

Christiane Schmidt

Fritz Schaeffler (1888–1954)

Expressionistische Arbeiten der Jahre
1918 bis 1919 in München



UTZ

Herbert Utz Verlag

Kunstwissenschaften

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 Kreibig (1901–1989) interessant; Bilddokumente sind vor allem im Erwin von Kreibig-Museum in München verwahrt (Abb. 3). Das Deutsche Tanzarchiv Köln besitzt unter anderem ein Plakat Fritz Schaefflers, das das Indianerkostüm für Manda von Kreibig 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 Münchener 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 angelegte 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.

II. Biographie Fritz Schaefer⁷²

Fritz Schaefer wurde in der Silvesternacht 1888 in Eschau im Spessart geboren. Seine Jugend verbrachte er in der Kleinstadt Eggenfelden in Niederbayern, wohin der Vater als Zollbeamter versetzt worden war. Ab 1899 besuchte er das Gymnasium in Aschaffenburg, ab 1900 das Landshuter Gymnasium. 1905 begann Schaefer in München seine künstlerische Ausbildung. Zunächst besuchte er die Polytechnische Hochschule, um Architektur zu studieren. Nebenbei ging er zur Abendschule sowie in die Städtische Gewerbeschule. 1906 wechselte er kurz in die Kunstgewerbeschule, kehrte aber bald in die Städtische Gewerbeschule zurück.⁷³ Das Arbeiten dort entsprach eher der Idee einer modernen Malerei, der Lösung von Akademischem. Freies Arbeiten war möglich und man lernte das Handwerk.⁷⁴ Ab dem Sommersemester 1908 besuchte er die Königliche Kunstakademie; sein Stil ist zu dieser Zeit an Wilhelm Leibl, Wilhelm Trübner und vor allem an dem von ihm sehr verehrten Albert Weisgerber orientiert.⁷⁵ An der Akademie blieb Schaefer bis zum Beginn seines einjährigen soldatischen Freiwilligendienstes beim Königlich-Bayerischen Infanterie-Leibregiment im Jahr 1909. Danach kehrte er an die Kunstakademie zurück.⁷⁶ Außerdem nahm er privaten Unterricht in der Kunstschule von Carl Johann Becker-Gundahl in München-Solln. In der Schwabinger Zieblandstraße hatte Schaefer ein privates Atelier.

Erste Ausstellungen waren erfolgreich;⁷⁷ die Ausmalung eines Landshuter Gasthauses gemeinsam mit dem Künstler Ernst Lineker stellte dagegen keinen Erfolg dar.⁷⁸

Immer wieder arbeitete Schaefer mit anderen Künstlern vor der Natur am Simsee bei Rosenheim. Mit seinem Malerfreund Karl Puxkandl hatte Schaefer 1914 dort kurz vor Kriegsbeginn eine Malschule gegründet; sie stellten sich reiche Amerikanerinnen als Schülerinnen vor.⁷⁹ Der Beginn des Krieges setzte diesem Vorhaben ein jähes Ende.

⁷² Biographische Angaben, soweit nicht anders angegeben, nach: Thiel 1996, S. 13f; ausführlich auch in: Puvogel 1983, S. 5–17. Siehe auch die Mitschriften eines Interviews von Fritz Schaefer mit Helmut Fuhlrodt (um 1947) [künftig zitiert als: Interview Fuhlrodt 1947] und 1995 (Interview Fuhlrodt 1995) und eines Interviews des Sohnes Hannsotto Schaefer mit Renate Puvogel 1983 [künftig zitiert als: Interview Puvogel] (alle im Nachlass).

⁷³ Siehe: Thiel 1996, S. 15. Schaefer hatte dort Unterricht in Handwerken, Kunstgewerbe, Technik und Architektur (siehe: Puvogel 1983, S. 5).

⁷⁴ Siehe: Interview Puvogel.

⁷⁵ Siehe: Interview Fuhlrodt 1947.

⁷⁶ Bis 1909 war Schaefer in der Zeichenklasse von Martin Feuerstein, wo er Kopf- und Aktzeichnen nach dem Modell lernte, 1910 besuchte er die Klasse von Angelo Jank.

⁷⁷ Siehe die Ausstellungskritik von 1911 in der Landshuter Zeitung (im Nachlass).

⁷⁸ Die Gäste beschwerten sich über die derbe Art der Darstellung und verlangten die Übermalung; das Triptychon stellte im Mittelteil nackte badende Frauen dar (Interview Fuhlrodt 1947).

⁷⁹ Siehe: Interview Fuhlrodt 1947 und Interview Puvogel.

Schon 1914 wurde Schaeffler an die Westfront einberufen; es entstanden viele Skizzen und Blätter, die vor allem den Alltag der Soldaten zeigen. An der französischen Somme-Front wurde Schaeffler im Herbst 1916 durch einen Kopfschuss schwer verwundet.

Nach der Genesung war der Frontdienst für Schaeffler beendet, aber man setzte ihn im Winter 1917/1918 als Skilehrer für das Deutsche Alpencorps in Oberstdorf und in den Dolomiten ein. In Oberstdorf lernte er Vera Linzen kennen, die dort mit ihrer Mutter Clara zum Skiurlaub weilte.⁸⁰

Bereits 1917 heiratete Schaeffler Vera Linzen; das Ehepaar bezog 1918 eine Wohnung in der Elisabethstraße in München-Schwabing (Abb. 1). Im Juli 1918 kam ihr Sohn Hannsotto zur Welt.

In den Jahren 1918 und 1919 arbeitete Schaeffler verstärkt mit druckgraphischen Techniken: es entstanden zahlreiche Holzschnitte und Radierungen. Nach einer Phase der Bewältigung von psychischen Ängsten, ausgelöst durch die Kopfverletzung, überwogen religiöse Themen sowie die Beschäftigung mit dem Irrsinn.

Fritz Schaeffler gehörte in München zur künstlerischen Avantgarde und stellte in den Jahren 1918 und 1919 mehrfach in der progressiv-avantgardistischen Galerie „Galerie Neue Kunst – Hans Goltz“ aus.

Als im November 1918 wie in vielen anderen deutschen Städten auch in München die Revolution ausgerufen wurde, politisieren sich zahlreiche Kunstschaffende und Intellektuelle, auch Fritz Schaeffler. Er gehörte zu den radikalen Künstlern, die sich Ende Februar 1919 in München zum „Aktionsausschuß revolutionärer Künstler“ zusammenschlossen, um aktiv an einer Erneuerung des Kunstbetriebes mitzuwirken.

