

Christiane Schmidt

Fritz Schaepler (1888–1954)

Expressionistische Arbeiten der Jahre
1918 bis 1919 in München



Herbert Utz Verlag · München

Kunstwissenschaften

Band 19



Zugl.: Diss., Köln, Univ., 2007

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek: Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt. Die dadurch begründeten Rechte, insbesondere die der Übersetzung, des Nachdrucks, der Entnahme von Abbildungen, der Wiedergabe auf fotomechanischem oder ähnlichem Wege und der Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen bleiben – auch bei nur auszugsweiser Verwendung – vorbehalten.

Copyright © Herbert Utz Verlag GmbH · 2008

ISBN 978-3-8316-0790-7

Printed in Germany

Herbert Utz Verlag GmbH, München
089-277791-00 · www.utz.de

Danksagung	
I. Einleitung	1
a. Forschungsstand	4
b. Expressionismus	13
II. Biographie Fritz Schaefer	23
III. Fritz Schaefer – Arbeiten der Jahre 1918 bis 1919 in München	29
a. Arbeiten aus der Kriegszeit	29
i. Der Blick der Expressionisten auf den Krieg	29
ii. Kriegsdarstellungen von Fritz Schaefer	39
b. Arbeiten nach der Kriegsverletzung	45
i. Einführung	45
ii. Irrenhausszenen	47
iii. Religiöse Szenen	61
1. Expressionismus und Religion	61
2. Passionsdarstellungen Fritz Schaefers	70
3. Weitere religiöse Arbeiten	87
c. Arbeiten in Zusammenhang mit der Münchner Revolution und Räterepublik	101
i. Voraussetzungen und Verlauf der Münchner Revolution und Räterepublik	102
ii. Kunstpolitik und Geistesleben in München – der „(Politische) Rat geistiger Arbeiter“, der „Rat der Bildenden Künstler“ und der „Aktionsausschuß revolutionärer Künstler“	119

1. Der „(Politische) Rat geistiger Arbeiter“, der „Rat geistiger Arbeiter“ und der „Rat der Bildenden Künstler“	120
2. Der „Aktionsausschuß revolutionärer Künstler“	125
3. Die Situation der Künstler nach der Zerschlagung der Räterepublik	141
iii. Zu Schaeplers Arbeit für Zeitungen und Zeitschriften	151
1. „Süddeutsche Freiheit“	152
2. „Der Weg“	161
3. „Die Bücherkiste“	177
4. Weitere Zeitschriften	183
5. Andere Publikationen	186
iv. Ausstellungen Fritz Schaeplers 1918 und 1919	191
d. Porträts	195
i. Das Porträt im Expressionismus	197
1. Überblick	197
2. Künstlerporträt und Selbstporträt	201
ii. Porträts von Fritz Schaepler	207
1. Überblick	207
2. Porträts für „Der Weg“, „Süddeutsche Freiheit“ und andere expressionistische Zeitschriften	209
3. Porträts von Weggefährten Fritz Schaeplers	223
4. Die Familie	239
5. Selbstporträts	244
6. Zusammenfassung	249
IV. Schlusswort	251
V. Quellensammlung	257
VI. Literatur- und Quellenverzeichnis	285
VII. Katalog der Abbildungen	319

I. Einleitung

Das Interesse für ein Thema wird in einer ersten Begegnung geweckt: durch ein Erlebnis, ein Objekt, eine Erzählung. Durch die wiederkehrende Beschäftigung entwickelt sich ein immer komplexeres Bild. Das Allgemeinwissen konkretisiert sich zu einem Spezialwissen, es werden weitere Seitenwege erschlossen, so dass schließlich ein facettenreiches Kaleidoskop entsteht.

Auch für die kunsthistorische Expressionismusforschung gilt dieses Prinzip: zunächst standen die Künstler der Gruppe „Die Brücke“ und aus dem Umfeld des Almanachs „Der Blaue Reiter“ im Blickpunkt. Im Laufe der Jahre erweiterte sich das Interesse auf andere Gruppierungen und Einzelgänger. Seit einigen Jahren werden verstärkt die unbekannteren Expressionisten der sogenannten „Zweiten Generation“ erforscht. Es entstand ein Begriffsbild, das zeigt, wie vielfältig alleine der bildkünstlerische Part des Expressionismus ist – ohne auf die Leistungen in Literatur, Theater, Architektur und Bildhauerei eingegangen zu sein.

Aufgrund eines langjährigen Interesses am Expressionismus lag es nahe, sich im Rahmen einer kunsthistorischen Abschlussarbeit eines unbekannteren Expressionisten anzunehmen. Es ergab sich die Erschließung eines im Kunsthistorischen Institut der Universität Köln befindlichen, bis dato nur inventarisierten, aber noch nicht bearbeiteten Konvoluts des Expressionisten Fritz Schaeffler, einem Vertreter der „Zweiten Generation“ der Expressionisten, der erst nach dem Ersten Weltkrieg expressionistisch arbeitete. Diese erste einordnende Bestandsaufnahme in der Magisterarbeit machte deutlich, dass es lohnt, dem Expressionismus eine neue Facette hinzuzufügen, die einen vielfältig begabten Vertreter des politisierten süddeutschen Nachkriegsexpressionismus 1918/1919 beleuchtet.

Es waren zwar bereits Ausstellungskataloge zu Schaeffler vorhanden, aber noch nie hatte man sich ausschließlich mit dieser Zeit beschäftigt, die Fülle von Werken zusammenhängend vorgestellt und in den (kunst)historischen Kontext gesetzt. Dies ist das Ziel der vorliegenden Arbeit.

Anhand zahlreicher Bildbeispiele und ausführlicher Bildbeschreibungen wird das Werkkonvolut zweier Jahre aufgearbeitet, in denen Schaeffler fieberhaft gearbeitet haben muss. Es entstanden nahezu ausschließlich Werke in den grafischen Techniken Holzschnitt und Radierung. Die jeweiligen Ausdrucksmöglichkeiten nutzte Schaeffler konsequent für seine Bildinhalte.

Fritz Schaeffler gehörte zu den engagierten avantgardistischen Künstlern Münchens. Diese Gruppe verfolgte ihre Ziele gegen die breite unpolitische Masse in der Residenzstadt, die durch eine extreme Bürgerlichkeit geprägt war. Schaeffler ließ sich auf die Mitarbeit in politischen Gruppierungen ein, die nach dem Ersten Weltkrieg für revolutionäre Veränderungen einstanden und arbeitete als Schriftleiter für bildende Kunst für die wichtige Zeitschrift „Der Weg“. Zahlreiche seiner Originalgrafiken erschienen in expressionistischen Zeitungen und Zeitschriften.

In der Literatur wurde Fritz Schaeffler als „Portraitist der revolutionären Bewegung“ bezeichnet¹ – tatsächlich erlauben die zahlreichen Porträts einen Einblick in die bekannte und unbekanntere Münchner Gesellschaft von Künstlern und Intellektuellen. Mannigfache Verbindungen bestehen zwischen den Porträtierten und der publizistischen Arbeit Schaefflers.

Mittels der detaillierten Schilderung der kulturpolitischen, der Porträt- und der publizistischen Arbeit Schaefflers soll ein Künstler vorgestellt werden, der, eingebettet in eine spannungsreiche und sich pulsierend verändernde Gesellschaft, innerhalb einer kurzen Zeitspanne Werke von höchster privater und gesellschaftsrelevanter Intensität schuf. Schaeffler gehört mit seinem Werk zu den führenden süddeutschen Expressionisten der Nachkriegsjahre. Dieser Platz soll ihm mit dieser Monographie endgültig eingeräumt werden.

Ziel dieser Arbeit ist es, in gleichwertig nebeneinander stehenden Kapiteln die drei großen Schwerpunkte der künstlerischen Arbeit Fritz Schaefflers in den Jahren 1918 und 1919 in München ausführlich zu beleuchten: die künstlerische Umsetzung der Kriegseindrücke und der schweren Kopfverletzung; die kulturpolitischen und künstlerischen Aktivitäten während der Revolution und Räterepublik und die Arbeit als Porträtist des künstlerischen und persönlichen Umfeldes.²

Jedem Kapitel wird eine Einführung zum jeweiligen Kontext vorangestellt, die es erlaubt, das Werk Fritz Schaefflers einzuordnen. Dabei werden in den Kapiteln zu den Kriegsbildern, den religiösen Bildern und den Porträts bewusst zuerst beispielhafte Werke anderer expressionistischer Künstler vorgestellt, um im Anschluss die Bildlösungen Fritz Schaefflers dagegen zu setzen.

Zunächst wird eine Einführung in den Expressionismus gegeben (Kapitel I.), die nicht nur die zugrundeliegenden Gedanken- und Formkonzepte erläutert, sondern auch auf die Veränderungen eingeht, die aufgrund gesellschaftlicher Entwicklungen und künstlerischer Aktivitäten innerhalb der mehr als ein Jahrzehnt währenden Zeitspanne des alle künstlerischen Bereiche durchdringenden Phänomens Expressionismus erfolgen – geprägt vor allem von der entscheidenden Zäsur durch den Ersten Weltkrieg.

Der folgende biographische Überblick (Kapitel II.) ordnet die Münchner Jahre in das gesamte Leben und Schaffen Fritz Schaefflers ein.

