich für Oskar Kokoschka und dessen frühe Portraitkunst Bedeutung haben, nicht für die Dresdner »Brücke«, deren Künstler keine Seelenzergliederung betrieben. In seinen Dresdner Jahren erholte sich Kokoschka von eigener psychischer Krisis, entwickelte, wohl angeregt von seinem Akademiekollegen Robert Sterl, seinen gesättigten »textilen« Fleckenstil.

Über den Expressionismus sind in letzter Zeit unzählige Publikationen erschienen, mit unterschiedlicher zeitlicher Eingrenzung, z. B. bis 1920, 1923, 1925. Speziell über die Künstlergemeinschaft »Brücke« kam endlich auch die große Ausstellung am Geburtsort selber zustande: »Die Brücke in Dresden 1905 – 1911«. Vorangegangen war 1996 eine Ausstellung »Kokoschka und Dresden«, der ein erster Versuch des Kokoschka-Einflusses auf Dresdner Nachfolge-Generationen angefügt war. (Eine Dresdner Privatgalerie versuchte darüber hinaus, einige verbliebene Lücken zu schließen.) – Die Schüler von Otto Dix waren 1995 in einer Ausstellung in Gera versammelt. Eine Darstellung der »Brücke«-Nachfolge bis heute mußte Dresden noch schuldig bleiben. Eine Ausstellung in Schloß Moritzburg hatte 1995 speziell die Bedeutung des freien Badelebens für den »Brücke«-Stil exemplifiziert, eine zweite Ausstellung – mit dem Thema »Moritzburg im Bild der letzten hundert Jahre« – wollte im Jahr 2001 aufzeigen, was der »Brücke« nach ihrem Weggang aus Dresden 1911 daselbst an anderen Ambitionen entgegengesetzt, aber auch, was an »Brücke«-Reminiszenzen wieder ins Spiel gebracht wurde, freilich dort nur auf Moritzburg bezogen.

1980 hatten junge Dresdner, geboren in den fünfziger Jahren, an den Teichen einen »Brücke-Gedächtnis-Sommer« inszeniert: Wolfgang Smy, Ralf Kerbach, Cornelia Schleime, Lutz Fleischer, Reinhard Sandner und Petra Kasten. Kerbach, heute Professor an der Dresdner Kunsthochschule, führt wiederum seine Schüler gern an die erfrischenden Wässer dieses einstigen »Brücke«-Biotops – die wievielte Generation? – Jürgen Wenzel hat später mit einer Graphik-Mappe der »Brücke« gehuldigt, wiewohl er in seinen Schlachthaus-Bildern mehr dem russisch-französischen Expressionisten Chaim Soutine verpflichtet war.



Ernst Hassebrauk,  
Studie nach Rubens,  
Grafit 1959



Blenden wir zurück: Als sich der junge Dix nach Dresden wandte, 1909, wenige Jahre bevor die »Brücke«-Künstler sich auf- und davongemacht hatten, Berlin zu erobern, war er noch das, was später »expressiver Realist« heißen sollte, genau genommen war auch der »Dix vor Dix« ein vergrößerter Impressionist. Er und der Schlesier Ludwig Meidner, der über Berlin für ein Jahr – 1914 – nach Dresden gekommen war, veränderten, amalgamierten auch schon den Expressionismus. Meidner sah visionär die Katastrophe des Ersten Weltkriegs voraus, Dix erfuhr sie als Kriegsfreiwilliger in den Schützengräben und Materialschlachten am eigenen Leibe. Einflüsse des italienischen Futurismus wurden von beiden begeistert aufgenommen. Meidner ließ Häuser torkeln, ganze Straßenschluchten wanken (die Kochmannsche Villa, die Alaunstraße am Albertplatz), Dix das Kosmische einstrudeln. Bei Meidner kam Religiöses hinzu, von Literatenfreunden gespeist, aber er war auch selber Dichter: »Im Nacken das Sternemeer«, war kosmisch, »Septemberschrei« (ein Echo auf den »Schrei« von Munch?). Kosmisches O-Mensch-Pathos schrillte von Leipzig her, vom Kurt Wolff Verlag und dessen Reihe »Der Jüngste Tag«. – Von 1915 an wieder in Berlin sollte Meidner, wie Erhard Göpel nachgewiesen hat, auf Beckmann Einfluß haben. An Meidners »zelo-tischen« Zeichnungen konnte sich ein halbes Jahrhundert später noch Baselitz orientieren.

Gewiß, schon Schmidt-Rottluff, »Brücke«-Künstler, war religiös verkündigend, Emil Nolde besonders, der kurze Zeit »Brücke«-Gast in Dresden war. – Aber richtig in die Vollen gingen die Pathetiker (ein Berliner *nom de guerre*) erst nach dem Zusammenbruch 1918 und der Novemberrevolution, obgleich das »Kosmische« schon um die Jahrhundertwende, also eigentlich schon zur »Brücke«-Zeit und früher, in der Literatur, besonders Münchens, en vogue war.

Conrad Felixmüller, Otto Dix und andere gründeten die »Dresdner Sezession Gruppe 1919«. Sie hielt bis 1923 und bot Lasar Segall, Otto Lange, Peter August Böckstiegel, Eugen Hoffmann, Otto Griebel und anderen ein Forum. Die »Brücke«-Leute hatten keine Weltverbesserung im Sinn, sie liebten das Leben, die Natur und die Liebe. In der Sezession aber wurde der Expressionismus gelegentlich zu einem Über-Expressionismus pervertiert. Walter Jacob sprengte alle ästhetischen Normen und gefiel sich in einem »expressionistischen« Rowdytum, das sich später gar außerhalb der Kunst handgreiflich austobte. Auch hat manches in der Sezession kunstgewerbliche modische Züge angenommen (Constantin von Mitschke-Collande).

Expressionismus war eine juvenile, pubertäre Kunst, eine Erfahrung des eigenen Körpers, parallel zum »Ausdruckstanz« der Mary Wigman, deren Dresdner Studio von Kirchner, Kokoschka und dessen Schüler Friedrich Karl Gotsch sowie Josef Hegenbarth frequentiert wurde. (Ausdruckstanz statt Eurythmie, die dem Jugendstil entsprach.) Die Malerin Elfriede Lohse-Wächtler hat sich selbst als Tanzschülerin bei Mary Wigman versucht. »Pubertär« war seit Rimbaud, dem sechzehnjährigen Dichtergenie der »Illuminations«, nicht negativ. Man »fühlte sich«, um mit Goethe zu sprechen, als Expressionismus noch »Sturm und Drang« hieß. – Hegel hat unmißverständlich erkannt, daß gewisse Höchstleistungen der Alten Kunst nicht mehr zu erreichen sind, wohl aber jeweils eine neue Frische. Sie kann auch welken, wenn junge expressive Talente ausgebrannt sind oder der Expressionismus akademisch »einphilistert« wird, wie Lothar Lang das einmal trefflich genannt hat.