Für die politische Münchner Wochenzeitschrift „Süddeutsche Freiheit“ lieferte er mehrere Titelblätter, außerdem weitere Arbeiten für andere expressionistische Publikationen. Im Januar 1919 erschien die erste Ausgabe der expressionistischen Zeitschrift „Der Weg“; an der Publikation dieser für das Jahr 1919 im süddeutschen Raum sehr bedeutenden Kulturzeitschrift war Schaeffler als Schriftleiter für bildende Kunst verantwortlich.

Neben vielen politisch motivierten Arbeiten entstand in dieser Zeit auch eine Vielzahl von Porträts, die nicht nur die Familie und Freunde, sondern auch Künstler und Intellektuelle aus den Münchner Kreisen zeigen – Fritz Schaeffler wurde so zum Porträtisten dieser bewegten Zeit. Er war auf dem Höhepunkt seines künstlerischen Schaffens und bei zahlreichen Ausstellungen in München und anderen Städten vertreten.

⁸⁰ Die Mutter Clara Linzen, geborene Ernst (später Ratzka) studierte Staatswissenschaften und schrieb für eine Zeitung der Arbeiterbewegung. Im Ersten Weltkrieg verfasste sie 18 Romane, die sich gut verkauften. Später arbeitete sie als Nahostkorrespondentin für das Berliner Tageblatt (siehe: Interview Puvogel).

Nach der Niederschlagung der Revolution Anfang Mai 1919 flüchtete Schaepler zunächst nach Passau und dann nach Priem am Chiemsee ins Haus seiner Schwiegereltern. In der bayerischen Natur entstanden vor allem farbenfrohe Landschaftsdarstellungen.

Der Kontakt zur Münchener Kunstszene flaute ab, Fritz Schaepler arbeitete in den Jahren 1920/21 aber immer wieder für Münchener Theater; so entwarf er unter anderem Bühnenbilder und Kostüme für Aufführungen des Arbeitertheaters „Neue Bühne“ und des Nationaltheaters.⁸¹

Schaepler arbeitete mit der Experimentaltänzerin Manda von Kreibitz (1901–1989) zusammen, für die er Kostüme und Plakate gestaltete (Abb. 2 und 3).⁸²

Auf der Münchner Gewerbeschau des Jahres 1922 wurde ein Teppich ausgestellt und verkauft, der nach dem Entwurf Fritz Schaeplers von Johanna Schütz-Wolff, Leiterin der Textilklasse an der von Paul Thiersch gegründeten und geleiteten Kunstgewerbeschule Burg Giebichenstein in Halle angefertigt wurde.⁸³

⁸¹ Siehe: Hoffmann 1989, S. 29f; Thiel 1996, S. 65f; Bonn 1992 I, S. 60f; Puvogel 1983, S. 10; eine erste Berührung mit der Theaterarbeit fand schon Anfang 1916 in Péronne statt, wo Schaepler für längere Zeit stationiert war. Für ein Fronttheater lieferte er die Bühnenausstattung (siehe: Puvogel 1983, S. 7).

⁸² Siehe auch den undatierten Brief von Kurt Gerstenberg [Ostern 1922]: „Vor kurzem tanzte hier Manda von Kreibitz. Ausgezeichnet! Aber die Hälfte des Erfolgs dürfen Sie sich gutschreiben. Die Kostüme wirkten so wohltuend und eigentlich auch so selbstverständlich schön wie ein farbiger Vogel irgendwo draußen im Feld. Der Ungar, Indianer, Neger gefielen mir am besten.“ (Brief im Nachlass). Siehe auch den Artikel: Die Tänzerin Manda v. Kreibitz, in: Elegante Welt. Die Zeitschrift der Dame, Düsseldorf, Jg. 10/1921, Heft 21, S. 32, der neben einem hymnischen Text auch „die originellen Kostüme, die von dem genialen Münchener Maler Fritz Schaepler entworfen und von Lene Lutz, München, ausgeführt wurden“ in vier Photographien zeigt (freundlicher Hinweis von Herrn Dr. Frank-Manuel Peter, Leiter des Deutschen Tanzarchivs Köln). Bis 1923 waren die Kostümentwürfe für Manda von Kreibitz wohl alle von Fritz Schaepler, danach auch von ihrem Bruder Erwin (laut freundlicher Auskunft von Frau Merzenich, Leiterin des Erwin von Kreibitz-Museums München), eine Zusammenarbeit war auch 1928 noch gegeben. Von 1922 bis 1931 wirkte Manda als Solotänzerin und Ballettmeisterin in Darmstadt, Braunschweig und zuletzt in Nürnberg. Sie arbeitete Ende der 1920er Jahre auch am Bauhaus mit Oskar Schlemmer zusammen; dort entwickelte sie unter anderem den berühmten Stabtanzen. 1931 musste sie wegen einer Verletzung ihre aktive Karriere beenden.

⁸³ Bereits 1920 hatte Gerstenberg an Schaepler geschrieben: „Thiersch ist bereit, Entwürfe von Ihnen in seiner Webklasse anfertigen zu lassen.“ (Brief vom 15.11.1920, im Nachlass). Trotz intensiver Recherche konnten zum Verbleib dieses erwähnten Teppichs und möglicherweise weiteren Teppichen keine neuen Informationen gewonnen werden. Für die Arbeit in der Textilklasse von Burg Giebichenstein galt: „Die Bildwirkereien, die in der Werkstatt ausgeführt wurden, waren anderer, eher geometrischer Natur. Auch wurden Gobelins nach Künstlerentwürfen gearbeitet, beispielsweise nach den Entwürfen der expressionistischen Maler Fritz Schaepler und Erwin Hahs.“ Siehe: Johanna Schütz-Wolff 1996, S. 21 sowie: Schneider 1992; v.a. S. 312–314 (Textband).