Das Kapitel III.a. widmet sich den Arbeiten aus der Zeit des Ersten Weltkriegs. Es erläutert die Veränderungen in der künstlerischen Sichtweise auf den Krieg

¹ Siehe: Hoffmann 1989, S. 22.

² Mehrere Darstellungen biographischen Charakters zu Fritz Schaeffler liegen inzwischen vor; eine weitere Monographie dieser Art wäre nur dann sinnvoll, wenn man den Fokus mehr auf das bildkünstlerische Werk nach der Mitte der 1920er Jahre und auf die angewandten Arbeiten, vor allem auf die Farbgestaltungen und die Glasarbeiten legte, denn diese harren noch der wissenschaftlichen Aufarbeitung.

über die letzten Jahrhunderte und zeigt, warum der Erste Weltkrieg eine völlig neue emotionale Erfahrung war und bei den Expressionisten eine höchst subjektive Rezeption des Schreckens auslöste. Es werden exemplarische Arbeiten aus dem viele Blätter umfassenden Kriegsskizzenbuch Fritz Schaefflers vorgestellt; sie zeigen einen naturalistischen Stil, der dem dokumentarischen Charakter ihrer Inhalte entspricht.

Das Kapitel III.b. analysiert die Auswirkungen der Kriegserlebnisse und ihre künstlerische Umsetzung in expressionistische Formensprache. Irrenhauszenen geben einen Eindruck von der psychischen Qual, die Fritz Schaeffler nach seiner Kopfverletzung erlitten haben muss. Im Vergleich mit Werken anderer Expressionisten zu diesem Themenkomplex wird ihre Einzigartigkeit offensichtlich.

Eine Vielzahl von Blättern zu religiösen Themen, vor allem zur christlichen Passionsgeschichte, sind Zeugnisse einer unsicheren Weltanschauung, die nach Antworten sucht. Die Analyse greift auch die verschiedenen gestalterischen Techniken auf und fasst Werkgruppen zusammen.

Das Kapitel III.c. beleuchtet die Münchner Revolution im November 1918 und die daraus folgende Errichtung einer Räterepublik. Ihre historischen Voraussetzungen, die Entstehung und der Verlauf werden, auch anhand zahlreicher Zeitungsartikel, ausführlich dargelegt, um eine Vorstellung zu erhalten, in welchem politischen, gesellschaftlichen und geistigen Kontext radikal avantgardistische Künstler wie Fritz Schaeffler gewirkt haben und warum die Utopie einer neuen Gesellschaft letztlich scheitern musste.

Neben der Untersuchung der aktiven kulturpolitischen Arbeit Schaefflers wird die im Gesamtwerk qualitativ wie quantitativ überragende Kunstproduktion dieser Monate ausführlich dokumentiert und analysiert. Einen Schwerpunkt bilden hierbei die Arbeiten für Zeitschriften und andere Publikationen. Das Kapitel wird durch eine Übersicht zu den Ausstellungen Schaefflers in den Jahren 1918 und 1919 abgeschlossen.

Das Kapitel III.d. ist dem expressionistischen Porträt gewidmet. Fritz Schaeffler wird als Porträtist der Münchner Kunst- und Intellektuellenkreise gewürdigt; ausführlich werden unter anderem die zumeist bereits im vorangehenden Revolutionskapitel erwähnten Porträtierten biographisch vorgestellt. Die Anwendung unterschiedlicher graphischer Techniken soll auf eine Unterstützung der Aussagekraft des jeweiligen Porträts untersucht werden. Es ergibt sich ein komplexes Bild des Wirkungskreises Schaefflers in den bewegten Jahren 1918 und 1919 und somit ein vielfältiges zeit- und kulturgeschichtliches Kaleidoskop. Der Künstler wird aber auch als Dokumentarist seiner Familie und seiner selbst gewürdigt. In der Betrachtung der religiös konnotierten Selbstporträts schließt sich der Kreis zu den Kriegsbildern des zweiten Kapitels.

Das Schlusswort fasst anhand zweier Bildbeispiele die Inhalte in Schaeblers Werk der Jahre 1917 bis 1919 zusammen und stellt sie in den Kontext des expressionistischen Umfeldes. Ein Ausblick skizziert die künstlerische Arbeit nach dem Weggang aus München Mitte 1919.

Der Katalog der Abbildungen folgt auf den Textteil, um eine bessere Übersichtlichkeit zu gewährleisten. Die Qualität der Abbildungen variiert gemäß den jeweiligen Vorlagen.

Die Angaben zu den Werken Schaeblers folgen der Werkverzeichnisnummer (WVZ), die Vera Thiel vergeben hat; bisher nicht verzeichnete Werke sind als „nicht im WVZ“ gekennzeichnet.³ Im Sinne einer Vereinfachung wurde in den Fußnoten auf eine Kennzeichnung der von Fritz Schaebler selbst vergebenen Bildtitel verzichtet; im Abbildungsverzeichnis erfolgt diese durch Anführungsstriche („...“) bei originalen Bildtiteln.

Die Angabe „im Nachlass“ weist auf den Nachlass im Besitz des Enkels, Herrn Christoph Schaebler hin; andere Eigentümer sind dementsprechend gekennzeichnet.

In den Anmerkungen werden Angaben zu den Künstlerbiographien der weniger bekannten Expressionisten der Zweiten Generation ausgeführt; dies dient dazu, weitere Facetten zum Expressionismus-Bild hinzuzufügen und das zeitliche wie künstlerisch-gedankliche Umfeld Fritz Schaeblers zu beleuchten.

Erläuternde Angaben wie Werkverzeichnisnummern und Provenienz zu Kunstwerken anderer Künstler erfolgen, wenn sie für den Vergleich benötigt werden; im Rahmen der Vorstellung der expressionistischen Zeitschriften wurde wegen der Fülle des Materials auf diese Angaben verzichtet.

a. Forschungsstand

Fritz Schaebler selbst hat kein Werkverzeichnis erstellt. Auch hat er seine Werke, mit Ausnahme früher grafischer Arbeiten, selten datiert.

Ein Inventarverzeichnis, das im Jahr 1957 von Hannsotto Schaebler, dem Sohn Fritz Schaeblers angelegt wurde, verzeichnet 707 Nummern, wobei manche Nummern einhundert bis zweihundert einzelne Blätter subsumieren, zum Beispiel die Kriegsskizzen. Neben Ölgemälden, Aquarellen, Radierungen, Holzschnitten, Rötel-, Blei- und Kohlezeichnungen sind auch Kartons mit Fensterentwürfen, Kupfer-, Messing-, Zink- und Linolplatten, Holzstöcke, Hinterglasobjekte und Holzplastiken vermerkt.

³ Siehe: Thiel 1996.

Daneben existiert ein Abbildungsverzeichnis, das vermutlich von Hannsotto Schaepler angelegt wurde, als dieser den Nachlass übernahm.⁴ Darin dokumentieren kleine Abbildungen in schwarzweiß einen Teil der grafischen Arbeiten, allerdings fehlen weitgehend Datierungen und Titel. Für manche heute nicht mehr nachweisbare Blätter bildet dieses Verzeichnis die einzige Dokumentation.

Einen Überblick über das Gesamtwerk zu erhalten ist auch insofern schwierig, als Fritz Schaepler zu Lebzeiten zum Verkauf etlicher Arbeiten in Privatbesitz gezwungen war, ferner durch die Tatsache, dass der Sohn in späteren Jahren viele Werke verkaufte, ohne sie vorher zu dokumentieren. Offensichtlich veräußerte er auch Materialien wie Briefe etc.⁵ Dementsprechend weit gestreut ist die Eigentümerschaft. Der Enkel Christoph Schaepler, bei dem sich der restliche Nachlass inzwischen befindet, bemüht sich seit einigen Jahren verstärkt um den Zusammenhalt und die Erfassung des Gesamtwerks.

Intensive Recherchen zur Vorbereitung der vorliegenden Arbeit, vor allem in zeitgenössischen Publikationen, in Museen und bei Privatleuten haben etliche noch nicht verzeichnete Werke und einige verzeichnete, jedoch verschollen geglaubte Werke zutage gefördert.

Quellenlage

Die Quellen zu Fritz Schaepler können in zwei Gruppen eingeteilt werden: Zum einen in die Primärquellen, also die zeitgenössische Kunstzeitschriften-Literatur der expressionistischen Schaffensjahre zwischen 1918 und den frühen Zwanziger Jahren und in die Publikationen der Werkphase ab Mitte der Zwanziger Jahre bis in die Fünfziger Jahre. Diese thematisieren die zwischen 1919 und 1927 am Chiemsee entstandenen Arbeiten und ab 1927 hauptsächlich angewandte Arbeiten Schaeplers (zum Beispiel die farbpsychologischen Aufträge sowie Glas- und Fassaden-Arbeiten). Die zweite Gruppe umfasst die Sekundärquellen, das heißt die Publikationen, die vor allem in den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg und dann seit den siebziger Jahren, als man den Künstler wiederentdeckte, bis heute erschienen sind.