Der Expressionismus der »Brücke« deformierte unschuldig, aus Gründen der Eile, der schnellen ekstatischen Zeichnung und Farbsetzung – Punkt, Punkt, Komma, Strich... Bei Meidner mochte die Deformation des Menschen dessen Existenz im Jammertal Erde ausdrücken, bei Felixmüller wurden die Menschen »gedätscht«, um ihre soziale Situation zu markieren.

Expressionismus war bald ein geflügeltes Wort geworden, allenthalben suchten Kunsthistoriker Ahnenschaften heranzuziehen (nicht nur der agile Hermann Bahr), sie sprachen von einem Expressionismus der Gotik, von einem Expressionismus des Barock und so weiter. Ein ähnliches Kampfwort wie »expressionistisch« war wenige Jahre später »abstrakt«. Sogar Picasso galt einmal als »Expressionist«, dann als ein »Abstrakter«. Wie sollte man des Pluralismus Herr werden, da war ein Dachbegriff willkommen, wenn es auch manchmal scheint, als verdiene einzig der Expressionismus der »Brücke« diesen Namen. In Amerika wird nicht zu Unrecht von einer Spielart, von »abstraktem Expressionismus« gesprochen; für Westdeutschland rechnete Will Grohmann Ernst Wilhelm Nay dazu (ein »Nay« übrigens war nach 1945 eine der ersten Erwerbungen Wolfgang Balzers für die Dresdner Galerie Neue Meister). In Dresden wird die Position des »Abstrakten Expressionismus« heute von dem zwei Generationen jüngeren Veit Hofmann besetzt.

Die »Sezession von 1932« – die Erfindung und 1925 erfolgte Benennung der »Neuen Sachlichkeit« lag wenige Jahre zurück – suchte schon dem Pluralismus sein Recht zu gewähren. Als



Hans Jüchser, Joseph und Potiphars Weib, Holzschnitt 1975

würde Schinkels Frage wieder gestellt: »In welchem Style sollen wir bauen?« Dresden sollte so vielstimmig sprechen, wie es tatsächlich war.

Wahrlich, die Neue Sachlichkeit, und mit ihr eine Neue Romantik, ein »Rousseauismus«, wie ein kluger Dresdner Kritiker in Anspielung auf Henri Rousseau, den großen Naiven (auch er, der Douanier, ein Autodidakt), eine wichtige Variante benannte, hatte in Dresden ein ähnliches Nest wie der Expressionismus. Aber kaum einer wurde als neusachlich geboren. Die meisten kamen vom Expressionismus. Ein Beispiel aus der Bildhauerei: Die Spanne, die zwischen Karl Albikers »Heiligem Sebastian« und seiner »Hygiea« liegt, ist wie eine zwischen Schwarz und Weiß. Die Stil-Konversion von Dix und Felixmüller (Felixmüller von Rosa Luxemburg zur Rose Maréchal Niel) war am verblüffendsten. Mit dem Ende des Zweiten Weltkriegs aber wurde Dix wieder zum al-prima-Maler und (anders als Felixmüller) zum Expressionisten; das Dörfliche, Bäurische, Rohe sollte ihm neue Jugend verleihen. Seine neu-expressionistischen Farb-Lithographien druckte er bei seinen regelmäßigen Besuchen in Dresden auf der Brühlschen Terrasse.

Geliebt wurde der neue Dix von der DDR-Obrigkeit lange Zeit nicht, als sie auch den Expressionismus als »Formalismus« und den »Formalismus« als Imperialismus bekämpfte. Doch immer wieder einmal gab es in Dresden Ausstellungen der »Brücke«-Expressionisten, immer wieder einmal wurden sie verteufelt, der Kunsthistoriker Fritz Löffler gleich mit, weil er positiv über Gemüestilleben (!) von Schmidt-Rottluff geschrieben hatte. Aber das legte sich, und der Expressionismus begann bald gar als eine Art »Nationales Kulturerbe« zu reüssieren.

Vier Jahre vor dem Zusammenbruch der DDR galt eine von Jörg Makarinus kuratierte Studio-Ausstellung in der Ost-Berliner Nationalgalerie jungen Malern der DDR unter dem Titel »Expressivität heute«, bis auf zwei Ausnahmen nur Dresdner. Es hätten noch mehr sein können.

Nach der Hochblüte der Neuen Sachlichkeit, und partiell schon zuvor, ist von anderen Temperamenten nach anderen Möglichkeiten gesucht worden, sie fanden den Surrealismus, den Konstruktivismus, die gegenstandsfreie Kunst, oder kehrten zum Realismus zurück, nun freilich einem, der sich als »Expressiver Realismus« breites Terrain eroberte. Entgegen den sehr verallgemeinernden und vereinnahmenden Thesen von Rainer Zimmermann (der den Stilbegriff »Expressiver Realismus« nicht selber geprägt hat) ist der »Expressive Realismus« keine allein deutsche Angelegenheit und auch keine nur der »Verschollenen Generation«, deren öffentliche Wirkung von Nazidiktatur und Kriegsverlusten ver- oder doch behindert war. Allein ein Blick auf den nach-fauvistischen Maurice de Vlaminck müßte genügen, um Zimmermanns Theorien zu widerlegen. Auch müßte der zeitliche Rahmen weiter gesteckt sein, der frühe, der »van Gogh vor van Goghs«, etwa des Bildes der »Kartoffeleßer« als ungeheuer einflußreich auf Künstler vor und nach Neuer Sachlichkeit zu erkennen. Erhard Göpel hat Wilhelm Leibl und den frühen Christian Rohlf für einen neuen, nicht unbedingt »expressiven« Realismus als stilbildend fixiert. Das mag ein wenig auch für den Dresdner Theodor Rosenhauer gelten, dem – anders als dem gleichrangigen, teils expressivem, teils impressivem Wilhelm Rudolph – mit »Expressivem Realismus« nicht beizukommen ist. Eindeutig dem »Expressiven Realismus« dürften Alfred Frank, Paul Berger-Bergner und Erhard Hippold zuzurechnen sein.

Albert Wigand hatte den Expressionismus hinter sich, als er zu Beginn der zwanziger Jahre in Dresden ansässig wurde. Der Hesse war in Bonn vom Rheinischen Expressionismus August Mackes erregt und sollte auf einer Reise durch Graubünden selbst dem Expressionismus frönen. Auch seine spätere stille, sehr »französische« Kunst war eben durch den Expressionismus hindurchgegangen. Im Alter noch verehrte er insbesondere zwei expressionistische Malerinnen, die Kandinsky-Gefährtin Gabriele Münter aus Murnau und die in Paris gebildete Angehörige der Malerkolonie Worpswede Paula Modersohn-Becker. Die Becker, in Dresden geboren, als Dresdner Malerin zu reklamieren, wäre gewagt. (Carl Einstein, in vielem hellstichtiger Kritiker, selbst mittelmäßiger Dichter, versagte in törichten Urteilen über sie.) – Selbst Hans Theo Richter, Dix-Schüler, aber zunächst mehr von Kokoschka erleuchtet, hat in seinen späteren Zeichnungen den Begegnungen mit Käthe Kollwitz, Gerhard Marcks und Karl Hofer zu danken; auch in den ruhigen Mutter-und-Kind-Blättern ist hier und da noch ein expressives Vibrieren.

