

Künste Leipzig erworben; *Abb. 41*) und 1867 (Selbstbildnis; Kat.Nr. 76). Besonders zu erwähnen sind der »Lesende Dichter in der Landschaft« (1815; Kat.Nr. 3), eine religiöse Landschaft, die in der Figur des Poeten das Verhältnis der Dichtkunst zu Natur und Religion thematisiert, die »Welken Blätter« (1817; Kat.Nr. 8), die für Schnorrs Naturbeobachtung aufschlußreich sind, sowie die überraschend spontane und freie Studie der »Küste von Sorrent« (1820; Kat.Nr. 12). Es folgt eine Reihe von Vorlagen für die Holzschnittausgabe des Nibelungenliedes (Kat.Nr. 28-38), Vorzeichnungen für die Münchner Kaisersäle und den zerstörten Salon de service der Münchner Residenz, die Schnorr selbst besonders schätzte (Kat.Nr. 41-47 u. 48-51). Zu Unrecht werden oft die zahlreichen vorbereitenden Blätter der Bilderbibel unterschätzt (Kat.Nr. 52-63). Unvergleichlich reizvoll ist davon das Blatt mit den Tierstudien (»Kamele«; Kat.Nr. 59). Die Witwe des Künstlers, Marie Schnorr, erwähnte im Inventar 55 solcher Blätter, von denen jedoch nur sehr wenige greifbar sind. Sie dienten bei

Fresken und Ölbildern als Mustersammlung. Aus der Dresdner Spätzeit verdienen die Entwürfe für Porzellandekors Beachtung (Kat.Nr. 71; vgl. Kat. Leipzig 1994, Nr. 230). Das 1850 entstandene Blatt der *Meerjungfrau*, deren spätromantische Auffassung ein neues Licht auf das Alterswerk des Künstlers wirft, bedeutet ebenfalls eine substantielle Bereicherung des Œuvres (Kat.Nr. 72). Überblickt man die wissenschaftlichen Erträge der Ausstellungen und der Schnorr-Konferenz, zeigt sich, daß 1994 viel geschehen ist, was einen unvoreingenommenen Blick auf den Nazarener Julius Schnorr von Carolsfeld erleichtern sollte. Als große Aufgabe bleibt das dem Überblick notwendig vorausgehende konzentrierte Zusammentragen der Objekte. Ein Corpus der Schnorrzeichnungen und der mit ihnen zusammenhängenden Druckgraphik sowie die wissenschaftlich fundierte Sichtung des Quellenmaterials sollten unbedingt in Angriff genommen werden und zwar vor dem nächsten Jubiläumsanlaß!

Andreas Stolzenburg

Neue Sachlichkeit. Bilder auf der Suche nach der Wirklichkeit Figurative Malerei der zwanziger Jahre

Kunsthalle Mannheim, 9.10.1994-29.1.1995

Adolf Dietrich und die Neue Sachlichkeit in Deutschland

*Kunstmuseum Winterthur, 4.9.-20.11.1994; Landesmuseum Oldenburg,
4.12.1994-5.2.1995*

Nach 70 Jahren – denn am 14. Juni 1925 wurde in der Mannheimer Kunsthalle die berühmte Ausstellung *Neue Sachlichkeit. Deutsche Malerei seit dem Expressionismus* eröffnet – kehrt die Kunst dieser Richtung mit einer an dieses Ereignis anknüpfenden Bilderschau nach Mannheim zurück. Die Ausstellung von 1925, von Gustav F. Hartlaub kon-

zipiert und durchgeführt, ist längst zum festen Bestandteil der Geschichte der klassischen Moderne geworden, ihr Titel – trotz der Konkurrenz solcher Bezeichnungen wie »Magischer Realismus« oder »Neuer Naturalismus« – zum stilgeschichtlichen Synonym für die wichtigste Richtung der figurativen Malerei in der Weimarer Republik avanciert. Eine Reprä-

se der Ausstellung Hartlaubs haben die Organisatoren (Hans-Jürgen Buderer und Manfred Fath) nicht angestrebt: dies wäre auch angesichts der vielen Verluste und Dislozierungen nicht durchzuführen gewesen. Doch sind die wenigen Bilder, die schon 1925 in Mannheim dabei waren, in besonderer Weise gekennzeichnet worden.

