

DRESDNER HEFTE 14

Rat des Bezirkes Dresden, Abteilung Kultur · Kulturakademie des Bezirkes Dresden

BEITRÄGE ZUR KULTURGESCHICHTE

Expressionismus in Dresden im ersten Viertel unseres Jahrhunderts



Gerlinde Förster –

Klaus Hammer –

Thomas Hartmann –

Peter Ludewig –

Hans-Jürgen Sarfert

DRESDNER HEFTE, 6. Jahrgang, Heft 1 (1988). Beiträge zur Kulturgeschichte 14

Man wollte
mitarbeiten
" an der Bildung
eines Lebens und
einer Kunst für auf-
Beeindruckend ist zunächst die
außergewöhnliche Lebendigkeit
und Frische des bildnerischen
Ausdrucks, die packende
Dynamik und Kraft,
die vor allem in den
Gemälden
komprimiert
scheint.
(Eisold)

Zunächst und vor allem, als eine im Grunde politisch-ideologische Erscheinung,
war der Expressionismus die Protestbewegung einer jugendlichen, überwiegend intel-
lektuellen Minderheit. Protest und Auflehnung galten den gesellschaftlichen und
politischen Zuständen im imperialistischen Deutschland allgemein, insbesondere
den Inhalten und Erscheinungsformen von Militarismus und Chauvinismus, der Glori-
fizierung von Macht und Pomp ihrer Selbstdarstellung, der pharisäerhaft
saturierten Bürgerlichkeit, der dunkelhaften Provinzialität und der kon-
ventionellen Kultur- und Bildungsbeflissenheit. (W. Geismeyer)

Expres- sionismus in Dresden im ersten Viertel unseres Jahrhunderts

Was war also der Expressionismus, von heute aus betrachtet?
In erster Linie ein manifestes Gesinnungspathos, dann schil-
lernder Stil. Sein Stigma war die Vereinigung des Widerspruchs
von Vision und Wirklichkeit, Sehnsucht und Lebenserfahrung.
Dieser Dualismus ist deutsches Erbe seit altersher,
liegen doch darin, die zwei eigentlichen Pole deutschen
Ausdruckswillens, Haften an der Wirklichkeit und
abstrakter Spekulationsdrang. (W. Worringer)

Wenn wir den Expressionismus mit 1905, also
mit der Gründung der Künstlergemeinschaft
"Brücke", ansetzen, so ist da nicht gleich
Bruch im Spiele, sondern vielmehr der
Bruch mit einer überholten Weltanschau-
ung, durch den sich eine andere Welt
zeigt, von der sich auch andere Erfah-
rungen ableiten, die sich in
Formen ausdrücken müssen.
(E. Frommhold)

Inhalt

- Seite 2 Gerlinde Förster
Expressionismus in der Dresdner bildenden Kunst zu Anfang des 20. Jahrhunderts –
 Wege zur Neubestimmung der Funktion von Kunst im Umfeld politischer, sozialer und kultureller Verhältnisse
- Seite 19 Hans-Jürgen Sarfert
Hellerau – „Bayreuth Dresdens“ und erste deutsche Gartenstadt
- Seite 26 Hans-Jürgen Sarfert
„Sturm und Gärung“ in Dresden. Skizze des literarischen Expressionismus
- Seite 32 Peter Ludewig
Der Rote – Porträt des Schriftstellers und Verlegers Felix Stierner
- Seite 41 Hans-Jürgen Sarfert
Dresden im Zeichen des expressionistischen Theaters
- Seite 49 Klaus Hammer
Friedrich Wolfs „Das bist du“ und die expressionistische Bühnenrevolution in Dresden
- Seite 62 Thomas Hartmann
Mary Wigman – Schlüsselfigur des expressionistischen Tanzes
-

Wie immer bitten wir die Leser, den Inhalt unseres Heftes als „Beiträge zur Kulturgeschichte“ zu sehen. Eine weitere, langfristig vorbereitete Ausgabe wird Sie wieder mit Aspekten der Kunst- und Kulturentwicklung im Dresden der 20er Jahre vertraut machen. Wir weisen darauf hin, daß im Heft 6 unserer kunstpolitischen Reihe Materialien eines Kolloquiums enthalten sind, das sich dem Schaffen Eugen Hoffmanns zuwandte. Die Redaktion

Gerlinde Förster

Expressionismus in der Dresdner bildenden Kunst zu Anfang des 20. Jahrhunderts –

Wege zur Neubestimmung der Funktion von Kunst im Umfeld
politischer, sozialer und kultureller Verhältnisse

Es begann mit der ästhetischen Revolte der „Brücke“-Maler in Dresden, der Kunstmetropole, deren Tradition Reibungsflächen ebenso bot wie kulturellen Rückhalt, ohne die Erneuerung nicht denkbar ist. Es endete mit der schon weit ins Politische reichenden, dadaistisch getönten Antibürgerlichkeit von Grosz und Dix, die neben Felixmüller als „veristische Expressionisten“ firmierten. (M. Flügge)

Die ersten drei Jahrzehnte unseres Jahrhunderts waren im Dresdner Kunstleben eine bewegte Zeit. Gültiges und Bewährtes wurde vor allem von jungen Künstlern in Frage gestellt. Das von dieser Generation ausgehende künstlerisch Neue hinterließ über Dresdens Grenzen hinaus Wirkungen. Es war Ergebnis der Suche nach neuen Sinngebungen für künstlerisches Tun vor dem Hintergrund vehementer Entwicklungen auf politisch-ökonomischem und wissenschaftlich-technischem Gebiet dieser Zeit.¹

Die Traditionen, die sich in Dresden zwischen 1905 und 1933 mit der Künstlergemeinschaft „Die Brücke“, der Gartenstadt und den deutschen Werkstätten Hellerau, der Dresdner Sezession „Gruppe 1919“, den „Deutschen Veristen“², dem Wirken proletarisch-revolutionärer bildender Künstler und teilweise auch dem der Neuen Dresdner Sezession künstlerisch verbinden, sind nicht nur für die deutsche, sondern auch international für die Kunstentwicklung bedeutsam geworden.

Blicken wir auf die heute in Dresden lebende junge Generation bildender Künstler, so scheint jenes für den Jahrhundertanfang in Dresden so charakteristische Verlangen nach Erneuerung der Kunst und der künstlerischen Mittel in vitaler, sich häufig expressiv und gestisch äußernden Weise in eigenständiger Form lebendig zu sein. Um diese Erscheinung zu verstehen, müssen viele Ursachen und Motivationen im Zusammenhang mit heutigen Lebensproblemen hinterfragt werden. Dies lohnte eine gesonderte Untersuchung. Neues in der Kunst entsteht aber nie losgelöst von Vergangenen. Dies ist eine Tatsache, die auch dann gilt, wenn sich die Hinwendung zu einem bestimmten Erbe beziehungsweise die Traditionen, in denen ein Werk oder das Schaffen eines Künstlers stehen, nicht auf vereinfachte Weise nachvollziehen lassen. In den achtziger Jahren nach Traditionen und ihrer Weiterführung in der Kunst der DDR zu suchen, bedeutet, die Entwicklung in der Welt von heute mit den eskalierenden globalen Problemen, mit den Vorzügen und Gefahren des wissenschaftlich-technischen Fortschritts und der damit brennender denn je gewordenen Frage nach der Zukunft der Menschen zu sehen. Es ist daher ganz logisch, wenn sich gerade an jenen künstlerischen Modellen Interesse entzündet, die in der Vergangenheit Ergebnis

emotional-geistiger Bezugnahme zur Existenzweise des Menschen und seiner Zukunft im Konfliktfeld von sozialen Umbrüchen geworden sind.

Die Zeit des Expressionismus, die 1905 mit der Gründung der „Brücke“ in Dresden beginnt, ist ein solch starkes Bezugsfeld, das außerordentlich heterogene künstlerische Kräfte vereinte, für die – eingedenk vieler widersprüchlicher Haltungen – das Ideal einer besseren, humaneren Welt Schaffenstrieb war.

Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Fritz Bleyl, Karl Schmidt-Rottluff und später Otto Mueller, Max Pechstein und Emil Nolde – bis auf Kirchner sämtlich Autodidakten – waren mit ihren farblich suggestiven, ungewöhnlich derben, von der Kunst der Naturvölker Afrikas und der Südsee angeregten Bildern und Plastiken in Dresden wenig beliebt. Ihr öffentliches Erscheinen hatte Furore wie Entsetzen ausgelöst. Radikal hatten sie mit den herkömmlich bekannten Gestaltungsweisen gebrochen. Ihr bildhaft in der Idylle der Moritzburger Seen angeregter Entwurf eines in paradiesischer Nacktheit vorgestellten Einvernehmens von Mensch und Natur, wie die – für die bürgerliche Lebenssphäre suspekten – Form der Atelieregemeinschaft im proletarischen Viertel Friedrichstadt waren ihrem Wesen nach Exempel zur Erneuerung künstlerischer Praxis. Leben und Arbeiten in der Gemeinschaft wie die Verarbeitung gestalterischer Entdeckungen zu einer völlig neuen Bildsprache war für die „Brücke“ alternatives Konzept zur bürgerlichen Lebensweise und zur akademischen Kunstpraxis. So verliehen sie ihrem Andersseinwollen und ihrer Ablehnung gegenüber den in der Gesellschaft und ihrer offiziell geförderten Kunst geltenden Wertmaßstäben emotional Ausdruck. Die im Frühexpressionismus der „Brücke“ sichtbare antibürgerliche Protesthaltung ermöglichte im Ansatz eine neue Sicht auf den Menschen, deren zweifelsohne sehr allgemein bleibende humanistische Vision für die utopischen Hoffnungen der nachfolgenden expressionistischen Bewegung, insbesondere in ihrem linken Flügel gegen Ende des ersten Weltkrieges, bedeutsam wurde.

Die Gründung der ersten expressionistischen Künstlergruppe in der Stadt an der Elbe verlief mit ihrer neuartigen künstlerischen Schaffens- und Lebenspraxis in gewisser Weise parallel mit gleichzeitigen Bestrebungen zur Herbeiführung der Einheit von Kunst und Leben, die innerhalb der Architektur und im angewandten Bereich besonders ab 1907 wirksam wurden. Gemeint ist die Forderung nach der Verbesserung der ästhetischen Qualität von gebauter und gegenständlicher Umwelt, die von der bürgerlichen Reformbewegung ausging. Sie sollte durch die Zusammenarbeit von Künstlern, Technikern, Handwerkern unter Nutzung industrieller Fertigungsverfahren erreicht werden. Der durch den historischen und eklektizistischen Pomp der Gründerzeit verursachten Verhäßlichung der Lebensumwelt sollten schöne und schlichte Gestaltungsformen entgegengesetzt werden, um damit in breiten Bevölkerungsschichten Wohlbefinden und Lebensgefühl zu steigern. Die Gartenstadt Hellerau kann als gestalterischer Ausdruck dieser Bemühungen um die Herstellung der Einheit von Kunst und Leben angesehen werden. Diese Einheit wurde als Verbindung zwischen einfacher und qualitätvoller Architektur mit den Schönheiten der Landschaft verstanden. Beabsichtigt wurde, durch die harmonische und ästhetisch-qualitative Verbindung von Arbeits- und Lebensumwelt funktionelle Voraussetzungen für die Formierung einer neuen menschlichen Gemeinschaft zu organisieren.³

Dieses positive Beispiel bürgerlicher Reformbestrebungen fußte auf Ideen, deren Verwirklichung dazu beitrug, daß von Dresden nachhaltige Wirkungen ausgingen. Aber die zielstrebige Tätigkeit solcher Architekten wie Richard Riemerschmidt, Heinrich Tessenow, Karl Schmidt, Fritz Schumacher oder Wolf Dohrn, dem ersten Sekretär des Deutschen Werkbundes und Direktor der Gartenstadtgesellschaft, war dafür allein nicht hinreichend. Besonderheiten der ökonomischen Basis im Dresdner Raum begünstigten hier die Verwirklichung von Gründungszielen des

Deutschen Werkbundes. Dresden gehörte zwar zu den wichtigsten Großstädten in Deutschland und verfügte im Land Sachsen über die am meisten entwickelte Industrie. Während jedoch das Monopolkapital in Berlin und im Rheinland ein modernes Industriepotential in bisher nicht gekannten Dimensionen konzentriert hatte, waren in Dresden und im ganzen sächsischen Raum überwiegend die im Kapitalismus der freien Konkurrenz gewachsenen Industrie- und Standortstrukturen bestehen geblieben. Eine Vielzahl von Klein- und Mittelbetrieben des Instrumenten- und Apparatebaus, des polygrafischen Gewerbes, der pharmazeutischen und photochemischen Industrie, der Nahrungs- und Genußmittelbranche und anderer Zweige dominierten mit entsprechend hochqualifizierten Arbeitern und Angestellten sowie einer ihnen vorstehenden, meist liberal gesinnten Unternehmerschaft.

In diese überwiegend während des Aufstiegs der Bourgeoisie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstandene, von der Leichtindustrie bestimmte ökonomische Struktur konnten sich auch die Deutschen Werkstätten Hellerau, von denen die gestalterische Erneuerung der Möbelproduktion im Sinne der Werkbundgründungsziele ausging, nahtlos einfügen.

Den Erfolg der auf Veränderung der geltenden ästhetischen Wertmaßstäbe orientierten Reformbestrebungen des Werkbundes unterstützte auch noch ein in anderer Beziehung in Dresden fruchtbar bereiteter Boden. Den Reformbestrebungen auf künstlerisch-ästhetischem Gebiet gingen bereits seit Ende des 19. Jahrhunderts Reformvorstellungen voraus, die eine gesunde, naturgemäße Lebensweise und die Anwendung natürlicher Heilmethoden zum Ziel hatten. Praktiziert und verbreitet wurden die daran geknüpften Auffassungen durch den Arzt Heinrich Lahmann, dessen 1888 gegründetes physiotherapeutisches Sanatorium auf dem Weißen Hirsch aufgrund seiner neuen Behandlungsverfahren bald über die Grenzen Deutschlands hinaus bekannt wurde und viele Kurpatienten anzog.⁴ Lahmanns Auffassungen fanden auf verschiedene Weise Resonanz und Entsprechungen. So übernahmen Künstler der „Brücke“ einzelne Gestaltungsaufträge für das Heilbad.

Auf dem Gebiet der Körperkultur ging es Jaques Dalcroze in seiner 1912 in Hellerau gegründeten Pflegestätte rhythmisch-gymnastischer Erziehung um die Ausbildung der Harmonie von Körper und Seele des Menschen. Durch Mary Wigman wurden diese Ansätze aufgegriffen und in dem von ihr mitbegründeten Ausdruckstanz ästhetisch gesteigert. Im weiteren ist diese Entwicklung bis heute mit dem Wirken Gret Paluccas und dem Neuen künstlerischen Tanz verbunden.

All diese Erneuerungsvorschläge zur Lebensweise und zum Verhältnis von Kunst und Leben fanden in Dresden ein Echo, weil eine breite, sympathisierende Basis vorhanden war.

Dresden blieb neben München einer der Angelpunkte der Bewegung, von hier ging sie wesentlich aus, kam nach Berlin, traf sich in Herwarth Waldens „Sturm“ mit gleichgesinnten Bestrebungen aus Paris und Italien und wurde noch vor dem Krieg ein europäisches Phänomen. (M. Flügge)

Ihr gehörten neben liberal gesinnten Unternehmern viele Lehrer, Künstler, Ärzte, Rechtsanwälte, Kaufleute und kleinbürgerliche Kreise von Arbeitern und Angestellten an. Diese liberalen Kräfte, die sich Ideen zur Befreiung des Individuums zuwandten, waren in Dresden zahlreich, weil hier, wie erwähnt, die im Kapitalismus der freien Konkurrenz gewachsenen ökonomischen Strukturen erhalten geblieben waren.⁵ Altes hatte Bestand. Abgeleitet aus dieser Tatsache ergab sich ein reges Interesse an geeigneten Möglichkeiten, die existierenden ökonomischen und sozialen Gegensätze wie die politischen Differenzen zu neutralisieren.⁶

Alternative Vorschläge, zu denen auch die Reformbestrebungen auf kulturellem und künstlerischem Gebiet gehörten, begünstigten in dieser Beziehung die Verlagerung der Aufmerksamkeit auf andere Bereiche. Dies erklärt zum Beispiel auch die Förderung expressionistischer künstlerischer Bestrebungen seitens liberaler Kreise in Dresden, für die Namen von Sammlern wie Ida Biernert, Fritz Glaser, Marga Stegmann, Herrmann Müller und andere stehen.

Für das Verständnis der vom Reformdenken beeinflussten Suche nach neuen künstlerischen Wegen ist wesentlich, daß die am stärksten auf künstlerische Erneuerung zielenden Kräfte zu Beginn des Jahrhunderts nicht in der geistig-künstlerischen Enge der sächsischen Kunstakademie konzentriert waren, sondern aus der Technischen Hochschule hervorgingen. Insofern waren Architekturstudenten wie Kirchner, Heckel, Bleyl und Schmidt-Rottluff die vor sich gehenden Entwicklungen in Wissenschaft und Technik wie die sie begleitenden philosophisch-ethischen Diskussionen wenig fremd. Über den Einfluß von Fritz Schumacher, der Architekt war und den Künstlern der „Brücke“ zeichnen lehrte⁷, sind bisher nur Spuren nachweisbar. Vertretbar ist aber die Annahme, daß die „Brücke“ über Schumacher, der maßgeblichen Anteil an der Gründung des Deutschen Werkbundes hatte⁸, mit Ideen der bürgerlichen Reformbewegung näher bekannt geworden war.

An der sächsischen Kunstakademie war zwar schon seit der Berufung Gotthardt Kuehls im Jahre 1895 der erstarrte, auf dem Abzeichnen von Gipsfiguren und dem Erlernen verabsolutierter Kompositionsregeln basierende Unterricht einer größeren Aufmerksamkeit gegenüber der Bedeutung von Licht und Farbe in der sichtbaren Wirklichkeit gewichen. Dennoch mangelte es an einer schöpferischen Verbindung zwischen Theorievermittlung, der Auseinandersetzung mit dem damals aktuellen Kunstprozeß und der Ausbildung künstlerischer Fähigkeiten und Fertigkeiten. Ausnahmen waren in dieser Beziehung die Akademieprofessoren Robert Sterl und der als Künstlerpädagoge gleichermaßen erfolgreiche wie geschätzte Otto Gußmann⁹, aber auch Carl Bantzer, Ferdinand Dorsch und Max Feldbauer. Außerhalb der Kunstakademie standen die Galerien Arnold und Richter dem Suchen bildender Künstler nach neuen künstlerischen Wegen aufgeschlossen gegenüber. Dennoch war das geistige Klima vor dem ersten Weltkrieg in Dresden so beschaffen, daß die „Brücke“, trotz einiger Ausstellungen, mancher Werbe- und Gestaltungsaufträge genannter Galerien oder im Zusammenhang mit der Hygieneausstellung von 1911 mit weiterem Verbleiben in der Stadt für ihren Wirkungsanspruch keine ausreichenden Chancen der Verwirklichung zu sehen glaubte, weshalb sie nach Berlin ging. Angemerkt sei, daß es sächsische Arbeiterzeitungen waren, die zu den ersten kritischen, aber ebenso wohlwollenden Rezensenten der „Brücke“ gehörten.¹⁰

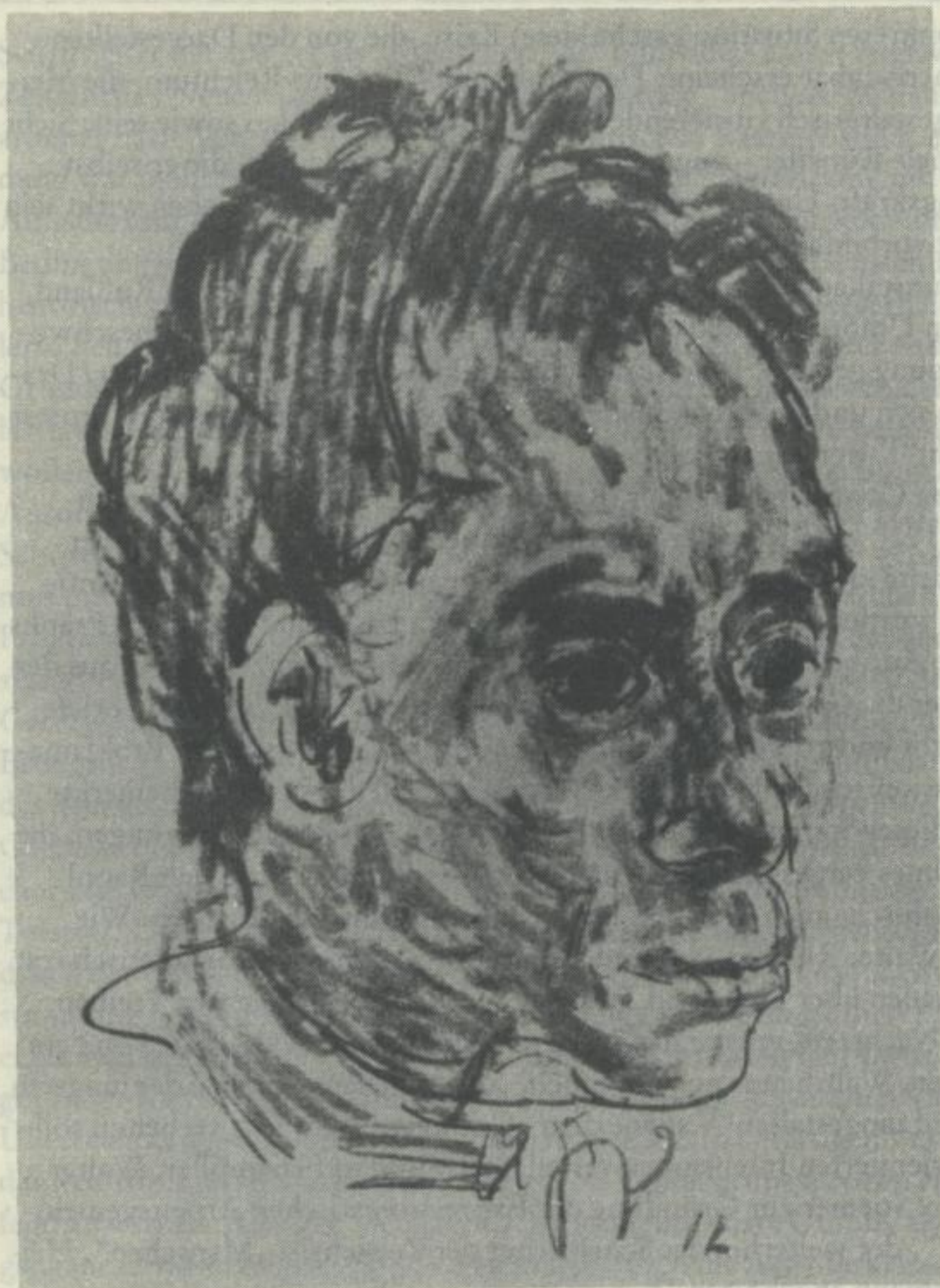
Unter dem Eindruck des Zarensturzes in der russischen Februarrevolution und der Sinnlosigkeit von Menschenvernichtung im ersten Weltkrieg begann sich eine neue Situation anzubahnen. Viele Künstler kehrten nach dem Kriegsdienst an die sächsische Kunstakademie zurück, setzten ihr Studium fort beziehungsweise begannen damit. Unter ihnen waren Wilhelm Rudolph, Bernhard Kretzschmar, Otto Dix, Otto Griebel, Eugen Hoffmann, Will Heckrott, Walter Jacob, Edmund Kesting und Otto Schubert.

In Anbetracht der seit Beginn des Jahrhunderts zahlreichen Versuche, der Kunst immer neue Ausdrucksmöglichkeiten zu erschließen, wurde das Experimentieren als Form künstlerischer Erprobung zum Bedürfnis, insbesondere unter jungen Künstlern. Im Grunde verband sich mit den expressionistischen, kubistischen, futuristischen und abstrakt-gegenstandslosen Versuchen junger Dresdner Künstler die subjektive Suche nach einem neuen Sinn für die Kunst. Sie wurde heraufbeschworen durch die zweifelhaft gewordene gesellschaftliche Funktion der Kunst, Überlegungen nach Funktion und Möglichkeiten der bildenden Kunst in Zeiten gesellschaftlicher Ver-



änderungen rückten auch andernorts verstärkt ins Blickfeld der jungen künstlerischen Intelligenz. Hierbei spielten die revolutionären Veränderungen, die von entschlossen handelnden Menschenmassen ausgingen, eine stimulierende Rolle.

Auf mehrfache Weise äußerte sich das Verlangen nach einem neuen Sinn künstlerischer Arbeit. Den Studenten und Meisterschülern an der Sächsischen Kunstakademie war an der Veränderung der altergebrachten Lehrmethoden gelegen. In ihrem Interesse lag die Berufung von Künstlerpersönlichkeiten, die mit ihrem Schaffen sowohl die Widersprüchlichkeit der gesellschaftlichen und geistig-kulturellen Verhältnisse als auch die psychische Befindlichkeit der unter diesen Verhältnissen lebenden Menschen sinnlich-anschaulich erfaßten. Sie gebrauchten in dieser Beziehung das demokratische Recht auf Mitbestimmung und nahmen über den Studentenrat, dem u. a. Edmund Kesting und Hans Kinder angehörten, Einfluß. Überhaupt waren die aktive Beteiligung am politischen Leben und selbst Stellungnahmen zu politischen und kulturpolitischen Fragen nach 1918 keine Seltenheit, sondern für den sächsischen Hochschulbetrieb sogar charakteristisch.¹¹



Constantin von Mitschke-Collande. Freiheit. Holzschnitt, Bl. 3 der Folge „Der begeisterte Weg“. 1919

Oskar Kokoschka: Bildnis Hasenclever. Litho, um 1920

So gelang es, den seit 1917 in Dresden weilenden Oskar Kokoschka an die Sächsische Kunstakademie zu berufen. Damit wirkte zwischen 1919 und 1924 ein bereits im Zusammenhang mit Herwarth Waldens Zeitschrift „Der Sturm“ weithin bekannt gewordener Künstler an der Akademie, der durch die ihm eigene Sichtweise menschlicher Individualitäten etwas völlig Neues in die Dresdner Kunst einbrachte. Ausgehend von einem kompromißlosen Bekenntnis zur Figur und zum Gegenständlichen („Kunst ohne Gesicht“ war für Kokoschka „lebensfeindlich und weltfeindlich“¹²) ging es ihm um die Erkundung von Befindlichkeiten menschlicher Individualität. Er entdeckte seine Modelle, es waren Künstler, Künstlerfreunde und Vertreter des liberalen Bürgertums, in ihren Beklemmungen und Zwiespälten. Bei ihm waren sie nicht uneingeschränkt selbstbewußt, sondern angreifbar und verwundbar. Kokoschka zielte in seinen Darstellungen kaum auf den Ausdruck von Elan und Schöpferkraft als vielmehr auf das Erfassen von geistig-psychischer Zerrissenheit bei Menschen, deren Selbstverständnis durch Zweifel gestört war. Seine Menschenbilder geraten damit zu Abbildern der Verunsicherung. Gleichsam sinnbildhaft signalisie-

ren sie eine (der historisch-konkreten Situation geschuldete) Krise, die von den Dargestellten empfunden, jedoch kaum beherrschbar erscheint. Der farbkompositorische Reichtum, die Meisterschaft in den Valeurs, die gestalterisch vibrierende Expressivität Kokoschkas sowie seine Sicht auf die Menschen waren für viele Künstler – ungeachtet der wenigen Studenten, die er selbst hatte, – von großer Anziehungskraft. Unter veränderten welthistorischen Vorzeichen wirkt sein Schaffen bis in die Gegenwart vorbildhaft weiter.¹³

Außerhalb der Sächsischen Kunstakademie war das Kunstleben bedingt durch den in Rußland eingeleiteten gesellschaftlichen Umbruch und das durch Krieg und soziale Not heraufbeschworene Elend neuerlich in Bewegung geraten. Eine Schar junger bildender Künstler, Dichter, Dramatiker und Publizisten regte sich und drängte künstlerisch danach, „alles Erlebnis zum Protest gegen das, was außen geschieht“¹⁴ werden zu lassen.

Im Atelier des zwanzigjährigen Conrad Felixmüller, Rietschelstraße 7, fanden wöchentlich Soiréen statt, an denen schon 1917 viele Künstler und Intellektuelle teilnahmen. Felixmüller schrieb darüber: „Alle Gespräche kreisten um ethische Probleme, die von verzweifelter Antikriegsstimmung aufgeworfen wurden.“¹⁵ Ideen Leo Tolstojs, Berta Lasks und Leonhard Franks beeinflussten das Denken. Die Antikriegsartikel von Franz Pfemfert und Franz Mehring aus der „Aktion“ wurden gelesen, über die Grünewalder Konferenzresolutionen, die Spartakusbriefe (von Alfred Kurella mitgebracht und vorgetragen) und über künstlerische Postulate, Proklamationen debattiert sowie expressionistische Kunstwerke vorgestellt. All das schuf, so bemerkte Felixmüller zur Atmosphäre dieser Soiréen, unbeschreiblich erregte Auseinandersetzungen, die die Kälte des ungeheizten Raumes vergessen ließen. In den Diskussionen äußerte sich Raoul Hausmann aus Berlin philosophisch, auch satirisch, immer aggressiv antimilitaristisch. Wie Kurella war er Kriegsgegner. Walter Rheiner empfand sich ganz als Dichter. Neopathetisch trat er in schmerzlichen Wortkaskaden über Liebe und Tod auf. Aus diesem turbulenten Treiben, ohne Rücksicht auf Tag- und Nachtzeit, entstanden Holzschnitte und Gemälde,¹⁶ die von dem aktivistischen Ziel beseelt waren, Wahrheiten zu verkünden, „die nach dem Glauben der jüngsten Künstler die Welt gestalten und umgestalten“¹⁷ sowie dem „Geistigen“ zum Sieg verhelfen sollten. Diese auf Veränderung orientierten Intensionen veranlaßten Conrad Felixmüller, Walter Rheiner und den Verleger Felix Stierner zur Gründung der Expressionistischen Arbeitsgemeinschaft Dresden „Gruppe 1917“, der weiterhin der Schriftleiter der Zeitschrift „Menschen“, Heinar Schilling, und Raoul Hausmann angehörten.¹⁸

Unternehmungen wie diese künstlerische Gattungsgrenzen überschreitende Arbeitsgemeinschaft von Malern, Dichtern, Publizisten und Verlegern bereiteten durch den Anspruch nach rückhaltloser Äußerung ihrer antibürgerlich-revoltierenden Verweigerung den Boden für künstlerische Entwicklungen bis zum Ausgang der zwanziger und Anfang der dreißiger Jahre. So war die Herausgabe der Reihen „Dichtung der Jüngsten“ und „Das neueste Gedicht“ durch die „Gruppe 1917“ Vorbote für die Gründung der Zeitschrift „Menschen“. Sie erschien zwischen 1918 und 1922 mit dem Untertitel: Zeitschrift für Neue Kunst, Literatur-, Grafik-, Musik-Politik. Im Miteinander der einzelnen Künste wurde die Zeitschrift ein Gewinn für den künstlerischen Selbstverständigungsprozeß in der Zeit des Aufbrechens einer neuen Epoche. In Sowjetrußland hatte die Große Sozialistische Oktoberrevolution gesiegt und in Deutschland knüpften sich Veränderungshoffnungen an die Novemberrevolution und die revolutionäre Nachkriegskrise. Für die revolutionsbegeisterten Künstler der „Gruppe 1917“ waren diese Ereignisse Auftakt der „Weltrevolution“ und Ursprung emotionsgeladener Hoffnungen.