Im Jahr 1923 sollte Schaeffler den Villa Romana-Preis in Florenz erhalten, er reiste mit Kurt Gerstenberg nach Italien, kehrte aber nach drei Tagen zurück, ohne den Preis in Empfang genommen zu haben.⁸⁴

Anderthalb Semester lang betätigte sich Schaeffler 1925 oder 1926 als Leiter der Malklasse an der angesehenen Kunstgewerbeschule Burg Giebichenstein in Halle, bis er die Lehrtätigkeit unvermittelt abbrach und nach Prien zurückkehrte.⁸⁵ Beide Episoden sind Ausdruck eines unsteten Charakterzuges, der Fritz Schaeffler daran hinderte, Dinge konsequent zu Ende zu führen. Dies und eine gewisse Kompromisslosigkeit verhinderten unter anderem auch die Festigung eines theoretischen Grundlagenkataloges und damit letztlich die öffentliche Anerkennung für die farbgestalterischen Theorien und praktischen Anwendungen, die Schaeffler bereits seit 1919 betrieb.

Das Haus der Schaefflers war ein beliebter Treffpunkt für die Priener Künstlerzene. Es gab vielfältige Aktivitäten; so wurde beispielsweise ein von Schaeffler ausgemalter Kino- und Veranstaltungssaal eröffnet, der aus finanziellen Gründen jedoch bald wieder schließen musste, da das Kino von der Bevölkerung nicht frequentiert wurde.⁸⁶

Im Jahr 1927 zog Schaeffler mit seiner Familie nach Köln. Er wählte die Stadt allerdings nicht wegen der immer noch aktiven kunstpolitischen Szene („Kölner Progressive“⁸⁷), sondern weil er auf Aufträge der Gewerbeschule und der Kirche hoffte. Diese sollte ihm der in Köln lebende Architekt Hans Hansen, den er bei

⁸⁴ Siehe: Interview Puvogel. Die Villa Romana in Florenz wurde im Januar 1905 vom Deutschen Künstlerbund gegründet, dort sollten deutsche Künstler die Möglichkeit haben zu arbeiten. Jährlich wurde der Villa Romana-Preis an drei Künstler verliehen. Laut Auskunft der Leitung und des Archivs der Villa Romana lebten und arbeiteten in den Jahren 1915 bis 1929 in der Villa keine Künstler, da die von dem Künstler Max Klinger erworbene Villa im Jahr 1915 durch die Italiener enteignet wurde. Um 1923/1924 begannen erst zögerlich neue Aktivitäten, deshalb gab es vor 1929 auch keinen Preisträger. 1928 wurde der Preis an Gerhard Marcks verliehen, ohne dass dieser, wie üblich, in der Villa arbeiten konnte; vielleicht geschah diese Verleihung, um die Villa Romana wieder ins Gespräch zu bringen, nachdem sie so lange als Institution nicht tätig war. Eventuell bekam Schaeffler die Auszeichnung wie Marcks außerhalb der üblichen Regularien oder der Sohn irrte in der Jahreszahl. Die Unterlagen sind unvollständig, sicher ist aber, dass Schaeffler die Auszeichnung nicht zwischen 1928 und 1936 erhalten hat (freundliche Auskunft von Herrn Joachim Burmeister (Leiter der Villa Romana) und Herrn Philipp Kuhn (Verfasser einer Chronik zur Villa Romana)).

⁸⁵ Siehe: Interview Puvogel. In den Akten von Burg Giebichenstein ist kein Vermerk über eine Lehrtätigkeit Schaefflers vorhanden (siehe Brief der Archivleiterin vom 3.7.1996 an Vera Thiel). Der Kontakt kam wohl über den Kunsthistoriker Kurt Gerstenberg zustande, der in Halle lehrte. Es ist allerdings kein Hinweis erhalten; auch nicht in der umfangreich erhaltenen Korrespondenz zwischen Fritz Schaeffler und Kurt Gerstenberg.

⁸⁶ Siehe: Interview Puvogel. Siehe auch den Briefwechsel zwischen Fritz Schaeffler und Kurt Gerstenberg (im Nachlass).

⁸⁷ Es bestand ein loser Kontakt zu den „Kölner Progressiven“ Heinrich Hoerle und Franz Wilhelm Seiwert, Schaeffler war aber nicht Mitglied der Gruppe (siehe: Bonn 1992 I, S. 73f). „Obgleich sich Schaeffler für die verschiedenen Gruppierungen interessierte und auch in Kontakt mit den Mitgliedern stand, beschränkte er sich wahrscheinlich darauf, dem ‚Dachverband‘ der Künstlergruppierungen anzugehören. In der Liste der Bezirksgruppe Köln e.V. des ‚Reichsverbandes der bildenden Künstler Deutschlands, gegr. 1913‘ erscheint er als ‚Fritz Schäßler.‘“ (siehe: Bonn 1992 I, S. 75; Liste der Bezirksgruppe abgedruckt in: Oellers 1987, S. 24).

III. Fritz Schaeffler – Arbeiten der Jahre 1918 bis 1919 in München

a. Arbeiten aus der Kriegszeit

i. Der Blick der Expressionisten auf den Krieg

Eine Analyse der Arbeiten Fritz Schaefflers der Jahre 1918 und 1919, die so entscheidend vom Krieg und den sich im Anschluss ergebenden revolutionären Erhebungen geprägt sind, muss mit einer Betrachtung der Kriegszeit und der künstlerischen Umsetzung dieser Erlebnisse beginnen.

Im Sinne einer Einordnung und Abgrenzung werden zunächst exemplarische kriegsbezogene Arbeiten anderer Expressionisten vorgestellt, es folgt eine Betrachtung ausgewählter Werke Fritz Schaefflers.

Bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts veränderte sich der Krieg entscheidend. Dies betraf nicht nur die technische Durchführung, sondern auch die Wahrnehmung der Beteiligten und die Dokumentation des Geschehens.