Beinahe als kurios wurde es in Dresden empfunden, daß Rudolf Nehmer unbeirrt und scheinbar verspätet eine Neue Sachlichkeit aufrecht erhielt, womit er aber deren Wiederentdeckung um 1960 vorwegnahm. Mancher Neusachliche hat expressive Züge in die Neue Sachlichkeit mit hineingezogen, zu denken an Richard Sanders Bild eines Kaffeehaus-Agitators oder an Willy Kriegels Bild der klavierspielenden Gattin, beides Werke geradezu hysterischer Expressivität à la Giovanni Boldini. Curt Querner gehörte als Schüler von Dix und Richard Müller zur Neuen Sachlichkeit, »unterwanderte« dieselbe aber stets expressiv. Joachim Heuer, einst Schüler Kokoschkas, hatte im Alter Georges Braque zu einem seiner Götter erkoren. Wilhelm Lachnit blieb der Neuen Romantik treu. Doch Paul Wilhelm, im Alter ein Verherrlicher Rade-

Ralf Kerbach,  
Bildnis HR auf rotem Stuhl,  
Gemälde 1994



beuls, des »Sächsischen Nizza«, und des eigenen Rittersporn-Gartens, hatte sich zur Kokoschka-Zeit auch hier und da, wenn ihn der Hafer stach, wild gebärdet, aber wohl nur im stillen Kämmerlein. – Bernhard Kretschmar, hervorragender Vertreter der Neuen Sachlichkeit, dessen Statuarik manche Parallele zum Amerikaner Edward Hopper aufweist, auch zum Photographen Renger-Patzsch, der kurze Zeit in Dresden gearbeitet hat, betrachtete die Neue Sachlichkeit als ein Damaskus-Erlebnis und vernichtete sein expressionistisches Frühwerk. Hier sei am Rande angemerkt, daß Ernst Ludwig Kirchner, der schon als Expressionist gern auch das barocke Dresden (den Großen Garten, den Goldenen Reiter) gezeichnet hatte, nun bei einem Wiedersehen mit Dresden Mitte der zwanziger Jahre das Residenzschloß in einem Meisterstück der Neuen Sachlichkeit (und ihrer anmutigen Spielzeughaftigkeit) im Bilde festhielt.

Es ging hin und her. Und es ist alles mit allem verwandt. Wie kompliziert die Begriffe sein können, erhellt an dem kleinen Beispiel, daß Lovis Corinth partiell expressionistisch ist und Kokoschka partiell impressionistisch. Wie sehr sich Ältere, Fertige vom Expressionismus mitreißen ließen, hat Ferdinand Dorsch gezeigt: Der Bonhomme eines neuen Rokoko malte einen »Aschermittwoch«, den Suizid eines Pierrots – nicht weniger packend, als wir dergleichen von Edvard Munch kennen (»Marats Tod«, 1907); eine möglicherweise autobiographisch gefärbte Situation ließ Dorsch im Stil über sich selbst hinauswachsen.

Eignete also dem Expressionismus etwas Juveniles, da ist es kein Wunder, daß manch einer sich ewige Jugend wünschte. So blieben Künstler wie der aus Hamburg gekommene Carl Lohse und die Dresdner Erich Fraaß und Fritz Winkler ihr Leben lang Expressionisten, Winkler mit einer gewissen Eintönigkeit den schwarzen Kontur Schmidt-Rottluffs weitertragend, Lohse mit seiner an Thermographie und an Emailplacken gemahnende Farbigkeit, Fraaß mit seiner wie durch farbige Gläser gesehenen Natur. Beiträge zu einer Bereicherung der Dresdner Kunstgeschichte, auf die nicht zu verzichten ist: Mit ihrer Bevorzugung des Dörflichen, die sie mit Böckstiegel und anderen in Dresden teilen, haben sie ein Beharren der »Brücke«-Kunst fortgesetzt, das bei eben der »Brücke« als welthaltig gilt. Ihre Kunst ist ein »Expressionismus der Zweiten Generation« (Stephanie Barron).

Unter der NS-Diktatur geborene Künstler wie Max Uhlig und Horst Leifer gehören nunmehr bereits zur dritten oder vierten Generation eines – weit gefaßten – Expressionismus, welcher die Landschaft um Dresden durchdringt (der rücksichtslos sich selbst verzehrende Leifer hat eine Weile in Rockau gelebt, wo die Expressionisten der »Brücke« zugange waren). Zu diesen, nun schon Älteren zählt Claus Weidendorfer, der zumindest in seinen Zeichnungen zu Heinz Czechowskis Dichtung »Auf eine im Feuer versunkene Stadt« expressionistisch ist, wie auch von Uhlig und Leifer praktiziert, mit dem »Informel« vermischt. – Ein wenig ins Surreale statt ins Informelle neigt Dieter Goltzsche, in seinen Anfängen aber hat er Farblinolschnitte geschaffen (in Moritzburg), die dem reinen Expressionismus Ehre machen.

Just 1945 ist Stefan Plenkens geboren, der neu-expressionistisch begann, sich die verschachtelten Bildräume von Beckmann und Kirchner imaginierte, danach sich aber in einer neuen Chinoiserie und an Matisse geschulten Kalligraphie Freiraum und Luft schaffte.

Das Jahr 1945 hat eine enorme Zäsur gebracht: Auch Künstler, die insgeheim anders gearbeitet hatten, als es geduldet oder verlangt war, aber aus freien Stücken doch moderat modern, waren nun frei. Der jahrelange Überdruck entlud sich in neuem Ausdruck, expressiv (oder, der absurden Ruinenlandschaft adäquat, surreal).