Hartlaubs Konzept sah damals die Präsentation zweier deutlich abgegrenzter Flügel des sich herausbildenden Stiles vor: des linken, sozialkritischen Verismus (u. a. Grosz, Dix, Schlichter) und einer konservativen, klassifizierenden Richtung (u. a. Kanoldt, Schrimpf, Mense). Die letztere, in München beheimatete Richtung hat 1925 in Mannheim auch deutlich überwogen. 70 Jahre später ist in der Mannheimer Kunsthalle ein anderer Ansatz gewählt worden. Den Organisatoren ging es vornehmlich darum, die vielen Unterschiede – über das dualistische Schema Hartlaubs hinaus – innerhalb der Neuen Sachlichkeit zu unterstreichen und die Unvereinbarkeiten in der Wirklichkeitsbeziehung ihrer Protagonisten anzuzeigen. Damit soll bewußt auf die Fragwürdigkeit – des im Ausstellungstitel aber beibehaltenen – stilistischen Sammelbegriffes der Neuen Sachlichkeit hingewiesen werden. Man hat sich in Mannheim für eine Ausstellung mittlerer Größe (ca. 180 Gemälde, 80 Graphiken oder Photographien) entschieden. Eine ähnliche Exposition – mit Überschneidungen bei der Auswahl der Gemälde – hatte schon 1990 die Kunsthalle Bielefeld veranstaltet. Auch die vielen Ausstellungen der Neuen Sachlichkeit in den sechziger Jahren sowie die späteren Präsentationen in Ost-Berlin (1974), Wien (1977) und London (1978) sind über diese Größenordnung nicht hinausgekommen. Man kann bedauern, daß nicht der ganz große Rahmen versucht wurde und daß es dazu jetzt höchstwahrscheinlich – auch angesichts der Vielzahl der monographischen Ausstellungen seit 1990 – nicht mehr kommen wird. Die gleichzeitig angesetzten Ausstellungen von Grosz, Carl Großberg und Adolf

Dietrich sind gewiß für manche Lücke verantwortlich. Einnehmend ist jedoch der offensichtliche Versuch Buderers, über den klassischen Bestand hinaus auch manche abgelegene Bereiche der neusachlichen Kunst heranzuziehen. Eine exzellente Idee war die Gegenüberstellung der Positanoansicht von Erbslöh mit Kanoldts monumentalem »Subiaco«-Bild, die Konfrontation der zwei »Weißenhof«-Bilder von Nägele und Schmidt. Erwähnenswert sind die selten gesehenen Werke von Babij, Franz Becker, Fred Goldberg und Josef Wedewer. Über die allzu vielen Skizzen des erst vor kurzem verstorbenen Richard Ziegler und der neuerdings modischen Jeanne Mammen kann man geteilter Meinung sein, desgleichen über die expressiv-realistischen Bilder Paul Kleinschmidts, die an sich nie der »Neuen Sachlichkeit« zugerechnet wurden. Auf zwei merkwürdige de Chiricos hätte man getrost verzichten können.

Die Ausstellung ist nach vier thematischen Schwerpunkten gegliedert worden (Stadt und Landschaft, Struktur der Gesellschaft, Bild des Menschen, Stilleben). Die Abgrenzungen zwischen den ersten drei Teilen leuchten nicht immer ein; dieser Eindruck wird noch durch die ungünstige Platzierung einiger Bilderreihen im verschachtelten Ausstellungs-komplex verstärkt. Einzelne thematische oder motivische Sequenzen – so die der Stilleben oder des grusligen Sujets des Lustmordes, dem ein ganzer Saal gewidmet ist – bieten dafür gute Vergleichsmöglichkeiten. Auf eine breitere, komparatistische Einbeziehung der neusachlichen Photographie haben die Organisatoren verzichtet.

Gängige kunsthistorische Schemen und Kategorisierungen (Stilgenese und Ausklang, Formverbindungen, Ort- u. Schulzusammenhänge) können wir somit in Mannheim nicht antreffen, auch nicht das traditionelle dichotomische Schema Hartlaubs. Der entscheidende Ansatzpunkt wird uns durch den merkwürdigen, prononciert ahistorischen Untertitel nahegebracht: es sind dies »Bilder auf der Suche nach der Wirklichkeit«.