Aus dieser Vorgeschichte heraus war es folgerichtig, daß Heinar Schilling, Conrad Felixmüller, der Kritiker Camill Hoffmann, Otto Hettner von der Kunstakademie sowie Hugo Zehder, der

Schriftleiter der stärker als „Menschen“ der bildenden Kunst zugewandten expressionistischen Zeitschrift „Neue Blätter für Kunst und Dichtung“ auch die Sozialistische Gruppe der Geistesarbeiter nach dem Vorbild des Berliner Politischen Rates geistiger Arbeiter formierten. Ihre Bildung war in ihrer ursächlichen Bedeutung Auseinandersetzung mit der Frage nach Funktion, Aufgabe und Wirken der Geistesschaffenden unter den auf Veränderung der gesellschaftlichen Bedingungen seit Ende 1918 stehenden Zeichen der Zeit in Deutschland. Die Kompliziertheit der historischen Situation und der bestehenden politischen Kräfteverhältnisse blieb hierbei der künstlerischen Intelligenz weitgehend unklar. Das äußerte sich unter anderem in dem idealistischen Grundsatz der Gruppe, ihre Ziele mit einem Führungsanspruch der „Geistigen“ unter Vernachlässigung der bestehenden parteimäßigen Zerrissenheit der Arbeiterklasse radikal durchsetzen zu wollen, wofür die Losung „Proletarier, geistige Arbeiter, vereinigt euch!“¹⁹ programmistischer Ausdruck war. Vertreter aller drei Arbeiterparteien (SPD, USPD, KPD), fortschrittlich gesinnte Schriftsteller und Dichter, bildende und darstellende Künstler gehörten ihr an, um für Sozialismus und Gerechtigkeit zu wirken. Über die Zeitschrift „Menschen“ wurden Resolutionen und Programme verbreitet, die Standpunkte, Aufgaben und Ziele der Sozialistischen Gruppe der Geistesarbeiter erkennen ließen.²⁰ Aus diesen Verlautbarungen wird deutlich, daß insbesondere der Gerechtigkeitsgedanke der Französisch-bürgerlichen Revolution nach Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit wie die Humanitätsideen der bürgerlichen Aufklärung im aktivistischen Flügel des deutschen Expressionismus weiterlebten. In der Gruppe der Geistesarbeiter verband sich der Gedanke der Menschheitsverbrüderung mit der als revolutionär begriffenen Bedeutung christlicher und islamischer Glaubenslehren sowie mit den ethisch-humanistischen Auffassungen Leo Tolstois. Diese Ideen verschmolzen in Kreisen der linksbürgerlichen Intelligenz unter dem Eindruck der revolutionären Bewegungen zu verschwommenen, aber von begeisterter Aufbruchstimmung begleiteten Sozialismusvorstellungen. Eingedenk dieser Voraussetzungen mußte der eigentlich bedeutsame Versuch, mit Hilfe der Aktionseinheit fortschrittlich und humanistisch gesinnter Kultur- und Geistesschaffender, die geistig-kulturellen Verhältnisse zu verändern, eine Überschätzung von realen Möglichkeiten bleiben. In derartigen Versuchen kanalisierte sich zwar das Bedürfnis, als Künstler nicht abseits von Veränderungsprozessen zu stehen, sondern eingreifend zu wirken. Aber ebenso zeigte sich die uneinlösbare Utopie, als „Geistige“, ohne vorausgegangene Umwälzung der politischen Macht durch die Arbeiterklasse, diese Verhältnisse in sozialistische verändern zu wollen.

Der von den Novemberereignissen ausgegangene schöpferische Elan wirkte sich auch unmittelbar auf Vorgänge innerhalb der bildkünstlerischen Entwicklung aus. Von Conrad Felixmüller wurde im Februar 1919 die Dresdner Sezession „Gruppe 1919“ gebildet. Sie vereinte junge expressionistische Ausdrucksweisen auf jeweils individuell verschiedene Art nahestehende Künstler. Zu ihren Gründern gehörten neben Felixmüller Otto Dix, Lasar Segall, Otto Schubert, Will Heckrott, Constantin von Mitschke-Collande und Hugo Zehder. Bald vergrößerte sich die Gruppe um Peter August Böckstiegel, Otto Lange, Otto Griebel, Walter Jacob sowie um die Bildhauer Gela Forster, Eugen Hoffmann und Christoph Voll. Ohne Mitglied der Gruppe zu sein, stellten auch Bernhard Kretzschmar und Wilhelm Rudolph teilweise mit ihr aus. Nicht ohne Widerspruch Felixmüllers hatten die an der ersten Ausstellung der Gruppe beteiligten Künstler Oskar Kokoschka zum Ehrenmitglied gewählt. Leitgedanke der zweiten Künstlergruppe des Dresdner Expressionismus war: Wahrheit – Brüderlichkeit – Kunst. Der Zusammenschluß – künstlerisch im Gegensatz zur „Brücke“ doch weitaus unterschiedlicherer Temperamente – basierte auf den Erfahrungen des ersten Weltkrieges sowie einer kritischen Position gegenüber den bestehenden Lebensverhältnissen. Dies hatte bei den Künstlern zu übereinstimmenden

Grundeinsichten geführt. Solche einenden Momente waren erstens: eine sich gegenüber reaktionären und konservativen Auffassungen artikulierende Haltung der Verweigerung, des künstlerischen Widerstandes und Protestes. Sie schlug teilweise um in Aufmerksamkeit für solche Bereiche sozialer Wirklichkeit, in denen ganz besonders die von der gesellschaftlichen Krisensituation heraufbeschworenen sozialen Gegensätze und Widersprüche zutage traten. Zweitens waren die der Gruppe angehörenden Künstler von der großen Hoffnung auf jene Kraft der Kunst durchdrungen, die es vermag, auf Menschen Einfluß zu nehmen, sie reifer zu machen, sie geistig-moralisch zu läutern wie sie geistig und emotional zu stärken. Diese Hoffnung bewegte sich künstlerisch in der Spannbreite zwischen pathetisch geäußerten Erlösungsidealien und der bildhaft-symbolischen Antizipation sozialistischer Verhältnisse.

Titelblatt des Katalogs der Gründungsausstellung der Sezession „Gruppe 1919“



Die von diesen übereinstimmenden Grundhaltungen aufgeworfenen Fragen an die Existenz des Menschen, an seine soziale und psychische Befindlichkeit, den Sinn seines Daseins wie nach Wert und Würde seiner selbst rankten sich thematisch um die Auseinandersetzung mit dem meist selbst erlebten Krieg. Sie waren geronnen in den Visionen vom neuen Menschen, in einer determinanten Sicht von menschlicher Existenzweise und sozialem Milieu einerseits wie andererseits deren Überwindung beispielsweise vermittelt durch den Ausdruck selbstbewußt-würdevoller Behauptung proletarischer Menschen gegenüber den ihnen von der herrschenden Gesellschaft auferlegten sozialen Fesseln. Zu welcher Sichtweise die einzelnen Künstler jeweils gelangten, war unabhängig von ihrer künstlerisch-weltanschaulichen Haltung, die gleichwohl von humanistischen, pazifistischen, aktivistischen wie vereinzelt revolutionär-kämpferischen Positionen geprägt war. Mit dem Schaffen der „Gruppe 1919“ verbinden sich viele heute mehr oder weniger bekannte Werke. Einige nur sollen hier stellvertretend genannt sein, um das Spektrum künstlerischer Wirklichkeitssicht zu verdeutlichen. Zu wichtigen Werken gehören: von Otto Dix die „Kriegskrüppel“, „Skatspieler“, „Streichholzhändler“, „Prager Straße“, „Mondweib“, der verlorene „Schützengraben“, die Kneipen- und Bordellszenen oder die menschlich-würdevolle wie maßloses Elend ausdrückende Darstellung „Mutter und Kind“, von Otto Griebel das „Marzipankriegsgedenkblatt“ ebenso wie der „Arbeitslose“, aus dem Frühwerk Eugen Hoffmanns der Holzschnitt „Der Krieg“, Constantin von Mitschke-Collandes Zyklus „Der begeisterte Weg“, aus dem verbliebenen Frühwerk Bernhard Kretzschmars die Darstellungen armseliger Behausungen, dunkler und schmutziger Werkstätten von Arbeitern (Folge „Erlebnisse“, „Die Mansarde“) und die Vielzahl der Bilder und Graphiken Conrad Felixmüllers zum Proletariertema („Ruhrrevier“, „Max John“, „Arbeiter Schiefner“, „Arbeiter auf dem Heimweg“ u. a.). Zu unrecht viel zu wenig

bekannt ist die häufig sensibel-selbstquälerische Auseinandersetzung Lasars Segalls mit der Hilfebedürftigkeit von Menschen in seinen Darstellungen von Kranken, Erschöpften, Verzweifelten, Bettlern oder Auswanderern. Wilhelm Rudolphs Bild „Der Vater des Künstlers“ wie „Die mitternächtliche Wirtstube“, Dix' und Segalls Darstellungen von Freunden, wie Paul Ferdinand Schmidt und Heinar Schilling, Felixmüllers Porträt von Franz Pfemfert, sein Bild „Otto Rühle spricht“ oder sein Gedenkblatt für Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht und nicht zuletzt Christoph Volls plastische Arbeiten („Mutter und Kind“ u. a.) gehören zu den künstlerischen Ergebnissen aus dem Umfeld der „Gruppe 1919“.



Eugen Hoffmann. Der Krieg. Holzschnitt für die Zeitschrift „Aktion“. 1919

Otto Dix. Prager Straße. Öl, 1920

Die ganze Dimension des geistigen Spannungsfeldes, aus dem heraus die Künstler der „Gruppe 1919“ schöpferisch wurden, verdeutlichen die Themen und die angeführten Werke aus den Jahren 1919 bis 1923. Die von den unterschiedlichen weltanschaulichen Positionen aus erfolgende Wirklichkeitsbefragung erhielt stets ihren Sinn durch die Bezugnahme auf den Menschen in seiner Gesellschaftlichkeit und in seiner sozialen Verankerung. Darin liegt der Schwerpunkt, der das realistische und volksverbundene Element im Schaffen der „Gruppe 1919“ markiert. Dennoch

bleibt diese Kunst eine Kunst zwischen den Welten. Sie tritt auf der Basis vorwiegend linksbürgerlicher Überzeugungen gegen die Ungerechtigkeit und Häßlichkeit der etablierten bürgerlichen Welt an, ohne die Grenzen bürgerlichen Weltverständnisses zu überschreiten.



Den dauerhaften Anschluß an die revolutionäre Arbeiterklasse und deren Weltanschauung vermochten letztlich nur Griebel und Hoffmann zu gehen. Felixmüller hatte sich mit der Gründung der „Gruppe 1919“ die Vereinigung der Kräfte erhofft, die über ihre eigene künstlerische Betätigung hinaus auch willig waren, an der Lösung kunstpolitischer und kulturpolitischer Aufgaben mitzuwirken. Diese, dem gleichzeitig verbreiteten Autonomieverständnis von Kunst entgegenwirkende Motivation stand im Zusammenhang mit seinen politischen und künstlerischen Kontakten, die seine Weltsicht beeinflusst hatten. Sie war geformt worden durch den Kreis um die linksengagierte, konsequent-antiimperialistische, literarisch-satirisch angelegte Zeitschrift „Die Aktion“, für die er Holzschnitte und Lithographien schuf. Ihr konzeptionelles Profil war von

von links nach rechts:

Conrad Felixmüller.
Exlibris
für Franz Pfemfert.
Federzeichnung, 1919/1920

Conrad Felixmüller.
Menschen über der Welt.
Gedenkblatt für
Karl Liebknecht und
Rosa Luxemburg

Christoph Voll.
Mutter und Kind. Eiche,
um 1923



dem Gedanken der Einheit von Politik und Kunst geprägt, worin auch von Felixmüller Lösungsmöglichkeiten für die zwischen Erneuerungsbedürfnissen der Kunst und Gesellschaftsrevolution angesiedelten Schaffensprobleme gesehen wurden. Ein solcherart auf kunstpolitische Tätigkeit ausgeweitetes Verhältnis von künstlerischem Wirken war auch anfangs Prämisse der Berliner Novembergruppe, zu deren Mitgliedern neben Felixmüller auch Dix, Segall, Griebel, Heckrott, Lange und der zur Werkbundopposition gehörende Dresdner Stadtbaurat Hans Poelzig gehörten. Schließlich erklären auch die Bekanntschaften Felixmüllers mit Otto Rühle und Friedrich Wolf, die wie Otto Griebel dem Dresdner Arbeiter- und Soldatenrat angehört hatten und deren politischen und künstlerischen Auffassungen er nahe stand, seinen über ausschließlich künstlerische Tätigkeit hinausgehende Wirkungsanspruch.

Felixmüllers Verständnis von der Funktion der Kunst war um 1920 von der Überzeugung bestimmt, daß Kunst Ausdruck der menschlichen Gesellschaft sein müsse. Die Einstellung der Kunst zum Leben müsse kritisch, analytisch und rationell sein. Ihre Inhalte müßten den Gedanken und Ereignissen der Zeit entsprechen und in jedem entscheidenden Fall Parteinarbeit sein. „Der Mensch ist bewußt in den Mittelpunkt der Kunst gestellt; er ist ... voller gesellschaftlicher Verantwortung. In diesem Sinne wird Kunst zur zielvollen Handlung. Und je mehr sie es wird, desto mehr verliert sie das esoterische Element zeit- und weltfremder Stille und subjektiver Weltanschauung – um gleichzeitig mit größerer Intensität unser tägliches Leben zu erfassen, zu begreifen und aufzunehmen.“²¹ Felixmüllers soziales Funktionsverständnis von Kunst war auf ihre kritisch-analytische und parteinehmende Aufgabe gerichtet. Das war gleichbedeutend mit einer Absage an jegliche Unverbindlichkeit in der Kunst. Es ging ihm nicht primär um die Lösung stilistischer Probleme, sondern unter Zuhilfenahme jener neuen künstlerischen Mittel und Gestaltungserfahrungen um das Erzeugen von Beunruhigung, um Hoffnung und um die Stärkung der inneren Kräfte. Insofern konnten durch die Kunst Haltungen gestärkt werden, die dazu beitrugen, sich den Erscheinungen von Militarismus und Chauvinismus, der Glorifizierung von Macht und Pomp bürgerlicher Selbstdarstellung, dünkelfaher Provinzialität und konservativer Kultur- und Bildungsbeflissenheit zu widersetzen sowie soziale Leiden und menschliche Würde bewußt zu machen.

Mit letzterem gingen alle Künstler der „Gruppe 1919“ mit, weitaus weniger dagegen mit Felixmüllers politisch motivierten Intensionen künstlerischen Wirkens. So kam der nach seinen Vorstellungen gedachte künstlerisch-politische Kampfbund nicht in beabsichtigter Weise zur Wirkung.

Gewiß lagen Ursachen in der Verschiedenheit der künstlerisch-weltanschaulichen Standpunkte. Wesentlich ist aber die von Felixmüller 1920 herbeigeführte Spaltung der Gruppe in einen linksradikalen und einen mehr gemäßigten Flügel. Das Ausscheiden der Linksradiكالen um Felixmüller (Böckstiegel, Schubert und Mitschke-Collande) gab der Gruppe fortan eine andere Richtung. Die Dresdner Sezession „Gruppe 1919“ existierte noch mit neu hinzukommenden Künstlern bis Ende der zwanziger Jahre unter der Leitung von Otto Lange, fiel aber in ihrer Bedeutung zur Ausstellungsgemeinschaft ab.²²

Im Grunde deckte sich diese Entscheidung Felixmüllers mit der Haltung der Linksradiكالen in der KPD, deren Separierung etwa zur gleichen Zeit vor sich gegangen war. Wie Otto Rühle in Dresden, so waren viele Intellektuelle in ganz Deutschland der Überzeugung, von einer abgesonderten Position den wirklich revolutionären Kampf führen zu können. In dem Maße, wie sich die Hoffnungen auf die „Weltrevolution“ nicht erfüllten, vertiefte sich bei linksbürgerlichen Künstlern – auch im radikalen Flügel – Enttäuschung. Tendenzen künstlerischen Rückzugs, so auch bei Felixmüller, von der Behandlung entscheidender Existenzfragen der Menschen in privat-intime Themenbereiche waren Folge wie die Hinwendung zur (Stadt-) Landschaftsdarstellung. Widerstand, Angriffslust und bissiger Sarkasmus wichen resignativen Einstellungen. Ausgelöst wurden sie durch die von der Konterrevolution herbeigeführte Niederlage der Arbeiterklasse in der revolutionären Nachkriegskrise und durch die sich immer mehr abzeichnende Notwendigkeit eines langen und konsequent zu führenden Klassenkampfes gegen die bestehenden Machtverhältnisse. Diese Situation löste nicht nur Verwirrung und Zweifel an der tatsächlich revolutionären Rolle der Arbeiterklasse aus, sondern sie hatte ebenso Erscheinungen grundlegender Verunsicherung über die Wirkungsmöglichkeiten humanistisch-pazifistisch und demokratisch gesinnter Künstler unter bürgerlich-demokratischen Verhältnissen zur Folge.

Eine andere Ursache für den Rückzug berührt die um 1920 uneingelöst gebliebenen Hoffnungen auf das Gebrauchtwerden einer klasseneigenen, die neuen vielfältigen Gestaltungserfahrungen

seit dem Beginn des Jahrhunderts sinnvoll verwertenden Kunst, noch bevor die politische Macht erkämpft war. Die sich abzeichnende Langfristigkeit der Ausbildung von Gestalt und Funktion proletarisch-revolutionärer Kunst wurde hierbei vor allem durch Haltungen ungebremster revolutionärer Ungeduld beeinträchtigt.

Was allerorten gemunkelt, belächelt, geahnt wird, bestätigt sich: Wieder stirbt eine Kunst an der Zeit, die sie verrät. Ob die Schuld an der Kunst liegt oder an der Zeit, ist ohne Belang. Wollte man kritisch sein, so wäre allerdings nachweisbar, daß der ganze Expressionismus an jenem Revolutionsaas krepitiert, dessen mütterliche Pythia er sein wollte. Und dies erklärt das, nämlich: daß der Expressionismus nicht einer künstlerischen Form, sondern einer Gesinnung Name war. Vielleicht mehr Sinn einer Weltanschauung als Objekt eines Kunstbedürfnisses. (I. Goll, 1921)

Nicht zuletzt auf Grund dieser Erfahrung wurde sich die KPD als die fortschrittlichste politische Kraft ihrer bündnispolitischen Verantwortung immer stärker bewußt. In den Jahren 1919 bis 1921 war die Bedeutung des linksbürgerlich-aktivistischen und progressiv-humanistischen Kunstschaffens für eine auf breitem Bündnis beruhende fortschrittliche Kunstentwicklung nur zum Teil ins Blickfeld des Kampfes der KPD gerückt. Gründe lagen in den wenig konkreten Vorstellungen über die Art und Weise der Zusammenarbeit mit den Intellektuellen und der Funktion von Kunst im gesellschaftlichen Leben. In Anbetracht dessen, daß eine Reihe von Künstlern ihr frühes Engagement zurückgenommen hatten, ging es immer mehr um die Wahrnehmung bündnispolitischer Verantwortung. Es galt, die künstlerische Intelligenz in den Kampf der revolutionären Arbeiterklasse einzubeziehen und ihre Aufgaben in diesem Kampf zu bestimmen. Mit der Formierung der KPD nach den Leninschen Prinzipien der Partei neuen Typus und ihrer Entwicklung zur Massenpartei ab 1925 wurde von ihr die Frage nach der Funktion der Kunst unter dem Leitgedanken „Kunst ist Waffe“ in ein revolutionär-kämpferisches Klasseninteresse gestellt. Die damit für die an der Seite der KPD stehenden Künstler, wie Otto Griebel oder Eugen Hoffmann, erfolgende Bekräftigung ihrer ohnehin schon so aufgefaßten künstlerischen Verantwortung und die direkte Orientierung ihres Schaffens auf die Lebensinteressen des Volkes durch die Partei entsprach im Ansatz Forderungen, die im Zuge des revolutionären Schwungs von 1918/1919 bereits von Felixmüller innerhalb der „Gruppe 1919“ artikuliert worden waren, jedoch erst zehn Jahre später als Resultat bündnispolitischer Überlegungen im Wirken der ASSO aufgingen. Bei den zur „Gruppe 1919“ gehörenden Künstlern überwog die Vorstellung, durch eine „Revolution des Geistes“ und mit den Mitteln der Kunst die Verhältnisse ändern zu können. Dies war zwar idealistisch, weil die Notwendigkeit der grundlegenden Veränderung der politischen Machtverhältnisse dafür außer acht gelassen wurde. Aber hinter diesem von Brüderlichkeits- und Gerechtigkeitsvisionen motivierten Denken steckte die Bereitschaft zum Angriff auf die kulturelle Versklavung, in der sich breite Bevölkerungsschichten durch die herrschenden Wertvorstellungen befanden und die die Wege sowohl klassenmäßiger als auch individueller Selbstverständigung und Selbsterkenntnis blockierten. In so verstandener künstlerischer Verantwortung sowie durch die in der Kunst der „Gruppe 1919“ wahrnehmbaren Sehnsucht nach friedlichen, humanen und gerechten Verhältnissen äußert sich ein Unterschied zu gleichzeitig vorhandenen selbstgenügsamen L'art-pour-l'art-Haltungen. Solch ein Anspruch wirkte zum einen vorhandenen Erscheinungen künstlerischer Isolation entgegen, zum anderen waren damit die Positionen der

Künstler identisch mit grundlegenden Interessen der revolutionären Arbeiterbewegung. Praktisch war die Chance für ein breites, verschiedene weltanschauliche Positionen umschließendes Bündnis der Arbeiterklasse mit linksbürgerlichen, dem gesellschaftlichen Fortschritt zugewandten Künstlern innerhalb der „Gruppe 1919“ potentiell gegeben. Hierbei erwies sich die politische Entwicklung um 1920 in Sachsen gleichermaßen begünstigend wie hindernd.

In Dresden und in Sachsen gab es verbreitet linksoppositionelle und radikale politische Haltungen, insbesondere im Umkreis von Otto Rühle, dessen anarchistische Tendenzen in politischer Hinsicht für die revolutionäre Sache der Arbeiterklasse schädlich waren.²³ Außerdem nahm in der sächsischen Sozialdemokratie eine linke Strömung deutlich zu, wodurch Sachsen nicht nur zum Zentrum der innerparteilichen Opposition geworden war, sondern durch die Einheitsfrontaktion mit der KPD 1923 auch für kurze Zeit über eine Arbeiterregierung verfügte.²⁴ Dieses politische Klima half, Haltungen des Widerstands gegenüber den herrschenden sozialen und kulturellen Verhältnissen unter der künstlerischen Intelligenz zu verstärken, worin eine wesentliche Voraussetzung für die Entwicklung einer wirklichkeitsaufschließenden sozialkritischen Kunst zu sehen ist, wie sie in dieser Fülle und häufig künstlerischen Qualität ab 1920 nur für Dresden charakteristisch ist. Daß ein frühzeitiges Bündnis mit der revolutionären Arbeiterklasse dennoch nicht zum Tragen kam, hatte neben den genannten subjektiven auch objektive Gründe. Die Führung des Klärungsprozesses über Notwendigkeit, Inhalte und Zeitpunkt der Herausbildung einer proletarischen und sozialistischen Kultur und Kunst wurde innerhalb der KPD durch die komplizierten Kampfbedingungen während der revolutionären Nachkriegskrise erschwert. Häufig illegales Arbeiten, Probleme der Formierungs- und Konsolidierungsphase wie die Auseinandersetzungen mit Linksradikalismus, Reformismus und Opportunismus ermöglichten es der KPD in den ersten Jahren nach ihrer Gründung kaum, das Bündnisangebot der politisch wenig geschulten, häufig spontan handelnden Künstler in erforderlicher Differenzierung aufzugreifen. Hemmend erwies sich in dieser Frage die auch für das Schaffen der „Gruppe 1919“ gültige Tatsache, daß für die Auseinandersetzungen mit wichtigen Menschheitsfragen durch die künstlerische Jugend expressionistische, futuristische, kubistische Gestaltungserfahrungen sowie insbesondere die mit dem Dadaismus verbundenen neuen Techniken von Montage und Collage genutzt wurden. Die Aneignung solcher Werke der zur historischen Avantgarde zählenden Künstler war durch die Ähnlichkeit der von ihnen bevorzugten Gestaltungsweisen zu gleichzeitigen Tendenzen in der spätbürgerlichen Moderne zum L'art-pour-l'art kompliziert und dadurch mit Vorbehalten und Skepsis belastet. Solche Momente beeinflussten damals die kunstkritische Bewertung, wodurch das künstlerische Verlangen, die Hoffnung auf friedliche Existenz und den Sieg erhab-

Die Vermittlungsversuche innerhalb der Spartakusgruppe erfolgen auch direkt durch Eduard Fuchs oder Sophie Liebknecht, die dem alten sozialdemokratischen ästhetischen Schema längst entwachsen sind. Sowohl die Briefe Rosa Luxemburgs und Karl Liebknechts an Sophie offenbaren neue ästhetische Einsichten. Auch praktisch ist diese Gemeinsamkeit seit der Massenstreik-Debatte von 1905 gegeben: ‚Achtet auf Eure Tribünen!‘ war 1906 die Warnung vor dem fortschreitenden Opportunismus, die nicht nur die Rhetorik veränderte, sondern auch eine linke Strategie hervorrief, die sich den Expressionisten im Stil anglich – von Luxemburgs Spontanitätstheorie bis zu den Bremer Linken, die – wie Ludwig Bäumer und Heinrich Vogeler – selbst zu Expressionisten wurden. ...

Bei Mehring, Luxemburg oder August Thalheimer und Paul Levi nähert sich der Stil ihrer Reden und Schriften einer eigentümlichen Expression politischer Beschwörungen an. Das läßt sich bis in die ‚Junius-Broschüre‘ Rosa Luxemburgs verfolgen. Der Stil ist nicht nur sprachlich, vielmehr auch gestisch mit den Dramen und Bildern der Expressionisten vergleichbar. (E. Frommhold)

ner Menschheitsprinzipien mit zeitgemäßen künstlerischen Mitteln ausdrücken zu wollen, unterschätzt wurde.

Aber nicht nur die von der spätbürgerlichen Moderne wie der historischen Avantgarde gleichermaßen verwandten Gestaltungserfahrungen waren in der Kunst der „Gruppe 1919“ schöpferisch aufgehoben worden, sondern die mit der Entwicklung bürgerlich-demokratischer, kritisch-realistischer, früher sozialistischer und impressionistischer Kunst verbundenen Traditionen wirkten ebenso weiter. Am Schaffen Wilhelm Rudolphs, Bernhard Kretzschmars und Ludwig Godenschwegs ist dies nachvollziehbar. Der Darstellung des arbeitenden Menschen, wie sie das Werk von Robert Sterl durchzieht, kommt ebenfalls Bedeutung zu. Durch die sinnliche Veranschaulichung der Bedingtheit von kollektiver Aktion und Wirkungsgrad der Arbeit hat seine impressionistischen Ausdrucksweisen verpflichtete Kunst Anteil daran, daß die vom Expressionismus und den anderen Strömungen spätbürgerlicher Kunstentwicklung zeitweise beeinflussten Künstler, wie Felixmüller, Dix, Griebel, anfangs auch Kretzschmar, nicht mehr nur die Sphäre des Geistigen als das ureigenst Menschliche ansahen, sondern daß Menschliches ab 1919/1920 zunehmend aus der Determination sozialer, von Arbeit, Ausgestoßensein, Elend und Kampf geprägter Wirklichkeitsverhältnisse heraus verstanden und künstlerisch gewertet wurde. Der sich in diesem Zusammenhang entfaltende problem-aufschließende Gestus wirkte unter den konkret-historischen und kulturell-künstlerischen Bedingungen beispielhaft für eine zeitgemäße, der Wirklichkeit zugewandte, sozialengagierte Kunst. An diesem Ausgangspunkt knüpften sowohl Künstler der „Roten Gruppe“ ab 1924 wie später die der Dresdner ASSO an. Die Bewahrung der humanistischen Intentionen der „Gruppe 1919“ war neben der Forderung nach künstlerischer Qualität ein Hauptanliegen Bernhard Kretzschmars, das er mit der Gründung der Neuen Dresdner Sezession auch unter den Bedingungen der Weltwirtschaftskrise verwirklichen wollte.

Das Wirken der „Gruppe 1919“ verband über weltanschaulich und künstlerisch-individuell Trennendes hinweg eine allen gemeinsame antimilitaristische Einstellung und eine große Friedenssehnsucht. Es war eine um menschliche Würde und Gerechtigkeit ringende Kunst. Ihre bleibende Botschaft liegt im Nachdenken über die Befindlichkeit des Menschen. Der Wahrheitsanspruch, der sich in dieser Beziehung sinnlich-ästhetisch äußert, war gepaart mit dem Bedürfnis nach Entfaltung künstlerischer Subjektivität innerhalb ersehnter humaner, sozialer Beziehungen und Verhältnisse. Das Verlangen, als Künstler einzugreifen und damit verändernd wirken zu wollen, wurde sowohl mit Arbeiten realisiert, die der Aussage nach im Allgemeinmenschlichen verblieben, als auch mit Werken, deren Sujets an Beobachtungen in der sozialen Wirklichkeit orientiert waren.

Das Neue für die bildende Kunst war das komprimierte Erfassen der Wirklichkeit in ihren sozialen Gegensätzen, in ihren Widersprüchen, aber auch schon mit dem Blick auf die zu ihrer Veränderung fähigen Kräfte. Diese sich am Beginn der Übergangsphase des Kapitalismus zum Sozialismus offenbarenden progressiven künstlerischen Haltungen demonstrieren sowohl die Lebenskraft tradierter künstlerischer Ausdrucksweisen als auch die Tauglichkeit neuester künstlerischer Mittel für die Erkundung des Menschen und der von seiner Stellung innerhalb der sozialen Verhältnisse bestimmten Befindlichkeit. Insbesondere der künstlerischen Entdeckung der Arbeiterklasse, die mit den Anfängen der frühen sozialistischen Kunst einsetzte, wurden neue Ideengehalte und neue künstlerische Sichtweisen hinzugefügt.