Josef Hegenbarth machte als Illustrator die gezeichnete Momentaufnahme zu seinem Stil, aber was »schmissig« aussah, war durch viele winzige Notate, unscheinbare Schmierskizzen vorbereitet; seine Bilddramatik ist expressionistisch. Hegenbarths Erfolge als Buchillustrator waren so entscheidend, daß sein Frühwerk darüber zumindest im öffentlichen Bewußtsein vergessen wurde. Die Radierfolgen aber sind in ihrer Regie der Massen, in ihrer Grausamkeit des Geschehens expressionistisch, wie Werke des gleichaltrigen Max Beckmann, und beide haben dem symbolisch beladenen Lovis Corinth zu danken, der nicht erst seit dem Schlaganfall zum Expressionisten geworden war. Im Spätwerk noch, den abenteuerlich verrenkten und giftfarbigen Kunstfiguren der Grimmschen Märchen und des Pentameron ist Hegenbarth absolut expressionistisch: ein Höhepunkt seines Wollens und Könnens. – Welche nervenbelastenden Situationen Hegenbarth in seinem Frühwerk angetrieben hatten, ist nicht bekannt. Er hat mit eisernem Fleiß und starker Disziplin gegen die Dämonen angekämpft. Spät bekannt geworden sind Leiden und Werk der von den Nazis ermordeten Elfriede Lohse-Wächtler, die manche Parallele zum frühen Hegenbarth auszeichnet, obgleich sie zum Dix-Kreis gehörte und (wie Antonin Artaud) psychotisch unkontrolliert schuf.



Angela Hampel, Dein ist mein ganzes Herz, Mischtechnik 1996

Hans Jüchser, Schüler Ludwig von Hofmanns und Otto Hettners, war in seiner Jugend vor allem im Aquarell von Kokoschka bewegt, im Alter aber einer der vornehmsten Vertreter der nicht expressionistischen »Dresdner Malkultur«, von der Fritz Löffler gesagt hat, daß es bei ihr »auf jeden Quadratzentimeter« ankomme. Im Bereich des Holzschnitts, vor allem des farbigen, mußte Jüchser auf Meister der »Brücke« zurückkommen, den sanften ornamentalen Heckel zumal.

Lange Zeit schien Ernst Hassebrauk, im Gründungsjahr der »Brücke« in Dresden geboren, dem Kunstleben der Stadt nicht anzugehören, galt er als Leipziger. Er hat in Leipzig studiert und frühe Erfolge geerntet; die Kritik dort rühmte seine bildhaften Zeichnungen freilich als dresdnerisch, als »zwischen Dix und Kokoschka«. Von 1938 bis 1946 lebte er wieder in Dresden, sollte dann aber bis 1949 in Leipzig unterrichten. In der Inneren Emigration der 30er Jahre malte und zeichnete er delikate impressionistisch, drängte aber 1945 ungestüm zu expressionistischem Aufbruch, übersetzte zuletzt auch Rokoko-Adaptionen ins Expressionistische. Ein Pluralismus, eine souveräne neue Verfügbarkeit: Er schätzte Corinth und Sterl hoch und berief sich einmal für seine Dresden-Panoramabilder auf dreierlei Ahnen: Canaletto, Gotthardt Kuehl und Kokoschka.

Helmut Schmidt-Kirstein, aufgewachsen in Zwickau, der Geburtsstadt Max Pechsteins, war in Dresden Schüler des Kuehl-Schülers Fritz Beckert gewesen, der einmal an ihm kritisierte, er habe etwas »wie eine Gießkanne angestrichen«, kam aus dem Zweiten Weltkrieg aus Italien zurück,



Hubertus Giebe, Strich durch, Gemälde 1993

nun ganz erfüllt von einer Italianita, die in Dresden eine gute Tradition hatte; mild geklärt und dekorativ komponierte er Architekturen, Gefäße und weibliche Körper in- und übereinander. In seinen Lithographien huldigte er Pechstein, Kirchner, Otto Mueller allesamt. Nach einer rein gegenstandsfreien Zwischenstation schuf er ein ungehemmtes Aquarellwerk: expressionistisch = erotisch. An seinem Linienfluß konnte Gudrun Trendafilov anknüpfen.

Gewissermaßen nach der Maxime »glücklich ist, wer in glücklicher Verborgenheit gelebt hat«, lebte Walter Prescher – wie andere gesellig in Loschwitz oder Radebeul – isoliert in Ottendorf-Okrilla, wo er geboren war. Schüler der Dresdner Kunstgewerbe-Akademie, war er bei Kriegsende noch 29 Jahre jung und sogleich bekennender Expressionist. Er bewunderte Hassebrauk. In seinem Dorf ebenso überspannt wie später ein expressiver jüngerer Künstler in Freital sich »von der Erde« nennen sollte, setzte er seinem Namen ein »van Ed« zu (vielleicht hatte er an den expressionistischen Dichter Kasimir Edschmid gedacht?), sonderte sich von den anderen Dresdnern ab, stellte einmal in Halle bei Eduard Henning aus, einmal in Berlin bei Lowinski, ging in den Westen und verleugnete selbstquälerisch Kunst und Können und starb im Alter angeblich umnachtet in Wiesbaden. Er ist ein »Fall« in der Dresdner Kunstge-



schichte, kaum mehr bekannt, weil nicht viel von ihm existieren dürfte, denn er arbeitete rauschhaft und vernichtete in Intervallen jeweils seine Produktion. Auch grundierte er nicht oder nachlässig, was für die pastose Spachteltechnik tödlich ist. Karl Kröner, der nie expressive, immer sachliche, stets noble, schrieb über ihn. Die Dresdner Galerie Neue Meister immerhin hat ein Bild Preschers im Depot. Eine tragische Existenz, gerechter Entdeckung wert.

Ebenso wäre der Blick auf hoch-expressive, »glühende« frühe Gouachen von Hans Körnig zu richten, die der Künstler in den dreißiger Jahren in Frankreich gemacht hat; auch seine durch Linie gebändigten späten Bilder nach 1945 haben Expressivität nicht aufgegeben, trotz manchmal fast klassizistische Gebärde noch im Genre. – Peter Herrmann und Peter Graf haben den Meister vom Wallgäßchen verehrt und von ihm gelernt. – Partiiell zu entdecken oder doch neu zu bewerten wäre ein Freund Körnigs, Gustav Schmidt aus Westfalen, der sich mit dem Betrieb einer Keramischen Werkstatt selbst etwas aus der Dresdner Malerszene ausgeblendet hat. In den zwanziger Jahren hat er Holzschnitte gemacht, die in ihrer gewollten Grobschlächtigkeit manches von Baselitz vorwegnehmen. Schmidt ist nicht weniger wichtig als der auch erst spät gewürdigte Meister expressiver Holzschnitt-Rollbilder Reinhold Langner (dessen Schätzung als Künstler vielleicht seine leitende Tätigkeit im Volkskunstmuseum im Wege stand).

Ernst Hassebrauk, von dem oben die Rede ist, war in Leipzig direkter Lehrer von Werner Tübke und indirekter Lehrer von Bernhard Heisig. Heisig wiederum (Schlesier wie Meidner, wie Leifer) hat nicht nur die Leipziger, sondern auch die Dresdner Szene befruchtet. Hubertus Giebe, geboren 1953, dem Jahr des Volksaufstandes, wechselte von der Dresdner Akademie als Meisterschüler an die Leipziger: zu Heisig. Der blutjunge Giebe hatte schon vor dem Hochschulstudium die Alten Meister in der Galerie studiert, dazu Kunstliteratur der Moderne in Potenz, die Neue Sachlichkeit der Otto Dix und Hans Grundig für sich wiederentdeckt und sollte nun den Neuen Expressionismus aufsaugen. So war er immun gegen westliche Impulse der »Neuen Wilden«. Zu untersuchen wäre, ob nicht außer Kirchner, Beckmann und Picasso, von denen er in höchsten Tönen spricht, auch der frühe Corinth und – der frühe Hegenbarth Geburtshelfer seiner kühnen, oft apokalyptischen Geschichtskompositionen sind.