1. Primärquellen

Die Publikationen aus der expressionistischen Schaffenszeit Fritz Schaeplers sind entscheidender Bestandteil der qualitativ wie quantitativ reichen Münchner Jahre 1918 und 1919, die das Thema der vorliegenden Arbeit sind; sie lassen sich wiederum in zwei Kategorien einteilen: in „konservative“ Kunstzeitschriften sowie in spezifisch avantgardistische Organe.

⁴ Beide Verzeichnisse befinden sich im Nachlass.

⁵ Siehe: Interview mit Hans Fuhlrodt im Jahr 1995 (im Nachlass) [künftig zitiert als: Interview Fuhlrodt 1995].

Zur ersten Kategorie gehört das renommierte „Kunstblatt“, herausgegeben von Paul Westheim, in dem in den Jahren von 1918 bis 1922 mehrere Artikel zu Arbeiten Schaefflers erschienen, sie sind zumeist von dem Kunsthistoriker Kurt Gerstenberg geschrieben, der das Schaffen Schaefflers seit 1917 begleitete und dokumentierte.⁶ Weitere Artikel finden sich in der „Kunstchronik“ (1918/19) und in „Cicerone“ (1920).

Hauptsächlich jedoch wurden Schaefflers Arbeiten in avantgardistischen Publikationen abgedruckt, oft als Originalgrafik. Am bedeutendsten sind hier die Münchner Zeitschrift „Der Weg“ (1919), an deren Herausgabe Fritz Schaeffler als Schriftleiter für bildende Kunst entscheidend beteiligt war, sowie die Münchner Wochenzeitung „Süddeutsche Freiheit“, für die Schaeffler mehrere Titelholzschnitte fertigte. In den Zeitschriften „Die Bücherkiste“, „Die neue Bücherchau“ (1919), „Die Sichel“ (1920) und „Die rote Erde“ (1920) erschienen mehrfach Grafiken von Schaeffler.

Außerdem war Schaeffler in Mappenwerken wie „Die Schaffenden“ (1918 und 1919) und „Die Fibel“ (1919) sowie in Überblicksdarstellungen wie „Das graphische Jahrbuch“ (1919) und „Neue Graphik“ (1920) vertreten.

Seit der Mitte der Zwanziger Jahre erschienen selten Arbeiten von Fritz Schaeffler in Zeitschriften oder anderen Publikationen. Ausnahmen sind Arbeiten beziehungsweise Erwähnungen in „Der Bücherwurm“ (1926), in der „Kunstchronik“ (1927/28) und in der „Zeitschrift für das gesamte Krankenhauswesen“ (1929), in der Schaeffler mit W. Crodel einen Artikel über „Farben im Krankenhaus“ veröffentlichte; sowie in der Zeitschrift „Frauenland“ (1933).

Außer einem Artikel Kurt Gerstenbergs: „Bildnisradierungen von Fritz Schaeffler“ in „Das Kunstwerk“ (1955/56) gab es in den folgenden Jahren keine nennenswerten Veröffentlichungen zu dem in Vergessenheit geratenen Künstler.

Des Weiteren seien vier frühe Ausstellungen genannt, denn die zugehörigen Kataloge bezeugen die Bandbreite innerhalb des Werkes von Fritz Schaeffler und geben einen repräsentativen Überblick über das Schaffen und die Wertschätzung Fritz Schaefflers nach dem Ersten Weltkrieg.

Bereits im Frühjahr 1918 stellte Schaeffler, aus dem Krieg zurückgekehrt, innerhalb der Neuen Secession München aus. Er zeigte hauptsächlich Arbeiten aus seiner ersten expressionistischen Phase, in denen er den Krieg und seine schwere Kopfverletzung verarbeitet.⁷

Einen Höhepunkt bildete die Ausstellung „Der expressionistische Holzschnitt“ im Sommer 1918 in der Münchener Galerie Neue Kunst Hans Goltz, die seit 1912 eine Vorreiterrolle in der Präsentation europäischer avantgardistischer Kunst in München

⁶ Siehe die Korrespondenz im Nachlass.

⁷ Siehe: Galerie Caspari 1918.

hatte. Dort war Schaeffler mit dreizehn Werken vertreten, unter anderem mit einer Passionsfolge.⁸

In Düsseldorf richtete das Graphische Kabinett ‚von Bergh und Co.‘ Fritz Schaeffler 1918 und 1919 jeweils eine Einzelausstellung aus; außerdem stellte Schaeffler dort mehrfach mit anderen Künstlern aus.⁹

Im Herbst 1919 waren Arbeiten von Schaeffler Teil einer Gemeinschaftsausstellung mit Paul Klee und dem Bildhauer Theodor Caspar Pilartz in ‚Zinglers Kabinett für Kunst- und Bücherfreunde‘ in Frankfurt am Main; Schaeffler bestritt den größten Teil der Ausstellung.¹⁰

Die Theaterarbeit Fritz Schaefflers ist bisher nur in Ansätzen gewürdigt worden, eine konsequente Aufarbeitung steht weiterhin aus. Im Kontext dieser Arbeit ist sie ausgespart, da von Schaeffler ausgestattete Aufführungen an verschiedenen Münchner Theatern erst 1920/21 stattfanden.¹¹ Entwürfe für Kostüme und Bühnenbilder befinden sich im Nachlass, in großer Zahl aber vor allem im Theatermuseum München.¹² Das Werkverzeichnis von Vera Thiel gibt dazu einen vorläufigen Überblick.

In diesem Zusammenhang sind auch die Entwürfe für die Tänzerin Manda von Kreibitz (1901–1989) interessant; Bilddokumente sind vor allem im Erwin von Kreibitz-Museum in München verwahrt (Abb. 3). Das Deutsche Tanzarchiv Köln besitzt unter anderem ein Plakat Fritz Schaefflers, das das Indianerkostüm für Manda von Kreibitz zeigt (Abb. 2).¹³

Die angewandten Arbeiten Fritz Schaefflers, das heißt die Farbgestaltungen, die Wandbemalungen, die kirchlichen und profanen Glasfenstergestaltungen, die Holzschnitzereien und mindestens ein Teppichentwurf finden in der Schaeffler-

⁸ Siehe: Galerie Neue Kunst Hans Goltz 1918.

⁹ März 1919: Gemeinschaftsausstellung junger Münchner Künstler mit Georg Birnbacher, Paul Klee, Adolf Schinnerer, Max Unold u.a.. Mitte bis Ende Juli 1919: Kunst in Düsseldorf in Privatbesitz (Gemeinschaftsausstellung). Der Ausstellungskatalog ‚Von Nolde bis Dix. Der Düsseldorfer Arzt, Sammler und Kunsthändler Dr. Hans Koch und ‚Das Graphische Kabinett von Bergh & Co.‘ arbeitet dieses Beispiel des Kunstmarktes für avantgardistische Kunst der Jahre nach 1918 auf und dokumentiert damals ausgestellte Werke von Fritz Schaeffler. Siehe: Von Nolde bis Dix 1995.

¹⁰ Siehe: Zingler 1919.

¹¹ Allerdings gab es wohl bereits Mitte 1919 Ideen zur Ausstattung eines Stückes von Georg Kaiser, denn Hans Theodor Joel schrieb am 17.06.1919 an Schaeffler: ‚Zu ihren Kaiser-Illustrationen: Sie haben mich völlig falsch verstanden, wenn Sie denken, ich sei damit nicht ganz einverstanden. Ganz im Gegenteil halte ich Ihre Lithographien für zum grössten Teil ausgezeichnete Illustrationen. Das moderne Kostüm hat mich, wie schon gesagt, durchaus nicht gestört, ist mir im Moment überhaupt nicht aufgefallen. Im Übrigen stehe ich, was das anbelangt, auch fast ganz auf Ihrem Standpunkt. Man darf sich nicht an das Zeitkostüm binden. Ich würde so weit gehen, ein in unserer Zeit spielendes Stück unter Umständen in Rokokokleider zu stecken – je nach Sinn und Rythmus [sic!] des Spiels. Auch Kaiser hat sich überzeugt.‘ (Brief im Nachlass).

¹² Siehe: Bühnenbilder des 20. Jahrhunderts 1976.

¹³ Deutsches Tanzarchiv Köln, freundliche Auskunft des Leiters Dr. Frank-Manuel Peter.

Literatur zwar Erwähnung, wurden aber noch nicht detailliert wissenschaftlich bearbeitet, ebenso wenig wie das (abstrakte) Spätwerk nach dem Ersten Weltkrieg.

Auch die restaurativen Arbeiten, die Schaeffler in den Jahren des Zweiten Weltkrieges und danach in Köln und Umgebung an sakralen und profanen Gebäuden geleistet hat, sind gänzlich unerforscht.¹⁴

2. Sekundärquellen¹⁵

Literatur zu Fritz Schaeffler:

Nach mehreren kleinen Ausstellungen in den siebziger Jahren¹⁶ fand erst im Jahr 1983 im Aachener Suermondt-Ludwig-Museum die erste große Werkschau mit über einhundert Arbeiten statt: „Fritz Schaeffler (1888–1954). Ein unbekannter Expressionist“.¹⁷ Dieser Katalog bildet die maßgebliche Grundlage für die spätere Schaeffler-Forschung. In der Ausstellung wurden Beispiele aus allen Zeitphasen, allen Techniken und, abgesehen von den angewandten architektonischen Farbarbeiten, allen Arbeitsgebieten Schaefflers gezeigt.