Der Blick auf das Erbe des Dresdner Expressionismus in seiner Entwicklung, zu dem die „Gruppe 1919“ noch gehört, aber in ihrem Schaffen auch schon auf Dadaismus und Verismus verweist, offenbart einen sich abzeichnenden Wandel in der Funktionsauffassung von Kunst. Er spannt sich von der Verweigerung gegenüber Repräsentation hin zum Bedürfnis, im sozialen

Gefüge eingreifend wirken zu wollen. Um diesen Anspruch, der auf eine veränderte Stellung des Künstlers innerhalb der Gesellschaft zielt, tatsächlich geltend zu machen, bedurfte es der ständig neu herzustellenden Annäherung zwischen künstlerischer und politischer Avantgarde. Die Geschichte der ersten drei Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts zeigt, daß dieser Anspruch damals erst in Ansätzen zum Tragen kommt. Vor uns liegt ein künstlerisches Erbe, dessen Traditionen es in diesem Sinn ganz besonders heute mit Leben zu erfüllen gilt.

Anmerkungen

- ¹ Die Ausführungen in diesem Aufsatz stützen sich auf Ergebnisse der Dissertationsschrift der Verfasserin zum Thema „Die fortschrittliche bildende Kunst Dresdens zwischen 1918 und 1923. Bedeutung dieses Erbes in seiner Zeit. Aspekte seiner Aneignung nach 1945“, Berlin, AfG beim ZK der SED, 1985, einschließlich der dort angegebenen Literatur.
- ² Titel eines von Paul Ferdinand Schmidt 1924 im „Kunstblatt“ veröffentlichten Aufsatzes, in dem er Otto Dix, Otto Griebel, George Grosz und Rudolf Schlichter als „Die deutschen Veristen“ bezeichnete und maßgeblich dazu beitrug, ihre Kunst unter dem Begriff des Verismus zu fassen.
- ³ Vgl. K. Junghans, *Der Deutsche Werkbund. Sein erstes Jahrzehnt*, Berlin 1982, S. 15.
- ⁴ Vgl. H. E. Kleine-Natrop, *Das heilkundige Dresden, Dresden und Leipzig 1964*, S. 239 f.
- ⁵ Vgl. L. Elm, *Zwischen Fortschritt und Reaktion. Geschichte der Parteien der liberalen Bourgeoisie in Deutschland 1893–1918*, Berlin 1968, S. 261 ff.
- ⁶ Bedingt durch den reaktionären Charakter des Imperialismus und die Herausbildung der Monopolbourgeoisie geriet der Liberalismus in eine zunehmende Krise. Vgl. ebenda.
- ⁷ Vgl. F. Schumacher, *Vorgeschichte der „Brücke“*. In: *Expressionisten. Die Avantgarde in Deutschland 1905–1920*. Berlin 1986, S. 75/76.
- ⁸ Vgl. K. Junghans, *Der deutsche Werkbund*, a. a. O., S. 20/21.
- ⁹ Otto Gußmann gehörte zu den Passivmitgliedern der „Brücke“. Vgl. *Katalog zur Ausstellung der KG „Brücke“*, Galerie Arnold, Dresden Schloßstraße, September 1910 (Kupferstich-Kabinett Dresden, Ino.-Nr. 1985 – 17).
- ¹⁰ „Leipziger Volkszeitung“ vom 16. November 1905, kommentiert in: *Expressionisten*, a. a. O., S. 29.
- ¹¹ Vgl. B. Rüdiger, *Der Freistaat in der Weimarer Republik*. In: *Sächsische Geschichte im Überblick. Beiträge zur Landesgeschichte 1789/1790–1940 und 1945–1952*, Teil II, hrsg. vom Kulturbund der DDR, Gesellschaft für Heimatgeschichte, Bezirksvorstand Leipzig, S. 55.
- ¹² L. Goldscheider, *Kokoschka*, Köln 1963, S. 18.
- ¹³ Vgl. E. Frommhold, *Traditionalismus und Tradition in der Dresdner Malerei 1945–1985*. In: *Bildende Kunst*, 1985, Heft 2, S. 51.
- ¹⁴ Bericht über die Verlagsjahre 1917/1919, in: D. Schmidt, *Manifeste 1905–1933*, Dresden 1965, S. 200.
- ¹⁵ C. Felixmüller, *Werke und Dokumente*, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum 1981, S. 61.
- ¹⁶ Vgl. ebenda.
- ¹⁷ Bericht über die Verlagsjahre, a. a. O., S. 199.
- ¹⁸ Vgl. ebenda, S. 201.
- ¹⁹ *Menschen*, Nr. 4 vom 20. Januar 1919, S. 3.
- ²⁰ *Menschen*, Nr. 17 vom 14. April 1919, S. 3.
- ²¹ C. Felixmüller, *Über Kunst*, Vgl. D. Schmidt, *Manifest*, a. a. O., S. 271–273.
- ²² Diese Entwicklung der Dresdner Sezession „Gruppe 1919“ veranlaßte auch Eugen Hoffmann, Otto Griebel, Hans Grundig, Wilhelm Lachnit, Fritz Skade und Max Busyn zum Ausscheiden. In der „Arbeiterstimme“ vom 16. November 1926 distanzieren sie sich öffentlich von der durch Otto Lange geleiteten Sezession.
- ²³ Von 1919 bis 1922 war die Verwirklichung der Beschlüsse der KPD wesentlich in die Verantwortung der regionalen Parteiorganisationen gelegt, an deren Spitze Otto Rühle im ostsächsischen Raum bis zur Neuformierung durch Siegfried Rädcl und Rudolf Renner stand. Erst unter dem Einfluß Lenins und der Komintern (III. und IV. Kongreß 1921 und 1922) setzte sich der demokratische Zentralismus als innerparteiliches Organisationsprinzip durch. Vgl. *Studien zur ideologischen Entwicklung der KPD 1919–1923*. hrsg. v. Werner Imig und Walter Kissljakow, Berlin 1981, S. 25 ff.
- ²⁴ Vgl. M. Seydewitz, *Es hat sich gelohnt zu leben. Erkenntnisse und Bekenntnisse*, Berlin 1984, S. 90 ff.

Hans-Jürgen Sarfert

Hellerau – „Bayreuth Dresdens“ und erste deutsche Gartenstadt

Eine stürmische Urbanisierung kennzeichnete das 19. Jahrhundert.

Die progressive Entwicklung in den technischen und Naturwissenschaften führte zum Übergang in den Industriekapitalismus durch die Mechanisierung der Produktion, die eine kolossale Entwicklung der Produktivkräfte auslöste. Mit dem Aufschwung verstärkten sich die Disproportionen und der Gesellschaft innewohnende Widersprüche.

Die gründerzeitliche Industrierevolution konzentrierte das rasch wachsende technische Potential in den zumeist noch ländlich geprägten Städten, die bevölkerungsmäßig zu Riesenagglomerationen wucherten. Das unkontrollierte Wachstum setzte negative Befindlichkeiten: Öd-rußige Häusermeere mit alarmierend-desolaten Wohnverhältnissen, die soziale und individuelle Instabilitäten hervorrufen mußten. Familiäre und psychische Schäden häuften sich, zerstörten geregelte Lebensbezüge und überschaubare Horizonte, führten zur Verelendung großer Teile des Proletariats. Denn Architektur ist wichtigstes Instrument der sozialen Gesellschaftsorganisation. Abgründige Entwurzelungen in den Städten dokumentierten einen verheerend-universellen Werteverfall.

Es konnte nicht ausbleiben, daß dieser Zustand als elementare Folgewirkung vereinzelt auch ein innovatorisches Denken in Bewegung setzte, das freilich die sich verschärfenden Verhältnisse weniger in Frage stellte als vielmehr der Versuch war, eine soziale Perspektive als Musterbeispiel aufzuzeigen.

Es war der englische Parlamentsstenograph Ebenezer Howard (1850–1928), der präzise Vorstellungen entwickelte, um den degradierenden Mängelerscheinungen bedingungslos zu begegnen. 1898 erregte sein Buch „To-morrow. A peaceful path to real reform“ wache Aufmerksamkeit. Das Phänomen der Gartenstadtidee meinte die Symbiose von Stadt- und Landsiedlung. Eine lebhafteste Aktivität der Raumreformer setzte ein, der soziale Aspekt wurde propagiert als Grundmotivation der Architektur. Howards sozio-kulturelle Baugesinnung wurde nördlich von London, in Letchworth, realisiert. 1903 entstand dort die erste Gartenstadt.

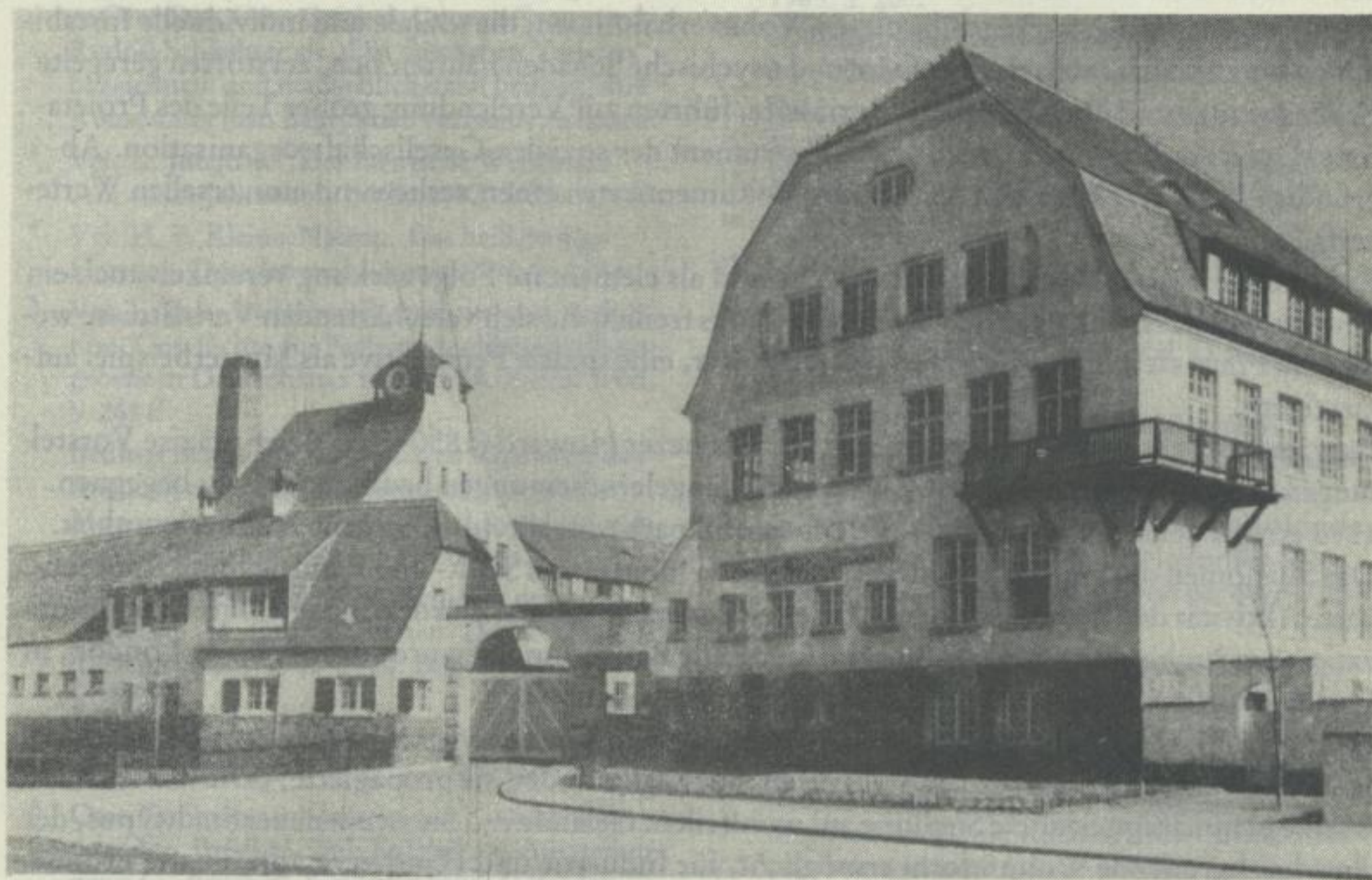
Deutschland entwickelte sich schnell zu einem Zentrum der Lebensreformbewegung, im gleichen Jahr wurde die „Deutsche Gartenstadtgesellschaft“ gegründet, sie propagierte: „Die Gartenstadt ist eine planmäßig gestaltete Siedlung auf wohlfeilem Gelände... Sie ist ein neuer Stadtypus, der eine durchgreifende Wohnreform ermöglicht, für Industrie und Handwerk vorteilhafte Produktionsbedingungen gewährleistet...“¹

In dieser diskussionsgeladenen Zeit mußte der geschmackssichere Tischler Karl Schmidt (1873–1948) in Dresden eine Erweiterung seines stetig wachsenden Betriebes vornehmen. Durch F. Avenarius und F. Naumann mit dem Reformgeist vertraut, strebte er einen Fabrikneubau mit einer gartenmäßig angelegten Wohnkolonie unter Ausschluß von Bodenwucher und -spekulation an. Das Endziel war gemeinnützig. Schmidt erwarb 1906/1907 von 73 Grundbesitzern ein unberührtes Gelände von 130 Hektar, das in den Besitz einer genossenschaftlichen „Gartenstadt“

G.m.b.H.“ übergang. Den künftigen Ort nennt man nach der Flur: Hellerau. Der Münchner Architekt Richard Riemerschmid (1868–1957), wie Schmidt führendes Mitglied des „Deutschen Werkbundes“, schuf das grundlegende Planungswerk und berücksichtigte die ästhetischen Wohnwünsche der künftigen Einwohner. Seinem bahnbrechenden Bauwillen verdankt Hellerau die Einfühlung in die Heide-Landschaft. Die architektonische Siedlungsstruktur war auf ein un-
 grenztes Ganzes gerichtet, als am 9. Juni 1909 der erste Spatenstich für die „Deutschen Werkstätten“ erfolgte und fünf Tage später für das Kleinhausviertel.

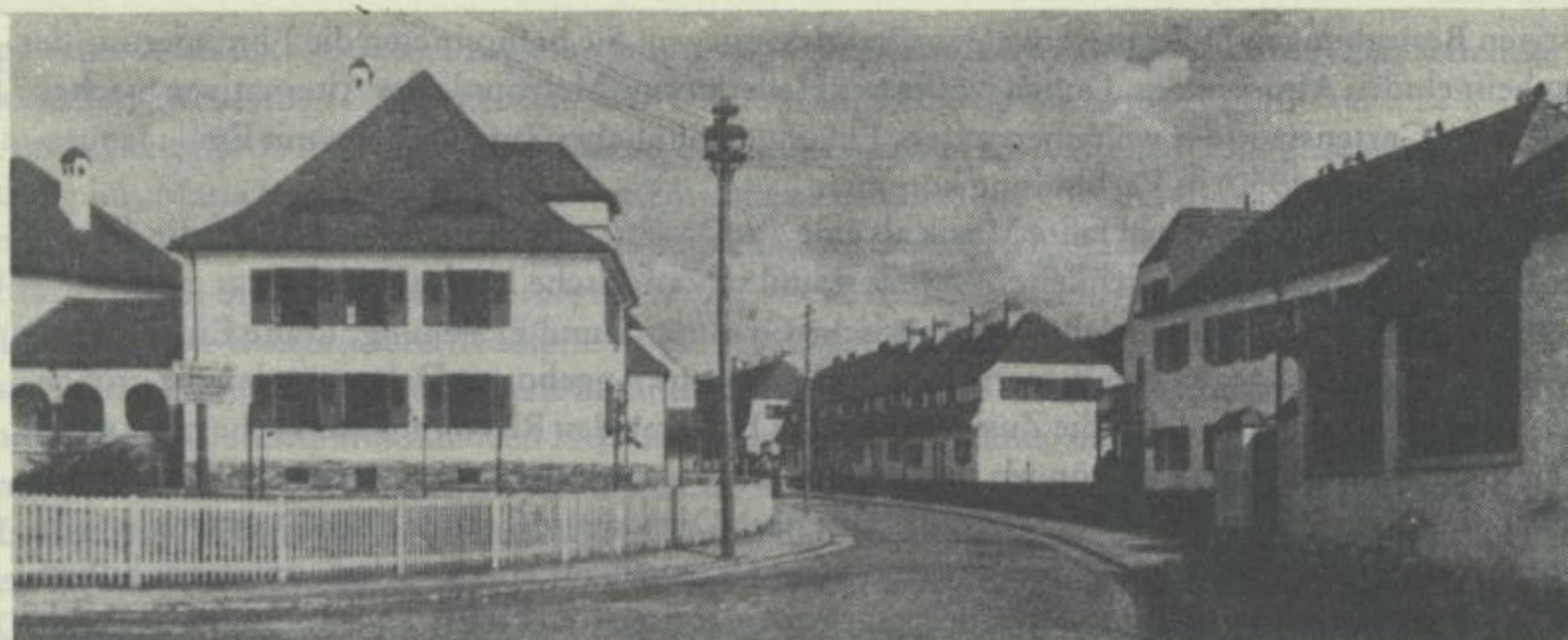
Die Künstler interpretierten nicht mehr die Wirklichkeit, sie fühlten sich als Schöpfer neuer Wirklichkeiten. (W. Hütt)

Riemerschmid errichtete einen ausgereiften Industriebau, subtil durchgebildet und höchsten arbeitshygienischen Ansprüchen genügend. In den charakteristischen Straßenzug, den „Grünen Zipfel“, ließ er rustikal-süddeutsches Gepräge einfließen. Der Marktplatz entstand in leichter Terrassenform, eine fortgeschrittene Infrastruktur konnte sich etablieren.



Fabrik der „Deutschen Werkstätten“

Neben Riemerschmid prägten besonders Hermann Muthesius (1861–1927) und Heinrich Tessonow (1876–1950) das optische Ortsbild. Muthesius baute „Am Gräbchen“ Arbeiterkleinhäuser mit mehr städtischer Anlehnung im englischen Landhausstil, weniger idyllisch. Tessonows Bauten „Am Schänkenberg“ und Heideweg“ zeigten das sichere Gespür für Proportion, ohne deko-

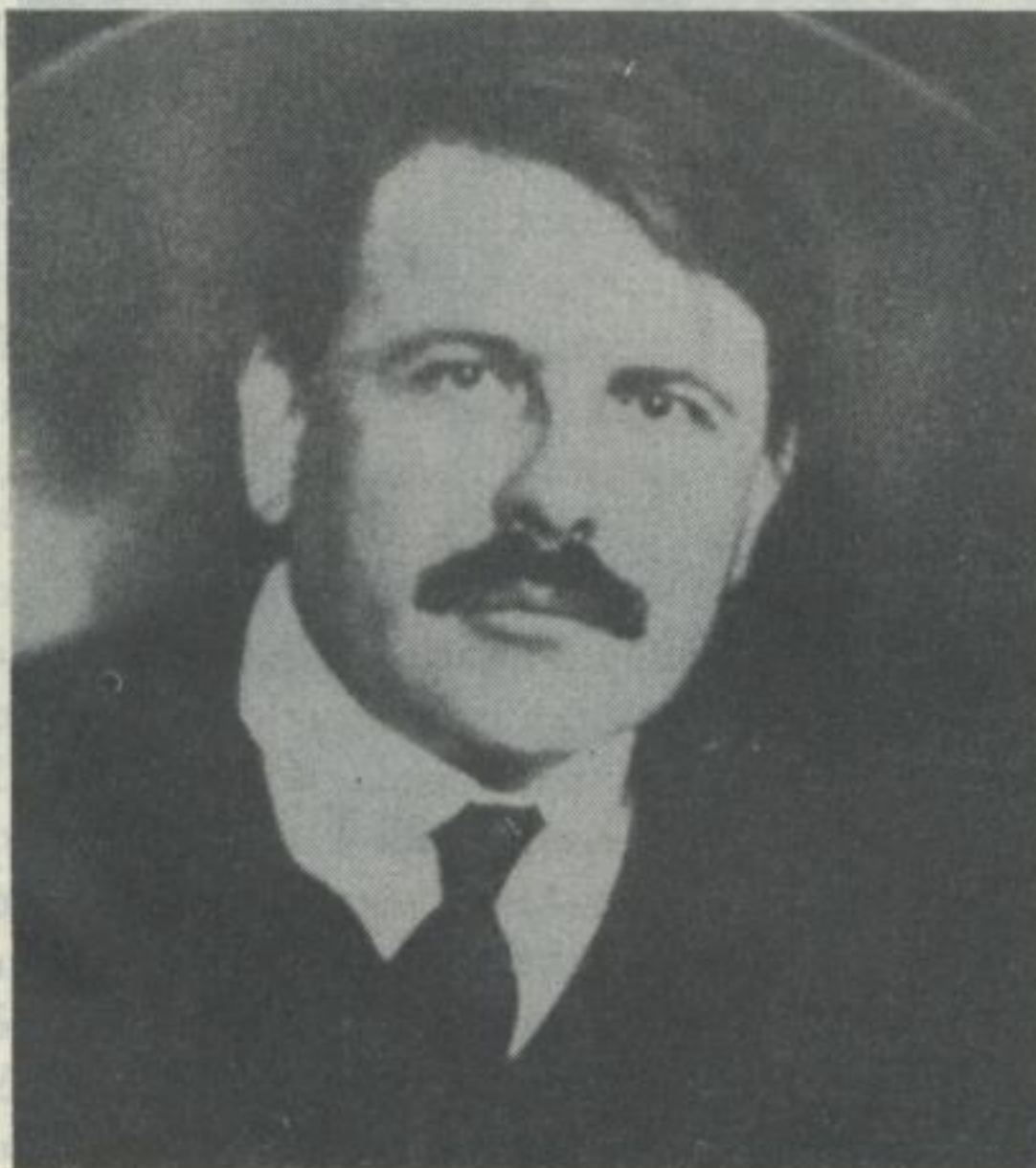


Straßenbild am „Grünen Zipfel“

Bild unten: Wolf Dohrn

... der gebauten Klassentrennung, die sich in vermehrtem Komfort, in großzügiger Raumnutzung des Villenviertels manifestierte, mindestens verbal entgegenwirken.“²

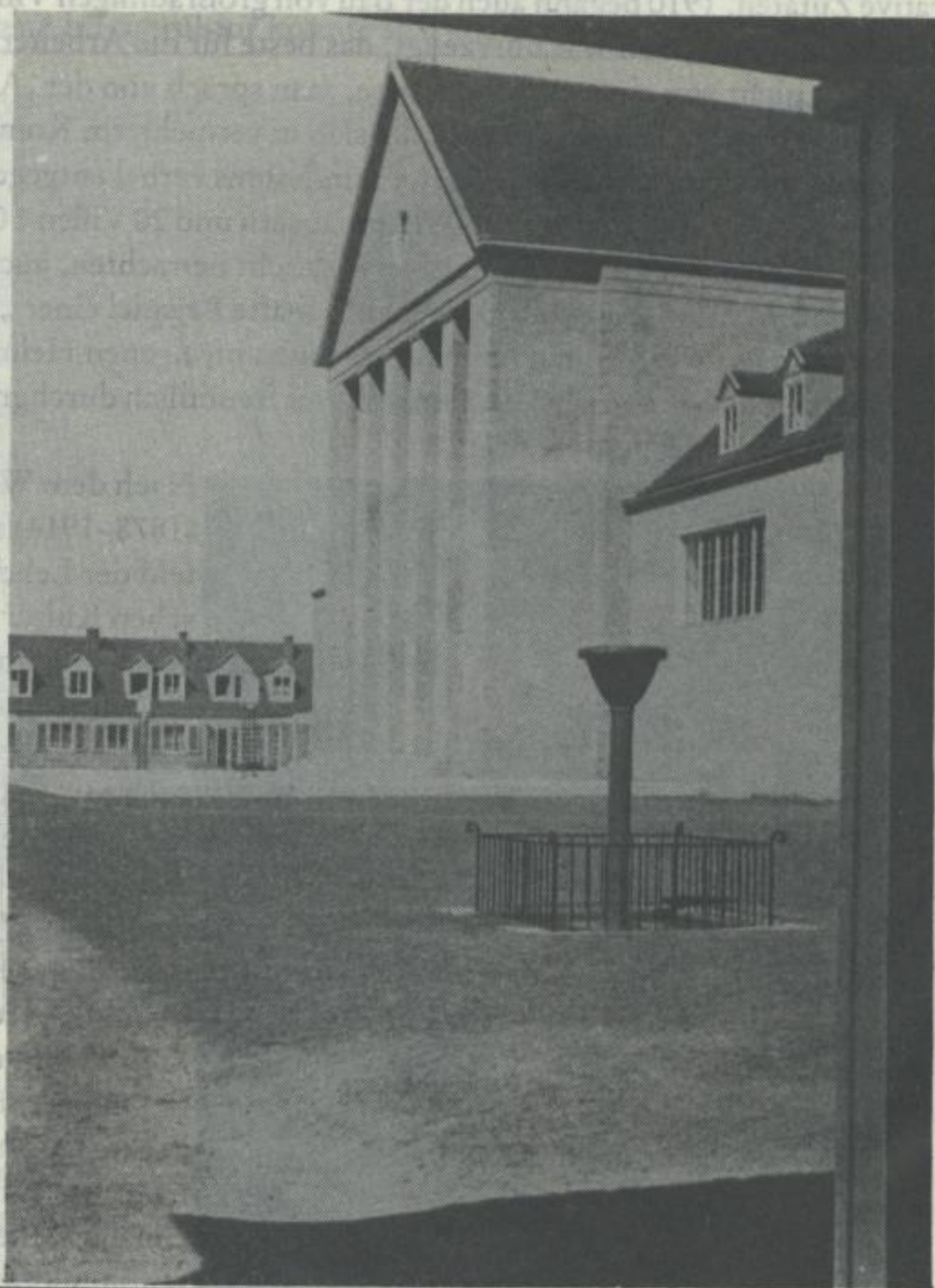
Nach zwei Jahren wohnten in 139 Kleinhäusern und 20 Villen 1 000 Einwohner, Hellerau konnte die reformerischen Grundsätze als verwirklicht betrachten, auch Howard bestätigte es 1912 bei einem Informationsbesuch. Das erste inselhaftes Beispiel einer „Erlösung von der Mietskaserne“ konnte gefeiert werden, die Arbeiter wohnten im eigenen Heim, der Arbeitsweg zu den Werkstätten hatte sich minimiert, die Umwelt war freundlich durchgrünt. Alles hatte etwas von Dorf-Idyll und Kleinbürgerideal an sich.



Nach dem Willen von Wolf Dohrn (1878–1914) sollte es auch ein Experimentierfeld der Lebensform auf der Höhe der städtischen Kultur sein. Dohrn arbeitete als erster Geschäftsführer des „Deutschen Werkbundes“ und entstammte einer ungewöhnlichen Familie, die sowohl humanistisch gebildet als auch naturwissenschaftlich begabt war. Geboren in Neapel, wo sein Vater die berühmte Zoologische Meeresstation, ein Muster experimentieller Wissenschaft, leitete, studierte er verschiedene Gebiete, promovierte fast beiläufig und geriet in den sozialpolitischen Bannkreis F. Naumanns. Energiegeladen, weltläufig, unbeschränkt in den finanziellen Mitteln, suchte Dohrn die kulturelle Idee, der er mäzenatisches Wirken schenken könnte. 1911 kam er nach Hellerau. Schmidt und Riemerschmid, renommierte Handwerker, brachten den ge-

stigen Bestrebungen Dohrns wenig Verständnis entgegen. Sie befürchteten die Eliminierung der anheimelnden Atmosphäre. Dohrn wollte aus Hellerau eine Metropole der Alternativen machen, die reine Gartenstadtidee weit übertreffen. Ein ungewöhnlicher Zufall ließ ihn mit Emile Jaques-Dalcroze (1865–1950) in Verbindung kommen.

Der Tanzpädagoge aus Genf faßte Musik als eine das Dasein seelisch steigernde Kraft, die die charakterbildenden Seinsmöglichkeiten erweitert und schöpferische Kräfte löst. Es war eine anspruchsvolle Improvisationslehre, rhythmische Gymnastik und Erziehung, uralte Einheit von Körper und Klang gegen den turnerischen Drill. Dohrns Angebot an Dalcroze, den die großen Zentren umwarben, umfaßte die Zusicherung, „in Hellerau den Rhythmus zur Höhe einer sozialen Institution erheben“³ zu können und meinte, dem Ursprung alles Lebendigen nahe zu sein. Dalcroze übersiedelte mit 40 Schülern zunächst nach Dresden, währenddessen Dohrn unter Einsatz seines ganzen Vermögens⁴ von Tessenow ein Festspielhaus errichten ließ „mit einer hohen, offenen, vorhanglosen Bühne, leinenbespannten, veränderbaren Lichtwänden. Ein Bau, schlicht, mutig, großzügig, durch seine Konstruktion gelöst von allen Konventionen“⁵, umgeben von einer streng gegliederten Platzanlage mit Internatshäusern, eine bemerkenswerte Leistung euro-



Festspielhaus und
Dalcroze-Schule Hellerau

päischer Architektur. Sofort zog eine Stimmung von diszipliniertem Enthusiasmus ein. Reiches künstlerisches Leben sammelte sich, man tanzte völlig neuartig Bachsche Fugen.

Am 5. Oktober 1913 erregte ein Theaterereignis internationales Aufsehen. Das geistliche Legendenspiel „Mariä Verkündigung“ des französischen Dichters Paul Claudel (1868–1955) erlebte auf der dekorationslosen Stufenbühne des Festspielhauses die deutsche Erstaufführung. Der Dichter führte Regie, die Ausstattung besorgten der russische Maler Alexander von Salzmann (1870–1935) und der Raumneuerer Adolphe Appia (1862–1928). Der Wiener J. Hegner hatte mit meisterlichen Übersetzungen eine erste Kenntnis der „renouveau catholique francais“ vermittelt, allen voran Claudel, und ihn nach Hellerau gebracht. Die Galavorstellung verfolgte ein prominentes Publikum: M. Buber, M. Reinhardt, H. van de Velde, O. Kokoschka, G. Hauptmann, L. Andreas-Salomé. R. M. Rilke und F. Werfel, die beiden Prager Dichter, begegneten sich auf einem langen Spaziergang. Ihre persönlichen Beziehungen gestalteten sich dennoch unsicher. G. B. Shaw trat in salopper Eleganz in Hellerau auf. In der magisch wirkenden Lichtregie des Festspielhauses tanzten mit außergewöhnlicher Technik V. Nijinski, S. de Diaghilev, M. Wigman. Die anspruchsvollen Schulfeste warben öffentlich für die rhythmischen Erziehungsideen Dalcrozes: Bewegungsinterpretation der Tonkunst, von Schülern ganz Europas getanzt. Die Superlative für Hellerau häuften sich: Man nannte es in Anlehnung an die fränkische Festspielstadt das „Bayreuth Dresdens“, das „Bayreuth der Rhythmik“, es wurde zum Wallfahrtsort der Reformbestrebungen und zeigte sich dem schweizerischen Ascona nicht unähnlich, das gleichzeitig als Hochburg des natürlichen Ausdruckstanzes existierte. Auch Trennendes artikulierte sich, das wichtige Werkbund-Mitglied Th. Heuss bedauerte die irrational anmutende Programmatik, dem Werkstätten-Arbeiter W. Holek, Verfasser einer der relevantesten Arbeiter-Autobiographien, flößte der ‚Rhythmusgedanke‘ vor allem Befremden ein.