Aus technischer Sicht wurde mit den neuen Waffen, die im Ersten Weltkrieg zum Einsatz kamen, aus der Schlacht Mann gegen Mann eine Schlacht Maschine gegen Mensch; aus dem Nahkampf ein Stellungskrieg aus verdeckten Schützengräben; aus dem Kampf mit mechanischen Waffen ein Kampf auch mit chemischen Waffen – dies veränderte zwangsläufig ebenso die abzubildenden Motive.⁹⁵

Im Ersten Weltkrieg erweiterten sich die Dokumentationsmöglichkeiten um die neuen visuellen Medien Photographie und Film, die vornehmlich zu Propagandazwecken eingesetzt wurden. Vielfach waren Photos gestellt, es herrschte Zensur. Selten sah man in den heimischen Journalen Bilder gefallener Soldaten. Filmaufnahmen direkt von der Front scheiterten meist an der Verweigerung der Militärs, die Filmenden dorthin passieren zu lassen. Die militärische Geheimhaltung stand über der Information der Zivilisten.⁹⁶ Nicht verhindert werden konnten, obwohl offiziell verboten, die Photographien der Soldaten, die einen sehr realistischen Eindruck vom Kriegsgeschehen vermittelten, denn die Entwicklung leichterer Photoapparate mit immer kürzeren Belichtungszeiten ermöglichte es, das Geschehen an der Front bildlich zu dokumentieren.⁹⁷

Insgesamt vermittelten die Medien ein wenig heroisches und nur selten ein authentisches Abbild des Ersten Weltkrieges.

⁹⁵ Ausführlich zur Kunst, die den Ersten Weltkrieg verarbeitet: Jürgens-Kirchhoff 1993; dort auch weiterführende Literatur. Einen umfangreichen Überblick über die Vielfalt künstlerischer Darstellungen im Ersten Weltkrieg liefert auch: Rother 1994a. Siehe auch: Mai 1994.

⁹⁶ Siehe: Rother 1994b, S. 198.

⁹⁷ Siehe: Dewitz 1994.

Da die Kriegswirklichkeit unübersehbar geworden war, war der Leitgedanke in der bildenden Kunst nun eine verstärkte Zeitzeugenschaft, nicht mehr das ästhetisierende, komponierte Ideal.

Der Beginn des Ersten Weltkrieges wurde jubelnd begrüßt, weil er als Erlösung aus der Verunsicherung sich ändernder Gesellschaftsstrukturen gesehen wurde, die sich um die Jahrhundertwende in den europäischen Nationen entwickelt hatten.

Diese, auch *Fin de siècle* genannte Zeit zwischen 1890 und 1914 war geprägt von einem Schwanken zwischen Aufbruchsstimmung, Zukunftseuphorie, diffuser Zukunftsangst und Regression, zwischen Endzeitstimmung, Lebensüberdruß, Welterschmerz, der Faszination von Tod und Vergänglichkeit und einer gewissen Leichtlebigkeit, Frivolität und Dekadenz. Vor allem in der Musik und in der Literatur, aber auch in der bildenden Kunst fand diese Stimmung ihren geistigen Ausdruck.⁹⁸

In Deutschland hoffte man, durch einen Krieg der Lähmung durch Bürgerlichkeit entgegen zu können, die sich in vielen gesellschaftlichen wie geistigen Lebensbereichen breit gemacht hatte. Auch die autoritäre Umklammerung des wilhelminischen Staatsapparates war vielen Menschen zuwider geworden.

Bildnerisches Zeichen für diesen Wunsch nach Befreiung sind die verstörenden Werke des Expressionisten Ludwig Meidner, der sich schon seit 1911 unter dem Eindruck eines sowohl persönlichen wie auch weitverbreiteten Endzeitgefühls immer wieder mit der Gesellschaft auseinandergesetzt hatte. Vor allem in den Jahren 1912 und 1913 schuf er zahlreiche apokalyptische Visionen von Krieg, Revolution und menschlichem Leid, die metaphorisch Meidners Sehnsucht nach der Überwindung der gegenwärtigen Epoche ausdrückten. Die im Rückblick auf den Ersten Weltkrieg oft behauptete Interpretation dieser Werke als vorhersehende Anklage gegen das kommende Kriegsunheil war dementsprechend nicht ihre ursprüngliche Intention.⁹⁹

Von der 1914 in der Bevölkerung weit verbreiteten Kriegsbegeisterung waren auch viele der expressionistischen Künstler angesteckt – dass sie sich damit in einer Reihe mit den Anhängern des wilhelminischen Militarismus befanden, empfanden sie nicht als Widerspruch.¹⁰⁰ Dem Krieg wurde von ihnen eine reinigende Wirkung des Geistes vorausgesagt; in der heroisch-romantischen Vorstellung

⁹⁸ Als stellvertretende Exponenten seien genannt: Richard Wagner, Jean Sibelius, Gustav Mahler, Thomas Mann, Rainer Maria Rilke, Stefan George, Oscar Wilde, Anton Tschechow, Henrik Ibsen, Gustav Klimt, Edvard Munch.

⁹⁹ Siehe: Ludwig Meidner 1990; sowie: Meidner 2004.

¹⁰⁰ Als „Kriegsfreiwillige“ seien beispielhaft genannt: Max Beckmann, Otto Dix, George Grosz, Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner, Franz Marc, Heinrich Vogeler, Oskar Schlemmer. Siehe: Blume 1986, S. 54, 55, 57; bzw.: März 1986, S. 126.

vieler Künstler beziehungsweise Intellektueller sollte sich durch den Krieg die Welt zum Positiven verändern.¹⁰¹ So schrieb Franz Marc 1914:

Denn in diesem Kriege kämpfen nicht, wie es die Herren Politiker sagen, die Zentralmächte gegen einen äußeren Feind, auch nicht eine Rasse gegen die andere, sondern dieser Großkrieg ist ein *europäischer Bürgerkrieg, ein Krieg gegen den inneren, unsichtbaren Feind des europäischen Geistes*. Das muß einmal ausgesprochen und begriffen werden; dann wird man auch begreifen, daß wir nach dem entsetzlichen Blutopfer des Krieges den inneren Feind, den Ungott und Unhold Europas, die Dummheit und Dumpfheit, das ewig Stumpfe mit allen Waffen fort und fort bekämpfen müssen, um zu helleren Klängen, zur Helligkeit des europäischen Typus durchzudringen.¹⁰²

Mancher Künstler erwartete sich durch den Krieg einen Anstoß für seine Kunst – wie es im oft zitierten Ausspruch Max Beckmanns heißt: „Für mich ist der Krieg ein Wunder, wenn auch ein ziemlich unbequemes. Meine Kunst kriegt hier zu fresnen.“¹⁰³ Die Meisten wurden nach kurzem Kriegseinsatz durch die Realität bekehrt.