Im Katalog verknüpfte die Kuratorin Renate Puvogel kenntnisreich biographische Details mit dem künstlerischen Werdegang Schaefflers. Anhand einer Werkchronologie gibt sie einen Überblick über das Schaffen Fritz Schaefflers. Puvogel nähert sich Schaeffler vor allem über die technische Analyse, sie liefert einen Vergleich zwischen radierten und in Holz geschnittenen Werken der expressiven Zeit sowie zwischen Aquarellen und Ölbildern und betont vor allem das Können Schaefflers bezüglich der grafischen Techniken.

Puvogel sieht Fritz Schaeffler als Vertreter derjenigen Künstler, die mit ihrem Werk ein Dokument der Kulturgeschichte schufen: anders als die avantgardistischen Vorreiter einer Bewegung sind sie dem Zeitstil verpflichtet, indem sie die vorhandenen Ideen aufnehmen und in ihrem Sinne nutzen. Erst eine Darstellung der Vorreiter als auch der Mitstreiter ergibt einen Überblick über eine künstlerische Epoche.

Justin Hoffmann veröffentlichte 1989 eine Monographie „Der Expressionist Fritz Schaeffler“, die sich vor allem auf die Arbeiten Schaefflers in der Zeit der Münchner Revolution und Räterepublik bezieht; sie begleitete eine Dauer-

¹⁴ Siehe hierzu den Briefwechsel zwischen Gerstenberg und Schaeffler im Nachlass; dort ebenso weitere Materialien.

¹⁵ Genannt werden nur die wichtigsten Quellen; einen Überblick zu sämtlichen bisher erfassten Erwähnungen Fritz Schaefflers gibt das Literaturverzeichnis.

¹⁶ Siehe das Ausstellungsverzeichnis im Kap. III.c.iv. dieser Arbeit; teilweise existieren begleitende Ausstellungskataloge; unter diesen ist der Katalog von Christian Schaffernicht zur Ausstellung „Fritz Schaeffler. Ein unbekannter Expressionist zwischen Räterepublik und Moderne“ in der Neuen Münchner Galerie 1972 hervorzuheben (siehe: Schaffernicht 1972). In einer äußerst kompakten Form gibt er einen chronologischen Überblick zum Schaffen Fritz Schaefflers.

¹⁷ Siehe: Puvogel 1983.

ausstellung mit Werken Schaeblers im Fritz-Lewerentz-Heim in Stenden: „Der Expressionist Fritz Schaebler“.¹⁸

Nach einer Einführung „Kunst und Revolution in München 1918/19“ folgen kurze Kapitel, in denen Hoffmann, meist anhand von einzelnen Bildbeispielen, Schwerpunkte der Münchner Arbeit Schaeblers erläutert und sie in den politischen wie kunsthistorischen Kontext setzt.¹⁹ Durch das kleine Format des Katalogs konnte Hoffmann nur oberflächlich auf die verschiedenen Aspekte eingehen; als Einführung in das Thema „Fritz Schaebler und die Münchner Revolution und Räterepublik“ ist diese Publikation jedoch wegweisend.

Das Werkverzeichnis erstellte Vera Thiel im Rahmen der Vorbereitung zu der 1996 gezeigten Ausstellung „Fritz Schaebler 1888–1954. Im Spannungsfeld des Expressionismus. Malerei und Grafik“ im Deutschen Klängenmuseum Solingen; es ist Teil des reich bebilderten Ausstellungskatalogs.²⁰

Thiel gibt im Werkverzeichnis mehr als 1200 Nummern an und dokumentiert auch verschollene Werke. Sie bezog sich vor allem auf das Inventarverzeichnis aus dem Jahr 1957 und das Abbildungsverzeichnis und ergänzte diese durch die im Nachlass vorhandenen Arbeiten und Werke in Privatbesitz. Tatsächlich fehlen in ihrer Bearbeitung allerdings wichtige Arbeiten aus der Münchner expressionistischen Phase wie die Holzschnitte zu Passionsthemen und Arbeiten aus zeitgenössischen Publikationen sowie der Bestand einiger Privatsammlungen mit Werken aus allen Schaffensphasen.²¹

Inhaltlich folgt der Ausstellungskatalog kapitelweise den biographischen Stationen, hebt dabei prägnante Motive heraus und setzt sie in Bezug zu anderen expressionistischen Künstlern. Innerhalb der einzelnen Komplexe gehen so biographische, thematische und technische Aspekte ineinander über; der dahinter stehende Gedanke ist eine möglichst breitgefächerte und für ein Ausstellungspublikum verständliche Präsentation des Werkes Fritz Schaeblers und eine gleichzeitige Einordnung in die allgemeine expressionistische Kunst.

1992 verfasste Roland Bonn die Magisterarbeit: „Fritz Schaebler (1888–1954) – Malerei als individuelle Bewältigung von Lebenserfahrungen. Ein Beitrag zur Kunst der „verschollenen Generation““; er gibt einen chronologischen Überblick

¹⁸ Siehe: Hoffmann 1989.

¹⁹ Die Überschriften lauten: „Die Kunstproduktion im Schatten des Krieges“, „Bildagitor in der Revolutions- und Rätezeit“, „Schriftleiter für bildende Kunst in der Zeitschrift „Der Weg““, „Portraitist der revolutionären Bewegung“, „Mitglied des Aktionsausschusses revolutionärer Künstler Münchens“, „Auf der Flucht“.

²⁰ Siehe: Thiel 1996.

²¹ Die umfangreichen Ergänzungen im Werkverzeichnis werden seit 1999 von der Verfasserin katalogisiert.

über das Gesamtwerk Schaeblers und setzt es in Bezug zu Arbeiten anderer Künstler aus dem expressionistischen und nachexpressionistischen Umfeld.²² Bonns Augenmerk liegt vor allem auf den Arbeiten aus der expressionistischen Werkphase in München und auf der Verortung Schaeblers als Künstler der „verschollenen Generation“. Dies sind die um 1890 und später geborenen Künstler, die zur Zweiten Generation der Expressionisten gehören, das heißt erst nach dem Ersten Weltkrieg expressionistisch arbeiteten. Aufgrund der Unterbrechung ihrer jungen Karriere durch den Ersten Weltkrieg und der Verfemung ihrer Kunst im Dritten Reich wurden sie an einer Festigung ihres Stiles – und damit der Schaffung eines Namens – gehindert.

Die Magisterarbeit: „Fritz Schaebler – Arbeiten in der Graphischen Sammlung des Kunsthistorischen Instituts“ der Verfasserin der vorliegenden Arbeit aus dem Jahre 2000 beschäftigte sich mit rund sechzig Arbeiten aus dem Besitz des mit Fritz Schaebler sehr gut befreundeten Kunsthistorikers Kurt Gerstenberg, die vor allem aus der expressionistischen Werkphase stammen. Die Blätter wurden anhand der Techniken und der Themen vergleichend ins Gesamtwerk eingeordnet.²³ Vor allem konnten mehrere Holzschnitte die bisher nur als Abbildungen bekannten Einzelblätter einer Passions-Folge aus den Jahren 1917 oder 1918 ergänzen.

Der Aufsatz der Verfasserin der vorliegenden Arbeit: „Von Qualen und Verpottung – Arbeiten des Expressionisten Fritz Schaebler in der Graphischen Sammlung des Clemens-Sels-Museum Neuss“ im Neusser Jahrbuch Novaesium 2005 setzte den Fokus dagegen auf mehrere grafische Werke Schaeblers, die seine Angst vor dem Irrsinn aufzeigen und mittels christlicher Passionssymbolik einen Einblick in die Psyche der vom Ersten Weltkrieg geprägten Künstler geben.²⁴

Weiterführende Literatur:

Bereits 1919 beleuchtete Gustav Friedrich Hartlaub in seiner Monographie „Kunst und Religion. Ein Versuch über die Möglichkeit neuer religiöser Kunst“ Arbeiten von Fritz Schaebler und anderer Expressionisten. In der Verbindung von Expressionismus und Religion definierte Hartlaub das daraus entstehende Kunstwerk als eines, das die Innerlichkeit zwischen Mensch und Gott betont.²⁵ In den Arbeiten Schaeblers sieht Hartlaub eine gelungene Verbindung von kubi-

²² Siehe: Bonn 1992 (unveröffentlichte Magisterarbeit) [künftig zitiert als: Bonn 1992 I (Text) und Bonn 1992 II (Abbildungen)].

²³ Siehe: Schmidt 2000. Über den Nachlass des ehemaligen Leiters des Kunsthistorischen Instituts der Universität Köln, Heinz Ladendorf, kamen die Werke Schaeblers in die Graphische Sammlung des Instituts; Ladendorf wiederum hatte nach dessen Tod die Bibliothek Gerstenbergs angekauft.

²⁴ Siehe: Schmidt 2005.

²⁵ Siehe: Hartlaub 1919.

stisch-bewegten Formenprinzipien mit der zeitgenössischen metaphysischen Komponente der Passionsthematik.