Jakob Hegner (1882–1962) brachte einen kleinen Verlag nach Hellerau mit, der den Expressionismus publizierte. Er hatte in ungebundenen Jugendjahren die lateinische Bildungswelt des Südens mit Th. Däubler und E. Barlach bereist, die französischen Dichter der Zeit gelesen. Ihnen wollte er eine fördernde Heimstatt geben. Der Weg führte durch Freundesbindungen nach Hellerau, die Gartenstadt rückte auf zum Claudel-Zentrum Deutschlands. Hier wirkten Hegner und sein Verlag 18 Jahre lang als Kristallisationspunkt hoher Buchkultur und Rarität in der deutschen Verlagsgeschichte. In seiner Besessenheit war er der kluge Anreger und durchdringende Lektor, der perfekt-materialgerechte Druckkünstler. Die Verlagsverzeichnisse schmückten klangvolle Namen: F. Jammes, B. Marshall, G. Bernanos, M. Schwob, Th. Gautier, Th. Däubler, M. Buber, Th. Haecker, R. Schneider, F. Schnack, P. Adler, F. Blei. Mit dem Spürsinn für das Außerordentliche opponierte Hegner gegen den verdorbenen Zeitgeschmack, erst 1930 geriet sein Verlag in den Abgrundstrudel der Wirtschaftskrise.

Hellerau – Verlagsort, Gartenstadt, Festspielmetropole. Zog es Dichter an zum ständigen Bleiben? Hatte der Ort (1913 wohnten in 387 Wohnhäusern 1 900 Einwohner) eine größere Saugkraft als Dresden? War der Appell zur Gemeinschaftsbildung nicht zu didaktisch verengt, trotz des beispiellosen Aufwandes? Die folgende Darstellung will das Gegenteil beweisen.

Die erste deutsche Gartenstadt prägte die spätere soziale Gestimmtheit des Architekten Le Corbusier, als er kurze Zeit Tessenow assistierte. Franz Kafka, der Ende Juni 1914 Hegner besuchte, begegnete mit hohem Interesse der musiktherapeutischen Methode Dalcrozes, dachte vielleicht an sein von Hemmungen belastetes Leben; er betrachtete die einfachen und noblen Möbel Schmidts auch im Hinblick auf eigene Erwerbung.

Zwei Häuser vor allem entwickelten Mittelpunktswirkung als Treff- und Gesprächsräume für intellektuelle Debatten. Am Pillnitz-Moritzburger Weg, in Werkstättennähe, hatte Georg von

Mendelssohn 1910 eine Riemerschmid-Villa bezogen, er kam aus München als anerkannter Kunsthandwerker für Messingtreibarbeiten. Der Sohn des gastoffenen Hauses, der der angesehene Schriftsteller und Thomas-Mann-Biograph Peter de Mendelssohn (1908–1982) werden wird, erlebte, wie Hasenclever, Kokoschka und Felixmüller aus und ein gingen, Adler und Hegner als ständige Gesprächspartner präsent waren. „Am Schänkenberg“ öffnete Grete Fantl ihr Haus dem verwegenen Pioniergeist. In Anlehnung an die Salon-Dame der Romantik, Rahel von Varnhagen, nannte man sie scherzhaft „Rahel von Hellerau“. Th. Däubler, C. Felixmüller, P. Adler, W. Haas, A. Kurella, F. Bienert gehörten zu den Besuchern.

Drei Dichter wohnten Jahre in Hellerau: Alfons Paquet (1881–1944), Emil Strauss (1866–1960) und Paul Adler (1878–1946). Paquet lebte von 1911 bis 1914 hier, ein universaler Schriftsteller, der in hohem Ansehen stand und faszinierende Reisebücher schrieb. Strauss kam 1911 und blieb bis 1915, sein pubertärer Schülerroman „Freund Hein“ war in einem Atemzug mit Hesses „Unterm Rad“ genannt worden. Adler, der Prager, gehörte ins linke Spektrum des Expressionismus, ein sehr vielseitiger und suggestiver Dichter, der in allen kurzlebigen aber hochrangigen Zeitschriften der Zeit publizierte. Er war Mitglied des Arbeiter- und Soldatenrates in Dresden, lebte 21 Jahre in der Gartenstadt.

Camill Hoffmann, Oskar Schürer und Hugo Zehder, die maßgeblich am Dresdner Expressionismus beteiligt waren, wohnten „Auf dem Sand“. Der Regisseur Berthold Viertel, der auch Lyrik bei Hegner veröffentlichte, siedelte ganz in der Nähe. Ivar von Lücken, der baltische Bohemien, eine schattenhafte Randfigur und origineller Bürgerschreck, der in Hölderlin-Manier dichtete und in der „Felsenburg“ (wo ihn Kokoschka, Felixmüller und Dix porträtierten) oder in einem Hellerauer Souterrain-Zimmer kampierte.

Die Muirs waren dem absonderlichen Mann verbunden, ein Dichter- und Übersetzer-Ehepaar aus Schottland. Edwin Muir (1887–1959) gehörte zu den bedeutendsten Lyrikern seines Landes, bereits in Hellerau wirkte er als Wegbereiter der neueren deutschen Literatur im angelsächsischen Raum.

Alfred Kurella (1895–1975) war am „Heideweg“ 10 als Hauslehrer angestellt und im Begriff, sich politisch vom „Wandervogel“, einer konservativ-romantischen Jugendgruppierung, die sich gegen die Enge der sie umgebenden Gesellschaft durch die Flucht in Ideale des Vergangenen zur Wehr setzte, zu lösen.

Benns Frau siedelte konservationsbeflissen in Hellerau, der Dichter Gottfried Benn (1886–1956) besuchte sie 1916 „Auf dem Sand“, es gibt keinen Hinweis darauf, daß Benn Kontakte zur Dresdner Expressionismusszene aufgenommen hat.

1914 kamen die weitgespannten Kulturträume Helleraus zum Erlöschen. Dohrn, der rastlose und überarbeitete Leiter der Gartenstadt, begab sich zu einer notwendigen Ski-Erholungsreise ins Montblanc-Gebiet und verunglückte tödlich am 4. Februar 1914, noch nicht 36 Jahre alt. Seine selbstlose Arbeit von wesentlichem Einfluß würdigte in der Trauerfeier Friedrich Naumann (1860–1919): „... und wenn es nun einen Mann weniger gibt ... desto mehr müssen die Lebenden ... um dieser besonderen Ortskultur willen zusammenhalten ... daß Hellerau das ... bleibt, was es werden soll“⁶.

Der Beginn des ersten Weltkrieges führte zum Zusammenbruch des internationalen Kulturlebens. Dalcroze reiste nach Genf zurück, protestierte gegen den deutschen Vandalismus gegenüber Sakralbauten, wurde heftig angefeindet und kehrte nie wieder zurück, er setzte seine Methode in Laxenburg bei Wien fort.

Noch einmal lebte die Arbeit der Bildungsanstalt im Rahmen der „Freien Schule“ auf. 1920 durch den schottischen Pädagogen Alexander Sutherland Neill (1883–1973) gegründet, wurde hier

repressionsfreie Erziehung erprobt. Das war vier Jahre vor der Gründung der wegweisenden Internatsschule Summerhill.

Doch das emanzipatorische Engagement endete. Hellerau war niemals obskurer Kultort, sondern wenige Jahre eine intellektuelle Kulturlandschaft, ein merkwürdiger Brennpunkt, ein inselhaftes Experiment von ideal gesinnten Menschen und auch unternehmerischen Interessen. In seiner kaleidoskopischen Mikrostruktur ein „kleines ... unverlierbares Europa“ (P. de Mendelssohn).

Anmerkungen

¹ H. Kampffmeyer, Gartenstadtbewegung, Jena 1908, S. 18.

² K. Hartmann, Deutsche Gartenstadtbewegung. Kulturpolitik und Gesellschaftsreform, München 1976, S. 99.

³ W. Dohrn: Die Aufgabe der Bildungsanstalt

Jaques-Dalcroze, in: Der Rhythmus, Jahrbuch 1, Jena 1911, S. 14.

⁴ Vgl. K. Dohrn, Von Bürgern und Weltbürgern. Eine Familiengeschichte, Pfullingen 1983, S. 253.

⁵ Ebenda, S. 253.

⁶ Dem Andenken an Wolf Dohrn, in: Mitteilungen, für die Gemeinde Rähnitz-Hellerau, Nr. 23 v. 6. 6. 1914, S. 2.

DIE MORALISCH-SOZIALE KRISE, in deren Mitte wir stehen und deren Ende noch gar nicht abzusehen scheint, sie war doch damals schon in vollem Gange. Unser bewußtes Leben begann in einer Zeit beklemmender Ungewißheit. Da um uns herum alles barst und schwankte, woran hätten wir uns halten, nach welchem Gesetz uns orientieren sollen? Die Zivilisation, deren Bekanntschaft wir in den zwanziger Jahren machten, schien ohne Balance, ohne Ziel, ohne Lebenswillen, reif zum Ruin, bereit zum Untergang. (-) Ja, wir waren früh vertraut mit apokalyptischen Stimmungen, erfahren in mancherlei Exzessen und Abenteuern ... Wir konnten nicht von einer sittlichen Norm abweichen: Es gab keine solche Norm. Die moralischen Clichés der bourgeoisen Ära, die atavistischen Tabus einer zugleich selbstgefällig satten und neurotisch inhibierten Gesellschaft, hatten in den Kriegs- und Revolutionsjahren ihre Autorität und Überzeugungskraft endgültig verloren ... (K. Mann)

Hans-Jürgen Sarfert

„Sturm und Gärung“ in Dresden

Skizze des literarischen Expressionismus

Die Kunstrevolution von 1910 bis 1920 erstreckte sich auf alle Gebiete intellektueller Reflexion im künstlerischen Schaffen. Innerhalb des chaotischen Gewirrs gab es einen gemeinsamen Nenner: Das gründliche Infragestellen des alten Wertesystems, den Bruch mit der Tradition. Der Rausch der Inspiration wurde atmosphärisches Kennzeichen, aufrichtigerer Ausdrucksform des Lebens hieß das utopiebeladene Programm. In der brodelnden Hauptstadt Berlin präsentierte die buntfarbige Kulturszenerie ihr Krisengefühl besonders radikal.

Dresden hingegen war eine „Symphonie von Lieblichkeit“¹, schrieb Ossip Kalenter, mit „friedevoll verklärten Straßen, die ein anderes Gesicht tragen als die Straßen in anderen Städten“². In idyllischer Zurückgezogenheit lebte die Masse der Rentiers und Beamten, soziale Anfälligkeiten drangen kaum an die Oberfläche, die Urbanität der Stadt zeigte nicht die Härte des aus der Gründerzeit emporgetaumelten Berlin. Doch der oppositionelle Geist sorgte auch hier für allmähliche Auflockerung, auch wenn viele Dichter und Künstler die barock hingelagerte Stadt zuallererst ihres subtilen Erholungseffektes wegen schätzten. Da drängte es die Exponentin des modernen Romans, die Engländerin Virginia Woolf (1882–1941), in den Augusttagen 1909 nach Dresden, oder aus Worpswede reiste der Maler Otto Modersohn (1865–1943) ins residenzliche Pillnitz, um erinnerungsträchtig Jugendplätze seiner frühverstorbenen Frau zu besuchen. Da kamen wiederholt R. M. Rilke, G. Hauptmann, Th. Mann und S. Fischer zum belesenen Dr. Lahmann auf den Weißen Hirsch, den sie den „sächsischen Semmering“ nannten.

George Grosz (1893–1959), der noch unpolitische Kunststudent, beobachtete zwar emotionslos eine tumultartige Arbeiterdemonstration, war jedoch ganz auf die Bedrängung des Spießers orientiert, im Café am Altmarkt „bohrte Grosz ein Loch in die Zeitung und schnipste Zuckerstückchen zu den Nachbartischen. Er hatte Spaß am Skandal ...“³

Die Destruktionen expressionistischen Geistes begannen, die konservative Stadt habituell zu beeinflussen.

Am 1. April 1914 reisten Ludwig Meidner (1884–1966) und Ernst Wilhelm Lotz (1890–1914) nach Dresden und blieben bis zum 15. Juli. Beide befanden sich im Zustand hochgradiger Unruhe, die Gründung einer Zeitschrift „Dresdener Blätter für neue Kunst“, von einem vermögenden Franz Kochmann versprochen, stand in Aussicht und eine eigene Lithographieanstalt. Meidner, doppelbegabt als Maler und Schriftsteller, war um 1910 einer der übersteigerten Stifter visionärer Untergangsstimmungen: furios zerberstende Städte zeigten die dunkle Ahnung des Kommenden. Niederdrückende Not verstärkte sein Affront-Bewußtsein. In seine Dresden-Impressionen floß die Apokalypse ein: „Wir bewohnten einen rustikalen, kubischen Kasten am Anfang der Bautzner Straße ... Die Bautzener Straße hatte einen Dämon im Genick ... Da standen viele Litfaßsäulen ... herum, und wenn wir ... die Köpfe raussteckten ..., dann gewahrten wir den großen Straßen-Dämon mit heiserem Hundegebell, und wir zuckten ... in die Stuben zurück und taumelten lange ... Und wir ... liefen sprachlos aus dem Haus ... Dresden!“

Dresden! ... Lotz dichtete jetzt seine besten Gedichte ... Sein nervöser Poetenleib schoß in unsern Stuben jäh wie eine Brandfackel herum.“⁴ Lotz, die Sinnkrise der Generation durchlebend, hatte den Willen zur radikalen Wandlung: „Wir fegen die Macht und stürzen die Throne der Alten, / Vermoderte Kronen bieten wir lachend zu Kauf.“⁵ In Berlin hatten sich ihm sogleich die avantgardistischen Zirkel und Clubs geöffnet, dort sprach er vibrierend seine Gedichte, bereitete das Bändchen „*Wolkenüberflagt*“ vor. Beide verbrachten die Abende im Dresdner Intellektuellen-„Café König“, Lotz reflektierte: „In Dresden leben die Menschen nicht wie anderswo; dafür leben alle toten Dinge; ... ein Ausleben, inbrünstig und barock ...“⁶ Allein kehrte er nach Berlin zurück, um Mitarbeiter für die geplante Zeitschrift zu gewinnen. Doch am 1. August wurde dem Dichter die verhaßte Uniform aufgezwungen, am 26. September fiel er durch Kopfschuß im französischen Departement Aisne. Die Mutter, Margarethe Lotz, lebte bis 1945 auf der Fischhausstraße in Dresden, die kostbare Bibliothek des Vaters Dr. Ernst Friedrich Lotz verbrannte 1945 im Inferno und auch alle Briefe und Karten des Sohnes. Die Mutter zog dann auf den Weißen Hirsch, hier ist sie hochbetagt am 11. März 1958 gestorben.

Eine maßgebende Rolle in der Umorientierungsbewegung spielte Ida Bienert (1870–1966), die ungewöhnliche und kunstbeflissene Frau des Dresdner Mühlenbesitzers, die in der Familienvilla in der Würzburger Straße eine erste große deutsche Sammlung moderner Kunst aufbaute, die den Kunstwillen des ihr freundschaftlich verbundenen Dichters Theodor Däubler (1876–1934) dokumentierte. Ihre bedeutende soziale Tätigkeit gipfelte in der Gründung der ersten Volksbibliothek Sachsens in Dresden-Plauen. Aber sie schien auch Einfluß zu haben, denn Kokoschka ersuchte sie um Hilfe bei der Beschaffung eines Rekonvaleszentenplatzes bei Dr. Teuscher, um der Front 1916 fernbleiben zu können. In ihrem gastoffenen Haus verkehrten die Dichter E. Lasker-Schüler, A. Ehrenstein, E. Buschbeck, die Dresdner Ordinarien P. Tillich, F. Stepun und O. Walzel. 1916 veröffentlichte Däubler im Hellaer Verlag J. Hegners das als expressionistische Bekenntnis bahnbrechende Buch „*Der neue Standpunkt*“ und widmete es der vornehmen Mäzenatin. Hegner trug ein nicht unerhebliches Verkaufsrisiko mit Däublers sprachgewaltigem aber weitgehend ungelesenem Werk. Aber Däubler war einer der kühnsten Inauguratoren des Neuen und in Dresden und Hellerau eine unverwechselbar-gewaltige Bohemien-Figur. Das architektonische Fluidum des nahegelegenen Pillnitz wurde noch literaturtopographisch profiliert mit der weichgeschwungenen Treppe zur Elbe hinunter – „*Die Treppe zum Nordlicht*“ (1920). Die Berliner Neutöner, so zerstritten sie sich gebärdeten, trugen das neue, revolutionäre Pathos weiter, die Gruppe um die Zeitschrift „*Neue Jugend*“ las im November 1914 in Dresden: „Albert Ehrenstein, Joh. R. Becher, George Grosz, Helmut Herzfelde (d. i. John Heartfield. d. Verf.) schleuderten ihre Brandfackeln auf die Strohdächer ruhiger Bürger und schrien ihre Schmerzen ‚An Europa‘ in die Lüfte ... Es war Sturm und Gärung an diesem Abend im Hotel ‚Bristol‘, andere stürmische Abende folgten.“⁷ Das waren die „Sturm“-Abende mit Rudolf Blümner (1873 bis –1945), dem Meister der klangintensiven Sprechkunst, „mit seiner unerhörten, schmerzvoll wirkenden, das Innere nach außen kehrenden Schleuderkraft des Wortes das eigentliche Wollen und den rasenden Rhythmus einer ... zeitverwurzelten Ausdruckskraft offenbar machte“⁸ und Ernst Deutsch, der „mit seiner dunklen Glut und gefühlsverwandten Leidenschaft ... die Verse Werfels und Hasenclevers ungehemmt aufflammen“⁹ ließ. Die Herausforderung verschaffte sich ständig bedeutender werdenden Einfluß.

Um 1917 war Dresden keine Diaspora des Expressionismus, sondern ein bemerkenswertes Zentrum, in dem politisch-gesellschaftliche Polarisierungen für Erschütterungen sorgten. Hier wirkten die Dichter und Schriftsteller Rudolf Adrian Dietrich (1894–1969), Alfred Günther (1885–1969), A. Rudolf Leinert (1898–1969), Friedrich Wolf (1888–1953), Friedrich Kurt Benn-

dorf (1871–1945), Walter Rheiner (1895–1925), Heinar Schilling (1894–1955), Dr. Heinrich Stadelmann (1865–1948), Ivar von Lücken (1874–1939), Oskar Schürer (1892–1949), Bess Brenck-Kalischer (eigentlich Betty Levy; 1878–1933), Hellmuth Pattenhausen (1896–1979), Carl Rolf Voigt (geb. 1897),¹⁰ Karl Römer¹¹ und Recha Rothschild (1880–1964), der Theaterregisseur Berthold Viertel, der Arbeiterführer Otto Rühle (1874–1943), der Buchhändler Felix Stiemer (1894–1945), die Publizisten Hugo Zehder (1882–1961) und Camill Hoffmann (1878–1944), der Maler und Graphiker Conrad Felixmüller (1897–1977) und m. E. der ‚Dadasoph‘ Raoul Hausmann (1886–1971).

Seismographisch-drängender Wortführer war Felixmüller. Erst 18jährig, konnte er als eigenständiger Expressionist und ‚Wunderkind‘ des Dresdner Kunstlebens arbeiten. Außerdem bezeugen eigene Texte luzides Schreibtalent. 1915 hatte er in Berlin die entscheidende Begegnung mit Franz Pfemfert (1879–1954).

Die Kriegsgegner kamen eigentlich nur aus dem pazifistischen Literatenkreis um Franz Pfemferts „Aktion“, der schon 1914 entschieden gegen den Krieg gefochten hatte. (R. März)

Pfemfert war eine extrem kämpferische Natur mit einem leidenschaftlichen politischen Sensorium und setzte auf konkret-radikale Veränderung. 1911 gründete er die Zeitschrift „Die Aktion“, sie wurde das temperamentvollste Wochenblatt, und im Gegensatz zu Waldens „Der Sturm“ machte er seine Publikation zum Sprachrohr kompromißloser sozialrevolutionärer Anschauungen, unterlag nie den patriotischen Wallungen. Felixmüller goß die politischen Überzeugungen optisch in eine pointiert-expressive Bildaussage. Durch Felixmüllers ‚Aktion‘-Engagement war einigen Dresdner Expressionisten der Texteintritt in das impulskräftigste Organ der Zeit und damit die Überschreitung lokaler Gebundenheit möglich; nur Bendorff publizierte fünf Beiträge in Waldens Kunstblatt.

Titelblatt der wichtigsten Zeitschrift des Expressionismus „Die Aktion“



Das Atelier Felixmüllers in der Rietschelstraße erlebte am 3. Oktober 1917 eine stürmische Soiree: Alfred Kurella (1895–1975), damals Hauslehrer in Hellerau, trug beispielhaft Pamphlete und Spartakusbriefe vor, „Walter Rheiner las im dichtgedrängten Besucherkreis vor, was seine Feder schrieb: fast weinend seine Gesänge, emphatisch die Hymnen an die Nacht, die Stadt ...; an den Frieden, ... – seine Hoffnungen an den NEUEN TAG – in Liebe zu MENSCH unter MENSCHEN“,¹² Stiemer las Rubiners „Änderung der Welt“.

Am 13. Dezember 1917 traten die entscheidendsten Autoren in der Galerie Arnold vor eine erregte Hörerschaft: Felix Stiemer, der Mitarbeiter der Buchhandlung von Heinrich Bender, die ganz der modernen Literatur diente; Heinar Schilling, der noch dem Postulat des neuen Menschen verpflichtet war, ehe er später zum Germanen-Barden verkam; Bess Brenck-Kalischer, die sich Lasker-Schüler-Image gab und Rheiners Gedichte vortrug; Felixmüller, von Hausmann gelesen; Dietrich, wie Lücken ein Bohemien Dresdens, er nannte sich der ‚Gotiker‘ und lebte in der Oberloschwitzer Villa der Fürstin Reuß¹³, und Karl Römer, Schauspieler und Freund Felixmüllers. Diese und noch Recha Rothschild hatten die „Expressionistische Arbeitsgemeinschaft Dresden. Gruppe 1917“ gebildet und auch Tage vor diesem Abend bei Arnold den „Dresdner Verlag von 1917“.

Die Stadt wurde „Schauplatz eines Ringens um den neuen Geist mit einer Leidenschaftlichkeit, die sonst dem Dresdner Boden fremd ist ... Rudolf Blümer ließ wiederholt die „Sturm“-Dichter ihre Fanfaren blasen. Die wildesten Entladungen gab es in einer Vorlesung von Johannes R. Becher, dessen sozialistische, grellbunte Wortraketen in einem verwirrenden Feuerwerk losprasselten. Ein andermal las Theodor Däubler ... dichterische Visionen ... von unerhörter Sprachgewalt und phantasieerregender Schaukraft vor ...“¹⁴

Walter Rheiner¹⁵ galt als sehr begabter und gedankentiefer Dichter, dessen Alltag von einem finanziell-brutalen Abgrundtaumel gekennzeichnet war, die Existenznot mußte er verdrängen in narkotischem Nebel, der ihn unaufhaltsam dem elenden Suizid zutrieb. Aus der prallen Szenerie des Berliner Kurfürstendamms durch Animositäten verdrängt, forderte der Freund Dietrich ihn auf, nach Dresden zu kommen. Es wird verlegerisch seine erfolgreichste Stadt, er avancierte gar zur exponierten Figur. Felixmüller schuf insgesamt sieben markante Porträts des Dichters. In bewegter Zeit kampaerte Rheiner in Bühlau und auf dem Weißen Hirsch, Rochwitzer Straße 5 (heute Lahmannring). Er wurde gedruckt und vom „Dresdner Verlag von 1917“ beauftragt, die Schriftleitung der expressionistischen Literatur- und Kunstzeitschrift „Menschen“ zu übernehmen, sie wurde das linkssozialistische Sprach-



Der Dichter Walter Rheiner.
Lithographie von Conrad Felixmüller, 1918

rohr der jungen Dresdner Intellektuellen: „Von der Fixierung unseres Lebensgefühls, das man heute mit dem Wort Expressionismus bezeichnet, bis zur letzten Konsequenz, der Tat, enthält diese Folge Beiträge, denen Cliquentum und Radikalismus bisher den Weg versperren.“¹⁶

Der Wirbel der Revolutionsereignisse begann am 8. November 1918 auf dem Altmarkt, im Albert-Theater wurde der Ausbruch der Revolution verkündet, der revolutionäre Arbeiter- und Soldatenrat unter Führung des rhetorisch überzeugenden Otto Rühle beseitigte das sächsische Königtum. „Menschen“ begrüßte emphatisch die Novemberrevolution, danach gab es redaktionelle Unstimmigkeiten zwischen Rheiner und Schilling, 1919 trat Hasenclever als Herausgeber stabilisierend hinzu.

Drei Monate nach „Menschen“ schuf der geistvoll-anregende Architekt Hugo Zehder ein weiteres zeitdiagnostisches Forum, die Zeitschrift „Neue Blätter für Kunst und Dichtung“, um das Neue gegen den sterilen Akademismus zu sichern und bei der Veränderung der gesellschaftlichen Realität mitzutun. Zehder erwies sich als subtiler Kenner expressionistischen Kulturprofils.

Der letzte expressionistische Zeitschriftengründer in Dresden hieß Ernst Rothschild (geb. 1876)¹⁷. Er war einige Jahre Verlagsbuchhändler in Dresden. Im Eigenverlag erschien „Der silberne Spiegel. Zeitschrift für neue Kunst und Kritik“, sie kam jedoch 1919 über zwei Nummern nicht hinaus. Die Autorenabende des „Dresdner Verlags von 1917“ fanden weiterhin zahlreiches Publikum, am 1. Februar 1919 lasen Leinert, Rheiner und Schilling im Künstlerhaus auf der Grunaer Straße.

Als militanter Traditionsbruch lebte sich der Dadaismus mit krausen Manifesten und schockenden Manifestationen aus. Kunst sei lediglich heuchlerische Apologie, also negierte er mit Ulk alle ästhetischen Traditionen, erklärte den Unsinn als Sinn der Welt. Eine „Dadaistische Soiree“ führte Hausmann, Richard Hülsenbeck (1892–1974) und Johannes Baader (1875–1956) am 19. Januar 1920 nach Dresden, in den überfüllten Saal der Kaufmannschaft: „Alles, von Goethe bis Hasenclever, gehört ins Klosett“,¹⁸ tönten sie. Walter Rheiner als Rezensent für die „Dresdner Konzert- und Theaterzeitung“ schilderte das lärmende Geschehen: „Und mir erklärten die Dadaisten, daß sie ihren Zweck vollauf erreicht sähen: denn diesen Abend werde Dresden nie vergessen ...“ Dr. Stadelmann finanzierte und organisierte diesen Dresdner Dada-Abend, „denn er hielt Dada für eine Art sozialer Geisteskrankheit und des Studiums wert“.¹⁹

Weitere periphere Anteile Dresdens lassen sich konstatieren, die die Literaturrevolution fühlbar beeinflussten. In der Künstlerherberge „Felsenburg“ lernte Kurt Pinthus (1886–1975), Lektor beim jungen Rowohlt-Verlag, Moderator der ungewöhnlichsten Expressionismus-Anthologie „Menschheitsdämmerung“, jenen Patienten, den reichen Buchhändler und Kommerzienrat Bettenhausen kennen, der bereit war, sich mit 60 000 Mark an Rowohlts Unternehmen zu beteiligen und so die hohe Startauflage der Anthologie zu garantieren.

Jakob Haringer (1898–1948), einer der spätexpressionistischen Vagabunden, wurde in der Rothenburger Straße geboren, und Lothar Schreyer, Wort-Künstler des „Sturm“-Kreises um Herwarth Walden, in Blasewitz. Geborener Dresdner war auch Friedrich Markus Hübner (1886–1964), der 1920 eine wichtige Schrift zum Selbstverständnis des Expressionismus verfaßte. Heinrich Stadelmann, als Nervenarzt sozusagen der Gottfried Benn Dresdens, ist als interessante Gestalt mit einem facettenreichen Werk ins literarische Leben der Stadt eingegangen. 1916 schon erschien seine Abhandlung, die den Expressionismus frühzeitig in die geistigen Zeitströmungen zu stellen versuchte, jedoch auch die historischen Wurzeln beachtete. Paul Fechter (1880–1958), von 1905 bis 1911 literarischer Feuilletonredakteur bei den „Dresdner Neuesten Nachrichten“, schrieb 1914 den ersten großen Essay über den Expressionismus.

Hotel Felsenburg



Hotel Felsenburg,
Künstlerherberge
am Rißweg

1924 konnte Dr. Felix Zimmermann resümieren: „Das jüngste Geschlecht trug Sturm und Drang auch in die stille Stadt zu Füßen der Frauenkirche. Von 1917 ab sah es ein paar Jahre lang so aus, als ob Dresden der literarischen Revolution der Hasenclever, Rheiner, Dietrich, Schilling und der übrigen Hausdichter des neugegründeten ‚Dresdner Verlags‘ überliefert sei. Die Wellen der Erregung gingen hoch, aber sie haben sich wieder geglättet.“²⁰

Anmerkungen

- ¹ O. Kalenter, *Das goldene Dresden. Eine Arabeske*. Hannover, Leipzig 1922, S. 11.
- ² Ebenda, S. 10.
- ³ L. Fischer, *George Grosz in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek 1976, S. 17.
- ⁴ L. Meidner, *Erinnerung an Dresden*, in: ders., *Hymnen und Lästerungen*, München 1959, S. 38–39.
- ⁵ Zit. nach H. J. Schütz, *Verse vom Aufbruch der*

Jugend. Das allzu kurze Leben des expressionistischen Lyrikers Ernst Wilhelm Lotz, in: *Börsenblatt für den deutschen Buchhandel*, Frankfurt a. M., 38 (1984), 22, S. 618.