### **Editorische Nachbemerkung**

Seit Jahren wurde die Redaktion immer wieder um eine Nachauflage des Dresdner Heftes 14 »Expressionismus in Dresden im ersten Viertel unseres Jahrhunderts« (1/1988) gebeten. Ein direkter Nachdruck dieses Heftes war freilich aus vielen Gründen nicht möglich. Mit der vorliegenden Ausgabe erscheint nun ein neues Heft zum gleichen Thema, konzeptionell allerdings weiter gefaßt und von vorwiegend neuen Texten getragen. Lediglich in zwei Fällen wurden grundsätzliche Aufsätze aus dem damaligen, schon 1990 vergriffenen Heft übernommen – unverändert der Text von Hans-Jürgen Sarfert über expressionistisches Theater, erweitert der von Peter Ludewig über Felix Stiemer.

## Mitteilungen des Dresdner Geschichtsvereins

In seiner Jahreshauptversammlung am 28. Oktober 2002 wurde im Dresdner Geschichtsverein ein **neuer Vorstand** gewählt. Ihm gehören an:

Prof. Dr. Winfried Müller als Vorsitzender,  
 Prof. Dr. Matthias Herrmann und Holger Starke als Stellvertreter,  
 Dieter Hofer als Schatzmeister, Gisela Hoppe, Dr. Josef Matzerath, Dr. Walter May,  
 Dr. Uta Neidhardt und als Geschäftsführer Hans-Peter Lühr.

Prof. Müller ist Inhaber des Lehrstuhls für Sächsische Landesgeschichte an der TU Dresden und Geschäftsführender Direktor des Instituts für Sächsische Geschichte und Volkskunde e.V. Der 1953 in Oberbayern geborene Historiker hat sich vor allem mit vergleichender Landesgeschichte und Aufklärung in Mitteldeutschland einen Namen gemacht, und befaßt sich im Rahmen des Dresdner Sonderforschungsbereiches „Institutionalität und Geschichtlichkeit“ mit historischen Jubiläen. Der Verein gratuliert Prof. Müller und seinen Vorstandsmitgliedern zu dieser Wahl und wünscht allen eine gute gemeinsame Arbeit.

Zugleich danken wir dem bisherigen Vorstand, und an dieser Stelle besonders den ausgeschiedenen Mitgliedern, Frau Dr. Sieglinde Richter-Nickel und Herrn Thomas Kübler. Vor allem Frau Dr. Richter-Nickel hat als Gründungsmitglied und stellvertretende Vorsitzende den Verein von Anfang an begleitet und wichtige Unterstützung gegeben. Als stellvertretende und zuletzt amtierende Direktorin des Stadtmuseums war diese Arbeit für den Verein auf vielerlei Weise hilfreich, zuletzt im Frühjahr 2002 bei der Herausgabe der neuen Stadtgeschichte Dresden.

Besonderer Dank gilt freilich Herrn **Prof. Dr. Ingo Zimmermann**, Vorsitzender unseres Vereins von Oktober 1998 bis Oktober 2002. Auch er hatte als Gründungsmitglied und über die ersten sieben Jahre als Stellvertreter des Vorsitzenden dem Verein in seinen Anfangsjahren wichtige Impulse mitgegeben. Als versierter Publizist und Kulturhistoriker, gleichermaßen in Musik- wie Geistesgeschichte bewandert, hat der promovierte Kirchenhistoriker das Niveau des Vereinslebens maßgeblich mitbestimmt. Sein eigenes Bild von städtischer Kultur und Bürger-tugend – zugleich liberal wie dezidiert – hat auch das Bild des Vereins in der Öffentlichkeit geprägt. Das wurde besonders deutlich etwa bei dem erfolgreichen dreitägigen Herbstkolloquium „Dresden und die Anfänge der Romantik“, das der Dresdner Geschichtsverein gemeinsam mit der Hochschule für Musik ‚Carl Maria von Weber‘ und dem Kulturamt im November 1998 veranstaltet hat und das von Professor Zimmermann konzeptionell maßgeblich mit geprägt wurde (vgl. Dresdner Hefte 58). Auch bei der Vorbereitung der dreibändigen Stadtgeschichte 2006 und der zugehörigen Kolloquien war sein Votum für den Geschichtsverein unverzichtbar. Als die Dresdner Hefte seitens des Kultusministeriums in schwierige Finanzauseinandersetzungen verwickelt wurden, hat sich Prof. Zimmermann mit Energie für den Schutz der Zeitschrift eingesetzt. Trotz großer gesundheitlicher Belastung in den vergangenen zwei Jahren stand er für den Verein immer zur Verfügung. Wir danken Prof. Dr. Ingo Zimmermann als Vorsitzendem für eine verlässliche, verantwortungsvolle und stets inspirierende Arbeit.

## Neuerscheinungen zur Dresden-Literatur

Marina Lienert

### Naturheilkundiges Dresden

Herausgegeben vom Ortsverein Loschwitz–Wachwitz, dem Verschönerungsverein Weißer Hirsch und dem Bilz-Bund für Naturheilkunde, Elbhangkurier-Verlag 2002, 160 S., Broschur, 11,80 Euro

Seit der überfälligen Ablösung von einem engen, dogmatischen Geschichtsbild sind im vergangenen Jahrzehnt eine Fülle von kulturgeschichtlichen Tatsachen ins allgemeine Bewußtsein gekommen, die für die Stadt prägend waren, die aber kaum noch jemand kannte. Die Reformbewegung um 1900 war bis Anfang der 90er Jahre ein solches Multiphänomen im Dornröschenschlaf – hochkomplex durch seine sozialen, künstlerischen, städtebaulichen und allgemein lebensreformerischen Implikationen (daher ja auch die Angst der »sozialistischen Realisten«). Die Naturheilkunde war eine ihrer wichtigsten und Dresden darin für Deutschland ein wesentlicher Ort. Mit dem »Verein der Wasserfreunde« hat es 1835 hier begonnen, dann entdeckte die Bewegung Diätetik, Licht und Luft, und in den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts folgten der große Boom der Sanatorien vom Weißen Hirsch und Bilz-Radebeul mit Strahlkraft in das ganze (gut betuchte) Europa.