Die 1979 veranstaltete, äußerst materialreiche Ausstellung „Die zwanziger Jahre in München“ im Münchner Stadtmuseum versammelte Dokumente zur Münchener Gesellschaft, Kunst, Kultur und Politik aus den Zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts. Sie gab aber auch einen Überblick auf den Beginn des 20. Jahrhunderts und vor allem auf die Zeit nach dem Ersten Weltkrieg mit den gesellschafts- und kulturpolitischen Umwälzungen durch die Revolution und Räterepublik 1918/1919.²⁶ In diesem Rahmen wurde auch auf das Engagement Fritz Schaeblers eingegangen; nicht nur seine kulturpolitische Arbeit in der Räterepublik, sondern auch die Theaterarbeit zu Beginn der Zwanziger Jahre finden Erwähnung.

Im gleichen Jahr erschien die Aufsatzsammlung „München 1919, Bildende Kunst/ Fotografie der Revolutions- und Rätezeit“,²⁷ zu der Justin Hoffmann den Artikel: „Der Aktionsausschuss revolutionärer Künstler Münchens“ beisteuerte.²⁸ In einem Unterkapitel dokumentierte er auch erstmals ausführlich die Arbeiten Fritz Schaeblers und ordnete sie in den historischen Zusammenhang ein; dabei bediente er sich vor allem zeitgenössischer Quellen.

Justin Hoffmanns Beschäftigung mit diesem Thema war Grundlage für sein späteres Ausstellungsprojekt: „Süddeutsche Freiheit. Kunst der Revolution in München 1919“ im Jahre 1993 im Münchner Lenbachhaus.²⁹ Der detailreich recherchierte Ausstellungskatalog ist Ausgangspunkt für alle weiteren kunstwissenschaftlichen Arbeiten zur Münchner Revolution; spätestens durch diese Ausstellung wird deutlich, welchen (kunst)historischen Stellenwert man inzwischen in der Forschung diesem kurzzeitigen politischen und gesellschaftlichen Phänomen beimisst.

Joan Weinstein lieferte für diese Publikation eine Darstellung der revolutionären Geschehnisse und der zugrundeliegenden Ideen. In äußerst komprimierter Form folgt sie dem Verlauf der Revolution und der Ausrufung der Räterepublik und erläutert die Positionen der Beteiligten, auch anhand von Bildbeispielen und Quellen.

Justin Hoffmann stellte in seinem Katalogbeitrag die Protagonisten der revolutionären Künstlerbewegung vor, darunter die wichtigsten Mitglieder des radikalen „Aktionsausschuß revolutionärer Künstler“, zu denen auch Fritz Schaebler ge-

²⁶ Siehe: Stölzl 1979. Zu Schaebler im Katalogteil und bei: Petzet 1979.

²⁷ Siehe: München 1919.

²⁸ Siehe: Hoffmann 1979.

²⁹ Siehe: Katalog Süddeutsche Freiheit 1993. Darin: Weinstein 1993; Hoffmann 1993; Lindner 1993.

hörte; er untersuchte die unterschiedlichen ideologischen Positionen sowie das gesamtkünstlerische Netzwerk.

Ein umfassender Artikel von Martin Lindner charakterisierte die verschiedenen Münchner Zeitschriften – ein wichtiger Aspekt, da 1918 und 1919 viele neue Publikationen die Anliegen der avantgardistischen Kunst verbreiteten.

Im Abbildungsteil sind unter verschiedenen Stichworten wie „Bildsprache“, „Politik“, „Porträts“, „Krieg“ und „Lebenswelten“ Werke heute bekannter und wiederzuentdeckender Künstler versammelt.

In einen größeren Zusammenhang wurden die Geschehnisse in München von Joan Weinstein in ihrer Monographie *“The end of expressionism – Art and november Revolution in Germany 1918–1919”* gesetzt. In diesem Werk aus dem Jahr 1990 analysiert sie ausführlich die revolutionären Bewegungen des Novembers 1918 mit ihren Folgen in Berlin, Dresden und München.³⁰ Zunächst haben die Künstler durch den politischen Einschnitt der Revolution in gesellschaftlicher wie künstlerischer Hinsicht alle Möglichkeiten eines Neuanfangs. Weinstein stellt die besonderen Voraussetzungen und Umstände heraus, unter denen diese Revolution stattfindet, nämlich die enge Verknüpfung der Künstler mit gesellschaftspolitischen und kulturellen Organisationen. Sie wertet eine Fülle von Quellen aus, verfolgt die Entwicklungen, hebt einzelne Künstler oder Projekte im laufenden Text hervor und beschreibt die Gründe für das Scheitern der revolutionären Erhebungen und die Mitverantwortung für das Ende des Expressionismus.

Im Kapitel über die Münchner Revolution und Räterepublik wird Fritz Schaeffler als herausragender Protagonist gewürdigt, der vor allem mit seinen Holzschnitten für die Zeitschriften *„Süddeutsche Freiheit“* und *„Der Weg“* politische respektive künstlerische Zeichen setzt.

Eine erste ausführliche Erwähnung der Theaterarbeit Schaefflers fand sich im Ausstellungskatalog *„Bühnenbilder des 20. Jahrhunderts aus den Beständen des Theatermuseums München“* aus dem Jahr 1976.³¹

Eine weitere Gegenüberstellung der Theaterarbeit Schaefflers mit der anderer (expressionistischer) Künstler bot der Frankfurter Ausstellungskatalog *„Die Maler und das Theater im 20. Jahrhundert“* von 1986.³²

Aus der vielfältigen allgemeinen Expressionismus-Literatur hervorzuheben ist im Kontext der vorliegenden Arbeit der Ausstellungskatalog *„Expressionismus. Die zweite Generation 1915–1925“*.³³ In ihm werden in detailreichen Aufsätzen

³⁰ Siehe: Weinstein 1990. Der Artikel Weinstein 1993 in Katalog *Süddeutsche Freiheit* 1993 ist eine Zusammenfassung des München-Kapitels der erstgenannten Monographie.

³¹ Siehe: *Bühnenbilder des 20. Jahrhunderts* 1976.

³² Siehe: *Die Maler und das Theater im 20. Jahrhundert* 1986.

³³ Siehe: Barron 1989a.

künstlerische Voraussetzungen, Inhalte und Gruppierungen beleuchtet, die durch den Ersten Weltkrieg geprägt wurden. Es werden zahlreiche, heute kaum noch bekannte expressionistische Künstler vorgestellt wie auch solche, die sich nach einer expressionistischen Phase der Neuen Sachlichkeit oder anderen Kunststilen zuwandten (wie Otto Dix und George Grosz).

b. Expressionismus

Wann und wo der Begriff „Expressionismus“ geprägt wurde, ist nicht zweifelsfrei festzustellen.³⁴ Man benutzte ihn 1911 auf der 22. Ausstellung der Berliner Sezession, um französische Künstler wie Georges Braque, André Derain, Pablo Picasso und andere zu bezeichnen, die keine Impressionisten waren. Der Begriff wurde im Umfeld französischer und deutscher Kunst, Literatur, Musik, Architektur, Film und Medien schnell verbreitet; allerdings war er zunächst ein unkonkreter, ein alles Zeitgenössische umfassender negativer Begriff. Diese negative Konnotation wandelte sich im Laufe der nächsten Jahre; die große Bandbreite dessen, was als Expressionismus bezeichnet wurde, blieb aber bestehen. Bis heute herrschen eingeschränkte Sichtweisen auf das, was „den“ Expressionismus ausmachte; viele thematische und geistige Einzelphänomene und -aspekte, wie Religion, Politik, Gesellschaft werden in dieser Verallgemeinerung nicht berücksichtigt.

Durch die umfassenden Veränderungen in Gesellschaft, Wirtschaft, Medizin und Technik zum Ende des 19. Jahrhunderts wurde die Menschheit wie der einzelne Mensch dazu gezwungen, sich neu zu definieren. Die Technisierung des Lebens schritt voran, aus Städten wurden Großstädte, die konservativen politischen Kräfte erstarkten, das Proletariat entstand, die Erkenntnisse von Freud und Nietzsche veränderten das Bild vom Menschen. In der Kunst stießen sich neue Ausdrucksformen an alten Konventionen, das Bürgertum, gezeichnet von doppelbödigem Moral, hielt verschreckt am Bekannten fest und blickte empört auf die Avantgarde, die voranstürmte und Neues und Radikales erschuf. „Weil ein Kunstersatz dem Publikum jahrhundertlang Abbilder statt Bilder gab, sucht es in den Bildern nach Abbildern von Gegenständen.“³⁵

Angefangen mit dem Impressionismus entstanden Kunstrichtungen, die nichts mehr mit dem konventionellen Akademiestil gemeinsam hatten, deren Vertreter aus dem Atelier in die Natur gingen und den Fortschritt priesen.

³⁴ Eine Begriffs-Genese bei: Best 1982, S. 3f; eine andere Erklärung siehe: N.N.: Um das Wort „Expressionismus“, in: Der Cicerone, Heft 1, 1920, S. 90.

³⁵ Siehe: Schreyer 1918, S. 22.