- ⁶ Zit. nach *Expressionismus. Aufzeichnungen und Erinnerungen der Zeitgenossen*, hrsg. u. mit Anmerk. vers. v. P. Raabe, Olten, Freiburg i. Br. 1965, S. 339.
- ⁷ F. Zimmermann, *Dresdner literarisches Leben während der Kriegsjahre 1914 bis 1918*, in:

Dresdner Kalender 1919. Jahrbuch über das künstlerische, geistige und wirtschaftliche Leben in Dresden, Dresden 1919, S. 147.

⁸ Ebenda, S. 147–148.

⁹ Ebenda, S. 147.

¹⁰ Mehr nicht bekannt.

¹¹ Lebensdaten konnten nicht ermittelt werden.

¹² C. Felixmüller, von ihm – für ihn, Düsseldorf 1977, S. 68.

¹³ Vgl. O. Griebel, Ich war ein Mann der Straße. Lebenserinnerungen eines Dresdner Malers. Aus d. Nachl. hrsg. v. M. Griebel u. H.-P. Lühr, Halle, Leipzig 1986, S. 85.

¹⁴ F. Zimmermann, Dresdner literarisches Leben 1918/19, in: Dresdner Kalender 1920. Jahrbuch über das künstlerische, geistige und wirtschaftliche Leben in Dresden, hrsg. von J. E. Gottschalch unter Mitw. von P. Schumann, Dresden 1920, S. 123.

¹⁵ Lange zu Unrecht vergessen, erschien 1985 im Verlag Philipp Reclam jun. Leipzig eine repräsentative Ausgabe: W. Rheiner, Kokain. Lyrik, Prosa, Briefe. Mit Illustr. von C. Felixmüller, hrsg. von Th. Rietzschel.

¹⁶ Zit. nach E. Kolinsky, Engagierter Expressionismus. Politik und Literatur zwischen Weltkrieg und Weimarer Republik. Eine Analyse expressionistischer Zeitschriften, Stuttgart 1970, S. 110.

¹⁷ Mehr nicht bekannt.

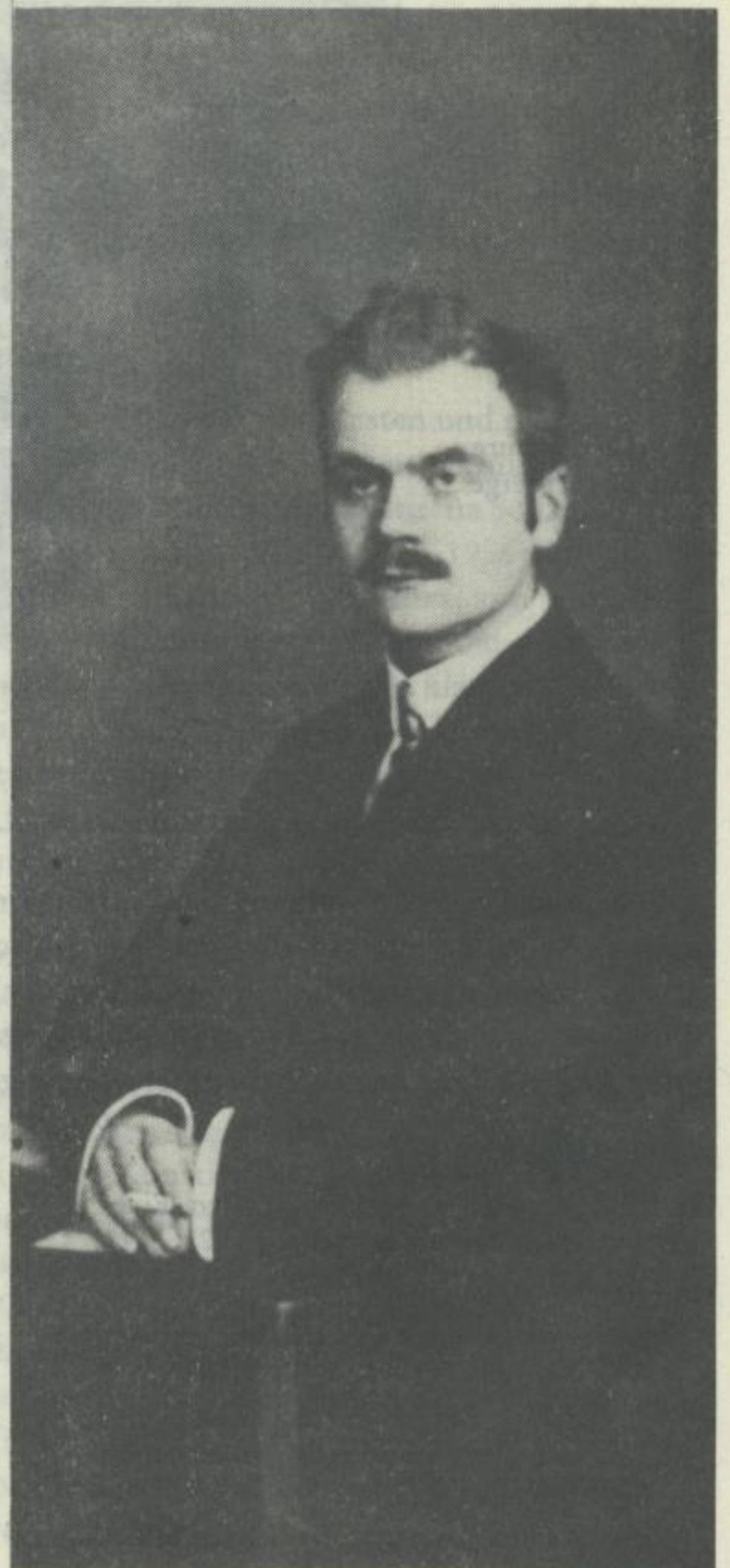
¹⁸ Zit. nach O. Griebel, Ich war ein Mann der Straße. Lebenserinnerungen eines Dresdner Malers. Aus d. Nachl. hrsg. v. M. Griebel u. H.-P. Lühr, a. a. O., S. 92.

¹⁹ G. Grosz, Ein kleines Ja und ein großes Nein. Sein Leben von ihm selbst erzählt, Hamburg 1955, S. 136.

²⁰ F. Zimmermann, Dresden in der Literatur, in: Dresden. Das Buch der Stadt. Hrsg. vom Rat der Stadt Dresden, Dresden 1924, S. 90.

Peter Ludewig

Der Rote



Felix Stiemer

Porträt des Schriftstellers und Verlegers Felix Stiemer

Felix Stiemer wurde einmal als die „geheimnisvollste Person aus dem Kreis der Dresdner Expressionisten“ bezeichnet.¹ Lange Zeit war sein genaues Geburtsdatum unbekannt und die Angabe des Todesjahres gründete sich auf Erinnerungen seines Freundes Rudolf Adrian Dietrich. Recherchen haben nunmehr Materialien zutage gebracht, die es erlauben, einen – allerdings immer noch lückenhaften – Lebenslauf von Felix Stiemer vorzulegen, der in seinem 1917 gegründeten Verlag den Expressionisten in Dresden erste Veröffentlichungsmöglichkeiten bot und in seinen Essays leidenschaftlich für die neue Kunst stritt.

Felix Paul Stiemer wurde am 17. Mai 1896 in Oldenburg/Oldenburg als zweites Kind seiner Eltern Ernst Hermann und Emma Frida Stiemer geboren.² 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 die 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 unter der Anschrift Prinzenstr. 6 in den Dresdner Adreßbüchern eingetragen. Rudolf Adrian Dietrich erwähnte allerdings in einem Brief an Wulf Kirsten, daß er Felix Stiemer von der gemeinsamen Schulzeit am Dresdner Gymnasium zum Heiligen Kreuz her kenne. Seinen eigenen Angaben zufolge hatte Dietrich die Schule vom 19. April 1907 bis zum 2. Mai 1909 besucht³, so daß anzunehmen ist, daß die Familie Stiemer spätestens seit 1908 in Dresden wohnte. Zuverlässige Datierungen finden sich erst wieder ab 1912. Am 18. September 1912 war Ernst Hermann Stiemer nach Freiburg im Breisgau gezogen und hatte dort in der Karthäuserstr. 42 Quartier genommen. Am 2. April 1913 folgten ihm Emma und Felix Stiemer – das zweite 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 gesamten Freiburger Zeit nicht.

Sowohl die Freiburger als auch die späteren Münchner 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 von ihm erhaltenen Briefe gibt Felix Stiemer selbst 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!“⁴ Im Gegensatz zu fast allen Mitgliedern der „Expressionistischen Arbeitsgemeinschaft Dresden“ blieb Felix Stiemer also der Militärdienst erspart.

Am 14. April 1916 meldete sich Felix Stiemer von Freiburg nach Dresden ab. In den folgenden Monaten arbeitete er in der Buchhandlung Heinrich Bender in der Waisenhausstraße 25, der „beinahe einzigen Buchhandlung Dresdens, die dem neuen Geist vollauf erschlossen war“⁵. Dort

hatte er die Möglichkeit, einige der Künstler und Dichter kennenzulernen, die später Mitglieder der „Expressionistischen Arbeitsgemeinschaft Dresden“ wurden, und sich mit ihnen bekannt zu machen. Rudolf Adrian Dietrich teilte in dem schon erwähnten Brief an Wulf Kirsten mit, daß er Felix Stiemer während des Krieges in der Buchhandlung Bender wiedergetroffen habe. Auch Conrad Felixmüller lernte Stiemer dort kennen: „1916 traf ich in einer Dresdner Buchhandlung Felix Stiemer, bei dem die AKTION auslag – ein Grund zu eingehenden, sympathisierenden Kontakten – denen sich bald Walter Rheiner zugesellte.“⁶ Und A. Rudolf Leinert erinnerte sich: „Felix Stiemer, damals noch angestellt bei der vorgenannten Buchhandlung Bender, traf ich sehr oft in dieser Buchhandlung an, wo sein rothaariger Kopf zwischen den expressionistischen flammenden Büchern auftauchte.“⁷ Es dürfte somit in nicht geringem Maße das Verdienst von Felix Stiemer sein, daß sich allmählich jene Künstler und Dichter zusammenfanden, die am 1. Oktober 1917 die „Expressionistische Arbeitsgemeinschaft Dresden“ gründeten oder sich ihr später zugesellten. Felix Stiemer allerdings kehrte am 1. März 1917 vorübergehend nach Freiburg zurück. Am 21. März 1917 schrieb Felix Stiemer einen Brief an Götz Kilian, in dem er sein Leben schilderte: „Hinter Bücher- und Broschürenstößen sitze ich hier nun schon seit 21 Tagen, dazwischen, selten, kommt ein Besuch. Die Cäsuren des Tags sind die Poststunden ½ 10 vormittags und ½ 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 immer näher.“⁸ Der Aufenthalt in Freiburg war nur als Verschnaufpause gedacht. Am 20. März teilte Felix Stiemer 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.“⁹ 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 dann wieder in der Buchhandlung Bender in Dresden gearbeitet zu haben, denn ein Brief vom 27. August 1917 an Rudolf Adrian Dietrich ist auf einem Kopfbogen dieser Firma geschrieben¹⁰. 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 auf der ersten Nummer der Zeitschrift „Menschen“, die am 15. Januar 1918 erschien, als Adresse des Herausgebers Freiburg, Schwarzwaldstr. 29, angegeben.

Im „Programm der expressionistischen Abende Dresden“¹¹ werden die Schritte, die zur Gründung der „Expressionistischen Arbeitsgemeinschaft Dresden“ am 1. Oktober 1917 führten, angegeben. „Den 15. und 24. September 1917. Das Postulat eines Dresdner Malers und eines Literaten bedeutete neue wesentliche Forderungen, die Expressionismus nicht nur in der Kunst wollen. Man bildete einen Kreis.“ Die hier mitgeteilte Formulierung aus dem „Programm“ läßt die Vermutung aufkommen, daß Felix Stiemer Mitautor dieser bisher Felixmüller allein zugeschriebenen Schrift war. Felixmüller beansprucht in seinen Erinnerungen allerdings die alleinige Autorschaft: **Meine** (Hervorhebung P. L.) kleine Schrift über die absolute Gestaltung, unter dem Titel POSTULAT, verbreitet zunächst als Schreibmaschinen-Manuskript (Auflage 30 Exemplare), später 1918, mit einem Titelholzschnitt von mir versehen, wurde als erstes Heft der Schriftfolge DER SCHREI in Felix Stiemers Verlag herausgegeben (Auflage etwa 500 Exemplare).¹² Am 22. und 29. September veranstaltete Conrad Felixmüller in der Galerie Ernst Arnold Führungen durch die Ausstellungen neuer Dresdner Kunst, bei denen Felix Stiemer laut „Programm“ Ergän-

zendes sprach. Am 1. Oktober 1917 schließlich trafen sich im Atelier von Conrad Felixmüller etwa 40 Menschen zu einem expressionistischen Abend. An diesem Abend versuchte Felix Stierner die Wesenheit der Dichtungen von August Stramm aufzuzeigen. Ferner verlas er das Manifest „Die Änderung der Welt“ von Ludwig Rubiner. Die zwei im „Programm“ exponiert genannten älteren expressionistischen Dichter deuten auf das von der Arbeitsgemeinschaft angestrebte Ziel hin: künstlerische und politische Radikalität sollten einander bedingen. Am 2. Oktober fand ein zweiter expressionistischer Abend statt, auf dem das endgültige Programm formuliert wurde, das Max Bruhn, Conrad Felixmüller, Raoul Hausmann, Recha Rothschild, Heinar Schilling und Felix Stierner unterzeichneten.

Rudolf Adrian Dietrich war an diesen Abenden nicht beteiligt. Felix Stierner hatte ihm am 27. August 1917 relativ 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 europaischen Probleme nennen möchte, die sich in Rubiner, Hiller, Blüher u. a. spiegeln.“¹³ In seiner um diese Zeit entstandenen Erzählung „Der Selbstmörder“ verlieh Rudolf Adrian Dietrich der Gestalt des „Roten“ – eine Anspielung auf Stiemers rotes Haar – Züge von Stierner. Zieht man die Auseinandersetzung in Betracht – der „Rote“ spielt in der Erzählung die Rolle des Verführers –, sind diese Ähnlichkeiten wohl kaum zufälliger Natur. Dietrich und Stierner versöhnten sich bald wieder. Auf dem zweiten Autorenabend des Felix Stierner Verlages, der am 13. Dezember 1917 in der Galerie Ernst Arnold stattfand, las Dietrich eigene Dichtungen. Camill Hoffmann rezensierte diesen Autorenabend und unterrichtete dadurch eine breite Öffentlichkeit von den Bestrebungen der „Expressionistischen Arbeitsgemeinschaft Dresden“. Ob der Radikalität ihres Auftretens bezeichnete er deren Mitglieder kurzerhand als „junge Bolschewiki des Geistes“. Und weiter urteilte er: „Felix Stierner heißt ihr Programmierer. Er ruft im Stile der Futuristen zum Kampf auf gegen ... gegen sehr vieles. Man hört immer wieder die nicht mehr ganz frischen Schlagworte ‚der Mensch‘ und ‚die Tat‘. Brudergrüße werden über die Grenzen hinaus gesendet.“¹⁴ An diesem öffentlichen Debüt waren außer Dietrich und Stierner noch Bess Brenck-Kalischer, Conrad Felixmüller, Raoul Hausmann, Karl Römer und Heinar Schilling beteiligt. Außerdem sollte Bess Brenck-Kalischer Gedichte von Walter Rheiner lesen. Da Camill Hoffmann in seiner Rezension Walter Rheiner nicht erwähnt, ist es sehr zweifelhaft, daß der Vortrag erfolgte. Schließlich fand am 21. Januar der dritte Autorenabend des Felix Stierner Verlages statt, an dem sich u. a. Bess Brenck-Kalischer, Conrad Felixmüller, Walter Rheiner, Heinar Schilling und Felix Stierner beteiligten¹⁵.

Diese Abende 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 selbst dürfte kaum mehr als zehn Bücher und Broschüren sowie den ersten Jahrgang der Zeitschrift „Menschen“ verlegt haben. Viele Titel, die ursprünglich vom Felix Stierner Verlag angekündigt worden waren, erschienen nie oder wurden vom Dresdner Verlag von 1917 übernommen. Wesentlich bleibt aber, daß diese wenigen Publikationen stimulierend auf andere Verlage wirkten, so daß diese sich expressionistischer Kunst und Literatur annahmten. 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“. Ins-

„Menschen“ – Monatschrift für neue Kunst



MONATSSCHRIFT FÜR NEUE KUNST

Jüngste Literatur — Graphik — Musik — Kritik

ERSTER JAHRGANG 1918

NR. 1—10.

Herausgegeben von Heinar Schilling
und Felix Stiemer.

Schriftleitung: Walter Rheimer, Berlin-Weissenau.

Mitarbeiter 1918

Literatur:

Olga v. Adelung, Gerhard Ausleger, Hans Bauer,
Bess Breck-Kaluscher, Kurt Bock, Dietrich,
O. S. Diehl, Albert Ehrenstein, Richard Fischer,
Herbert Friedrich, Oskar Maria Graf, Alfred
Günther, Walter Hasenclever, A. Rudolf Leinert,
Walter Marquardt, Felixmüller, Wynona, H. Phil,
Recha Rothschild, Walter Rheimer, Jo Hanns
Rössler, Curt Saemann, Rosa Schapire, Heinar
Schilling, Paul Staehly, Felix Stiemer, Eugen
Styx, Anton Wallen.

Graphik:

P. A. Böckstiegel, Edmund Fabry, Walter O. Grimm,
César Klein, Felixmüller, Arnold Schmidt-Niechiod,
Schmidt-Rottluff, A. Nerlinger, Georg Tappert.

Die Monatschrift „MENSCHEN“ ist ein fleißiges Ansehen von Heinar Schilling, Heinar Schilling und Felix Stiemer, deren Kunst im Sinne der Erneuerung der Menschheit und der Kunst und Wissenschaft besteht. Von der Erneuerung unserer Lebensweise ist das Hauptziel der Monatschrift. Die Monatschrift ist ein fleißiges Ansehen von Heinar Schilling, Heinar Schilling und Felix Stiemer, deren Kunst im Sinne der Erneuerung der Menschheit und der Kunst und Wissenschaft besteht. Von der Erneuerung unserer Lebensweise ist das Hauptziel der Monatschrift.



FELIX STIEMER VERLAG

Dresden - A. 20

Deutscher Kunstverlag, Leipzig Nr. 11018

Hauptvertrieb: Mitteldeutsche Buchhandlung, Dresden

Abonnement-Vertrieb: Robert Hoffmann, Kamenzer Str. 10, Dresden

„Menschen“ – Monatsschrift für neue Kunst

besondere setzte sich Felix Stierner frühzeitig für die Kunst von Conrad Felixmüller ein. Er veröffentlichte mehrere Aufsätze über Conrad Felixmüller und gab in seinem Verlag eine Mappe von dessen Holzschnitten heraus. In seinen Essays knüpfte Felix Stierner immer wieder an die in „Postulat“ gegebene Definition für Felixmüllers Schaffen als synthetischer Kubismus an, worunter er absolute Form verstand, die aus dem Glauben erwuchs¹⁶. Die Bilder sollten nicht mehr Abbild der äußeren Welt sein, sondern aus dem inneren Erleben erwachsen. In Felixmüller sah Felix Stierner zu dieser Zeit am ehesten seine Vorstellungen von politischer Kunst – einer neuen Form, die sich im Ringen um den neuen Inhalt selbst schafft¹⁷ – verkörpert.

Wege und Mittel sind belanglos; Wille, Richtung, Intensität, neue Erkenntnis entscheidet. Der Maler Felixmüller-Dresden hat festgestellt, daß es keine Erkenntnisse gibt, daß nur ein Ziel besteht, nur eine Erkenntnis, eine Manifestation: das Ewig-Feststehende, zu dem wir uns vorwärts peitschen, das unabänderliche Gesetz, das uns beherrscht, die absolute Gestalt, die uns die Realität diktiert. (F. Stierner)

Die im „Morgen“ und in verstreut publizierten Aufsätzen von Felix Stierner vertretene Philosophie der Tat war allerdings recht fragwürdig. Einerseits finden sich fast nie konkrete Aussagen, worin die Tat nun eigentlich bestehen soll, und auch eindeutige Zielvorstellungen blieben weitgehend ausgespart. Diese Unschärfen sind wohl auch teilweise dem Bestreben von Felix Stierner zuzuschreiben, einem Verbot durch die Zensur zu entgehen, denn „Morgen“ erschien noch vor Kriegsende. Andererseits aber ist die Ambivalenz dieser Philosophie nicht zu übersehen. Wolfgang Rothe wies einmal 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“¹⁸. Felix Stierners Aktivismus hatte – wie aus dem oben zitierten Brief hervorgeht – seine Quellen in beiden Lagern. Von den linken Aktivisten nannte er nachdrücklich Ludwig Rubiner und Kurt Hiller, 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 meldete er sich nach München ab. Dort wohnte er unter folgenden Adressen: Luitpoldstr., Pension Concordia; Adalbertstr. 1/2; Ohmstr. 1, Pension Lehmann. Die Münchner 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 statt¹⁹.

In München geriet Felix Stierner in die Auseinandersetzungen um die Bayrische Räterepublik. Seine Sympathien gehörten den Revolutionären. In dem Brief an Götz Kilian hatte er sich seinerzeit noch sehr skeptisch über die Februarrevolution geäußert: „Die russische Revolution bedaure 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.“²⁰ 1919 verließ 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 Mindestbemittelte; sie blicken mit uns nach Osten, wo sich jetzt die wirtschaftliche und damit auch geistige Geschichte des Menschen abspielt.“²¹ 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 eine solche Vermutung nahe²².

Felix Stierner half Rudolf Adrian Dietrich, der mit seiner Familie Anfang des Jahres 1919 nach München übergesiedelt war, noch rechtzeitig vor der Niederschlagung der Bayrischen Räterepublik München zu verlassen. Liddy Kilian, die erste Frau von Rudolf Adrian Dietrich, schrieb: „Der Kampf war im März 1919 in vollem Gange, ein Teil Genossen bereits verhaftet. Als sich die Situation immer mehr verschärfte, nahmen uns Stierner und Laurent am Morgen mit und sagten: ‚Ihr fahrt mit dem nächsten Zug aus München, Genossen von der Eisenbahn teilten uns mit, daß es der letzte sein wird. Es wird ab heute Mittag Zugsperrung eintreten.‘ An mich gerichtet sagten sie: ‚Du bist schwanger, dein Kind muß nicht im Gefängnis geboren werden.‘ So landeten wir in Mühlheim an der Donau.“²³

Felix Stierner selbst wurde auf Befehl der Stadtkommandantur auf Grund des Artikels 4 Ziffer 2 des Gesetzes über den Kriegszustand am 22. Juni 1919 der Aufenthalt in Bayern verboten. Zweifellos hatten Stiemers linke politische Aktivitäten zu dieser Ausweisung geführt. Nach der am 10. Juli 1919 erfolgten Ausweisung wandte sich Felix Stierner nach Frankfurt am Main, um dort in einer Filiale der „Bücherkiste“ zu arbeiten. Carl Zuckmayer, der ihm in Frankfurt 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.“²⁴

Andere Spuren über die Tätigkeit Felix Stiemers in Frankfurt am Main waren bisher nicht zu ermitteln.

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 meldeten sich Felix und Camilla Stierner von Freiburg nach Berlin-Schöneberg ab. Für die Berliner Jahre liegen – abgesehen von den Publikationen Felix Stiemers in Sammelbänden, Zeitschriften und Zeitungen – bisher nur wenige Materialien vor. In den Berliner Adreßbüchern erscheinen Camilla und Felix Stierner 1927 unter der Anschrift Berlin-Wilmersdorf, Georg-Wilhelm-Straße 2, und 1936 unter der Anschrift Berlin-Lichtenrade, Münchener Str. 14. Auf der Sterbeurkunde von Felix Stierner wurde als letzte Adresse Berlin-Charlottenburg, Niebuhrstr. 62, angegeben.

Auch in den zwanziger Jahren verleugnete Felix Stierner seine – zu diesem Zeitpunkt vielleicht auch schon ehemalige – linke politische Haltung nicht. Über den Anschluß der Freien Sozialistischen Jugend an die Kommunistische Jugend-Internationale heißt es bei ihm: „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 Räte-system.“²⁵ Ob er einer politischen Partei nahestand oder angehörte, kann nicht belegt werden.

Nach 1933 versuchte Felix Stierner, sich der faschistischen Literaturpolitik 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.-Kulturgemeinde etwas Neues anzukündigen schien. 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, umhögtes Leben aufbauen

„Mensch“ – Monatschrift für neue Kunst

konnten, daß 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.“²⁶ Wahrscheinlich ließ sich Felix Stierner vorübergehend auch von der sozialen Phraseologie der Nationalsozialisten täuschen. Längere Dauer war dieser Anpassung allerdings nicht beschieden. Seit 1938 erschien keine Veröffentlichung unter dem Namen von Felix Stierner mehr. Conrad Felixmüller, der ihm in dieser Zeit begegnete, erinnerte sich: „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.“²⁷ Am 15. September 1945 verstarb Felix Stierner im Städtischen Krankenhaus Westend in Berlin-Charlottenburg. Wie Rudolf Adrian Dietrich an Wulf Kirsten schrieb, hatte er dort in der Abteilung für Rauschgiftsüchtige – den Erinnerungen von Liddy Kilian zufolge war Felix Stierner wie sein Dresdner Gefährte Walter Rheiner von Narkotika abhängig – Zuflucht vor Verfolgungen durch die Faschisten gesucht.

Anmerkungen

- ¹ Wulf Kirsten im Gespräch mit dem Verfasser.
- ² 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/Stadtarchiv Oldenburg, die Einwohnermeldekarten von Freiburg im Breisgau aus dem Stadtarchiv Freiburg im Breisgau, die Einwohnermeldekarte von München aus dem Stadtarchiv von München und die Sterbeurkunde aus dem Standesamt Berlin-Charlottenburg. Weitere Auskünfte zur Familie Stierner und zur Person Felix Stierner erteilten das Stadtarchiv Dresden, das Stadtarchiv Karlsruhe und das Bayerische Hauptstaatsarchiv/Abteilung Kriegsarchiv. Eine Nachfrage beim Stadtarchiv Frankfurt am Main nach Meldeunterlagen blieb leider erfolglos. Weiterhin gaben das Schiller-Nationalmuseum/Deutsches Literaturarchiv, Marbach am Neckar Unterstützung bei den Recherchen. Von dort kamen Materialien 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.
- ³ R. A. Dietrich, Lebensdaten, Nachlaß Rudolf Adrian Dietrich, Schiller-Nationalmuseum/Deutsches Literaturarchiv, Marbach am Neckar.
- ⁴ Brief von Felix Stierner an Götz Kilian vom 21. 3. 1917, Isot Kilian-Carstens, Berlin.
- ⁵ Brief von A. Rudolf Leinert an Wulf Kirsten vom 10. Okt. 1966.
- ⁶ C. Felixmüller, *Legenden 1912–1976*, Tübingen 1977, S. 34.
- ⁷ Brief von A. Rudolf Leinert an Wulf Kirsten vom 10. Okt. 1966.
- ⁸ Brief von Felix Stierner an Götz Kilian vom 21. 3. 1917, Isot Kilian-Carstens, Berlin.
- ⁹ Brief von Felix Stierner an Rudolf Adrian Dietrich vom 20. 3. 1917, Nachlaß Rudolf Adrian Dietrich, a. a. O.
- ¹⁰ Brief von Felix Stierner an Rudolf Adrian Dietrich vom 27. 8. 1917, Nachlaß Rudolf Adrian Dietrich, a. a. O.
- ¹¹ Programm der expressionistischen Abende Dresden, Dresden o. J. (ca. 1917).
- ¹² C. Felixmüller, a. a. O.
- ¹³ Brief von Felix Stierner an Rudolf Adrian Dietrich vom 27. 8. 1917, a. a. O.
- ¹⁴ *Dresdner Neueste Nachrichten*, Nr. 339 vom 15. 12. 1917.
- ¹⁵ Lt. Ankündigung in: *Dresdner Neueste Nachrichten*, Nr. 21 vom 22. Januar 1918.
- ¹⁶ Vgl.: „Felixmüller glaubte – und schuf durch seinen Glauben die Form: der synthetische Kubismus ist der Weg der Philosophie zur Malerei (Glaube hängt nicht auf Bäumen, ist gedankliches Ergebnis).“ Felix Stierner: Felixmüller, synthetischer Kubist, in: Felix Stierner, *Morgen*, Dresden 1918 (= *Der Schrei*, Nr. III), unpaginiert.

- ¹⁷ F. Stierner, Politische Kunst, in: Ebd.
- ¹⁸ W. Rothe (Hrsg.), Der Aktivismus 1915–1920, München 1969 (dtv 625), S. 10f.
- ¹⁹ Lt. Menschen, 2. Jg., Nr. 12.
- ²⁰ Brief von Felix Stierner an Götz Kilian vom 21. 3. 1917, a. a. O.
- ²¹ F. Stierner, Freie Zeitschriften, in: Die Bücherkiste, Heft 5/6/7 (1919), S. 84.
- ²² F. Stierner, Die linksradikale Jugendbewegung, in: Dr. Richard Thorwald (Hrsg.), Forschungen zur Völkerpsychologie und -soziologie. Band IV: Die neue Jugend. Zweite Hälfte, Leipzig 1927, S. 252 ff.
- ²³ L. Kilian. Ein Leben voll Arbeit, voll Kampf, voll Liebe, Manuskript, Isot Kilian-Carstens, Berlin.
- ²⁴ Carl Zuckmayer, Als wär's ein Stück von mir, Horen der Freundschaft, o. O. 1967, S. 273.
- ²⁵ F. Stierner: Die linksradikale Jugendbewegung, a. a. O., S. 255.
- ²⁶ F. Stierner: Die Entdeckung der Geschichte, in: Der deutsche Buchhandlungsgehilfe, 4. Jg., Nr. 10, S. 302.
- ²⁷ C. Felixmüller, a. a. O.

DRESDNER HEFTE – Kulturpolitisch-wissenschaftliche Zeitschrift beim Rat des Bezirkes Dresden, Abt. Kultur

Reihen: *Beiträge zur Kulturgeschichte*
(Organ der Forschungsgemeinschaft zur Kulturgeschichte des Dresdner Raumes beim Rat des Bezirkes, Abt. Kultur)
Beiträge zur Kunstpolitik
Beiträge zur kulturellen Massennarbeit

Bezugsbedingungen: Die „Dresdner Hefte“ erscheinen unregelmäßig. Nach Ankündigung in der Presse sind sie in ausgewählten Buchhandlungen Dresdens erwerbbar (Reihe Beiträge zur Kulturgeschichte).

Der Preis je Heft beträgt 4,- M. Abonnenten erhalten eine Jahresrechnung. Bestellung direkt bei der Redaktion.