Nach der Rückkehr aus dem Krieg zog Max Pechstein 1919 Bilanz:

Noch scheuchen Träume nachts den Schläfer hoch, die Nerven wollen sich noch nicht wieder an die Ruhe eines bürgerlichen Daseins gewöhnen. Alles ist neu: Wie habe ich doch früher meine Leinwände grundiert und was nahm ich für Farben? Allmählich stellt sich das Gedächtnis wieder ein und ich male die ersten Bilder, die mich schon im Felde begleiteten. Es war ein dicker Strich, den der Schützengraben durch mein Leben gezogen, denn während ich die gesamte Zeit von einem Frontteil zum anderen wanderte, blieb mir nicht einmal genug Zeit, um den Körper auszuruhen. Die Sinne waren abgestumpft. Oft fürchtete ich seelisch zugrunde zu gehen. Und doch hätte ich es nicht ver-

¹⁰¹ Siehe die Kapitel „Expressionistisches Pathos und die Mythisierung des Krieges“ (S. 38–64) und „Der Schicksalskrieg“ als künstlerische Herausforderung (S. 65–72), in: Jürgens-Kirchhoff 1993. „Es ist die Vision eines unvorstellbaren Krieges; er kann alles sein, Revolution, Aufstand, Eroberungskrieg, Freiheitskrieg, er kann auch ‚ungerecht‘ sein. So oder so – der Krieg erscheint als Geburtsakt einer neuen, einer ‚großen Zeit‘. In dieser mystifizierenden Vorstellung verschwanden die Klassenauseinandersetzungen, die politischen und die ökonomischen Krisen, die Interessen der Herrschenden und der Beherrschten, die Leiden der Künstler unter einer ‚kranken‘ Zeit. Alle scheinbar gleich, alle Krieger, mit gleichem Ziel und gleichem Feind, im gleichen Dreck, gleich verwundbar, sahen nur noch wenige, wie unterschiedlich und unvereinbar die Ziele und Zwecke waren, mit denen Aristokraten, Bürger, Arbeiter, Künstler, Regierung und Regierte als Deutsche, als sogenannte Volksgemeinschaft in den Krieg zogen.“ (siehe: Jürgens-Kirchhoff 1993, S. 55).

¹⁰² Siehe: Marc 1914–1915, S. 630–636; zitiert nach: März 1986, S. 133.

¹⁰³ Brief Max Beckmanns vom 18.04.1915 an seine Frau Minna Tube. Siehe: Beckmann 1955, S. 38. Max Beckmann war im Frühjahr 1915 als Sanitätssoldat mit Erich Heckel in Flandern stationiert, er wurde im Herbst 1915 nach einem Nervenzusammenbruch aus dem Militärdienst entlassen.

mocht, von sicherem Lande aus zuzuschauen, wie meine Brüder starben und die Eltern sich quälten. Nun ist der wilde Traum zu Ende.¹⁰⁴

Die Wandlung der Haltung der Intellektuellen ist auch in Zeitungen und Zeitschriften dokumentiert. Dem anfänglichen Enthusiasmus, den Blätter wie „Kriegszeit“ verbreiteten, folgte spätestens ab 1916 der Pessimismus beziehungsweise eine Klarsichtigkeit auf das wahre Gesicht des Krieges.¹⁰⁵

Scharf kritisiert wurde die Kriegsbegeisterung in der Zeitschrift „Die Aktion“ von Franz Pfemfert („Kunst ist ein Instrument revolutionärer Politik“); sie erschien bereits seit 1911, vertrat eine sehr engagierte pazifistische linksgerichtete Linie und war vor allem zum Kriegsende und für die revolutionären Bewegungen 1918 ein äußerst wichtiges Forum des politischen Protests. Ausdrücklich wandte sich Pfemfert gegen die seiner Meinung nach unreflektierte Kriegsbegeisterung der Intellektuellen und Künstler.¹⁰⁶

Viele Künstler kamen durch den Krieg zu einem expressionistischen Stil – so auch Fritz Schaefer – denn die nachimpressionistischen Stilmittel genühten als Ausdrucksform nicht mehr.¹⁰⁷

Im Vorkriegs-Expressionismus waren bevorzugte Themen die schöpferische Entfaltung des Menschen einerseits und die Entfremdung des Menschen durch den Wandel der Lebensumstände andererseits. Der Krieg setzte neue Schwerpunkte: man forderte eine soziale Gesellschaftsordnung und eine Geisteshaltung des Miteinander. Thematisiert wurde auch das Leiden der Menschen.

Das Abstumpfen der Emotionen und der Phantasie durch das im Krieg Erlebte boten keine guten Voraussetzungen für intensive künstlerische Arbeit, die Künstler kämpften jedoch mit ihrer Arbeit gegen die Lähmung ihrer Ausdrucksmöglichkeiten an. Im Laufe des Ersten Weltkrieges und danach entstanden vielfältige expressionistische Werke zum Thema „Krieg“, sie sind Form der Auseinandersetzung mit dem Gesehenen, der Anklage oder auch des Versuchs einer Annäherung an das zukünftige Leben. Eindrückliche Zeugnisse sind vor allem die Mappenwerke zahlreicher Künstler zu Krieg und Tod.

¹⁰⁴ Brief Max Pechsteins an den Freund Georg Biermann vom 6. August 1919. Siehe: Biermann 1920, S. 16.

¹⁰⁵ Die Zeitschrift „Kriegszeit“ wurde zwischen 1914 und 1916 von Paul Cassirer herausgegeben; in den Artikeln wurde der Krieg als reinigende Kraft begrüßt. Im Verlauf des Ersten Weltkrieges schwand diese Begeisterung, 1916 wurde die Zeitschrift schließlich eingestellt und durch „Der Bildermann“ ersetzt; in dieser Zeitschrift (1916–1918) wurden Leid beziehungsweise Tod thematisiert. Siehe: Barron 1989b, S. 13.

¹⁰⁶ Einen Überblick gibt u.a.: Die Aktion 1984. Siehe auch: Raabe 1964b; sowie: Peter 1972.

Die ebenfalls pazifistischen „Weißen Blätter“ von René Schickele mussten ab 1916 in der Schweiz erscheinen.

¹⁰⁷ Ein deutlicher Wandel der Formensprache ist beispielsweise bei Max Beckmann zu beobachten. Seine im Frühwerk sichtbare vitalistische Weltsicht wurde durch die Kriegserlebnisse als freiwilliger Krankenpfleger vehement erschüttert. Die seziessionsimpressionistische Arbeitsweise wich einer ausdrucksstarken Formensprache. Stilmittel wie eckige Formen, betonte Umrisse, Disproportionierungen, stumpfe Farbgebung etc. verliehen seinem Werk nun expressionistischen Charakter.