Das nämlich ist die eigentliche Anschauung, das Schöpferische, das Bilden aus sich, das Gestalten. Jeder Besenstiel ein Pferd. Nachher lernt man, höchst verständlich, dass das Pferd kein Besenstiel ist. Auf dem Besenstiel konnten wir einst alle reiten. Auf dem Pferd ist es nicht schwieriger, das erlernt sich.³⁶

Im 20. Jahrhundert waren die Künstler nicht mehr auf eine Technik beschränkt. Selbst Künstler, die keinem Stil mehr folgten, sich vermeintlich von den Konventionen und Traditionen losgesagt hatten, arbeiteten nicht im Nichts und aus dem Nichts, sondern gingen im Unterbewussten mit überlieferten Strukturen und Symbolen um. Andere Künstler nutzten traditionelle Strukturen und kombinierten sie mit neuen Elementen. Dies war möglich, da sich die Ikonographie im Laufe des 19. Jahrhunderts nicht mehr aus dem lange gültigen geschlossenen System aus überlieferten Emblemen, Symbolen und Allegorien zusammensetzte,³⁷ sondern von den Künstlern in freiem Umgang benutzt wurde. Zum Ende des 19. Jahrhunderts wurden Bildlösungen durch die Photographie noch komplexer verfügbar.³⁸ Wassily Kandinsky prägte den Satz: „Verstehen‘ ist Heranbilden des Zuschauers auf den Standpunkt des Künstlers.“³⁹

Als elementare expressionistische Gestaltungsmittel sind Farbe und Form zu sehen. Sie haben einen ästhetischen Eigenwert und wurden benutzt, um den Ausdruck zu steigern; einzelne Elemente wurden dadurch betont oder überbetont. Die Freiheit bezüglich der Wahl des Farbtons, der Abstufungen von Helligkeit und Sättigung der Farbe, der Art des Farbauftrags und der Pinselführung, des Einsatzes von Lokalfarbe und der Formensprache machen die Vielfältigkeit der expressionistischen Kunst aus.

Die Bewegung, die man Expressionismus nennt, geht vom Gegenständlichen aus. Nur wird das Gegenständliche sofort als Element und nicht als Sinn des Bildes erkannt. Die Bilder werden nach Farb- und Formbeziehung ohne Rücksicht und ohne Willen zur Nachahmung nur mit Sicht auf das Bild als Einheit einer gestalteten Fläche gemalt. Die Bilder sind nicht spielerisch (oder wie man schlechter sagt: dekorativ) zu sehen, sie sind Ausdruck einer Vision, Sichtbarwerdung einer Offenbarung, Gestaltung eines Gefühls mit den Mitteln der Malerei: Form und Farbe. Das Gefühl wird unmittelbar zur Gestaltung gebracht, nicht mittelbar durch das Gegenständliche. Farbe und Form sind als Mittel der Gefühlsgestaltung ebenso unmittelbar wie der Ton.⁴⁰

³⁶ Siehe: Walden 1918a, S. 73.

³⁷ Siehe: Cesare Ripa: Iconologia: ovvero descrizione di diverse imagini cavate dall'antichità, e di proprio invenzione, Rom 1593. In der „Iconologia“ sind Begriffspersonifikationen versammelt.

³⁸ Siehe: Adolphs 1993, S. 33–35.

³⁹ Siehe: Kandinsky 1952, S. 26.

⁴⁰ Siehe: Walden 1918b, S. 104.

Die kennzeichnenden Elemente des Impressionismus – Atmosphäre, Licht, Stimmung – haben im Expressionismus keine Bedeutung mehr; während im Impressionismus sowohl in der Form als auch im Inhalt das Nicht-Stoffliche die Faszination für die Künstler ausmachte, suchten die Expressionisten im Gegensatz dazu das Dingliche, Allgemeine, mit festen Grundformen, harten Konturen, dynamischem Strich. Die Farbe ist im Impressionismus aufs Äußerste gesteigert, das Licht hat gestaltende Funktion. Im Expressionismus herrschen lokale Farben, Strich und Kontur.

Der Bildaufbau im Impressionismus ist azentrisch, zum Rand hin komponiert. Im Expressionismus geht die Komposition von der Mitte aus beziehungsweise zur Mitte hin. Für den Impressionismus stehen Begriffe wie: Zufälliges, Ausnahme, Asymmetrie, Aufgelöst-Schwebendes; für den Expressionismus dagegen: Fixierung, Zusammenlegung, Symmetrie, Gelagert-Verbundenes, Statik, Struktur.

Der gefälligen impressionistischen Kunst steht das pathetisch Grelle des Expressionismus gegenüber, das heißt Schönheit in Form und Farbe wird von Dekomposition und Form-Farbzertrümmerung abgelöst.⁴¹

An die Stelle der Pietät tritt die Heftigkeit, an die Stelle der Andacht der Sturm, an den Platz unmittelbaren Erfahrens das Erwarten einer Offenbarung, an den Platz der Einsicht die Vision, an den der Innigkeit und des Vertrauens die Ekstase, an die Stelle der stofflichen und auch der geistigen Schönheit der Dinge der heftige Ruf nach einer Beziehung der Gegenstände, die mehr verheißt als den schönen Zustand des Daseins.⁴²

In den Werken Vincent van Goghs (1853–1890) erkannten die Expressionisten das Prinzip der Farbe als Ausdrucksmittel; auch die französischen „Les Fauves“ um Henri Matisse (1869–1954) waren mit ihrer Betonung der Linien und der Platzierung von leuchtenden Farben in großen Flächen wichtige Ideengeber. Bei Edward Munch (1863–1944) konnten die Expressionisten sehen, auf welche Weise man seelische Bilder wie Trauer, Sehnsucht, Einsamkeit darstellen kann. Im Jugendstil kam eine neue, abstraktere Farb- und Formgestaltung auf und im Kubismus wurde das Naturvorbild in geometrischen Formen aufgebrochen.

Geistesgeschichtlich gesehen hatte Friedrich Nietzsche (1844–1900) mit seinem Werk auch auf den Expressionismus großen Einfluss.⁴³ Die Unbedingtheit seines Lebensentwurfs, die Idee des Schaffens, die Verabsolutierung des kreativen Subjekts, die Vorstellung von der Erneuerung des Menschen sind wichtige As-

⁴¹ Zur Unterscheidung zwischen Impressionismus und Expressionismus siehe: Hausenstein 1919b, S. 33–39; eine zeitgenössische „konzentrierte“ Übersicht über die Grundgedanken expressionistischer Malerei liefert: Schreyer 1918, S. 22–28.

⁴² Siehe: Hausenstein 1919b, S. 43.

⁴³ Einen umfassenden Überblick über die Kunsttheorien der Zeit liefert: Altmeier 1972.

pekte, die von den Expressionisten aufgegriffen und auf eine durch die eigene Persönlichkeit geprägte Art modifiziert und umgesetzt wurden.⁴⁴

Nietzsche war der Ideengeber; er half beim Bruch mit Traditionen und alten Formen und setzte mit seinen Themen und durch einen neuen Weltentwurf den Aufbruch der Gedanken in Bewegung, hin zur geistig-seelischen Erneuerung des Menschen. Insofern kam er den Expressionisten in ihrem Wunsch nach einer Veränderung beziehungsweise Erneuerung der Kunst entgegen und war ihnen in formaler Hinsicht Vorbild durch sein Denken in utopischen Entwürfen.

Unvermeidlich wurde durch die äußere Veränderung der Welt auch die innere Weltanschauung der Menschen durcheinander geworfen; ein neuer geistiger Orientierungsrahmen musste entdeckt werden. Die Avantgarde kämpfte gegen das Schöne in der Kunst der Jahrhundertwende vom 19. zum 20. Jahrhundert; der wilhelminischen Gesellschaft wurde der Spiegel vorgehalten, weil man zeigen wollte, dass die Vorstellung einer in sich geschlossenen Welt nicht mehr gültig war.

Durch die tiefgreifende Verunsicherung der inneren Vorstellungswelt entstand unter anderem die Forderung nach einem „Neuen Menschen“. Diesen Begriff hatte Nietzsche geprägt; sein Ideal ist der Übermensch, der autark alles Lebensfeindliche überwindet.

Das Bild des „Neuen Menschen“, das die Expressionisten beschworen, steht dem gegenüber: ihr „Neuer Mensch“ überwindet in sozialer Gemeinschaft das Vergangene und geht seinem Ziel entgegen. Man appellierte an Menschlichkeit und Brüderlichkeit, an das Wesentliche im Menschen. Es wäre aber zu einseitig (und doch wurde es lange in der Rezeption so gesehen), den Expressionismus nur auf diese sogenannte „Oh Mensch“-Pathetik zu reduzieren.

Der Wunsch nach Befreiung aus alten Traditionen zeigte sich auch in den Titeln vieler expressionistischer Zeitschriften; genannt seien: „Der Sturm“, „Revolution“, „Die Aktion“, „Der Weg“, „Der Gegner“.⁴⁵

Viele Expressionisten begeisterten sich für die „supranaturalistische“⁴⁶ Kunst des Mittelalters⁴⁷ und der primitiven Völker.

In allen Künsten, die der expressionistische Geist aufsucht und durch dialektische Schickung aufsuchen muß, entscheidet ein Element, das man als Überwältigung des Einfach-Gegenständlichen, des Unmetaphysischen durch Metaphysisches bezeichnen kann.⁴⁸

⁴⁴ Zu diesen Gedanken siehe vor allem: Friedrich Nietzsche: Also sprach Zarathustra, 1883–1885.