Bezieher in der Bundesrepublik Deutschland, in Berlin (West) und im übrigen Ausland geben ihre Bestellung an Buch-Export,
Leipzig, Postfach 160
7010

DRESDNER HEFTE Nr. 14

Hans-Jürgen Sarfert

Dresden im Zeichen des expressionistischen Theaters

„Mir ist's ein lieber Gedanke, ein neues Werk ... der Dresdener Hofbühne zu übergeben ...“¹, 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.“² 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 Straußschen „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 Theaterbau³ 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 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



Das Albert-Theater

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.⁴

Carl Sternheim (1878–1942), karikierend-verbissener und satirischer Komödienschreiber, ätzender Entlarver wilhelminischer Spießerkonventionen, war wohl der erste Expressionist auf Dresdens Bühnen. Der noch weitgehend unbekannt junge Dichter debütierte am 7. Januar 1902 mit der Uraufführung des Gesellschaftsstücks „Auf Krugdorf“ durch „eine erste Bühne des Landes, das königliche Hoftheater“.⁵ Ernst Lewingers Regie führte diese Ehegeschichte zum Erfolg, Sternheim hat Seebach für diesen ‚Durchbruch‘ lebenslang gedankt, denn andere Bühnen lehnten zur gleichen Zeit ab.⁶

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 halboffi-

ziell-private Aufführungen durch Gesellschaften und Vereine. In diesen Jahren sollte Dresden zu einem merkwürdigen 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. 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 Elternhaus 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 aufgeführt 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.“ ⁸ 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 aufführen!“ ⁹ 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 Programmdrama 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“, ¹⁰ kommentierte der einflußreiche Kritiker C. 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 ...“ ¹¹ 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.“¹² 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 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 zugeeignet“, 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 ...“.¹³ 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 Rißweg 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.“¹⁴

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.“¹⁵ 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 ...“¹⁶ 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.“¹⁷



Ernst Deutsch und
Käthe Richter in
der Aufführung von
Kokoschkas Schauspiel
„Der brennende Dorn-
busch“
vom 3. Juni 1917
im Albert-Theater

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.“¹⁸ 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.“¹⁹

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 lernte der studierte Mediziner die Schrecken des ersten Weltkrieges kennen, dann zwang eine Tuberkulose zu einem jahrelangen Höhengedächtnis im schweizerischen Davos. Hier schrieb er, angeekelt von der Erschütterung des Krieges, die stimmungshaften 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.“²⁰ S. Fischer erkannte klar-sichtig 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“.²¹

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 dem Metzger warten.“²² 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 antikularisch: 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 ...“²³ 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“²⁴ zurückwies und warnte, nicht „wieder das Kleinbürger- und Komtessentheater machen“²⁵ zu wollen bis zum Bekenntnis Hartwigs: „Ethisch ist die Dichtung eine gewaltige Tat ...“,²⁶ 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 erreichte. Nach erfolgreichen Verhandlungen inszenierte er ab Herbst 1918 drei Jahre in Dresden, entwickelte weite reformerische Initiativen, die in einer vom Pomp streng gereinigten Bühne gipfelten. Viertel sah den szenische 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.²⁷ 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 gesprochenen letzten Worten: „Wir wollten uns nicht vernichten, und wir sind verwandelt worden“²⁸ 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“.²⁹

Auch der abstrakte Flügel des expressionistischen Theaters, die Berliner „Sturm“-Bühne, konnte im Albert-Theater Uraufführungen veranstalten, die allerdings folgenloser blieben. Waldens Komitragödie „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“.³⁰

Die von Waldens Musik gestützte Pantomime ist „volles Ausströmen inneren Erlebnisses in Gestik, Rhythmik, Tanz, Musik“.³¹ 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 ...“³²

Anmerkungen

- ¹ Zit. nach: Dresdner Kalender 1914. Jahrbuch und Chronik, hrsg. von J. E. Gottschalch, Dresden 1914, S. 60.
- ² Zit. nach: P. de Mendelssohn, S. Fischer und sein Verlag, Frankfurt am Main 1970. S. 597.
- ³ 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 beraumt wurde. An dieser Stelle befindet sich heute ein Parkplatz.
- ⁴ Vgl. Dresdner Kalender 1914. Jahrbuch und Chronik, hrsg. von J. E. Gottschalch, a. a. O., S. 64.
- ⁵ C. Sternheim, Gesamtwerk, Hrsg. von W. Emrich, Neuwied, Berlin (West) 1963 ff. [Zitat: Bd. 10/1, S. 222.]
- ⁶ Vgl. M. Linke, Carl Sternheim in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt., Reinbek 1979, S. 37.
- ⁷ Deutsche Schriftsteller im Porträt. Bd. 6: Expressionismus und Weimarer Republik, hrsg. von K.-H. Habersetzer, München 1984, S. 73.
- ⁸ Verweile doch ... Erinnerungen von Schauspielern des Deutschen Theaters Berlin, hrsg. von Seydel, Berlin 1985, S. 733.
- ⁹ Ebenda, S. 733.
- ¹⁰ Zit. nach: G. Rühle, Theater für die Republik 1917–1933 im Spiegel der Kritik, Frankfurt am Main 1967, S. 106.
- ¹¹ Neue Rundschau, Berlin 1916, S. 1713.
- ¹² Dresdner Volkszeitung, 27 (1916), 234, vom 9. 10., S. 7.
- ¹³ O. Kokoschka, Mein Leben, München 1971, S. 168.
- ¹⁴ O. Kokoschka, Briefe, hrsg. von O. Kokoschka und H. Spielmann, Bd. 1 1905–1919, Düsseldorf 1984, S. 267.
- ¹⁵ Zit. nach: Expressionismus. Literatur und Kunst 1910–1923, Marbach am Neckar 1960, S. 86.
- ¹⁶ Ebenda, S. 87.
- ¹⁷ Dresdner Volkszeitung, 28 (1917), 126, vom 4. 6., S. 8.
- ¹⁸ O. Kokoschka, Briefe, hrsg. von O. Kokoschka und H. Spielmann, Bd. 1 1905–1919, a. a. O., S. 285.
- ¹⁹ 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.
- ²⁰ Zit. nach: P. de Mendelssohn, S. Fischer und sein Verlag, a. a. O., S. 758.
- ²¹ Zit. nach: P. Adolph, Vom Hof- zum Staatstheater. Zwei Jahrzehnte persönlicher Erinnerungen an Sachsens Hoftheater, Königshaus, Staatstheater und anderes, Dresden 1932, S. 350.
- ²² Zit. nach: R. C. Cowen, Reinhard Goerings „Seeschlacht“ – Tendenzstück oder Dichtung?, in: Zeitschrift für Deutsche Philologie, Bd. 91 (1972), S. 535.
- ²³ P. Adolph, Vom Hof- zum Staatstheater. Zwei Jahrzehnte persönlicher Erinnerungen ..., a. a. O., S. 349.

²⁴ Ebenda, S. 349.

²⁵ Ebenda, S. 349.

²⁶ Dresdner Volkszeitung, 29 (1918), 36, vom 12. 2., S. 8.

²⁷ Vgl. W. Pollatschek, Friedrich Wolf, Leipzig 1974, S. 38.

²⁸ Vgl. ebenda, S. 49.

²⁹ C. Felixmüller, Werke und Dokumente, Nürnberg 1982, S. 87.

³⁰ Dresdner Konzert- und Theaterzeitung, Jg. 1920, S. 578.

³¹ Ebenda, S. 578.

³² Zit. nach: G. Rühle, Theater für die Republik 1917–1933 im Spiegel der Kritik, a. a. O., S. 831.

Klaus Hammer

Friedrich Wolfs „Das bist du“ und die expressionistische Bühnen- revolution in Dresden

Unter dem Eindruck seiner eigenen Kriegserlebnisse und dem Einfluß der Schriften Tolstois bildete sich in den Kriegsjahren 1916/18 Friedrich Wolfs Pazifismus heraus. Den Inhalt des „religiösen Bewußtseins der Zeit“ hatte Tolstoi in der durchaus diesseitigen Idee von der brüderlichen Vereinigung der Menschen, der Völker, der ganzen Menschheit gesehen. Dagegen vermochte Wolf nicht mehr an die Wandlung und Veränderung der „Masse“ durch den Krieg zu glauben, „und im übrigen werden die Menschen so bleiben wie sie waren! Und damit auch der Haß und die Unredlichkeit der Völker untereinander!“ Der Mensch bleibe der alte, er werde „seinen Bruder von drüben“ anfallen und ermorden. Deshalb kommt Wolf zu der Auffassung: „Der Mensch muß sich von Grund auf ändern, nicht die Menschheit!“¹ Anstelle der Hoffnung auf die äußere Erneuerung der Gesellschaft durch die „Naturkatastrophe“ des Krieges trat bei Wolf die neue Illusion einer „inneren“, den einzelnen Menschen wandelnden Erneuerung. Gegen das System der Zivilisation und die Sachwalter eines geistlosen, egoistischen „Materialismus“, gegen das Dogma unaufhaltsamen Fortschritts und gegen politische Apathie setzte er seine Moral der Katastrophe, der „Zeitwende“, die die „Idee“ als Feind alles Affirmativen gebärt. „Wir müssen zugrunde gehen, und das gründlich, um neu geboren zu werden.“² Auf den Krieg bezogen signalisierte das Programmwort „Mensch“ die Gegenwart vollzogener Erneuerung und den Akt individueller Umkehr, der diese einleiten und freisetzen kann. Mensch-Sein erschien geweckt durch das Kriegserlebnis, das die Hüllen tradierten und befohlenen Rollenverhaltens zu sprengen vermag. Das „Ich“ sollte sich wandeln und statt der Kriegswerte Haß, Feindschaft, Gewalt die Gegenwerte Liebe, Mitleid, Brüderlichkeit setzen. Das Verschmelzen von Ich und Du zum Wir sollte eine neue Gemeinschaft darstellen. „Wir“ meint also Menschengemeinschaft und neuen Menschen, geschaffen durch den mythischen Erlösungsakt. Aber die erlösende Funktion, die ein derart geändertes Verhalten übernehmen kann, wurde durch die Realität der Novemberrevolution in eine neue Richtung gelenkt.

Als in Dresden die Revolution ausbrach – fünf Tage nach dem Aufstand der Matrosen in Kiel, am 8. November 1918 –, wurde Wolf sofort von ihren Wogen erfaßt: „Es sind gewaltige Schicksals-

stunden! ,Der flieget nie, der jetzt nicht flog!“ Wolf war der Auffassung, „daß die ‚Weltrevolution‘ im Geiste bereits Tatsache ist und in Wahrheit in kurzem überall durchbrechen wird“. ³ In Dresden dominierte das kleinbürgerliche Element, die Arbeiter waren dem Einfluß der reformistischen SPD- und Gewerkschaftsführung ausgeliefert. Die Dresdener Kommunisten dagegen isolierten sich durch ihre sektiererische und linksradikale Haltung selbst; anstatt den Einfluß der rechten Führer in den Räten zurückzudrängen, traten sie schon am 16. November aus dem Vereinigten Arbeiter- und Soldatenrat Sachsen aus und beteiligten sich auch nicht an den Neuwahlen. ⁴ So bekannte sich Wolf zu jener zahlenmäßig nicht unbedeutenden, literarisch einflußreichen und politisch mehr oder weniger dezidiert sich für die USPD erklärenden Intellektuellengruppe, die einen Sozialismus verfocht, der sich jeglicher Gewalt enthalten und die Befreiung der Menschen mittels Erziehung im komplexen sozialen Sinne des Wortes vorbereiten wollte. Nicht die politische Revolution, sondern die „Wandlung im Herzen“, die „Weltrevolution im Geiste“ war auch das Ziel Wolfs, der zwischen revolutionären Ideen und chiliastischen Erwartungen oszillierte. Der Gegensatz zwischen den Denkstrukturen eines bürgerlichen Intellektuellen, der über keine langjährigen Erfahrungen in der Arbeiterbewegung verfügte, und den gesellschaftlichen Interessen des revolutionären Proletariats blieb prinzipiell unbegriffen. Aus dem Blickwinkel des „ethischen“ Sozialismus sah Wolf im Arbeiter den Menschen und glaubte, daß sich dieser Mensch getrennt und unabhängig vom „Arbeiter“ emanzipieren könne, wenn er nur wolle. Das entsprach der sozialdemokratischen Vorstellung, die den Weg zur Menschlichkeit mehr und mehr in der Bildung der Ethik suchte. Der Sozialismus wurde als ein Werk der Erziehung interpretiert. Der neue, wahre Mensch könne sich schon innerhalb der bestehenden Gesellschaft entfalten. Aus der politischen Forderung der Arbeiterbewegung – die revolutionäre Veränderung der Eigentums- und Herrschaftsverhältnisse – wurde ein pädagogisches Anliegen.

Auf der ersten Mitgliederversammlung referierte Wolf über die Grundfragen des Sozialismus: „Dr. Wolf ... entwickelte die ethischen Grundlagen des Sozialismus ausgehend von der gesellschaftlichen Lüge des Kapitalismus und der Entrechtung der Schwachen. Die Verwirklichung der Internationale in uns und das Brudertum der Menschen sei das wahre Ziel einer neuen Erziehung. Nicht die gegenwärtige, sondern die zukünftige Generation könne die Früchte der Revolution genießen. Somit müsse der Umsturz eine vornehmlich sittliche Angelegenheit sein, der Geist der Brüderlichkeit sei das Fundament sozialer Gerechtigkeit. Sodann kam er auf die revolutionäre Bedeutung der großen Geistesrichtungen Christentum, Islam, Tolstoi zu sprechen ... Die Aufrechterhaltung des sozialen Gedankens ohne Kompromisse und jenseits aller parteipolitischen Agitationen sei das wahre Ziel der Gruppe.“ ⁵ Jene Gruppe von Schriftstellern und Intellektuellen pazifistisch-humanitärer Observanz, die sich vor jeder anderen gesellschaftlichen Gruppe zur sozialen Neuorientierung berufen fühlte, sah sich nicht zu konsequenter politischer Praxis verpflichtet. In der Ideologie der Gruppe vermischten sich Pazifismus, Partikel sozialistischer Theorie und eine elitäre Apologie des „Geistigen“. Geistige Revolutionierung des einzelnen, Erneuerung des Herzens, Revolution der Innerlichkeit und der Seele waren also Wolfs ethische Losungsworte während der Novemberrevolution. Ohne auf die politische Situation einzugehen, sah er den Menschen im Umbruch zwischen der alten, untergehenden Welt und einer neuen, die mit dem Leitwort „Liebe“ bezeichnet wurde. Entzieht sich die erneuernde Losung „Liebe“ aber dem Versuch, ihr bestimmte Inhalte zuzuordnen, so verhindert die zweite Bestimmung, daß Revolution permanenter Wandel zu sein habe, den ändernden Vorgang oder seine Ziele gültig zu umschreiben. Das Prinzip des geistigen Revolutionierens verlangt permanenten Willen zum Bruch mit der zum Zustand fixierten Realität. Diese Innenwendung diene als politischer Schritt, Tolstoi zum Führer der Revolution auszurufen. Das



Die Künstler waren bis in die Tiefen ihres Daseins erschüttert, und in ihrem Exklusivitätsglauben, den die Trennung vom Leben der Gesellschaft begünstigte, wirkte die Überzeugung von ihrer Berufung mit: Sie fühlten sich ausersehen, nicht nur die Kunst, sondern durch die Kunst das ganze Leben zu erneuern. (W. Hütt)

neue Gewissen sollte aus der „Klarheit des Herzens“ wieder zum Glauben werden. Deshalb forderte Wolf Bühnen als „Bildungsstätten“, „Verkündigungsstätten“, frei für kultische Werke. Er sah die „Sinnggebung des Lebens als Anbeginn des neuen Glaubens. Sein Inhalt: die Liebe in uns steigern; seine Kraft: das Mitleid. Nichts ist unmöglich!“⁶

Aber solche ekstatischen Verkündigungen, soeben formuliert, zerschellten ebenso schnell an der widersprüchlichen Revolutionswirklichkeit. Obwohl Wolf im Dresdner „Sozialistischen Rat der Geistesarbeiter“ mitarbeitete, veröffentlichte er bereits im Juli 1919 eine kritische Abrechnung mit dem Erbe der Revolution, das die Geistigen in ihren Räten angetreten hatten. Wolf erkannte, daß Brüderlichkeit aller Menschen, die man als Basis der Revolution voraussetzte, nicht bestand. „Endlich hatten auch die kopfarbeitenden Proletarier sich formiert. Die erste Sitzung begann. Der Saal strotzte von Köpfen. Referate stiegen: Das wirtschaftliche Sein bestimme das Bewußtsein ... Nein das Erleben des Brüderlichen, (das) Internationale im Einzelnen ... Die Gehirne rauchen, die Achsen dampfen. Doch jeder rast um sich.“⁷ Zumal am Auftritt eines Arbeiters im Kreis der Intellektuellen machte Wolf deutlich, daß mit der Formel, alle Menschen seien Brüder, Spannungen, Gegensätze und Probleme zugedeckt und verwischt werden.

Die SPD bot sich Wolf nicht als politische Heimstatt an, sie fiel dem Verdikt, „Erneuerung des Menschen“ durch Kompromiß mit den herrschenden Gewalten zu verraten. Er vertrat einen „Sozialismus der Idee“, der sich sowohl gegen den Kompromiß als wesentliches Übel der Realpolitik als auch gegen den Begriff der „proletarischen Revolution“ und „Diktatur des Proletariats“ wendete. Die Änderung der Welt mit den Mitteln des Geistes schloß politische und revolutionäre Mittel aus und lief auf das Postulat einer klassenlosen Gesellschaft hinaus.

Die Aufhebung der „Materie“ durch die Mobilisierung der „Idee“ zu einer Revolution des Geistes war Wolfs Programm. Als Protagonisten der gegen Materie und Zivilisation rebellierenden „Idee“ inaugurierte er den Dichter. Die Rebellionsstimmung reduzierte sich auf verbale Radikalität und die katharisch wirkende „Idee“ des Dichters, der die sozial undifferenzierte „Masse“, zu der er das Proletariat zählt, aus zivilisatorischer Knechtschaft erlösen soll. Der expressionistische Dichter fühlte sich selbst als der Prophet, der Träger der Utopie, Kündler des Ideals und Seher einer Zeitenwende. Dichten war ihm Religion, der Dichter war für ihn Prophet der Menschheit. Das Schaffen des Dichters war nicht analysierende Zergliederung, sondern Synthese, schöpferische Schau, totale Selbstidentifizierung. Die Dichter riefen zur Revolution allein durch Verkündung der Utopie auf, ohne Waffen, ohne Handgranaten, ohne Maschinengewehre.

Der neue expressionistische Bühnenstil eroberte sich erst mit Ernst Tollers „Die Wandlung“ die Bühne. Wolfs Erstlingsdrama „Mohammed“ konnte schon dem Typus des expressionistischen Erweckungs- und Verkündigungs dramas zugezählt werden, dessen klassische Ausprägung aber „Die Wandlung“, die Geschichte der Bekehrung eines Militärpatrioten zu einem pazifistischen Weltrevolutionär, darstellte. Wie der Prophet Mohammed bei Wolf an die „Herzen“ der Bekehrten und zu Bekehrenden appelliert, benennt die abschließende Erweckungspredigt Friedrichs bei Toller das expressionistische Wandlungsgeschehen in seiner ganzen Widersprüchlichkeit:

zwar „Suchen nach Gott“, doch zugleich „glauben an euch selber und den Menschen“ als „Erfüllte ... im Geist“; die Wendung gegen die „gewaltigen Maschinen“ und die „erstarrten Gesetze“; die Klage über die „auf Schulterleisten gespannten“ Herzen, die statt Liebe nur Haß kennen; die Polemik gegen die fehlende Bereitschaft, die zur Erlösung führende Passion, den „Kreuzweg“ auf sich zu nehmen – „ihr alle verzerrte Bilder des wirklichen Menschen“ statt „unbedingter, freier Menschen“.⁸

Jedoch nicht erst in Berlin, wo „Die Wandlung“ am 30. September 1919 in Karlheinz Martins „Tribüne“ uraufgeführt wurde, sondern in Dresden, Frankfurt a. M., Mannheim, Hamburg, München, Darmstadt und Königsberg hatte das expressionistische Theater zunächst Fuß gefaßt. Wenige Tage nach der Uraufführung am Prager Landestheater war Hasenclevers „Der Sohn“ Anfang Oktober 1916 am Dresdner Albert-Theater mit Ernst Deutsch in der Titelrolle aufgeführt worden. Deutsch hatte in Dresden „für sich den expressionistischen Ausdrucksgestus entdeckt“;⁹ nur er erfaßte Sinn und Symptomatik des Vater-Sohn-Konflikts. Überhaupt war das Albert-Theater neben dem Landestheater Prag zum Sammelpunkt der expressionistischen Kräfte geworden. Am 3. Juni 1917 fand hier eine Aufführung der Stücke Kokoschkas „Der brennende Dornbusch“, „Mörder Hoffnung der Frauen“ und „Sphinx und Strohmann“ in der Regie und mit den Bühnenbildern des Verfassers statt. Diese Personalunion von Dichter, Regisseur, bildendem Künstler sollte eine organische Bühnensynthese aus den verschiedenen Künsten realisieren. Aber wohl erst Paul Hindemiths Vertonung hat die volle Einheit ermöglicht, denn das Hauptproblem für die Bühnenrealisation dieser Dramen ist die Sprache, die sich vom Schrei zum Melos bewegt. Kokoschka, der seine Werke dann 1919 auch im Rahmen des „Jungen Deutschland“ bei Reinhardt in Berlin inszenierte, entfernte sich gleichzeitig immer mehr vom „Sturmkreis“, dessen Hauptmitarbeiter er in der Frühzeit war.

Auch das Königliche Schauspielhaus in Dresden hatte in den Revolutionstagen 1918/19 mit dem Traditionalismus der Hoftheater gebrochen. Hier, im Dresdner Staatstheater, fand am 9. Oktober 1919 die Uraufführung von Friedrich Wolfs Bühnenerstling „Das bist du“ unter der Regie von Berthold Viertel und mit den Bühnenbildern von Felixmüller und Linnebach statt.

Ankündigung der Uraufführung von „Das bist du“ in der Inszenierung von Viertel und Ausstattung von Felixmüller/Linnebach

Die Geburt des neuen Menschen war bereits das Thema des „Mohammed“; doch hatte Wolf nur das brennende Herz eines Propheten und dessen Aufruf zur Reinigung des Herzens, zur Hingabe an den Menschen gestaltet. In „Das bist du“ ging es nicht mehr nur um die Entwicklung einer großen Einzelpersönlichkeit, sondern um die Wandlung aller zu neuen Menschen. Die neue Erkenntnis Wolfs bestand darin, daß die Veränderung der Menschen nur das Ergebnis einer befreienden Tat sein kann, durch die das Alte vernichtet wird. „Wir sind einzig, wenn wir die Verwandlung wollen,“ heißt es programmatisch.¹⁰ Am 10. Januar 1919, unter dem unmittelbaren Eindruck einer Massendemonstration gegen die Verhaftung Rosa Luxemburgs und Karl Liebknechts, beendete Wolf das Drama mit den Worten: „Die Welt muß neu geboren werden, von oben nach unten, von unten nach oben, daß sie neu werden kann ...“¹¹ Das Mittelstück seines Schauspiels läßt zunächst eine Ehebruchstragödie vermuten, wie sie bereits der österreichische Autor Karl Schönherr in seinem Drama „Der Weibsteufel“ handfest gestaltet hatte. Was Schönherr in seinen Tiroler Dramen versuchte, einen Verismus, der die Anzeichen der Emotionen dicht nebeneinander rückte, aber ohne logische Brücken, und der sich als ein expressiver Naturalismus darstellte, war mit naturalistischen Darstellungsmitteln nicht mehr zu inszenieren. Doch was bei

Sächsische Landestheater Schauspielhaus

Donnerstag, am 9. Oktober 1919

Anfang 7 Uhr

Zum ersten Mal (Aufführung):

Das bist du

Ein Spiel in einem Vorspiel und fünf Verwandlungen von Friedrich Wolf

Spielplan Berthold Viertel

Personen:

Alfred
Melitta
Walter
Erich

Alfred Wenzel
Melitta Weidner
Walter Jh
Erich Weidner

Hans
Walter
Paul
Erich
Melitta
Alfred

Hans Wahlberg
Walter Jh
Paul Paulsen
Erich Wenzel
Melitta Weidner
Alfred Wenzel

Felismüller Adolf Cinnelbach

Rosine Felismüller

Während des Vorspiels bleiben die Türen geschlossen

keine Pause

Schönherr noch ein aus dem Alltag gegriffener Sexual- und Kriminalfall war, hob Wolf ins Symbolisch-Gleichnishafte. Martha, das junge Weib des Gärtners Andreas, eines frommen Gottsuchers, befindet sich in einer tiefen seelischen Krise; ihr Mann hat sie noch nie berührt. Andreas ist zunächst die leibhaftige Verkörperung der Tolstoischen Lehre von der Gewaltlosigkeit. Indem er jedoch seinen jungen Gehilfen Johannes erschlägt, der sich in einer seelisch-geistigen Beziehung mit Martha verbunden hat, bekennt er sich – wie bereits vorher Johannes und Martha – zur befreienden Tat, durch die das Alte in sich selbst vernichtet wird. Während Johannes seinen Mörder von aller Schuld freispricht und den Tod als Weg zu einer noch innigeren Verbindung seiner Seele mit den ewigen Ideen des Lebens begrüßt, finden sich Martha und Andreas als neue Menschen zusammen. Dem „bürgerlichen“ Mittelstück hatte der Autor im Vor- und Nachspiel eine weltanschaulich-philosophische Rahmenhandlung beigegeben, in der die Gestalten des Stückes als kosmische „Wesen“ zu immer höheren Erkenntnis- und Daseinsformen streben. Mit dem Ruf „Dies war die letzte Vernichtung“ stürzen die wieder zu Wesen gewordenen Gestalten den „Ewig-Gleichen“, das Sinnbild der angeblichen Unwandelbarkeit der Verhältnisse, und gehen in der aufschießenden, alles verzehrenden Flamme ihrer letzten „Verwandlung“ entgegen. Aus dem Willen zur Verwandlung als Grundvoraussetzung der menschlichen Selbstverwirklichung wird die Forderung abgeleitet, daß die Welt umgestürzt werden müsse. Der Glaube Wolfs an die allesverwandelnde Kraft des menschlichen Willens war durch die Niederlage der Revolution nicht ins Wanken geraten.

Das Entsetzen Georg Büchners vor dem Determinismus der Geschichte, der den Menschen der Handlungsfreiheit beraubt und ihm dem Zwang des Muß unterordnet, stellte sich bei Wolf nicht ein. Dagegen hatte Ernst Tollers Gestalt der Sonja Irene L. in „Masse Mensch“ die Revolution und ihren Vollzug angezweifelt, weil die Methoden der Revolution das Ziel der zu errichtenden Menschengemeinschaft gefährden.¹² Die Abkehr von der Kausalität der Erfahrungswelt zugunsten einer ins Räumlich-Visuelle umgesetzten individuellen, geistig-seelischen Wirklichkeit läßt sich auch im ganzen frühen Werk Wolfs nachweisen.

Andreas denkt „Überschichtiges“.¹³ Am Bienenstock hört er, „wie sichs wölkt und ballt und rollt wie ein junge Welten, die heraus muß“. Das Schwärmen der Bienen wird als Symbol des Welterneuern und -verändern gefaßt. Andererseits heißt es, dulden soll der Mensch, auch den Stich der Biene. Andreas versteht die „Stimmen“, die „Ordnung“ der Bienen; „Gewalt bringt nit zum Ziel“, sagt er. Dagegen Lukas: „Satan ist not, sonst wird die Welt zu rund.“ Lukas wird von Martha als „Teufel“ bezeichnet, in ihrer Begierde nach dem Fleisch, in ihrer Lust, die Kraft des Mannes zu erproben, verkörpert sie selbst etwas Wildes, Ungebärdetes gegenüber dem Gottesmann Andreas. Auch Johannes will „etwas, eins, das mich anders macht, ganz anders, hassend ... wild ... böse“.¹⁴ Spontan dialektische Züge werden hier offenbar: das Gute ist nicht ohne Böse, das Harmonische nicht ohne das Zerstörerische, das Verbindende nicht ohne das Trennende denkbar. Das scheinbar Widersprüchliche schließt sich zu einer neuen Vereinigung zusammen: Mörder und Opfer werden eins; der Mörder hat nur sein eigenes Selbst erschlagen, das Opfer erneuert sich im Mörder. Der Umschlag in eine neue Qualität kann sich nur durch die Verwandlung realisieren, durch die Tat, aber auch das Opfer, die Freiheit geben. Die Kontaktlosigkeit der Ehepartner verhindert die menschliche Neugeburt. Erst wenn die Tat – im bürgerlichen Rechtsverständnis Mord aus Eifersucht, hier aber symbolisch überhöht als Befreiung aus menschlicher Isolierung und Bewegungslosigkeit – über den Akt der Gewalt eine neue, höhere Stufe gegenseitiger Liebe und Bruderschaft erreicht hat, sind die Voraussetzungen für ein „neues Leben“ gegeben. Wolf lehnte also nicht mehr Gewalt um jeden Preis ab; als Mittel zum Zweck, um einer neuen Identität von Geist und Seele willen, akzeptierte er sie durchaus. Aber diese Gewalt war noch sozial und

politisch indifferent, sie konnte individueller Terror, Immoralismus oder Triebhaftigkeit bedeuten, sie konnte rechtsopportunistisch wie linksradikal ausgelegt werden. Von der wirklichen Anerkennung einer sozialen Gewalt, die sich im Klassenkampf, im Kampf der Volksmassen realisiert, war Wolf noch weit entfernt.¹⁵ Anlässlich einer Aufführung von „Das bist du“ in Wien schrieb Alfred Polgar sarkastisch: „Das gibt ein leichtes Brausen von Urweisheit, einen Ewigkeitswind, der dir den Hut läßt und den Kopf davonträgt. Tiefsinn verschlingt allen Sinn. Was ist, sollte nicht sein, muß aber sein, damit werde, was nimmer würde, wäre nicht das, was ist, so wie es nicht sein sollte ...“¹⁶

„Das bist du“ als Drama äußerster Subjektivität hält die Stationen der „Verwandlung“ von drei Menschen mit dem Anspruch einer exemplarischen Entwicklung fest. „Der Expressionist wollte mehr als Bilder photographieren, aus der Erkenntnis, daß die Umwelt gleichsam in den Künstler hineinsinkt, in seinem seelischen Spiegel facettiert wird, wollte er diese Umwelt vom Wesen her neu gestalten.“¹⁷ Wolf wie Toller verwarfen den Abbildcharakter von Kunst, wie ihn der Naturalismus postuliert hatte. Das Drama sollte zur bloßen Form werden, Theater Bewegung von Formen sein, hinter denen Ideen stehen. Die Bewußtseinsanstrengung des Künstlers sollte das Wesen der Zeit nicht in ihr selbst erkunden, sondern an der Brechung der Welt im seelischen Spiegel des Künstlers erfahren. Damit aber verwandelte sich die angestrebte Objektivität in einen Subjektivismus, der die Antagonismen des individuellen Bewußtseins als Widersprüche der objektiven Realität ausgab.