Marina Lienerts Buch erzählt kenntnisreich diese Geschichte, die ja eine doppelte ist – die vom Wachsen einer Idee, nämlich: Naturkräfte bewußt als Heilmittel an einem durch Industrialisierung malade gewordenen menschlichen Körper einzusetzen; und die ihrer Institutionen. Wie aus dem klassischen »Zurück zur Natur« und dem kritischen Reflex auf hygienische Zustände der Zeit sich die Naturheilkunde langsam herausdifferenziert hat, mit klugen Diagnosen und kuriosen Übertreibungen der Herren »Wasserärzte« und »Luftdoktoren« – die Autorin schildert das sachlich und durchaus im Kontext einer europäischen Bewegung. Der Hauptteil des Buches widmet sich dann dem Kurbetrieb und zuvörderst seinem unangefochtenen Star, Dr. Heinrich Lahmann, der durch die Verbindung von wissenschaftlicher Forschung, therapeutischer Anwendung und instinktsicherer Werbung eine allerdings symptomatische Erfolgsgeschichte zuwege gebracht hat. Es folgen die anderen Sanatorien vom Weißen Hirsch, Loschwitz und Wachwitz und ihre spezifische Ruhmesgeschichte, etwa der vom Expressionistenkreis um Kokoschka bei Teuscher. Sprichwörtlich für die Bewegung wurde aber ebenso Eduard Bilz in Radebeul (3,5 Millionen Mal hat sich sein Buch verkauft!). Auch ihm widmet Lienert ausführliche Erörterungen, schildert Mitarbeiter und Besonderheiten, Freunde (Karl May) und Volksfreuden (das Wellenbad des Herrn Bilz). In den zwanziger Jahren setzen dann Stagnation und Rückgang ein (bei Lahmann von 7.000 auf 3.000 Patienten jährlich). Fatal wurde es endgültig in der Nazizeit, wo der Weiße Hirsch en vogue war für die Größen des Reichs bis hin zu Goebbels und Göring und der Sanatoriumsbetrieb »streng arisch« ausgerichtet wurde. Schlimmstes Kapitel: die der Rassenhygiene verpflichteten Untersuchungen der »Neuen Deutschen Heilkunde« – Naturheilkunde inklusive – am »Rudolf-Heß-Krankenhaus« in Dresden-Johannstadt.

Marina Lienert liefert also ein dichtes und ausführliches Bild der Naturheilkunde in Dresden – ihre Entwicklung, ihr heilsames Wirken, ihr ökonomischer Erfolg und ihre ideologische Manipulation. So komplett war das noch nicht zu lesen. Es wird flüssig erzählt (gelegentlich auch etwas ängstlich: zu viele »bleibende Verdienste«), und im gut gestalteten Zusammenspiel mit einer Fülle von Abbildungen ergibt sich ein empfehlenswertes Kompendium zum Thema. Erschienen ist die Publikation, wo sie bestens hingehört – während des (fast) gleichnamigen Elbhangfestes 2002 (»Kneipen, Kuren und L'Amouren«) und im Verlag des Elbhangkuriers, der damit zum wiederholten Mal vorführt, daß auch kleine Unternehmen nützliche und solide Bücher machen können.

Hans-Peter Lühr

Peter Hiptmair

**»Zwischen Wallstraße und Altmarkt. Archäologie eines Altstadtquartiers in Dresden«**

Veröffentlichungen des Landesamtes für Archäologie mit Landesmuseum für Vorgeschichte, Band 34; Dresden 2002; Broschur, 255 Seiten, 24,50 Euro

Mit dem städtebaulichen Neubeginn Dresdens Anfang der neunziger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts ging eine von der Öffentlichkeit kritisch wahrgenommene Grabungsinitiative im historischen Altstadt kern einher. Warum muß, so wurde gefragt, alles heute noch einmal ausgegraben und bewertet werden? Die Kritik erwies sich nach genauer Prüfung der bisherigen archäologischen Stadtkernforschung als Trugschluß. Bis zur Zerstörung 1945 gründeten sich die Kenntnisse über die frühe Stadtentwicklung auf der Auswertung weniger Urkunden und überlieferter Pläne. Die kompakte Bebauung über dem historischen Grund bot nur gelegentlich die Möglichkeit, »tiefer« zu forschen.

Die Auswertung der Fundstücke in der Stadt und Ergebnisse der bodendenkmalpflegerischen Anstrengungen nach Ende des Zweiten Weltkrieges dokumentierte die im Landesmuseum für Vorgeschichte erschienene und von Werner Coblenz herausgegebene Reihe »Forschungen zur ältesten Entwicklung Dresdens«. Ihr letztes Heft erblickte 1981 das Licht der Öffentlichkeit.

»Zwischen Wallstraße und Altmarkt. Archäologie eines Altstadtquartiers in Dresden« ist der erste Band der Veröffentlichungen des Landesamtes für Archäologie, welcher sich ausschließlich Dresden widmet. Ob Altmarkt, die Quartiere im Neumarktgebiet oder das Webergassenareal um Wilsdruffer Straße, Altmarkt/Seestraße, An der Mauer, Breite Straße, Zahnsgasse und Wallstraße – die geplante oder bereits begonnene Überbauung der Brachen verlangte geradezu danach, Bodenfunde zu sichern, um sie auszuwerten und mit den vorliegenden, älteren Interpretationen zu vergleichen. Nun kann man Siedlungsphasen abstecken, Rückschlüsse auf urbane Entwicklungen ziehen, Lebensqualität der Bevölkerung und Handwerkerleistungen bewerten.

Die drei Autoren führen den Leser in ihrem großzügig gestalteten Bildband auf sehr anschauliche Weise in vergangene Zeiten – immer im Vergleich zu gegenwärtigen städtebaulichen Ensembles. Neben einer Fülle von historischen Fotografien sind zahlreiche Abbildungen zur

Stadtgeschichte gesetzt. Gebäudegrundrisse geben Auskunft über bauliche Strukturen und Raumnutzung. Durch die Zimmerfolge und -größe können Rückschlüsse auf die Wohnverhältnisse abgeleitet werden. Die Wiedergabe von Detailzeichnungen bezeugt das handwerkliche Geschick einheimischer Schmiede und Tischler. Schlußfolgerungen für das Alltagsleben konnten aus gefundenen Briefen, Münzen, Keramiken, Gläsern, Ofenkacheln und Holzgegenständen aus dem Haushalt sowie Spielzeug gezogen werden. Keramikfunde der frühesten Kulturschicht in den Kellern der ehemaligen Scheffelstraße 9 datieren Archäologen in das zwölfte Jahrhundert.

Der Aufbereitung historischer Daten und Fakten folgt im Buch ein ausführlicher Parzellenkatalog. Er erteilt Auskünfte über kriegerische Zerstörungen, Brandeinwirkungen und andere geschichtlich wichtige Daten. Soweit recherchierbar, sind auch Eigentümer, finanzieller Wert der Grundstücke mit Haus und Nebengelassen aufgeführt. Wechselnde Nutzungen der Um- und Anbauten vermitteln zeitgenössisches Handeln im Gesamtrahmen der Stadtentwicklung. Mit Angaben über Grabungsergebnisse sowie Quellennachweisen für Pläne, Abbildungen und Literatur schließt die Exkursion in vergangene Zeiten, die in ihrer Professionalität nicht nur für den Archäologen von großem Interesse sein dürfte.