⁴⁵ Siehe: Raabe 1972; Raabe 1960.

⁴⁶ Siehe: Hausenstein 1919b, S. 31.

⁴⁷ Siehe u.a.: Bushart 1990; darin weiterführende Literatur.

⁴⁸ Siehe: Hausenstein 1919b, S. 31.

Formale Elemente der Gotik wie Ausdruckhaftigkeit, Dynamik, Linearität und der Drang zur Abstraktion faszinierten die Expressionisten, man empfand die Künstler dieser Zeit allerdings weniger als Vorbilder denn als Seelenverwandte.

Wie ist es nur möglich, daß dieselben Menschen, die sich nicht über Dürers Arabesken oder die gothischen Gewandfalten zu wundern scheinen, wütend werden über die Dreiecke, Scheiben und Röhrenformen unserer Bilder?⁴⁹

Die größte Verehrung erlangte Matthias Grünewald (um 1480–1528), man sah ihn als Gefühlsekstatiker. Ab November 1918 wurde in der Alten Pinakothek München Grünewalds in den Jahren 1506 bis 1515 entstandener Isenheimer Altar aus Colmar gezeigt, den man dort zum Schutz vor dem Krieg und zu Restaurierungszwecken verwahrt hatte; dies trug zur Verehrung des Künstlers bei.⁵⁰

Auf der kunsttheoretischen Ebene hatte vor allem Wilhelm Worringer mit seinen Schriften zur Gotik bezüglich des Expressionismus als Gotik-Nachfolger großen Einfluss.⁵¹ Im Laufe des Expressionismus änderte sich das Gotik-Bild durch die Betonung unterschiedlicher Aspekte: zunächst war die Gotik Inbegriff eines abstrakt-geistigen Kunststils. Mit dem Beginn des Ersten Weltkriegs stand sie als Sinnbild für das Weltmachtstreben Deutschlands und als Argument für den Kriegsimperialismus, um schließlich 1917/18 mit dem Bewusstsein um den verlorenen Krieg und den vermeintlichen Anbruch des langersehnten religiösen Zeitalters, das heißt der Verheißung einer besseren Welt nach dem Krieg, im Sinne der Mystik des Mittelalters als Idealbild einer religiös motivierten Volkskunst gedeutet zu werden.⁵²

Die Dinge sollten nach ihrem geistigen Gehalt jenseits des äußerlichen Bildes befragt werden, Inneres wurde „visionär“ nach außen gestellt. Abstraktionen waren nicht formal, sondern seelisch motiviert. „Wie der Mystiker überschreitet er [der expressionistische Künstler] die Grenzen eigenen Ichs, um vom Persönlichen zum Allgemeinen und vom Irdischen zum überirdischen [sic!] zu gelangen.“⁵³

Um sich auszudrücken, ging der Künstler entweder in die Kontemplation oder in die Ekstase, er vertiefte sich in die Dinge oder in sich selbst.⁵⁴

⁴⁹ Zitat siehe: Marc 1978, S. 118, hier zitiert nach: Bushart 1990, S. 83–86.

⁵⁰ So unterschiedliche Künstler wie Mataré, Beckmann, Marcks, Eberz, Schlemmer und Meidner sahen in ihrer Arbeit Bezüge zu Grünewald. Siehe dazu: Bushart 1990, S. 154, Anm. 67 sowie: Ulmer 1992.

⁵¹ Siehe: Altmeier 1972: zu Worringer v.a. S. 10–15, S. 136–142; Bushart 1990, S. 224.

⁵² Siehe: Bushart 1990, S. 15 bzw. 140; andererseits kann der Rückgriff auf das Mittelalter auch als Rückgriff auf bessere Zeiten gesehen werden (S. 144).

⁵³ Ebd., S. 148f. Bushart nennt als Vertreter dieser Auffassung Mataré, Gropius, Meidner, Schlemmer und Grohmann (ebd., S. 147).

⁵⁴ Bushart merkt richtig an, dass die Vehemenz der Nachkriegsexpressionisten bezüglich ihrer Darstellung von Visionen und Ekstasen verwundert, da der Expressionismus längst weitverbreitet ist. „Man hat den Eindruck, als müßten die Künstler mit der Authentizität ihrer Seelenerlebnisse zugleich die Originalität ihrer Bilderfindungen unter Beweis stellen.“ (Bushart 1990, S. 151).

Die Einheit von Kunst und Leben sahen einige Expressionisten dem mittelalterlichen Zustand nachempfunden: die Religion als verbindendes Glied und der Künstler als Diener seines Werkes – diese Utopie allerdings entsprang einem Idealbild des Mittelalters, das man aus der Romantik und dem beginnenden 20. Jahrhundert übernommen hatte.⁵⁵

Die Beschäftigung des Expressionismus mit der metaphysischen Komponente führte auch zu einer erneuten Auseinandersetzung mit Religion und christlicher Kunst.⁵⁶

Eine andere Inspirationsquelle war die überseeische Kunst der primitiven Völker, die nach Meinung der Expressionisten noch nicht durch künstlerische Überstilisierung und europäische Werte verdorben war. Die Südsee-Kunst Paul Gauguins, den man in formaler Hinsicht auch wegen der Wiederbelebung des Holzschnitts verehrte, spannte neben Besuchen in Völkerkundemuseen den Bogen zu einer Kunst der Ursprünglichkeit, die man vor allem in der Form des Holzschnitts umsetzte und ausdrückte. Auch expressionistische Künstler begaben sich in die exotische Ferne, so nahm Emil Nolde 1913/14 an einer Expedition nach China und Neu-Guinea teil, Max Pechstein lebte 1914 fast ein Jahr auf der Südsee-Insel Palau.

Durch den Kolonialismus gelangte die Kunst der Naturvölker in Museen und Kunsthandlungen.

Werner Hofmann beschreibt die schon Ende des 18. Jahrhunderts beginnende Suche nach den Urvölkern und der Ursprache als „Missmut der Zivilisationsflüchtigen, der das Natürliche – eines der wichtigsten Leitbilder des 19. Jahrhunderts – vornehmlich in zwei Räumen sucht: in der Reinheit der Antike und in der Unberührtheit exotischer Länder“⁵⁷, wobei der Historismus in die Vergangenheit zurückgeht, der Exotismus dagegen in der Gegenwart bleibt.⁵⁸

Da die Lebenswelt der fremden Kulturen aber von den Expressionisten nicht verstanden werden konnte, wurde bei der Übernahme in das eigene Schaffen bestenfalls die äußere Form übernommen, nicht aber das Welt- und Selbstverständnis der jeweiligen überseeischen Künstler.

⁵⁵ Siehe: Bushart 1990, S. 173ff. Das 1921 gegründete Bauhaus übernahm den mittelalterlichen Handwerksgedanken als Zusammenführung der Künste ohne Industrie, dieses Modell wurde jedoch 1923 zu Gunsten der Industrie aufgegeben unter dem Motto „Kunst und Technik eine neue Einheit“; Zitat Walter Gropius, zitiert nach: Wingler 1962, S. 90, siehe: Bushart 1990, S. 184. Siehe auch: Altmeier 1972.

⁵⁶ Siehe z.B.: Hartlaub 1919.

⁵⁷ Siehe: Hofmann 1960, S. 241.

⁵⁸ Im Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert wurden Historismus und Exotismus zur Antike verschmolzen, zu einer Antike, die, identisch mit dem Natürlichen, als Paradies gesehen wurde. Erst bei Gauguin wurde die Antike nicht mehr mit dem Natürlichen gleichgesetzt. Der Exotismus war seit der Romantik Thema der Künstler, die exotischen Orte sind die Randländer Europas (Spanien, Italien, Balkan), der Orient, Marokko und die ozeanischen Inseln. Siehe: Hofmann 1960, S. 242.

Nicht nur Kritiker sondern auch Künstlerkollegen lehnten den Rückgriff auf die gotische Kunst und den Primitivismus mit dem Hinweis ab, man lebe im 20. Jahrhundert beziehungsweise in der Großstadt.⁵⁹

Die Großstadt als avantgardistisches Bildthema wurde von den Futuristen geprägt und war auch für einen Teil der Expressionisten wichtig: man empfand sie als Fortschritt, aber auch als Gefahr.⁶⁰ Allerdings sahen die Expressionisten im Unterschied zu den Futuristen das Ideal nicht in der Industriegesellschaft.

Die althergebrachte Volkskunst (beispielsweise die Hinterglasmalerei), die Kunst von Kindern und die Kunst Geisteskranker hatte für Künstler wie Wassily Kandinsky, Gabriele Münter und viele andere eine Unmittelbarkeit der geistigen Ausdruckskraft, die sie in ihren eigenen Werken umsetzen wollten.

Der Expressionismus lebte in den Bereichen bildende Kunst und Architektur, in der Literatur, im Theater und in der Musik.⁶¹

Die wichtigsten deutschen bildkünstlerischen Zentren bildeten die 1905 in Dresden gegründete und 1910 nach Berlin übergesiedelte Künstlergruppe „Die Brücke“, die 1911 aus der „Neuen Künstlervereinigung München“ abgespaltene Gruppe „Der Blaue Reiter“, die um die gleiche Zeit entstandene Gruppe der „Rheinischen Expressionisten“ um August Macke (erste Ausstellung in Bonn 1913), die in Berlin seit 1910 bestehende „Neue Secession“ sowie „Die Pathetiker“ um Ludwig Meidner, gegründet 1912. Daneben existierte eine Vielzahl weiterer Gruppierungen und Künstler.