Das Drama wurde der „inneren Sicht“, der Vision, unterworfen. Der bürgerliche Alltag erschien unwirklich, ja unheimlich, weil Wolf dem „inneren Leben“ eine höhere Realität zusprach als der äußeren Erscheinung. „Das bist du“ ist ein Wanderungsdrama in der Landschaft der Seele, dessen Struktur Strindbergs Traumspielen nahekommt. Mit der Umwandlung des Unterbewußten in handelnde Personen waren die Voraussetzungen für ein Ich-Drama gegeben. Das Drama wurde zum Spiegel des eigenen „inneren Ichs“, das sich in eine Anzahl von Figuren aufspaltete, die als Kräfte scheinbar gegeneinander arbeiten, um dann um so sinnfälliger zusammengeführt zu werden. Die radikalisierte Ich-Dramatisierung bewirkte allerdings eine gewisse „epische“ Distanz. Das Ich, das sich selbst zum Gegenstand nahm, begegnete sich als etwas Fremdes, Unbekanntes. Das Ich wurde zum Medium eines umfassenderen „Weltzustandes“. Das Zeigen ist ja gerade von Brecht als Geste der Episierung des Dramas verstanden worden.

Auch bei Wolf zeigt sich die Figur und wird gezeigt, und damit betritt der übergeordnete „Erzähler“ des modernen bürgerlichen Dramas das Podium. Die Vogelperspektive des Erzählers ergab eine zeitliche und örtliche Simultaneität. Da die gesamte Handlung an die „innere Sicht“ des Erzählers gebunden war, erhoben sich die Gegenstände, die Requisiten auf der Bühne zum Rang von Figuren, sie gewannen ein eigenes, verselbständigtes Leben. Aus der Vogelperspektive ergab sich zudem der „Kreislauf der Handlung“. „Das bist du“ endet – ähnlich wie Strindbergs „Nach Damaskus“ – wie es begann. Die Handlung demonstriert die ständige Verwandlung. Diese Verwandlung unterliegt aber der Gesetzmäßigkeit der „Wiederholung“. „Verwandlung“ ist also hier im Strindbergschen Sinne nur Wiederholung so wie Erinnerung im Platonschen Sinne nur „Wiedererinnerung“ ist. Das Gesetz der Verwandlung war die schöpferische Verwirklichung des Lebens gegenüber dem Ewig-Gleichen, der Indifferenz des Stoffes, der passiven Resistenz der Materie, dem „großen Krummen“.

Das Verabsolutieren des Ästhetischen bedeutete für den Expressionisten Wolf aber durchaus nicht ein weltanschaulich leeres, formalistisches Theater. Die Inszenierung von „Das bist du“ sollte wesentliche philosophische Inhalte vermitteln. Entsprechend seinem damaligen idealistischen Weltbild sah Wolf hinter der wahrnehmbaren Wirklichkeit und ihrer scheinbar

erdrückenden sachlichen Rationalität eine andere ideelle Welt. Sie wurde idealistisch als die wahre Wirklichkeit gedacht, in der ewige Wesenheiten, platonische Ideen, herrschen, vor allem solche der Harmonie, des Friedens, des Schönen, aber auch der Verwandlung, Vernichtung und ewigen Erneuerung.

Unabhängig von ihrer menschlichen sozialen Erscheinungsform suchte Wolf die Bewegung an sich zu gestalten, stilisierte er die Bewegung zu einer abstrakten Wesenheit um, zu einer Idee, die unabhängig vom Menschen existiert. Die Bewegung ist etwas, das den Menschen „visionär überfällt“, auf ihn übertragen wird; sie wirkt nur noch als Symbol von Abstraktionen. Das konstituierende Moment des Dramas, die Darstellung der Bewegung kollidierender Menschen, wurde damit in Frage gestellt.

Die inhaltliche Spiritualisierung des Theaters war also verbunden mit dem Verlust von konkreten menschlichen Gegenständen und Inhalten. Vom menschlichen Gehalt her gesehen setzte Verdinglichung ein: Die Dinge, Räumlichkeiten, Stimmungen begannen sich selbst zu bewegen, ihr Eigenleben zu entfalten und sich an die Stelle der menschlichen Handlung zu setzen. Dabei wehrte sich Wolf gegen die sich daraus ableitende Zerstörung des zwischenmenschlichen Dialogs, gegen die scheinbar verlorengegangene Kommunikation des Wortes. Der irrationalen Wirkung der Sprache galten seine Bemühungen. Aber abstrakt blieb sein Theater, weil es – ähnlich der abstrakten bildenden Kunst – menschliche Geschichten nicht mehr zum Gegenstand hatte.

Im naturalistischen Theater sollte der Schauspieler „nicht nur Illusion von Wirklichkeit produzieren, sondern sich selbst als Wirklichkeit darbieten, damit tendenziell die schauspielerische Kunst zur Natur werden lassen“.¹⁸ Das bedeutete, daß jede Überhöhung, das Gestische, Körperlich-Sinnliche, jede künstlerisch akzentuierte Sprachgestaltung tunlichst vermieden wurde. An deren Stelle trat die Verabsolutierung des Psychischen, die Tendenz zur Verinnerlichung und zum Triebhaften. Diese Wende zum Psychischen und damit zum Irrationalen, die ja auf der Konzeption vom entfremdeten Subjekt, vom isolierten, sozial abstrahierten Menschen beruhte, sollte auch das antinaturalistische Theater übernehmen und konsequent fortführen.

Es mag paradox erscheinen, daß der frühe Idealist Wolf wieder das Gestische, die körperlich-bewegungsmäßige Verhaltensweise des Schauspielers und damit eine gestische Spielweise anstrebte, die auch für den Materialisten Brecht eine zentrale Bedeutung bekommen sollte. Aber die Inhalte, die Welt, die sein ideales Theater offenbaren sollte; die imaginären Wesenheiten, die allein in der Phantasie des Künstlers existieren, mußten erst durch die Darstellung symbolhaft versinnlicht, wahrnehmbar verkörpert werden. In einer symbolischen Gebärdensprache sollte sich dieses Unsichtbare objektivieren. Wolf besann sich wieder darauf, daß die Schauspielkunst aus der Geste, aus dem Rhythmus, aus der Bewegung, aus der Gebärde und aus dem Tanz geboren wurde, nicht aus der Rede, aus der Literatur, aus dem Text. Das körperlich-räumliche und gestisch-bewegungsmäßige Verhalten des Darstellers wurde als grundlegende Ausdrucks- und Kommunikationsweise begriffen. Dieses Verhalten realisierte sich im Raum. Die empirische Realität verlor ihre eigenständige, den Menschen in seinem Wesen bestimmende Richtung. Dadurch löste sich der Determinationscharakter des Raumes; die Kausalität, in die die dramatischen Figuren durch ihn gestellt waren, wurde aufgehoben. Der Mensch wurde nicht mehr wie im Naturalismus als Funktion des Raumes, sondern der Raum als Funktion des Menschen dargestellt. Diese Umkehrung des Abhängigkeitsverhältnisses bedingt zwangsläufig eine Subjektivierung des Raumes, die seine Transparenz aufhebt und das Vergleichsmoment Wirklichkeit immer stärker verdrängt.

Der subjektivierte Raum erhielt bei Wolf in seiner neuen Funktion den Charakter einer Traumwirklichkeit, die ihrer Struktur nach nicht mehr der Kausalität der Erfahrungswelt unterworfen

ist. Denn wie die Projektion individueller Erlebnisgehalte auf die Faktizität des Raumes, hat auch der Traum seinen Ursprung in der Psyche der Protagonisten und führt zur Auflösung der Kategorien unserer Wirklichkeitserfahrung. Bereits in den späteren Dramen Strindbergs, in denen der Traum zu einem Gestaltungsprinzip wurde, bestand nur noch ein loser Zusammenhang zwischen den Realitätsebenen. Die dramatische Wirklichkeit als ganze erschien hier als Traum, dessenalogische Struktur nicht nur zur Subjektivierung eines einzelnen Raumes führte, sondern die gesamte Wirklichkeit in eine assoziative Bilderfolge auflöste. Dadurch verloren Raum und Zeit als Ordnungsprinzipien der Erfahrungswelt ihre natürliche Funktion. Wie Strindberg in seinem Vorwort zu „Ein Traumspiel“ schrieb, existieren Raum und Zeit nicht: „... auf einem unbedeutenden wirklichen Grunde spinnt die Einbildung weiter und webt neue Muster: eine Mischung von Erinnerungen, Erlebnissen, freien Einfällen, Ungereimtheiten und Improvisationen.“¹⁹ Die Traumbilder gehen fließend ineinander über, so daß eine neue Bühnentechnik notwendig wurde.

In seinem programmatischen Aufsatz „Die expressionistische Bühne“ artikulierte Wolf seine Auffassungen von der funktionalen Beziehung zwischen Gebärde und Bühnenkörper. Anstelle des „bisherigen stabilen Bühnenkörpers, der allegorisch oder symbolisch, figürlich oder durch Lichteffect, nie aber durch eine Raumverschiebung verändert wurde“,²⁰ verlangte er „Zeitlosigkeit“ und „Raumlosigkeit“; mit der Figur soll sich der ganze Raum aufrichten. Der Bühnenkörper sollte labil, veränderlich, ummontierbar werden. „Der Raum selbst muß rasen.“ Anstelle des „Nebeneinander und Gegeneinander“ von Bühnenkörper und Gebärde forderte Wolf „Verdeutlichung“, „Steigerung des Wesentlichen bis zur letzten Exaltation“. Die physische Bühne, die Umgebung des Helden, ist nicht mehr der festgelegte Rahmen einer Szene oder eines Aktes, sondern sie wird zur Projektion des inneren Ichs des Helden. Die Bühnenwelt wird nicht als ein gegebener Raum der Wirklichkeit betrachtet, sondern als Feld von der Seele ausgehender magnetischer und Gravitationskräfte. In Anlehnung an die Experimente mit der Lichtregie, wie sie Appia und Craig entwickelt hatten, operierte Wolf mit dem bewegten und variablen Licht als raumschaffenden Faktor. Der Raum sollte sich so zur Gebärde steigern. Das innere Sehen (die Netzhaut im Zustand der Affektion von innen) ist nicht mehr an Raum und Zeit gebunden; die inneren Gesichte werden nach außen projiziert; Zeitliches und Räumliches verschmelzen vor unserem äußeren Auge. Wolf berücksichtigte dabei bereits kinematographische Reflexe: der starre Bühnenraum, die statische Wirklichkeit wird hinterlaufen durch Sichtbarmachung und Dynamisierung der Innerlichkeit.

Doch Wolf verabsolutierte die Gebärde. Da er Denken als Erkenntnisweise und rationale Haltung grundsätzlich abwertete, ließ er nur das Schaubare, Körperliche als künstlerische Ausdrucksweise gelten. Die Entgrenzung des Raumes und der Wirklichkeit vernichtete auf der Bühne jedes wirkliche Abbild des Handlungsortes und führte zur abstrakten Bühne oder zur „Kulisse der Seele“. Der ekstatische Schrei fand in der rhythmisch-explosiven Betonung des Akustischen seinen theatralischen Ausdruck. Der fanatische Wille des Menschen zum Absoluten erhielt seine Entsprechung in der pathetischen, manchmal gepreßt-verkrampften Gestik der Schauspieler, die wirkte, als sollte die Seele aus dem Körper herausgeschleudert werden.

Berthold Viertel, im Herbst 1918 von Prag an das Königliche Schauspielhaus Dresden verpflichtet, nach den Ereignissen der Novemberrevolution zu einem der fünf Direktoren des Dresdener Theaterrates ernannt, leitete mit „Das bist du“ die Reihe seiner expressionistischen Inszenierungen ein, die mit Georg Kaisers „Gas“ (1920), Hasenclevers „Jenseits“ (1920), August Stramms „Die Haidebraut“ und „Erwachen“ (1921) fortgesetzt wurden. Den expressionistischen Regiestil maßgeblich prägend, bestachen seine brillanten Aufführungen durch Einfallsreichtum, sprachliche Konzentration, dem Streben nach einer dem Stück kongruenten idealen Bühnen-Realisation.

Man sprach bald von „einem geistigen Bekenntnis, das unmittelbar Bühnenform“ erhalten habe, von „Seelenregie“ statt Körperregie.²¹ Viertel ging es um die Zusammenballung des szenischen Ausdrucks, um das Unterstellen unter eine Vision. Der Bühnenraum wurde nach allen Seiten weit geöffnet; seine Perspektiven verzerrten sich nun, um anzudeuten, daß die illusionistische Bühnenwelt ins Wanken geraten sei. Die Bühnenbildner arbeiteten mit den Mitteln der Verzerrung, mit symbolischen Strukturen und fast ortlosen Spielflächen; die Rampe wurde durchbrochen und damit die Illusion der vierten Wand gesprengt, die Podium-Bühne verwirklicht (am sinnfälligsten in Martins „Tribüne“ und in Reinhardts Großem Schauspielhaus mit dem Herausdrängen des Spielfeldes aus dem Guckkasten). Es kam zu einer dramaturgischen Aktivierung des Bühnenbildes, das aus dem ruhenden Milieu in einen mitspielenden Raum verwandelt wurde. Der Raum wurde Mit- und Gegenspieler, wurde lebendig, wie die Gegenstände auf der Bühne von magischem Leben erfüllt wurden. Dem Dekorateur trat der Beleuchter zur Seite oder löste ihn gar ab.²² Wie im „Traumspiel“ Strindbergs spielen in „Das bist du“ Raum und Zeit als Ordnungsprinzipien der Wirklichkeit keine Rolle mehr. Die vorbeijagenden Szenen des Vor- und Nachspiels mit ihrer zu Wortfetzen reduzierten Sprache gleichen dem assoziierenden Prozeß des Traumes. Die einzelnen Bilder, Ausdruck einer unerlösten Welt, gleiten schattenhaft herauf und verschwinden wieder im Dunkel. In „Das bist du“ ist der Gesamtschauplatz in unaufhörlicher „Verwandlung“. Der Lichtkegel erfaßt wie eine Kamera die jeweilige Personengruppe („Wesen“), verläßt sie wieder und wendet sich einer anderen Gruppe zu, kehrt schließlich jäh wieder zurück. Diese Technik, die die szenische Komposition des Dramas ausmacht, weist voraus auf die Zellenstrukturen der sogenannten Neuen Sachlichkeit, deren Charakteristikum, das Simultanprinzip, hier bereits angedeutet ist.

Schon Appias Inszenierung von Claudels „Verkündigung“ 1913 in Hellerau unter der Leitung von Alexander von Salzmann gab ein praktisches Beispiel für die neue Lichtregie. Aber auch Reinhardt benutzte in seiner Inszenierung von „Faust I“ im Deutschen Theater 1909 in der Kerkerszene einen einzelnen Scheinwerfer, der die Aufmerksamkeit auf einen Punkt lenken sollte.

Auch in der Dresdner Inszenierung von „Das bist du“ wurde die Bühne in einen stilisierenden Rahmen gespannt, Licht und Verdunklung gaben den auf- und abklingenden Szenen („Verwandlungen“) die Gestalt unwirklich zerfließender Traumbilder. Die Gegenstände, die ein magisches Eigenleben führen – vornehmlich das Kruzifix im Hintergrund –, leuchteten auf und verdunkelten sich wieder. Die Übergänge von scharf konturierten Wirklichkeitsszenen zu visionären Traumbildern und kosmischen Landschaften wurden durch das Licht geschaffen. Ebenso wie der Raum selbst, der durch die Subjektivierung zu einer autonomen, bühnenimmanenten Realität wurde, emanzipierte sich auch das Licht zum bühnenästhetischen Prinzip. Als solches bekam es die Aufgabe, die verschiedenen Bewußtseins- und Realitätsebenen der dramatischen Wirklichkeit zu kennzeichnen und das Metaphysische sichtbar zu machen.

Wolf fand in Viertel einen „Meister, der Erlebnisse in diskrete Farbe überträgt und so als optisch gliedernder und formender Wortkünstler gestaltet“.²³ Den Widerspruch hatte Ihering schon in den zwanziger Jahren darin gesehen, daß sich Viertels „klarer Kunstwille“ gegen sein „manchmal unklares Kunstgefühl“ durchsetzen mußte. Er sah mitunter die Gefahr „literarischer Verschnörkelung“: „Viertel mußte in sich den Literaten überwinden.“²⁴

Den Bühnenbildern von Felixmüller und Linnebach wurde besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Zum erstenmal kam es zu einer Verbindung von expressionistischer Malerei und expressionistischer Bühnenkunst. „Die pyramidalen Gebirgshöhen in farbigem Licht standen da als reine Wesen ohne naturalistische Kennzeichen, nur die Körperlichkeit der Schauspieler ließ sich nicht restlos in die kubischen Formen einpassen. Aber die dreieckigen Lichtkeile im Schluß-

bild gaben ein bisher noch nie gesehenes Schauspiel von überirdischer Fremdheit des Raumgebildes ...²⁵ Die Bühnenskizzen von Felixmüller erwiesen den Widerspruch zwischen dem abstrahierten Raum und der Körperlichkeit der Darsteller; die Gegenstände wurden dämonisiert (die Verwandlung des Christus-Bildes vom leidenden Menschen in eine verzerrte Fratze; das magische Auge der Bank; die Beilklinge wurde mit Auge und Mund versehen; durch Lichtreflexe wurden alle drei Gegenstände miteinander verbunden und zu magischem Leben erweckt); die Menschen wirken in dieser entleerten Welt wie verloren. Die Bühne ist zu einem lebendigen Raum geworden, in dem der Mensch wie die anderen Ausdrucksmittel (das Licht) als Raumphänomen betrachtet werden kann, da er durch das Gebärdenspiel Raum gestaltet. Der expressionistische Mensch reckt sich zu seiner äußersten Möglichkeit empor, als Geist-Seele-Wesen greift er ins All, sucht er Erfüllung und Erlösung des Geistes und der Seele, Überwindung der Materie. Friedrich Kummer wies deutlich auf die Deformierung der Persönlichkeit hin, die der expressionistischen Darstellung entwuchs: „Die Darsteller werden vom Saitenspieler zum bloßen Saitenspiel in der Hand des Dichters oder des Spielleiters herabgestürzt. Sie können nur, auf großen Bogen wandelnd, Stilfiguren schaffen, zu typischen Gestaltungen gelangen. Eintönigkeit, Gedankenschauspielkunst, Entsagung und Entäußerung der Persönlichkeit ...“²⁶ Hier setzte auch Viertel von den Inszenierungserfahrungen ausgehende Kritik an Wolfs Raumtheorie ein. Der erfahrene Bühnenpraktiker berichtete den bühnenfremden Programmatiker, der den Schauspieler zu einem Instrumentarium bei der Realisierung des Wortkunstwerkes Drama degradierte. Auch Viertel teilte die Auffassung, daß „die tausendfache Beziehung zwischen Mensch und Raum noch nicht annähernd ausgelebt“ ist. Er bezeichnete aber die von Wolf angestrebte Identität von Gebärde und Raum als eine Illusion, eine Eingebung der Phantasie, „welche die Welt plötzlich aus neuer Perspektive erschauernd erschaut.“²⁷ Die Gebärde „lebt von der Undurchdringbarkeit der Körper und von der Durchdringbarkeit des Raumes. Sie lebt im Raum und an den Dingen“. In der Frage des funktionalen Zusammenhanges von Bühnenkörper und Gebärde grenzte sich Viertel entschieden von Wolf ab. Wolf war es um die Dominanz der Gestalt vor dem Raum, um die Überwindung der Außenwelt durch das Wollen des Menschen gegangen. Die vertikale Gebärde sollte sich den vertikalen Raumkörper dienstbar, ihn durchlässig und überwindbar machen. Das Geist-Seele-Wesen sollte auf der Bühne die Materie überwinden. Viertels Widerspruch galt nun nicht der Aufhebung der objektiven materiellen Realität durch die menschliche Einbildungskraft, sondern der Zerstückelung der Persönlichkeit, des Schauspielers. „Es wird und muß immer ein Nebeneinander 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 ...“²⁸ Der Regisseur Viertel erinnerte den Autor Wolf an das ästhetische Grundgesetz, daß die Gebärde „im Raum und an den Dingen“ lebt, daß sie von der Spannung zwischen der Undurchdringlichkeit des Körpers und der Durchdringbarkeit des Raumes bestimmt wird. Mit Wolf übereinstimmend, daß neben dem Schauspieler „alles, was sich auf der Bühne befindet, eine Wirklichkeit zweiter Ordnung“ ist, wies Viertel eine kubistische Zerlegung des Körpers durch Schattenwirkungen zurück. Er begriff die Schauspielkunst nicht nur als reproduktive Kunst, dem dramatischen Wort bei- und nachgeordnet, sondern als einen eigenschöpferischen Vorgang, als das Kunstwerk Theater. Wolf plädierte für das expressionistische Programm der Wandlung, indem er vorführte, welche Widerstände der Gewandelte bzw. der zur Wandlung Bereite in sich wie in einer unverwandten, unwandelbaren Welt zu überwinden hat. Das Verwandlungsspiel „Das bist du“, realisiert sich als

oratorisch-rhetorisches Stimmenspiel. Eine Stimme nimmt das Gebot, den Appell, den Aufruf der anderen Stimme auf, wandelt ab oder prägt neu und gibt die Losung der nächsten Stimme weiter. Die Gebärde endet im chorischen Schrei. Das hin- und herwogende Spiel der Stimmen ist angesichts der vielfachen Wiederholungen und Umverwandlungen gesteigert zur oratorischen Liturgie. Sentenzen, Formeln, Signale ersetzen den spezifizierenden Satz, abstrakt fluoreszierende Bilder den Begriff, Rhetorik und Rhythmus die Dialektik und Analyse. Die Sprache wurde zur Bedeutung einprägsamer Leit- und Fahnenworte erhoben. Wolf wollte suggestiv überzeugen, ohne dem Zuschauer die gedankliche Freiheit zu lassen, Einspruch oder Zweifel anzumelden und den Text zu „hinterfragen“. Die Dialoge, zwischen oratorischer Gleichstimmigkeit und stichomythischer Dialektik balancierend und zu unmittelbarer Sichtbarmachung der inneren „Geschichte“ der Figuren geschaffen, können sich deshalb auf Platon berufen, weil in ihnen Gedankengegensätze ausgetragen werden, die so scharf zugespitzt sind, daß ihr Zusammenprall nicht nur innertextlich-dialektische, sondern auch szenische Bewegung auslöst. Oder der Dialog ist szenisch so aktiviert, daß die von ihm provozierte Bewegung das Stimmenspiel optisch vergegenwärtigt. Mit bohrenden Fragen wird die Geschlossenheit des Dialogs aufgerissen, der nun ins Spontan-Dialektische splittert: Eine Hoffnung flackert auf, die im bürgerlichen Mittelstück in ihren realen Widersprüchen gewendet wird und am Schluß als etwas Erfahrenes und Erlebtes zum Programm erhoben wird. Der Dialog, durch die steten Abbrüche seiner Führung, den Richtungswechsel der syntaktischen Abfolge und die aufbrechenden Sprechpausen und Sprachlücken aufgeraut, entbindet szenische Bewegung als Bewegungsfluß, der die Sprache trägt. Das Erlebnis verdichtet sich zur übermächtigen Vision.

Die altindische Erkenntnis des „Tat twam asi“, auch von Toller in „Masse Mensch“ beschworen,²⁹ wurde für Wolf zum Ausgangspunkt menschlicher Veränderung und Wandlung und damit für die Erfüllung der Seele. Der Gottsucher Andreas wird zur Tat gelenkt und verwirklicht sich erst in der Tat. Unter dem Einfluß des revolutionären Geschehens suchte Wolf die Unveränderbarkeit der Welt durch den Gedanken von der Veränderbarkeit des Einzelindividuum aufzuheben. Solange er aber die sinnlich-konkrete Erfahrung hinter der Idee zurückstellte, konnte er auch der Realität keine verändernde Kraft zumessen. So bleibt der Tat-Impuls: Alles Erstarrte, Stagnierende, Alte muß durch die befreiende Tat verändert werden. Das Bekenntnis zur verändernden Tat wird von allen drei – Andreas, Martha und Johannes – abgelegt.

„Das bist du“ ist die Vereinigung des scheinbar Widersprüchlichen: „Mörder und Opfer werden Eines; der Mörder hat nur sein eigenes Selbst, seinen alten Adam erschlagen; das Opfer hat sich in den Mörder verwandelt, sich in ihm erneut. Aber hat die Hand ausgeholt oder die Axt, die sich dazwischen gedrängt und mit ihrem Stiele, den Menschenhand zurecht gelegt hatte? Hat die Faust zugeschlagen oder das Kreuz, das es schon längst müde geworden war, zum Symbol der Liebe entselbstet zu sein, und das seine boshafte Urnatur, sein eigentliches Wesen eines Marterholzes wieder durchsetzen wollte? „Das bist du“ wird hier zum Zwang eines bösen Fatalismus, der Ursache an Wirkung und Wirkung an Ursache bindet und alles – wie die Lawine den Schnee – zusammenballt.“³⁰ Unter dieser „Dämonie des Trägheitsgesetzes“, jenem „verzweifeltsten Schicksalsbegriff“ steht die verändernde Tat ebenso wie unter einem abstrakten, omnipotenten Freiheitsbegriff. Tat und Opfer bleiben für die reale Welt folgenlos. So hat Wolf damit auch kein uneingeschränktes „Ja zur Novemberrevolution“ ausgesprochen;³¹ seine Auffassungen: „Jede Tat ist ein Mord am Vergangenen!“ ist beliebig auslegbar, bedeutet noch nicht die Anerkennung der Arbeiterklasse als historisches Subjekt der Umwälzung der bestehenden Herrschaftsverhältnisse und die Anerkennung der revolutionären Gewalt. Die von Wolf in „Das bist du“ geforderte Tat ist nicht gleichzusetzen mit der Tat der Revolution. Dazu hatte der Autor noch einen weiten Weg zurückzulegen.

sich nicht resales in die kubischen Formen einpassen. Aber die dreieckigen Lichtkeile im Schluß-

Anmerkungen

- ¹ Friedrich Wolf an Gerstenberger v. 12. 10. 1916, in: F. Wolf, Briefe, Berlin und Weimar 1969, S. 28/29.
- ² Friedrich Wolf an Gerstenberger v. 29. 9. 1918, in: Ebenda, S. 41.
- ³ Friedrich Wolf an Gerstenberger v. 11. 11. 1918, in: Ebenda, S. 30.
- ⁴ Vgl. H. Dörner, Die Dresdner Arbeiterbewegung während des Weltkrieges und der Novemberrevolution 1918, Diss. Leipzig 1960.
- ⁵ Menschen, Dresden Nr. 4 (17), 20. 1. 1919, S. 3.
- ⁶ F. Wolf, Die Klarheit des Herzens, in: Der Zwinger, Jg. 3, H. 6, 1919, S. 145–149.
- ⁷ F. Wolf, Präludium zu den nächstkommenden Tagen, in: Die rote Erde I, 2 (Juli 1919), S. 59.
- ⁸ E. Toller, Prosa, Briefe, Dramen, Gedichte, Reinbek bei Hamburg 1961, S.
- ⁹ G. Rühle, Theater für die Republik, Frankfurt/M. 1967, S. 63.
- ¹⁰ F. Wolf, Das bist du, Dresden 1920, S. 64.
- ¹¹ Friedrich Wolf an Gerstenberger v. 8. 10. 1918, in: Friedrich-Wolf-Archiv der Akademie der Künste der DDR, Mappe 275. Vgl. auch F. Wolf, Das bist du, a. a. O., S. 64.
- ¹² Vgl. A. Klein, Wirklichkeitsbesessene Dichtung, Leipzig 1977, S. 55 f.
- ¹³ F. Wolf, Das bist du, a. a. O., S. 20.
- ¹⁴ Ebenda, S. 23.
- ¹⁵ „Die Gewalt ist der Geburtshelfer jeder alten Gesellschaft, die mit einer neuen schwanger geht. Sie selbst ist eine ökonomische Potenz“ (Marx/Engels, Werke, Bd. 23, S. 779).
- ¹⁶ Die Weltbühne v. 15. 3. 1923.
- ¹⁷ E. Toller, Quer durch, Berlin 1930, S. 280.
- ¹⁸ J. Fiebach, Von Craig bis Brecht, Berlin 1975, S. 46.
- ¹⁹ A. Strindberg, Ausgewählte Dramen, München 1925, Bd. 4, S. 171.
- ²⁰ F. Wolf, Aufsätze I, Berlin und Weimar 1967, S. 11.
- ²¹ B. Viertel, Schriften zum Theater, Berlin 1970, S. 489.
- ²² B. Viertel, Der neue Raum, in: Ebenda, S. 434 ff.
- ²³ H. Ihering/B. Viertel, Der Schriftsteller als Regisseur, in: Ebenda, S. 11.
- ²⁴ Ebenda, S. 12.
- ²⁵ Ebenda, S. 483.
- ²⁶ Ebenda, S. 483.
- ²⁷ Ebenda, S. 435.
- ²⁸ Ebenda, S. 436.
- ²⁹ Vgl. A. Klein, Wirklichkeitsbesessene Dichtung, a. a. O., S. 54.
- ³⁰ B. Viertel, „Das bist du“ (1919), in: B. Viertel, Schriften zum Theater, a. a. O., S. 312.
- ³¹ E. Günther, Die frühen Dramen Friedrich Wolfs (1917–1923), Diss. Jena 1963, S. 60.

Thomas Hartmann

Mary Wigman – Schlüsselfigur des expressionistischen Tanzes

Außer einigen wenigen Filmdokumenten ist von der Vielzahl tänzerischer Äußerungen aus der großen Zeit des Ausdruckstanzes im Deutschland der zwanziger Jahre nur wenig erhalten geblieben. Einen Eindruck können die heute zum internationalen Repertoire gehörenden Ballette von Kurt Jooss vermitteln. So z. B. sein Meisterwerk „Der grüne Tisch“ – welches durchaus als richtungweisend gelten kann, dem man aber nur durch Zuordnung zum Expressionismus nicht gerecht wird.

Es wäre sicher nicht richtig, alle im Umfeld von Wigman, Laban, Palucca oder Kreutzberg wirkenden Tanzkünstler als Expressionisten zu bezeichnen. So ist auch die Zuordnung zu Begriffen, die für die Bildende Kunst oder Musik verwendet werden, nicht ohne weiteres möglich. Die Bilder von Ernst Ludwig Kirchner können noch betrachtet werden, aber nicht die Tänze der Wigman.