Der Katalog hat die immer häufiger anzutreffende Form eines Katalogbuches zur Ausstellung angenommen. Hans-Jürgen Buderer präsentiert somit eine veritable Monographie der »Neuen Sachlichkeit«, deren Diskurs auf den Bildern der Ausstellung aufgebaut ist (außerdem gibt es eine Liste der ausgestellten Werke). Die Struktur des Kataloges reflektiert größtenteils die Einteilung der Ausstellung. Im Vorspann wird die wissenswerte Geschichte der Mannheimer Ausstellung von 1925 geschildert (ausführlicher dazu jetzt Karoline Hille, *Spuren der Moderne. Die Mannheimer Kunstballe von 1918 bis 1933*. Berlin 1994, S. 84-155). Es folgt eine ausführliche Geschichte des 1. Weltkrieges und der Weimarer Republik, auf die man wegen mancher Unschärfen und Ausrutscher (u. a. zur Kriegsschuldfrage und zur Revolution von 1918/19, auch kämpft die Reichswehr wacker im Weltkrieg mit und siegt im pommerschen Tannenberg über die Russen) gerne verzichten hätte.

Während der geschichtliche und sozialgeschichtliche Hintergrund allzu wirkungsmächtig herangezogen wurde, verzichtet Buderer prinzipiell auf historische Entwicklungslinien, was Formprobleme und Ikonographie betrifft. Sein Diskurs fokussiert sich auf das Einzelwerk und befragt es nach seiner Bildrealität und gesellschaftlicher Widerspiegelungsfunktion. Weder die Anfänge des Stiles noch die Periode seines Ausklanges in Gestalt der »Neuen Deutschen Romantik« werden thematisiert. Diese isolierende Sicht bewirkt letztlich eine Verkennung offensichtlicher geistesgeschichtlicher Entwicklungsprozesse. So wird der verzweifelte Versuch Hartlaubs, sich 1933 mit einer Ausstellung zur »Beschaulichen Sachlichkeit« auf dezente Weise den Zeitläufen anzupassen, ziemlich blauäugig an seiner gewundenen Programmatik und nicht an den dramatischen Veränderungen des Umfeldes gemessen.

Ein durchgehender, an sich legitimer Skeptizismus gegenüber dem Begriff der »Neuen Sachlichkeit« charakterisiert sowohl die An-

ordnung der Ausstellung als auch die Argumentationslinie des Buches. Das wortreich ausgedrückte Unbehagen steht aber im Dienste einer nur auffächernden Analyse, deren Eigentlichkeitsrhetorik das jeweilige Werk entkontextualisiert. Die Bildanalysen überzeugen dort, wo sie – mitunter auf sehr anregende Weise – die Verfremdung der Alltagsrealität decouvrieren. In formalanalytischer und motivgeschichtlicher Hinsicht sind sie oft ein Rückschritt.

Die Mannheimer Ausstellung fungiert als Bestandteil einer breiteren Ausstellungsreihe über den »Widerstreit der Bilderwelten der 20er Jahre« in Mannheim, Ludwigshafen (mit einer hervorragenden Ausstellung abstrakter Malerei in Europa im Wilhelm Hack-Museum) und Heidelberg. Im Rahmen dieses eher unverbindlichen Gesamtkonzeptes hat das Reiß-Museum in Mannheim eine interessante kleinere Ausstellung über den führenden Galeristen des deutschen Südwestens vor 1933 Herbert Tannenbaum veranstaltet, auf der auch eine Reihe neusachlicher Gemälde zu sehen ist. Es war eben Tannenbaum, der Anfang der zwanziger Jahre die Bilder des Laienmalers Adolf Dietrich (1877-1957) entdeckt hat und dessen Karriere nachhaltig förderte. Die wichtigste damalige Ausstellung der Werke Dietrichs fand übrigens auch 1925 in Mannheim, beinahe zeitgleich mit der Exposition Hartlaubs, in Tannenbaums »Kunsthaus« statt.