Die Wege in die Zukunft sahen sehr verschieden aus; so propagierte „Die Brücke“, Kunst möge aus dem allgemeinen Leben kommen, und, in einem vitalistischen Verständnis, den Einklang des Menschen mit der Natur.

Mit dem Glauben an Entwicklung, an eine neue Generation der Schaffenden wie der Genießenden rufen wir alle Jugend zusammen. Und als Jugend, die die Zukunft trägt, wollen wir uns Arm- und Lebensfreiheit verschaffen gegenüber den wohlangesehenen, älteren Kräften. Jeder gehört zu uns, der unmittelbar und unverfälscht das wiedergibt, was ihn zum Schaffen drängt.⁶²

„Die Brücke“ führte ein enges Gemeinschaftsleben und wollte den künstlerischen Individualismus zugunsten einer Gruppenidentität aufheben.

Die Münchner Gruppe „Der Blaue Reiter“ arbeitete, gestützt durch den namengebenden Almanach „Der Blaue Reiter“, mit einem radikaleren Grad an Abstraktion an einem eher metaphysisch orientierten Konzept, nach dem Kunst und

⁵⁹ Beispiele nennt z.B.: Bushart 1990, S. 88.

⁶⁰ 1912 konnte man in der „Sturm“-Galerie Herwarth Waldens in Berlin die erste Futuristen-Ausstellung sehen.

⁶¹ Zur Literatur des Expressionismus siehe: Best 1982; sowie: Raabe 1985.

⁶² Zitat: Ernst Ludwig Kirchner, Holzschnitt 1906, Programm der Künstlergruppe „Die Brücke“, u.a. abgedruckt in: Meisterwerke des Expressionismus 1990, S. 11.

Leben auf das gleiche geistige Ziel ausgerichtet sein sollten, während andere Gruppen – zumal nach den psychischen und physischen Schrecken des Ersten Weltkriegs – wie die Berliner „Novembergruppe“ oder die Dresdener „Sezession Gruppe 1919“ einen Sozialismus der Menschheitsverbrüderung anstrebten.

Der Zusammenschluss zur Gruppe befreite nicht nur aus der gesellschaftlichen Isolation und führte Gleichgesinnte zusammen; nur als Gruppe konnte man sich auch gegen den akademischen und traditionellen Kunstbetrieb behaupten und in gemeinsamen Ausstellungen auf sich aufmerksam machen. Überall in Europa entstanden avantgardistische Künstlergruppen, deren Mitgliederstrukturen international ausgerichtet waren: „Das ganze Werk, Kunst genannt, kennt keine Grenzen und Völker, sondern nur die Menschheit.“⁶³

Der Erste Weltkrieg und die folgende Revolution stellten einen elementaren Einschnitt dar; man kann im Werk vieler Künstler ablesen, wie sie dadurch beeinflusst wurden. Kriegserlebnisse wurden thematisiert, Grauen und Ängste mithilfe einer neu aufblühenden christlichen Ikonographie umschrieben. Soziale Themen bekamen einen höheren Stellenwert.

Während des Ersten Weltkriegs und danach wuchs die sogenannte „Zweite Generation“ der Expressionisten heran, deren Kunst sich insofern von derjenigen der ersten Generation unterscheidet, dass sie formal auf die Errungenschaften der ehemaligen Avantgarde zugreifen konnte, inhaltlich aber durch den Krieg andere Themen hatte: ihre Kunst war vom Krieg geprägt und oftmals sozial orientiert; man engagierte sich tatsächlich politisch.⁶⁴

Während die Expressionisten der ersten Generation auf künstlerischem Wege mit der Vergangenheit brechen wollten, sprach man nun von politischer Revolution.⁶⁵ Im Umwälzungsprozess nach dem Krieg 1918 schienen diese Vorstellungen umsetzbar, allerdings mussten die undifferenzierten und naiven (Sozialismus-)Utopien sich auf Dauer als wirkungslos erweisen und den realen gesellschaftlichen und politischen Entwicklungen weichen. Man war schon nach wenigen Monaten gezwungen zu erkennen, dass eine künstlerische Revolution nicht mit einer politischen Revolution gleichgesetzt werden konnte. In expressionistischem Sprachpathos resümierte der Schriftsteller Ivan Goll:

⁶³ Aus dem Vorwort der Redaktion des Almanachs „Der Blaue Reiter“, Oktober 1911, siehe: Der Blaue Reiter 2000, S. 317.

⁶⁴ In einem Zeitungsartikel schrieb Gustav Friedrich Hartlaub 1920: „[...] die zweite Generation der neuen Kunst, die Fortbildung der im Inland und Ausland empfangenen Antriebe“, in: Frankfurter Zeitung, 15.7.1920, S.1. Einen hervorragenden Überblick über die (bekanntesten) Künstler der Zweiten Generation gibt: Barron 1989a. Siehe auch: Raabe 1968. Zu den unbekannteren, „verschollenen“ Künstlern der Zweiten Generation siehe: Zimmermann 1994; Verfemt – Vergessen – Wiederentdeckt 1999. Siehe auch: Pirsich 1985.

⁶⁵ Eine äußerst komprimierte Zusammenfassung zum Expressionismus der Zweiten Generation liefert: Weidemann 2004.

Also: Forderung. Manifest. Appell. Anklage. Beschwörung. Ekstase. [sic!] Kampf. Der Mensch schreit. Wir sind. Einander. Pathos. / Wer war nicht dabei? Alle waren dabei. Ich war dabei. [...] Kein einziger Expressionist war Reaktionär. Kein einziger war nicht Anti-Krieg. Kein einziger, der nicht an Brüderschaft und Gemeinschaft glaubte. Auch bei den Malern. Beweis: Gesinnung./ Und: Expressionismus war eine schöne, gute, große Sache. Solidarität der Geistigen. Aufmarsch der Wahrhaftigen./ Aber das Resultat ist leider, und ohne die Schuld der Expressionisten, die deutsche Republik 1920. Laden-schild. Pause. Bitte rechts rausgehen...⁶⁶

Nach dem Ersten Weltkrieg wurde der Expressionismus zur „Massenbewegung“; dies wird am deutlichsten an den vielen neuen Publikationen sichtbar, die nun im ganzen Land erschienen.⁶⁷

Neue Künstlergruppen fanden sich zusammen, es wurden Zeitschriften und Grafikmappen herausgegeben, theoretische Publikationen veröffentlicht, die Theater präsentierten expressionistische Stücke.

Im letzten Kriegsjahr gab es die ersten großen Ausstellungen expressionistischer Kunst; Museen, Kritiker und Kunsthandel erkannten den Expressionismus allgemein als Kunstrichtung an. Expressionistische Künstler wurden gesellschaftsfähig, ihre Werke gewürdigt und sie erhielten Anstellungen als Lehrer in Schulen und Akademien.

Ab 1920 wurde von Künstlern wie Kunsttheoretikern Kritik am Expressionismus laut, man diskutierte über seine Aufgabe und Wirkung.⁶⁸

Zu Beginn der Zwanziger Jahre kam mit der Stärkung von gesellschaftlichen und sozialen Themen ein neuer Realismus in der Kunst auf, die sogenannte „Neue Sachlichkeit“.⁶⁹ Weitere angelehnte Kunststile sind der Dadaismus und der Konstruktivismus.

Der Expressionismus reduzierte sich zunehmend im Ausdruck, zur Mitte des zweiten Jahrzehnts hatte er sich überlebt, nicht zuletzt durch das Scheitern seiner Utopien.⁷⁰

Der Schriftsteller Kasimir Edschmid konstatierte 1921:

Soviel der Gründe sind, sie liegen alle aussen. Mit der Kunst selbst, mit dem Werk haben sie nichts zu tun. Man muss die Sache gefühlsmässig, börsenhaft, politisch und menschlich fassen, dann bekommt man die Summe all jener Erregungen, die Hausse und Baisse verursachen, bestätigen

⁶⁶ Zitat Goll 1988, S. 346f, zitiert nach: Haug 1992, hier S. 511. Laut Raabe 1968, S. 56f ist der Text 1921 in der jugoslawischen Zeitschrift „Zenit“ erschienen.

⁶⁷ Siehe: Raabe 1972; Schacherl 1957; Schlawe 1973.

⁶⁸ Siehe dazu u.a.: Hausenstein 1920; Worringer 1921.

⁶⁹ 1925 veranstaltete Gustav Friedrich Hartlaub in Mannheim die Ausstellung: „Die neue Sachlichkeit. Deutsche Malerei seit dem Expressionismus“.

⁷⁰ Siehe dazu zusammenfassend: Altmeier 1972, S. 215–235.

oder töten – für den Augenblick. Denn weiter hat dies ganze geschäftige Drumherum keine Dauer. Dem Kunstwerk macht es nicht die Spur, ob eine Zeit oder auch nur eine Mode es anerkennt oder abtut.⁷¹

⁷¹ Siehe: Edschmid 1921.