Charakteristisch für die Entwicklung des Ausdruckstanzes war, daß er sich in einer vom Erlebnis des ersten Weltkrieges geprägten Zeit herausbildete. Die Suche nach neuen Werten brachte Erscheinungen hervor, die entscheidend zur Entwicklung des Ausdruckstanzes beitrugen. Dabei nahm der moderne deutsche Tanz eine besondere Stellung ein.

Isadora Duncan hatte Aufsehen erregt durch ihre Verneinung des klassischen Tanzes.

Michail Fokin konnte die Konvention des Ballettbetriebes durchbrechen.

Jaques Dalcroze kam in Hellerau zu Arbeitsergebnissen, die weit über Dresden hinaus wirkten.

Nur wenige Beispiele, die die Differenziertheit der Bestrebungen in Amerika, Rußland und Deutschland zeigen – keine Beispiele für expressionistischen Tanz.

In Hellerau bei Dresden war etwas zur Blüte gelangt, was sich im Zusammenhang mit der Suche nach neuen Werten, nach einem neuen Körperbewußtsein, nach neuen Formen des Zusammenlebens einer großen Anhängerschar erfreute. Dahin war auch Mary Wigman gegangen, um sich in rhythmischer Gymnastik ausbilden zu lassen. Damals war die Bildungsanstalt in Hellerau eine der modernen Attraktionen Dresdens, und es ist erstaunlich, daß Mary Wigman diese Schule bald verließ, um bei Rudolf von Laban zu lernen.

Die Kolonie auf dem Monte Verita in der Schweiz scheint daraus, obwohl vom Ursprung her sicher ähnliche Bestrebungen wie in Hellerau galten, einen ganz entscheidenden Wendepunkt in ihren künstlerischen Absichten bewirkt zu haben. Sie selbst betont besonders, daß, im Gegensatz zu Hellerau, nicht das Umsetzen einer musikalischen Struktur, sondern die ausdrucksvolle Gebärde ins Zentrum der Arbeit rückte.

(Bild rechts: Mary Wigman. „Schicksalslied“)

Nicht lange und die Wigman trennte sich auch von Laban, dessen Bemühen sich auf die Entwicklung eines umfassenden und lehrbaren Systems einschließlich einer Tanzschrift richtete.

Erste Solotanzabende entstanden. Als sie 1920 in Dresden auftritt, findet sie ungewöhnliche Resonanz.



um eine historische Zuordnung vorzunehmen. So kommt es bei Arnheim zu einer Vereinbarung.
 Man bietet ihr die Leitung des Balletts der Dresdner Oper an. Zwar kommt es nicht zu einem Vertragsabschluß, aber der Vorgang scheint bezeichnend zu sein für die damalige Situation in der Stadt.
 Der Expressionismus hatte in der Nachkriegszeit alle Bereiche des künstlerischen Lebens erfaßt. Überall in Deutschland gab es Tänzerinnen, die mit mehr oder weniger Erfolg unabhängig von

großen Ensembles und Institutionen mit Soloprogrammen als Autor und Interpret zugleich gegen den „Drill“ des klassischen akademischen Tanzes revoltierten. Mary Wigman wurde schnell als eine besondere Erscheinung in diesem Umfeld erkannt.

In der Presse, den Dresdner Nachrichten vom 12. Mai 1921, wird folgendes mitgeteilt: „Endgültig wird der Irrtum begraben, der im Tanze eine Schaustellung weiblicher Reize sieht. Der Menschenleib als Meisterstück der Schöpfung wird reineren, froheren Aufgaben dienstbar gemacht. Viele haben schon vor und neben Mary Wigman darum gerungen. Aber erst sie hat das Maß von technischem Können, Ausdruck und schöpferischer Phantasie entfaltet, das alle Zweifel niederschlägt und ihrer Kunst im Reiche der Künste Ebenbüdigkeit verleiht. Ballett, Varieté und Theatergeste haben uns den Blick getrübt gegenüber dem freischwingenden, ausdrucksreichen Gebärdenspiel des ganzen Körpers. Wer diesmal die ‚Tänze nach orientalischen Motiven‘ und die ‚Tanzrhythmen‘ zum ersten Mal sah, hatte gewißlich allerhand innere Hemmungen zu überwinden, Widerstände, wie sie den ‚Tänzen der Nacht‘ des zweiten Programms noch stärker entspringen. Und doch sind gerade diese ganz oder nur andeutend begleiteten Gebärdendichtungen. Das Reifste und Tiefste, das der über alle Erdschwere frei sich erhebende Menschenleib durch Mary Wigman zu künden weiß.“¹

Dabei fällt auf, daß hier diese Art zu tanzen, trotz der Erfahrung mit Hellerau, als neu und ungewöhnlich empfunden wird. Neu und ungewöhnlich aber als Tanz und als ebenso bedeutungsvoll wie Entwicklung in der Malerei oder im Schauspiel. Offensichtlich eine außerordentlich günstige Situation für Gründung und Aufbau einer Schule.

Wigman selbst hatte sehr wohl erfaßt, in welcher künstlerischen Atmosphäre sie lebte. Die Räume der Schule in der Bautzener Straße wurden stark farbig gestaltet, Möbel waren schwarz, das Haus wurde umgebaut. Ein Treffpunkt nicht nur für Tanzbegeisterte. Ernst Ludwig Kirchner, wie auch andere Maler oder Bildhauer fühlten sich stark angezogen. Beleg dafür auch das Werk des in den letzten Jahren aufmerksam beachteten H. Sander.

Will Grohmann wurde einer der Förderer von Wigman und später der Palucca. Er schrieb dann auch ein Palucca-Buch unter dem Pseudonym Rydberg. Einer der Schüler Grohmanns, Will Götze, wird für Jahre der ständige musikalische Mitarbeiter bei Wigman.

Sie hat sich gern und mit Ernst schriftlich oder mündlich zu tänzerischen Fragen geäußert.

Ich glaube nicht an Kategorien. Man kann die Kunst nicht einfach nehmen und in verschiedene Stücke unterteilen – das ist Expressionismus, das ist Modernismus, das ist Futurismus, das ist Post-Expressionismus. Jede Kunst, die es verdient, so bezeichnet zu werden, beinhaltet Expressionismus. Ich kann die Bedeutung meiner Tänze nicht in Worten wiedergeben. Könnte man sie in Worte fassen, gäbe es keinen Grund, sie zu tanzen. Man tanzt, weil dies der einzige Weg ist, seine tiefsten und fundamentalsten Gefühle auszudrücken – der einzige Weg, sein Lebensgefühl auszudrücken. (M. Wigman)

Am Stil ihrer Schriften, aber auch auf Tondokumenten ist sehr deutlich eine große Empfänglichkeit für die literarische Ausdrucksweise der Zeit ablesbar. Dabei sind ihre Tagebuchnotizen oft sehr drastisch und impulsiv, während Gedrucktes deutliche stilistische Prägung erhält. Selbst späte Briefe aus den letzten Lebensjahren werden mit deutlichen Zeichen von Gestaltungswillen formuliert und gehen bei sehr allgemeinen Inhalten über die einfache Mitteilung hinaus.²



Mary Wigman. „Hexentanz“

Skizzenhaft soweit einige Überlegungen zum Beispiel Wigman. Dies soll nur veranschaulichen, daß hier durchaus Untersuchungen gerechtfertigt wären, die ihre Bedeutung für das kulturelle Leben der Stadt Dresden tiefgründiger erfassen als bisher geschehen.

Palucca, eine der berühmtesten Schülerinnen Wigmans, könnte auf den ersten Blick vielleicht als Vertreterin nicht des Expressionismus, sondern einer neuen Sachlichkeit bezeichnet werden. Sie selbst grenzt sich durchaus vom Expressionismus ab und sieht sich als Vertreterin einer eigenständigen Richtung. So ist auch der Begriff „Neuer künstlerischer Tanz“ eng mit Palucca verbunden. Die Beschreibungen ihres Tanzes durch Rudolf Arnheim schließen auch eine Wertung der Wigman ein. Allerdings fehlt hier offensichtlich noch die nötige Distanz, um eine historische Zuordnung vorzunehmen. So kommt es bei Arnheim zu einer Vereinfachung – Palucca ja – Wigman nein.³

Wie schon angedeutet, wäre die geeignete Methode die Analyse der Tänze, die aber infolge der Natur der Sache nur äußerst unvollkommen möglich wäre. Wenn Kurt Jooss' „Der grüne Tisch“ m. E. als ein Werk, das im Begriff ist, den Expressionismus zu überwinden, gelten muß, so vor allem, weil hier der Schritt zur theatralischen Choreographie getan wurde. Zum

ändern ist, wie auch in anderen Werken von Jooss, gesellschaftliches Umfeld künstlerischer Gegenstand. Der unmittelbar persönliche Ausdruck und die Suche nach ganz eigenen und von anderen nicht ohne weiteres anwendbaren künstlerischen Mitteln, waren dem Podiumstanz, den Programmen der zahlreichen Einzeltänzerinnen die Grundlage.

Daraus entwickelt sich in vielfältigen Varianten die Bemühung um große theatralische Gestaltungen und Zugang zu den Theatern und ihren Ensembles.

Mit dem Wandel der vielfältigen Erscheinungsformen des Expressionismus und dem aufkommenden Nationalsozialismus verlor der Ausdruckstanz in Deutschland, aber auch außerhalb, zunehmend an Bedeutung. Selbst nach 1945 war eine Wiederbelebung oder Weiterentwicklung problematisch.

Charakteristisch scheint mir Wassily Kandinskys Äußerung über Musik, die meines Erachtens eine expressionistische Haltung darstellt: „Der Zuhörer fühlt sich oft im wirklichen Sinne beleidigt, da er wie ein Tennisball fortwährend über das Netz geschleudert wird, über das Netz, welches die zwei gegnerischen Parteien trennt: die Partei des äußeren ‚Schönen‘ und die des inneren ‚Schönen‘. Das innere Schöne ist das Schöne, welches mit Verzicht auf das gewohnte Schöne aus befehlender innerer Notwendigkeit angewendet wird. Dem nicht daran Gewöhnten erscheint natürlich dieses innere Schöne häßlich, da der Mensch im allgemeinen zum Äußeren neigt und nicht gerne die innere Notwendigkeit erkennt. (Und das ganz besonders heute!) Mit diesem vollen Verzicht auf das gewohnte Schöne, alle Mittel, die zum Zwecke der Selbstäußerung führen, heilig heißen, geht heute noch allein, nur von wenigen begeistert anerkannt, der Wiener Komponist Arnold Schönberg.“⁴

Mary Wigman gilt mir in diesem Sinnzusammenhang als typische Vertreterin des expressionistischen Tanzes. Sie hatte sich zum Leitbild für sehr viele Tänzer entwickelt, und ihre bedeutendsten Schüler haben mit unverwechselbarer Individualität eigenen künstlerischen Ausdruck gefunden. Es gibt keine Muster, die einfach übernommen werden können.

Am Ende ihres Lebens, im hohen Alter, äußerte sich Mary Wigman gegenüber ihrer Freundin Irene Steiner, wie sie über eine Fortführung ihrer Schule denkt. Sie meinte, daß es keine lehrbare Methode gibt oder auch geben kann, die ihrer tänzerischen oder pädagogischen Arbeit zugrunde liegt und die eine Weiterentwicklung dieser Arbeit durch andere zuließe.

Offenbar zeugt dies von der Erkenntnis, daß die Zeit des Ausdruckstanzes, entscheidend von ihr geprägt, vorüber war.

Das stark erwachte Interesse am Expressionismus, dem deutschen Ausdruckstanz und der durch Mary Wigman angeregten Entwicklung sollte Anlaß zur intensiveren wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Thema sein.

Dieser Beitrag stellt nur einen Versuch, ein öffentliches Nachdenken dar.

Anmerkungen

¹ vgl. Dresdner Nachrichten, 12. Mai 1921.

² vgl. H. Müller, Mary Wigman, Weinheim und Berlin, 1986.

³ vgl. R. Arnheim, Zwischenrufe, Leipzig und Weimar, 1985.

⁴ vgl. W. Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst, in: Der blaue Reiter, Leipzig, 1986.

Resümee

Förster, Gerlinde:

Expressionismus in der Dresdner bildenden Kunst zu Anfang des 20. Jahrhunderts – Wege zur Neubestimmung der Funktion von Kunst im Umfeld politischer, sozialer und kultureller Verhältnisse

Dresdner Hefte, 6. Jg., H. 1 (1988), Beiträge zur Kulturgeschichte 14

Zwischen 1905 und 1933 herausgebildete Dresdner künstlerische Traditionen sind für die internationale Kunstentwicklung bedeutsam geworden. Auch gegenwärtiges Schaffen – vor allem junger Künstler – läßt den Bezug zu ihnen mehr oder weniger deutlich werden.

Mit der 1905 in Dresden gegründeten Künstlervereinigung „Brücke“ begann eine Entwicklung, der zunächst reines Gesinnungspathos, dann, im „veristischen Expressionismus“, politisch motivierte Antibürgerlichkeit eignet und darin endet. Für die „Brücke“ war die Herausbildung einer völlig neuen Bildsprache alternatives Konzept zur bürgerlichen Lebensweise und akademischen Kunstpraxis. Es fand in Dresden, neben München Protagonist der Bewegung, ein breites Echo vor allem bei liberalen Industriellen und der Intelligenz. Wohlwollender Rezensent waren aber auch sächsische Arbeiterzeitungen. Die Erschütterungen des Krieges, die Revolutionen in Rußland und Deutschland führten zur Formierung und zur Herausbildung eines Führungsanspruchs der „Geistigen“. „Proletarier, geistige Arbeiter, vereinigt euch!“ wurde zum Programm solcher Gemeinschaften wie der Dresdner Sezession „Gruppe 1919“.

Bleibt deren Kunst auch eine Kunst zwischen den Welten, findet sich in ihr doch eine auf linksbürgerlichen Überzeugungen gegründete Volksverbundenheit. Das Bündnis von KPD und künstlerischer Intelligenz, objektiv und subjektiv immer wieder gestört, kommt erst in der zweiten Hälfte der 20er Jahre zum Tragen. Das Wirken u. a. der „Brücke“ und der „Gruppe 1919“ macht den Wandel in der Funktionsauffassung von Kunst deutlich. Er weist auf den Anspruch, im sozialen Gefüge eingreifend wirken zu wollen und ist so eine der Quellen dieses Bündnisses, zugleich proletarisch-revolutionärer Kunst. (B. S.)

Sarfert, Hans-Jürgen:
Hellerau – „Bayreuth Dresdens“ und erste deutsche Gartenstadt
 Dresdner Hefte, 6. Jg., H. 1 (1988), Beiträge zur Kulturgeschichte 14

Die stürmische industriekapitalistische Entwicklung um die Jahrhundertwende sorgte besonders in den wachsenden Großstädten für eine zunehmende Verelendung großer Teile des Proletariats. Katastrophale Wohnverhältnisse waren eine schlimme Folge. Reformersches Denken suchte einen Ausweg in der Schaffung von Gartenstädten. In England und in Deutschland gelang es, einige inselhaft Siedlungen zu errichten. Hellerau bei Dresden darf als das Experiment angesehen werden, in dem der Reformwille die breiteste Ausformung erfuhr. Zunächst nur als architektonisch interessante Wohnsiedlung für Fabrikarbeiter angelegt, wurde es durch Aktivitäten des Sekretärs des Deutschen Werkbundes, Dr. Wolf Dohrn, ein wichtiger Verlags- und Festspielort, ein Zentrum des freien Ausdruckstanzes und eine bedeutende Künstlerkolonie. Der erste Weltkrieg nahm den Unternehmungen den innovatorischen Schwung, aber Helleraus Stellenwert in der Reformkultur der Zeit blieb unangetastet. (H.-J. S.)

Sarfert, Hans-Jürgen:
„Sturm und Gärung“ in Dresden. Skizze des literarischen Expressionismus
 Dresdner Hefte, 6. Jg., H. 1 (1988), Beiträge zur Kulturgeschichte 14

Als Expressionismus in der Literaturgeschichte bezeichnen wir den epochalen Ausdruck der Erneuerungssehnsucht einer revolutionär gesinnten Generation im Umfeld des ersten Weltkrieges. Wirkungswille und Gemeinschaftsgefühl gaben ihm den Charakter einer gewissen Geschlossenheit. Stärker als bisher wurde das literarische Leben des Expressionismus von Gruppen und Zirkeln getragen. Absoluter Mittelpunkt war die Hauptstadt Berlin, aber auch in vielen anderen Städten schlossen sich Autoren in Frontstellung gegen die bürgerliche Gesellschaft zusammen: Heidelberg, Kiel, Konstanz, Hamburg, Greifswald etc. Auch Dresden wurde ein wichtiges Zentrum. Der Maler und Graphiker Conrad Felixmüller sorgte für lebhaftere Kommunikationsbeziehungen mit Berlin, Ida Bienert sammelte in ihrem gastoffenen Haus avantgardistische Kunst, provokante Dichtersoiréen fanden statt, wichtige polemische Zeitschriften erreichten öffentliche Geltung, und auch vom Dadaismus blieb Dresden nicht unberührt. (H.-J. S.)

Ludewig, Peter:
Der Rote. Porträt des Schriftstellers und Verlegers Felix Stierner
 Dresdner Hefte, 6. Jg., H. 1 (1988), Beiträge zur Kulturgeschichte 14

Felix Paul Stierner, dessen Lebenslauf und Wirken aufgrund neuer Recherchen erstmals umfassend erhellt wird, war als Verleger und Essayist eine der zentralen Gestalten des späten Expressionismus in Dresden. Er gründete 1917 einen kurzlebigen Verlag, in dem erste Publikationen der Expressionisten erschienen. Stierner übernahm in seinem Verlag die Herausgabe des ersten Jahrgangs der Zeitschrift „Menschen“, der wohl wichtigsten Dresdner expressionistischen Zeitschrift. Wenn der Stierner-Verlag auch nur etwa 10 Publikationen herausbrachte, spielte er doch in gewisser Weise die Rolle eines Initialzünders. Aber nicht allein in dieser Hinsicht war Stierner für Dresden wichtig. Als Lehrling in der Buchhandlung Bender, einer der wenigen in Dresden, die der neuen Literatur verpflichtet waren, lernte er verschiedene Schriftsteller und andere Künstler kennen, die sich später an der „Expressionistischen Arbeitsgemeinschaft Dresden“ beteiligten. Stierner war Integrationsfigur. Seine Bekanntschaft mit Hiller, Rubiner und Blüher vermittelte andererseits den Kontakt zur voraufgegangenen Generation expressionistischer Literaten. (P. L./B. S.)

**Sarfert, Hans-Jürgen:
Dresden im Zeichen des expressionistischen Theaters**

Dresdner Hefte, 6. Jg., H. 1 (1988), Beiträge zur Kulturgeschichte 14

Das expressionistische Theater fand in Dresden einen besonderen Nährboden, obwohl der bisherige Spielplan kaum wesentlich den konventionellen Rahmen verlassen hatte. Eine progressive Schlüsselrolle spielte besonders der tolerante Intendant dieser Jahre, Graf Seebach. Durch sein mutiges Durchsetzungsvermögen öffneten sich die Dresdner Bühnen dem Theaterexpressionismus sogar eher als die führenden Berliner Reinhardt-Bühnen. Die nachhaltigsten Uraufführungen gab es 1916 im Albert-Theater mit Hasenclevers „Der Sohn“ und 1918 im Schauspielhaus mit Goerings „Seeschlacht“. Ihr Stellenwert in der Theatergeschichte ist unbestritten. Aber auch die frühen Dramen Kokoschkas, Friedrich Wolfs „Das bist du“, Stücke von Walden und Wauer errangen in Dresden erste Erfolge und Anerkennung. Mit dem Schauspieler Ernst Deutsch und dem Regisseur Berthold Viertel begannen zwei Künstler ihre Laufbahn, die paradigmatisch das Wollen des Expressionismus verkörperten. (H.-J. S.)

**Hammer, Klaus:
Friedrich Wolfs „Das bist du“ und die expressionistische Bühnenrevolution in Dresden**

Dresdner Hefte,
6. Jg., H. 1 (1988),
Beiträge zur Kultur-
geschichte 14

Geistige Revolutionierung des einzelnen, Erneuerung des Herzens, Revolution der Innerlichkeit waren ethische Losungsworte des Pazifisten Wolf, der sich während der in Dresden erlebten Novemberrevolution den „Geistigen“ angeschlossen hatte. Sie auf die Bühne als „Bildungsstätte“ zu heben, war sein Programm; Theater als Bewegung von Formen, hinter denen Ideen stehen. Wolfs Bühnenerstling „Das bist du“ fand im Oktober 1919 am Dresdner Staatstheater seine Uraufführung. In ihm ging es um die Wandlung aller zu neuen Menschen. Spontan dialektische Züge sind im Werk auffindbar: das Gute ist nicht ohne das Böse. Ihm eignet die Anerkennung der Gewalt, der Tat, der Veränderung, jedoch noch weit entfernt davon, den Kampf der Volksmassen als ändernde Kraft anzuerkennen. Wie Brecht erkennt Wolf die zentrale Bedeutung des schauspielerischen Ausdrucks und fordert eine „physische Bühne“, die zur Projektion des inneren Ichs des Helden wird. Berthold Viertel leitete mit „Das bist du“ seine expressionistischen Inszenierungen ein. Die Bühne wurde in mitspielenden Raum verwandelt. Mit Felixmüllers und Linnebachs Ausstattung vereint, stellt diese Inszenierung erstmals die Verknüpfung von expressionistischer Malerei und expressionistischer Bühnenkunst her. (B. S.)

**Hartmann, Thomas:
Mary Wigman – Schlüsselfigur des expressionistischen Tanzes**

Dresdner Hefte, 6. Jg., H. 1 (1988), Beiträge zur Kulturgeschichte 14

Duncan in Amerika, Fokin in Rußland, Dalcroze in Deutschland – Protagonisten des Ausdruckstanzes. Ausdruckstanz ist nach Wigmans Worten „expressionistisch wie jede Kunst“, jedoch nicht einfach „Expressionismus“. Als sie 1920 in Dresden auftritt, findet die Wigman ungewöhnliche Resonanz. „Erst sie hat das Maß von technischem Können, Ausdruck und schöpferischer Phantasie entfaltet ...“, resümieren die „Dresdner Nachrichten“. Kandinskys Äußerung über Schönbergs Musik, nach der hier das gewohnte Schöne zugunsten der Selbstäußerung „mit allen Mitteln“ verlassen wird, läßt sich auf den Tanz Wigmans übertragen. So kann sie als typische Vertreterin des expressionistischen Tanzes gesehen werden. (B. S.)

Zitarnachweis

- S. 2 M. Flüge, Zeitgeschehen im Spiegel einer ästhetischen Revolte. Eine Betrachtung zur zu Ende gehenden Ausstellung „Expressionisten – die Avantgarde in Deutschland 1905–1920“ in der Berliner Nationalgalerie. In: Sächsische Zeitung, 12. 11. 1986, S. 4
- S. 4 ebenda.
- S. 15 F. Löffler, Die Dresdner Sezession, Gruppe 1919. 1919 bis 1925. In: Kunst im Aufbruch. Dresden 1918–1933, Dresden 1980. Löffler zitiert dort auf S. 47 die „Grabrede auf den Expressionismus“ von I. Goll, dem letzten Herausgeber der Zeitschrift „Menschen“.
- S. 16 E. Frommhold, Politischer Expressionismus – expressionistische Politik. In: Expressionisten. Die Avantgarde in Deutschland 1905–1920. Katalog zur Ausstellung 3. 9.–16. 11. 1986 in Berlin. Berlin 1985, S. 66/67
- S. 20 W. Hütt, Deutsche Malerei und Grafik im 20. Jh. Berlin 1969, S. 65
- S. 25 K. Mann, Wendepunkt. Zit. nach: Union, 15./16. 11. 1986, S. 5
- S. 28 R. März, Vision und Wirklichkeit – Die expressionistische Avantgarde in Deutschland 1905–1920. In: Expressionisten. Katalog zur Ausstellung, a. a. O., S. 21
- S. 37 F. Stiemer, Der Maler Felix-Müller. In: Menschen, 1. Jg., Nr. 1 (15. 1. 1918)
- S. 51 W. Hütt, Deutsche Malerei und Grafik im 20. Jh., a. a. O., S. 66
- S. 64 S. Price, Ein europäisches oder ein amerikanisches Phänomen?, in: „Ballet international“, Heft 7/8, Köln 1986, S. 49

Umschlagseite 2:

- E. Blass, Vor-Worte. In: Herder-Blätter, 1. 1911/12, Nr. 4/5. S. 49
- D. Eisold, Bilder als Ausdruck des Gefühls humanistischer Verantwortung. In: Neues Deutschland, 27./28. September 1986, S. 14
- E. Frommhold, Politischer Expressionismus – expressionistische Politik, a. a. O.
- W. Geismeyer, Aspekte der Aneignung expressionistischer Kunst. In: Expressionisten. Die Avantgarde in Deutschland 1905–1920, a. a. O., S. 71 u. S. 70
- W. Worringer, zit. bei R. März, Vision und Wirklichkeit – Die expressionistische Avantgarde in Deutschland 1905–1920. In: Expressionisten. Die Avantgarde in Deutschland 1905–1920, a. a. O., S. 23

Umschlagseite 3:

- D. Eisold, Bilder als Ausdruck ..., a. a. O.,
- E. Frommhold, Rede zum Eugen-Hoffmann-Kolloquium 1985, in: Dresdner Hefte, 5. Jg., H. 6 (1987). Beiträge zur Kunstpolitik 6
- M. Flüge, Zeitgeschehen im Spiegel ..., a. a. O.,
- W. Geismeyer, Aspekte der Aneignung ..., a. a. O.

Abbildungen

- S. 6 Archiv des Autors
- S. 7 Archiv des Autors
- S. 10 Dresdner Kunstblätter, 24. Jg. (1980), H. V, S. 135 (Repro: Diebel)
- S. 11 Archiv des Autors
- S. 11 Archiv des Autors
- S. 12 Archiv des Autors
- S. 12 Dresdner Kunstblätter, a. a. O., Titelblatt (Repro: Diebel)
- S. 13 Archiv des Autors
- S. 20 Archiv des Autors
- S. 21 Archiv des Autors
- S. 21 Archiv des Autors
- S. 22 Archiv des Autors
- S. 28 Der Bienenstock. Blätter des Aufbau-Verlages Berlin und Weimar und des Verlages Rütten & Loening Berlin, Nr. 138, 1986
- S. 29 Archiv Sarfert
- S. 31 Sammlung Dresden. Heinz Glodschei
- S. 32 Archiv des Autors
- S. 36 Archiv Sarfert
- S. 42 Sammlung Dresden. Heinz Glodschei
- S. 45 Archiv des Autors
- S. 53 Archiv des Autors
- S. 63 Archiv Elke Apitz
- S. 65 Archiv Elke Apitz

Unsere Autoren

Förster, Gerlinde
Dr. phil.

Akademie für Gesellschaftswissenschaften
beim ZK der SED
Institut für m.-l. Kultur- und Kunstwissenschaft
Forschungsbereich Erbe
Johannes-Dieckmann-Str. 19/23
Berlin, 1086

Hammer, Klaus
Doz. Dr. sc. phil.

Technische Universität Dresden
Sektion Philosophie und Kulturwissenschaften
Liebigstraße
Dresden, 8027

Hartmann, Thomas
Meistertänzer, Ballettdirektor

Staatsoper Dresden
Theaterplatz 2
Dresden, 8010

Ludewig, Peter

Marienburger Str. 10
Berlin, 1055

Sarfert, Hans-Jürgen
Diplomgermanist

Sächsische Landesbibliothek Dresden
Marienallee 12
Dresden, 8060

Ange-
sichts der
in den 30er bis
50er Jahren mit Vehe-
menz geführten Auseinander-
setzung um den Expressionismus
haftet dem Problem auch heute noch
Brisanz an, weil es unser Traditions-
verständnis unmittelbar berührt. (M. Flügge)

Der antifaschistische Kunstmäzen Harry Graf Kessler
beschrieb jene jugendlich-künstlerische Kraft, die Konventionen
aufbrechen und kreative Existenzformen etablieren wollte, 1935 rück-
blickend als „Einbruch einer Metaphysik in die rationalisierte und mechanisierte
Zeit“ und hat damit einen Grund marxistischer Kritik am Expressionismus angedeutet.
(M. Flügge)

In der kunstwissenschaftlichen Rezeption ergab sich aus den verstärkten Bemühungen
um das Erbe der proletarisch-revolutionären und antifaschistischen Kunst zunächst
eine sozusagen mittelbare Annäherung an das expressionistische Erbe. Indem man
seine große Bedeutung für die Herausbildung der proletarisch-revolutionären Kunst
hervorhob und nachwies, wurde das in der Expressionismusdebatte der dreißiger Jahre
zwar heftig umstrittene, aber letzten Endes doch für lange Zeit dominierende
Verdikt aufgehoben, das einen direkten Zusammenhang zwischen Expressionismus
und Faschismus unterstellt hatte. (W. Geismeyer)

Kunstgeschichtlich bedarf es heute längst keines Beweises mehr, daß der Expressionismus einer der
die Kunst des 20. Jahrhunderts tragenden Stile ist. (E. Frommhold)

Die marxistische Kunstgeschichtsforschung hat in den zurückliegenden Jahren wesentlich
dazu beigetragen, unser Bild vom Expressionismus differenzierter
zu zeichnen. (D. Eisold)

Es ist nicht zuerst die antibürgerliche Haltung der Expres-
sionisten oder ihr gestenreicher künstlerischer
Protest gegen die Entwertung des Menschen in der
kapitalistischen Gesellschaft, die unseren
Respekt verdienen.
Zuerst und vor allem achten wir die
Entscheidenheit, mit der sie Wert
und Würde des Menschen
in ihren Werken zu
verteidigen suchten.
(D. Eisold)

DRESDNER HEFTE

Redaktionsschluß: 5. 11. 1987

Nachdruck oder anderweitige Nutzung der Beiträge zur Veröffentlichung bedürfen der Zustimmung der Redaktion

Herausgeber und Lizenzträger:

Rat des Bezirkes, Abt. Kultur
Lizenz beim Vorsitzenden des Rates des Bezirkes,
unter Nr. 219

Verlag:

Eigenverlag

Grafische Gestaltung:

Werner Rietschel

Satz:

Nowa Doba, Druckerei der Domowina, Bautzen

Druck:

Polydruck Coswig

Redaktionsbeirat:

Prof. Dr. sc. phil. Hagen Bächler (Vors.)
Dr. sc. phil. Günter Jäckel
Prof. Dr. sc. phil. Hans John
Dr. phil. Joachim Menzhausen
Dr. phil. Hans Joachim Neidhardt
Prof. Dr. sc. phil. Heinz Quinger

Redakteur:

Dipl.-phil. Bernhard Schawohl

Vertrieb:

Marion Schlösser

Redaktion:

Kulturakademie des Bezirkes Dresden
Ernst-Thälmann-Straße 2
Dresden
8010
EVP 4,- M