Einige dieser Folgen werden vorgestellt, um die individuelle Umsetzung des Kriegserlebnisses zu zeigen.¹⁰⁸ Zudem soll somit der Kontext dargestellt werden, in den die während des Krieges entstandenen tagebuchartigen bildlichen Schilderungen Fritz Schaeblers, sowie seine hauptsächlich kurz nach dem Krieg datierenden, auf die Kriegserlebnisse bezogenen zyklischen Darstellungen von Leid und Hoffnung einzuordnen sind.

Eine der frühen Mappen zum Krieg lieferte Willy Jaeckel (1888–1944) mit der 1915 im Verlag des „Berliner Graphischen Kabinetts I.B. Neumann“ erschienenen Folge „Memento 1914/15“.¹⁰⁹ Jaeckel wurde als untauglich ausgemustert und bezog seine Motive aus der Imagination oder aus zweiter Hand.¹¹⁰ Lithographierte Szenen vom Nahkampf, von explodierenden Granaten, Sterbenden, Vergewaltigung, einer toten Mutter mit Kind zeigen die Gräueltaten des Krieges.¹¹¹ Die Mappe wurde nach dem Erscheinen verboten. Einige der Szenen sind als eine Hommage an Francisco de Goyas Graphikmappe „Los Desastres de la Guerra“ (1810–20) zu sehen. Die Kunst Willy Jaeckels ist von einer mystisch-verklärten Metaphysik getragen, die sich mit dem Werden und Vergehen des Menschen auseinandersetzt.

Das letzte Blatt der Folge zeigt eine Pietà (Abb. 4). Ein in den Knien abgeknickt sitzender Soldat mit grotesk verdrehtem Körper umklammert eine Frau beziehungsweise wird von ihr gestützt. Sein Blick ist, analog zu dem der Frau, nach unten gerichtet. Ein kahler kleiner Baum am linken Bildrand und ein zerstörtes Haus im Hintergrund bilden die Umgebung. Die beiden Figuren sind wohl Mutter und Sohn. Jaeckel verbindet in dieser Szene inhaltlich wie ikonographisch ein Kriegsmotiv mit einem religiösen Motiv; der Bezug zwischen der Muttergottes, die ihren toten Sohn im Schoß hält zu dieser Mutter, die ihren Sohn küsst, ist naheliegend: beide Frauen trauern um ihr totes Kind. Maria ist hier Identifikationsfigur für Leidende und Trauernde.¹¹²

¹⁰⁸ Auf die ebenfalls mit dem Ersten Weltkrieg zu assoziierende Mappe „9 Holzschnitte (Kristus)“ von Karl Schmidt-Rottluff, erschienen 1918 im Kurt Wolff Verlag, wird im Kap. III.b.iii.1. dieser Arbeit eingegangen.

¹⁰⁹ Willy Jaeckel: Memento 1914/15, Mappe mit 10 Lithographien, 1915 (siehe: Willy Jaeckel 1987; Kat.Nr. 75). Siehe auch: Klein 1990, S. 109–111. Im Juni 1915 wurden die Blätter im Berliner Graphischen Kabinett Israel Ber Neumanns sowie im Frühjahr 1916 in der 28. Schau der Berliner Secession ausgestellt. Bei I.B. Neumann erschien 1916 auch eine radierte Mappe „Biblische Motive“ von Jaeckel (siehe: Willy Jaeckel 1987, Kat.Nr. 76).

¹¹⁰ Siehe: Hahn 1915, o.S. (S. 7). Siehe zu Jaeckels Kriegswerken: Klein 1990, S. 26–35 sowie S. 108–121.

¹¹¹ Die Titel der Blätter lauten: „Memento 1914/15“ (Titelblatt), „Sturmangriff“ (1. Blatt), „Platzende Granate“ (2. Blatt), „Tote Mutter und kleines Kind“ (3. Blatt), „Erschießung“ (4. Blatt), „Gefallener im Stacheldraht“ (5. Blatt), „Vergewaltigung“ (6. Blatt), „Volltreffer“ (7. Blatt), „Nahkampf“ (8. Blatt), „Irrender Verwundeter“ (9. Blatt), „Pietà“ (10. Blatt).

¹¹² Siehe: Jaeckel 1978, Kat.Nr. 75–10. Auch das Titelblatt der 1915 erschienenen „Willy-Jaeckel-Nummer“ der Zeitschrift „Licht und Schatten“ (VI. Jahrgang, Nr. 1) zeigt eine „Pietà“ benannte Zeichnung. Zu sehen ist ein gegen einen Felsen aufgestützter sterbender oder toter Soldat, sein Kopf ist zur Seite gefallen. Hinter ihm sitzt eine Frau in dunklem Umhang, welcher Körper und Haare verhüllt. Sie führt die linke Hand des Soldaten

b. Arbeiten nach der Kriegsverletzung

i. Einführung

Die eminente Veränderung des Ausdrucksvokabulars von Fritz Schaeffler wird deutlich, wenn man die im folgenden Kapitel beschriebenen Werke aus der Zeit nach der aktiven Kriegsteilnahme mit denen des vorangegangenen Kapitels vergleicht.

Mit der Rekonvaleszenz begann eine Phase höchster Produktivität im künstlerischen Schaffen Fritz Schaefflers, die erst mit dem durch die Zeitläufte erzwungenen Umzug an den Chiemsee Mitte 1919 in ruhigere Bahnen kam.

Zunächst setzte Schaeffler das im Krieg Erlebte und die Furcht vor dem Wahnsinn um. Es entstanden düstere Blätter: Alptraumhaftes, Irrenhaus-Phantasien, biblisch-apokalyptische Szenen, auch einige Selbstbildnisse. Vornehmlich arbeitete Schaeffler mit Tusche oder mit den 1918 neu erlernten Methoden des Radierens und des Holzschneidens.¹⁵¹ Diese Techniken entsprachen in der Verwendung starker Hell-Dunkel-Kontraste seinen aktuellen Bildthemen.