Uwe Ullrich

---

## Weitere Bücher zum Thema

---

Wolfram Steude

**Annäherung durch Distanz. Texte zur älteren mitteldeutschen Musik und Musikgeschichte**

Herausgegeben von Matthias Herrmann

Verlag Klaus-Jürgen Kamprad Altenburg 2001, 272 S., 35 Euro

Anlässlich des 70. Geburtstages des Dresdner Musikwissenschaftlers Prof. Dr. Wolfram Steude erschien dieser Sammelband mit Texten der Jahre 1983-2001. Thematische Schwerpunkte sind Dresden und Sachsen – Schütz, Bach und Telemann – wettinischer Hof, Dresdner Kreuzchor und Grimmaer Fürstenschule. Von den 27 Texten behandeln 16 ausgewählte Aspekte zur höfischen wie städtischen Musik Dresdens, vier davon entstanden für die »Dresdner Hefte«. Hierzu gehören Darstellungen zur Musikpflege unter den Herzögen Moritz und Johann Georg II. und zur mittelalterlichen Musik. Ist mit Heinrich Schütz das Zentrum der Publikation wie das Lebenswerk des Autors markiert, so weisen Überlegungen zur Rekonstruktion der historischen Fritzsche-Orgel der Schlosskapelle im Dresdner Residenzschloß weit in die Zukunft (vgl. den Abdruck der Denkschrift vom Jahre 1998). Mit einer Darstellung über den Erbauer des Loschwitzer Künstlerhauses Martin Pietzsch wird der Bogen zur Biographie Wolfram Steudes im besonderen wie zur Kunstgeschichte im allgemeinen gespannt. Ein chronologisches Verzeichnis der Veröffentlichungen des Autors und ein Personenregister runden den Band ab. Der Leser wird den Intentionen des Autors immer wieder begegnen: »Musikforschung betreibe ich landschaftsgebunden«.

### **Die Silbermannorgel der Kathedrale zu Dresden**

Herausgegeben vom Bistum Dresden-Meißen, Verlag der Kunst 2002,  
Broschur, 96 S., 50 Illustrationen, 12 Euro

Mit einem Festgottesdienst am 3. November 2002 wurde die rekonstruierte Orgel der Dresdner Kathedrale glanzvoll in Dienst genommen. Die letzte Arbeit des legendären sächsischen Orgelbauers – Silbermann konnte sie nicht mehr selbst vollenden – gehört zu den großen Kunstwerken des 18. Jahrhunderts in der Stadt. Die Rekonstruktion des Orgelwerks in der Originaltonlage und die vorlagegenaue Überarbeitung aller anderen Teile des Instrumentes einschließlich des Prospektes war entsprechend anspruchsvoll wie beispielhaft für alle ausführenden Handwerker und Fachfirmen. Die vorliegende Publikation führt diese Gesamtleistung anschaulich vor Augen: Restaurierung der Windladen, des Pfeifenwerks und des Prospekts, Fragen der Intonation, der Stimmhöhe und der Denkmalpflege werden in jeweils eigenständigen Texten erörtert. Eingeführt wird die Broschüre mit Betrachtungen zur Baukunst der Kathedrale und zwei gründlichen Aufsätzen über Silbermanns Leben und sein letztes Werk, sein »opus 50«. Die reichlich beigegebenen Illustrationen vermitteln nicht nur einen Eindruck von der äußeren Schönheit des Instrumentes, sondern geben auch Einblick in seine Bau- und Wirkungsprinzipien und ein Stück seiner fast 250jährigen Geschichte.

## 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 u. II)\*
- Heft 5 (1985) Das kulturhistorische Dresden von 1830 bis zum Eintritt des Kapitalismus in seine imperialistische Phase\*
- 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 Sachsen, Churf.\*
- Heft 10 (1986) Wirken und Wirkung – zur Kunstentwicklung im Dresden der 50er Jahre\*
- Heft 11 (1987) Tradition und Wandel – zur Kunstentwicklung in Dresden im zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts\*
- 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\*
- 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 wissenschaftl. Konferenz anlässlich des 100. Geburtstages des Kreuzkantors\*
- Heft 23 (1990) Auf der Suche nach Zukunft – Das Beispiel Pieschen\*
- Heft 24 (1990) Die Residenz des sächsischen Königreiches in der bürgerlichen Umwälzung von 1830 bis 1871
- 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 (erw. 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\*
- 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 1. 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\*
- Heft 45 (1996) Zwischen Integration und Vernichtung – Jüdisches Leben in Dresden im 19. und 20. Jahrhundert (erw. Nachdruck 2000)
- 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
- 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
- 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. Jahrhunderts in Dresden
- Heft 58 (1999) Dresden und die Anfänge der Romantik
- Heft 59 (1999) »Wir treten aus unseren Rollen heraus« – Die Bürgerbewegung 1989/90 in Dresden
- Heft 60 (1999) Streifzüge durch die Dresdner Justiz
- Heft 61 (2000) Industriestadt Dresden? – Wirtschaftswachstum im Kaiserreich
- Heft 62 (2000) Caroline, Berta, Gret und die anderen – Frauen und Frauenbewegung in Dresden
- Heft 63 (2000) Große Ausstellungen um 1900 und in den zwanziger Jahren
- Heft 64 (2000) Die Verschwörung zum Guten – Freimaurerei in Sachsen
- Heft 65 (2001) Dresden im Mittelalter
- Heft 66 (2001) Johann Gottlieb Naumann – Komponist in vorromantischer Zeit
- Heft 67 (2001) Von der Natur der Stadt – Lebensraum Dresden
- Heft 68 (2001) Sachsen und Dresden im Siebenjährigen Krieg
- Heft 69 (2002) Refugium Schloß – Kulturelle Zirkel im Dresdner Umland um 1800
- Heft 70 (2002) Großbritannien und Sachsen – Erfahrungen gemeinsamer Kultur
- Heft 71 (2002) Die Dresdner Frauenkirche – Geschichte ihres Wiederaufbaus

#### Sonderausgaben

- Sonderheft 1990 Sachsen und die Wettiner – Chancen und Realitäten
- Sonderheft 1992 Dresden und seine berühmten Besucher.  
Aus Schriften des »Vereins für Geschichte Dresdens« 1892 – 1936\*
- Sonderheft 1995 Victor Klemperer – Zwiespältiger denn je  
Dresdner Tagebuch 1945, Juni bis Dezember\*
- Sonderheft 1996 Curt Querner, Tag der starken Farben  
Aus den Tagebüchern 1937 – 1976
- Sonderheft 1997 Gesamtverzeichnis Heft 1 – 50
- Sonderheft 1999 Fritz Löffler, »Gemütlichkeit und Dämonie«  
Dresdner Malerei in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts

\* vergriffen. Die Hefte 1 bis 23 und 25 sind als Kopien in der Redaktion erhältlich, Preis: 5 €



## Autorenverzeichnis

Prof. Dr. Matthias Herrmann  
Hochschule für Musik »Carl Maria von Weber«,  
Wettiner Platz 13, 01067 Dresden

Dieter Hoffmann  
Ebersbrunn, Haus 19, 96160 Markt Geiselwind

Wulf Kirsten  
Paul-Schneider-Straße 11, 99423 Weimar

Peter Ludewig  
Stuntzstraße 9, 81677 München

Hans-Peter Lühr  
Redaktion Dresdner Hefte

Peter Salomon  
Schottenstraße 73, 78462 Konstanz

Hans-Jürgen Sarfert  
Döhlener Straße 33, 01159 Dresden

Cynthia Schwab  
Robert-Koch-Straße 9, 01219 Dresden

Dr. Michael Stark  
Volkfeldstraße 37, 96049 Bamberg

### BESTELLKARTE

Hiermit bestelle ich ab \_\_\_\_\_ die  
DRESDNER HEFTE in \_\_\_ Exemplare(n)  
im Abonnement.

Das Einzelheft kostet 4 €, Das Jahresabon-  
nement 15 €.

Die Zahlung erfolgt jährlich im 2. Quartal.  
Die Kündigung ist vierteljährlich möglich.

Datum \_\_\_\_\_

Unterschrift \_\_\_\_\_

Name \_\_\_\_\_

Vorname \_\_\_\_\_

(o. Institution) \_\_\_\_\_

Straße \_\_\_\_\_

PLZ/Ort \_\_\_\_\_

Zahlung per  Rechnung  
 Abbuchung

Kreditinstitut\* \_\_\_\_\_

BLZ \_\_\_\_\_

Konto-Nr. \_\_\_\_\_

\* Diese Angaben gelten zugleich als Einzugsermächtigung

Bitte in Druckschrift ausfüllen!

## Bildnachweis

- Arnold Schönberg Center, Wien 61  
 Deutsches Literaturarchiv, Marbach a.N. Innentitel vorn, 15, 53  
 Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Neue Meister Abb. Rückseite  
 Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett Titelbild, 4, 19  
 Staatliche Museen Berlin, Kupferstichkabinett 11, 21  
 Staatliches Lindenau-Museum Altenburg 63  
 Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung 17  
 Stadtmuseum Dresden 3  
 Technische Sammlungen der Stadt Dresden 5

## Fotonachweis

- Sammlung H. Glodschei, Dresden 13  
 Sammlung Chr. Schaefer, Köln 44  
 Sammlung H. Schilling, Nehms 71  
 Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek,  
 Abt. Dt. Fotothek Titelbild, 19, 25, 63, Abb. Rückseite

Bei fehlenden Quellenangaben liegen die Rechte bei den Autoren.

Titelbild: Karl Schmidt-Rottluff, Dampfer auf der Elbe, Lithografie 1906  
 Abb. Rückseite: Otto Dix, Sehnsucht (Selbstbildnis), Gemälde 1918

Absender

---



---



---

**DRESDNER HEFTE –**  
 Beiträge zur Kulturgeschichte der Region  
 Vierteljährlich herausgegeben  
 vom Dresdner Geschichtsverein e.V.  
 80 – 104 S., SW-Illustr., Klebebroschur  
 4 €

**DRESDNER  
 GESCHICHTSVEREIN e.V.**  
 Redaktion DRESDNER HEFTE  
 Wilsdruffer Straße 2 a  
 01067 Dresden

Dieses Heft wurde in Satz und Druck gefördert von Druckhaus Dresden GmbH

# Unsere kulturellen Bande

Schon in Ihrer Tradition ist eine Druckerei ein Ort der Kultur. In Dresden gilt das besonders. Das **DruckHaus Dresden** hat den Gedanken im Laufe der Jahre mit immer mehr Engagement in die Tat umgesetzt. Es ist heute beteiligt und fördert verschiedene Institutionen, deren Interessen der Kultur, der Stadt und der freien Meinung gehören.

Avantgardistische und traditionelle Musik, Tanz, Wort und Bild – das ist **Kultur und Kommunikation im Drucksaal**. Zwischen computergesteuerter Drucktechnik und Papierstapeln ist Raum für Kultur und das Gespräch mit anderen, für ungewöhnliche Begegnungen an ungewöhnlichem Ort, eine Möglichkeit auch zu regelmäßigem Austausch.

**DruckHaus Dresden**  
Satz+Bild, Offsetdruck  
Buchbinderei, Direktmarketing  
Bärensteiner Straße 30  
01277 Dresden  
T 0351-318 70-0  
F 0351-318 70-38  
info@druckhaus-dresden.de  
www.druckhaus-dresden.de

# Engagement und Kontakt

DRUCKHAUS DRESDEN

Herausgeber: Dresdner Geschichtsverein e.V.  
Wilsdruffer Straße 2 a, 01067 Dresden  
Telefon und Fax (03 51) 4 95 60 74  
www.dresden.de/dresdner-hefte

Gesamtredaktion: Hans-Peter Lühr

Redakt. Mitarbeit: Helga Wehner, Siegfried Blütchen (ehrenamtlich)

Redaktionsbeirat: Prof. Dr. Matthias Herrmann, Prof. Dr. phil. habil. Günter Jäckel,  
Prof. Dr. phil. habil. Hans John, Prof. Dr. sc. phil. Harald Marx, Prof. Dr. Winfried Müller,  
Hans Jürgen Sarfert, Prof. Dr. phil. Jürgen Paul, Dr. Mike Schmeitzner

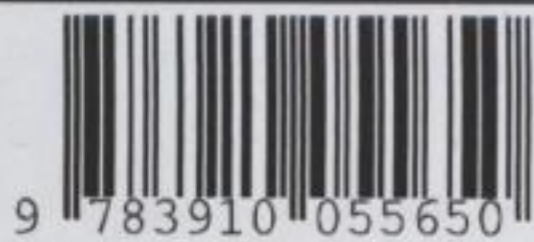
Redaktionsschluß: 11. November 2002

Bezug: Abonnements sind bei der Redaktion anzumelden. Direktbezug im Dresdner Buchhandel

Herstellung: Druckhaus Dresden GmbH

Die DRESDNER HEFTE erscheinen quartalsweise.  
Sie werden unterstützt vom Kulturstadtrat der Stadtverwaltung Dresden.

4 €



DRESDNER HEFTE · ISBN 3-910055-65-6 · ISSN 0863-2138



Postvertriebsnummer: F 11378