Diesem in Deutschland wenig bekannten Ostschweizer Autodidakten, der als Kleinbauer und Tagelöhner zur Malerei stieß, hat im Herbst 1994 das Kunstmuseum Winterthur eine umfangreiche Ausstellung gewidmet (*Adolf Dietrich und die Neue Sachlichkeit in Deutschland*), die Anfang 1995 auch in das Landesmuseum Oldenburg übernommen wurde. Die Winterthurer Ausstellung greift beherzt über einen rein monographischen Rahmen hinaus: über dreißig Bilder von Franz Lenk, Alexander Kanoldt, Georg Schimpf und Franz Radziwill wurden zum Vergleich

herangezogen. Vor allem im Bereich der Landschaftsmalerei werden Werke gezeigt, deren Fehlen sich in Mannheim bemerkbar machte. Dietrich hat sich seine originelle, realistische-naive Manier weitgehend unabhängig von den Zeitläuften und stilistischen Konstellationen erarbeitet. Einen nachhaltigen Eindruck müssen in seiner Jugend die linearischen, japonisierenden Graphismen des Jugendstiles hinterlassen haben – sie sind immer wieder, gleichsam in subkutaner Weise, in seinen Bildern zu spüren. In den zwanziger Jahren ist Adolf Dietrich von der Kunstkritik für die »Neue Sachlichkeit« in Anspruch genommen worden. Doch erst sehr spät, durch seinen 1932 erfolgten Beitritt zur neusachlichen Künstlergruppe »Die Sieben« vollzog er eine Deklaration formaler Art. In dieser Gruppe war der ganze konservative Flügel der »Neuen Sachlichkeit« – Lenk, Kanoldt, Schrimpf sowie Radziwill – versammelt. Ihre halbjährige Existenz – sie löste sich Ende 1932 wieder auf – bildete den Schwanengesang der neusachlichen Strömung.

Dietrich war – wie dies auf der Winterthurer Ausstellung auch durch die suggestiven Gegenüberstellungen deutlich wird – ein origineller Einzelgänger, dessen Werke sozusagen unbeabsichtigt den Zeitgeschmack trafen, und der sich nur sehr begrenzt – vielleicht am meisten in seinen Porträts – von ihm beeinflussen ließ. Die stilistischen Überschneidungen mit der Neuen Sachlichkeit betrafen einzelne Modi, wie z. B. den Rousseauismus, der in der deutschen Malerei der zwanziger Jahre eine halbverborgene Existenz führte. In diesem letzteren Fall wäre übrigens ein – in Winterthur unterlassener – Vergleich mit den Hannoveraner Neusachlichen (Grethe Jürgens, Fritz Burger-Mühlfeld) gewiß aufschlußreich. Der gute, problembewußte Winterthurer Katalog greift mit dem wichtigen Aufsatz von James A. Van Dyke »Neue Deutsche Romantik zwischen Modernität, Kulturpolitik und Kunstpolitik 1929-1937« eine Fragestellung auf, die man in der Mannheimer Ausstellung und ihrem Katalog sehr vermißte.

Sergiusz Michalski

George Grosz, Störenfried und Idylliker

Zur Ausstellung »George Grosz, Berlin – New York«, Berlin, Neue Nationalgalerie, 21. Dezember 1994–17. April 1995, Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 6. Mai–30. Juli 1995

Nun wurde der »große Sohn der Stadt Berlin« – nur Schinkel und Benjamin wären da noch zu nennen, laut Peter-Klaus Schuster von der Nationalgalerie, doch noch geehrt. Erst zum 101. Geburtstag kam die Retrospektive zustande. Man begründet dies mit der Schwierigkeit, Leihgaben zu bekommen, ein Treppenwitz der zwiespältigen Geschichte »Grosz und Berlin«. Laut Wolf-Dieter Dube sollte ein anderer Zeitabschnitt das Groszbild prägen: fünf Jahre nach der Wiedervereinigung wird er als deutscher Künstler gefeiert, während man ihn in der Bundesrepublik nur wohl oder

übel zur Kenntnis nahm und in der DDR seine sozialkritischen Arbeiten im Vordergrund standen.

Es ist kaum zu fassen, aber die Ausstellung in Berlin war die erste wirkliche Retrospektive zu seinem Gesamtwerk, während man Max Beckmann und Otto Dix landauf-landab präsentiert. Zu Grosz gibt es bis heute nicht einmal ein Verzeichnis der Gemälde, und die Arbeit daran gestaltet sich auf Grund der großen Verluste schwierig, wie Ralph Jentsch im Katalog berichtet. So merkte man der Ausstellung den Charakter der Wiedergutmachung an.