Eine Tuschezeichnung, genannt „Verräterbrücke“, zeigt eine wahre Begebenheit: ein Kommandant hatte auf einer Brücke Menschen an Galgen hinrichten lassen.¹⁵² Die Brücke ist quer über das Blatt gespannt. Die dunklen Silhouetten der Gehängten strukturieren die Senkrechte, das bedrohlich dunkle Wasser rechts unten korrespondiert mit einem dunklen Vogelschwarm links oben.

Mit der Radierung „Trommelfeuer 1915“ aus dem Jahr 1918 griff Schaeffler im Nachhinein noch einmal das Grauen der Soldaten auf, die im Schützengraben dem feindlichen Beschuss ausgesetzt waren (Abb. 21).¹⁵³ Im Vordergrund links hält sich ein Mann die Ohren zu, im Mittelgrund detonieren Sprengkörper zwischen Soldaten. Dicht gekreuzte Schraffuren schaffen eine bedrohliche Atmosphäre, Bündel von Strahlen zeigen die Kraft der Zerstörungen.

Das Blatt „Pest“ zeigt eine Straßenszene (Abb. 22).¹⁵⁴ Vor den Häusern stehen Menschen, abgemagert und krank, fast skeletthaft aussehend – die Köpfe ähneln Totenschädeln. Sie lamentieren teils mit emporgestreckten Armen und sind weitgehend auf den Ausdruck von Entsetzen reduziert. Hohe, schmale, eng aneinander gedrängte

¹⁵¹ Eine genaue zeitliche Datierung der getuschten Blätter fällt schwer, da kaum eines der Blätter datiert ist, im stilistischen und thematischen Vergleich sind sie aber in die Jahre 1917 bis in die ersten Monate des Jahres 1918 einzuordnen. Danach begann Schaeffler, die Tuschezeichnungen mit wenig Aquarellfarbe zu kolorieren. Nach 1919 entstanden in der beschriebenen Technik keine Tuschezeichnungen mehr. Seit 1918 malte Schaeffler auch reine Aquarelle. Die Radierungen sind meist datiert, sie sind nicht früher als 1918 entstanden. Ebenso verhält es sich mit den Holzschnitten.

¹⁵² WVZ 914: Die Verräterbrücke, Tusche, um 1917. Siehe: Interview Puvogel.

¹⁵³ WVZ 585: Trommelfeuer 1915, Radierung, 1918.

¹⁵⁴ Nicht im WVZ (Inv.Nr. 472 KHI Uni Köln): Pest, Tuschezeichnung. Eine Straßenszene zeigt auch das Blatt „Höllentanz“ (Abb. 23): nackte Menschen tanzen unter einem dunklen Himmel (WVZ 904: Höllentanz, Tuschezeichnung, um 1917).

Häuser dienen in ihrer wackeligen Schiefe nicht als schützende Burgen. Die Enge der Straße im Bildhintergrund suggeriert Bedrohung.

Eine sehr grob ausgeführte Bleistiftzeichnung, bezeichnet „Der Mörder“, zeigt einen Innenraum. Am Fuße der nach oben führenden steilen Treppe liegt ein toter Mensch. Eine Rückenfigur wendet dem Betrachter ihr böses Gesicht zu.¹⁵⁵ Eine etwas dezidierter ausgeführte und um einen auf der oberen Treppe stehenden Mann bereicherte Tuschezeichnung nannte Schaepler „Das böse Gewissen“. Hier ist die tote Person als Frau zu erkennen.¹⁵⁶ Welche Bedeutung die Szene für Fritz Schaepler hatte, ist ungewiss, aber sie war doch so wichtig, dass er sie ein zweites Mal mit einer allegorischen Bezeichnung wiederholte. Möglicherweise steht sie in Zusammenhang mit einem Kriegerlebnis.

Einen starken Gegensatz zu den düsteren Blättern dieser Zeit bilden zarte, lichte Kaltadel-Radierungen, die im Frühjahr 1918 auf einer gemeinsamen Reise mit dem guten Maler-Freund Hans Baumann an den Main und die Donau entstanden.¹⁵⁷ Fritz Schaepler radierte Straßen und Landschaften (Abb. 24 und 25). Der Duktus der Linien ist schwingend, die Bildelemente sind in knappen Umrissen beschrieben, Schraffierungen wurden nur sparsam zur Andeutung von Schatten beziehungsweise Bewegung eingesetzt.¹⁵⁸ Ludwig Coellen schrieb 1918 über diese Blätter:

Und dann hat sich das Formprinzip, das Schaepler als das seinige zu verwirklichen sucht, zu klarer Sprache Bahn gebrochen; in Beschränkung der Formglieder und vereinfachender Verdichtung der Mittel hat die Kunst die wesenhafte Ordnung ist, persönlich geistig und formal die Bedrohungen des Chaotischen gebändigt.¹⁵⁹

Manche dieser Arbeiten erinnern an Landschaftsradierungen Erich Heckels aus dessen Zeit als Sanitäter in Flandern 1916, die in wenigen Linien auf das Papier gebracht wurden.¹⁶⁰

¹⁵⁵ Nicht im WVZ (Privatsammlung): Der Mörder, Bleistiftzeichnung.

¹⁵⁶ Nicht im WVZ (Privatsammlung): Das böse Gewissen, Tuschezeichnung.

¹⁵⁷ Laut Aussage des Sohnes Hannsotto Schaepler sollen sie auch bei Kiepenheuer gedruckt worden sein, dies lässt sich allerdings bis heute nicht nachweisen. Siehe: Interview Puvogel. Einzig das mit dieser Reise in Verbindung stehende radierte Blatt „Flußlandschaft“ (Abb. 24) ist mit dem Zusatz „Besitz Verlag Kiepenheuer (Schaffenden)“ versehen (WVZ 571: Flußlandschaft, Radierung, 1918). Es wurde in dem von Kiepenheuer herausgegebenen Mappenwerk „Die Schaffenden“, 1. Jahrgang, 3. Mappe, 1918 veröffentlicht.

¹⁵⁸ Beispiele: WVZ 610: Mainbrücke, Radierung, 1918 (Abb. 25); WVZ 587: Fluß und Hügel, Radierung, 1918; WVZ 579: Frühling, Radierung, 1918. Zu den Radierungen siehe: Puvogel 1983, S. 30: „Von Feininger gibt es aus diesen Jahren vergleichbare feinfühligere Arbeiten.“

¹⁵⁹ Siehe: Coellen 1918, S. 380.

¹⁶⁰ Siehe z.B.: Dube 1965: R 133, R 135–137.

ii. Irrenhausszenen

Die Ruhe, die den Blättern von der Reise innewohnt, erstaunt um so mehr, wenn man das Konvolut der Werke überblickt, das sich dem Thema „Irrsinn“ und „Krüppel“ widmet und ebenso 1918 entstand.¹⁶¹

Außerdem stammen aus dieser Zeit die im nächsten Kapitel besprochenen, nicht weniger düsteren Blätter zur Passion Christi und zu anderen religiösen Themen.

Knapp ein Dutzend Blätter zeigt Facetten der Furcht vor dem Irrsinn, die sich Fritz Schaeblers bemächtigt hatte, während er seine schwere Kopfverletzung auskurierte.¹⁶² Auch wenn die Zusammenstellung der Blätter nicht als Folge dokumentiert ist, sind diese Arbeiten doch als zusammengehörig zu sehen und stehen im Kontext der im vorausgegangenen Kapitel „Der Blick der Expressionisten auf den Krieg“ besprochenen mehrteiligen Auseinandersetzungen mit den Erlebnissen im Ersten Weltkrieg.

In der Fülle und Aussagekraft der Irrsinns-Darstellung bleibt Schaebler singulär; andere expressionistische Künstler zeigen das Thema nur in einzelnen Werken.¹⁶³ Dies wird im Folgenden offensichtlich.

Der Kunsthistoriker Kurt Gerstenberg, der die Entwicklung Fritz Schaeblers seit 1917 intensiv begleitete, schrieb:

Schaebler mußte sich 1918 von der Seele schreiben, was an Düsterem und wüsten Erinnerungen und Vorstellungen aus Kriegserlebnissen und krankhaft gesteigerter Phantasie damals in ihm aufstieg. Wahnsinn, Qualen aus bewußter und unterbewußter Schuld sowie die Tragödien des Krüppeldaseins waren Vorstellungen, die Schaebler bedrängten, und deren er nun in einer An-

¹⁶¹ Renate Puvogel sieht die Irrenhaus-Szenen als Illustration des Dostojewski-Werkes „Aus einem Totenhaus“ (siehe: Puvogel 1983, S. 58, Kommentar zu Kat.-Nr. 79) – dies erscheint völlig abwegig, denn die Arbeiten, die Schaebler nach Dostojewski angefertigt hat, wurden von ihm auch als solche gekennzeichnet – dies ist aber bei den Irrenhaus-Szenen nicht der Fall. Werke zu Dostojewski: WVZ 920: Zu Dostojewski „Doppelgänger“ II, Federzeichnung, vermutlich 1918; WVZ 924: Doppelgänger I, Dostojewski, Federzeichnung, um 1919; WVZ 1265: Die Betrunknen (Dostojewski, aus einem Totenhaus), Lithographie, 1919; WVZ 1266: Hölle (Dostojewski, aus einem Totenhaus), Lithographie, 1919; WVZ 1267: Susanna [falsch bezeichnet!], Lithographie, um 1919 (= Dostojewski: Aufzeichnungen aus einem Totenhaus: Das Theater der Gefangenen. Abgedruckt in: Die Schaffenden, Jahrgang II, 2. Mappe, 1919, Bildtafel 24 (Hrsg.: Paul Westheim). Siehe auch: Dostojewski ist mein Freund 1999; dort sind die Arbeiten Schaeblers verzeichnet.

¹⁶² Dies sind: WVZ 584: Schrecken im Irrenhaus, Radierung, 1918 (Abb. 32); WVZ 591: Gewalttat, Radierung, 1918 (Abb. 30); WVZ 596: Erlösung, Radierung, 1918 (Abb. 31); WVZ 602: Aus einem Irrenhaus: Versammlung, Radierung, 1918 (Abb. 34); WVZ 605: Garten der Irrsinnigen I, Radierung, 1918 (Abb. 26); WVZ 606: Aus einem Irrenhaus: Verzweigung, Radierung, 1918 (Abb. 33); WVZ 615: Qualen der Krüppel (auch benannt: Der unglückliche Liebhaber), Radierung, 1918 (Abb. 28); WVZ 631: Garten der Irrsinnigen II, Radierung, 1918 (Abb. 27); nicht im WVZ (Inv.Nr. 490 KHI Uni Köln): Garten der Irren, Tuschzeichnung, aquarelliert (Tafel 2); nicht im WVZ (Clemens-Sels-Museum Neuss): Qualen des Krüppel, Feder und Tusche über Aquarell (Tafel 3); nicht im WVZ (Privatsammlung): Qualen des Krüppels, Radierung, 1918 (Abb. 29).

¹⁶³ Siehe: Guratzsch 2003, dort weiterführende Literatur.

zahl von Radierungen Herr zu werden suchte. Die Vorwürfe seiner Radierungen aus dem Jahre 1918 sind bezeichnend: Trommelfeuer, Irre, Erlösung (eine Irrenhausszene), Irrengarten, Schrecken im Irrenhaus, das Laster, Gewalttat, Qualen des Krüppels.¹⁶⁴

Leider existieren keinerlei schriftlichen Äußerungen Fritz Schaeblers zu dieser Lebensphase, unbestritten ist aber schon bei der Betrachtung der Motive und der Stilentwicklung, dass die Eindrücke des Krieges und der Verwundung seine weitere Arbeit sehr geprägt haben und dass Schaebler in einem Zustand war, „der ihn förmlich zwang, Aussagen zu machen“.¹⁶⁵

Eines der expressivsten Blätter aus der Serie der „Irrenhaus“-Darstellungen ist die Radierung „Garten der Irrsinnigen I“ (Abb. 26).¹⁶⁶ Die Szene spielt in einem Garten, der von einer hohen Mauer abgeschlossen ist; mit dem großen Turm am rechten Bildrand gleicht er einem Gefängnis. Somit wird dieser Garten zu einer Umkehrung des „hortus conclusus“ als Symbol für Geborgenheit und Sündlosigkeit. Hinter der Mauer sind im oberen Bild Drittel Häuser und eine vom Mauerrand angeschnittene Kirche sichtbar, deren Turmspitze das Kreisrund der Sonne tangiert. Die Sonne ist ein allgemein in der Nachkriegszeit häufig eingesetztes Bildsymbol, sie steht für eine helle, bessere Zukunft.

Viele Kranke wandern durch den Garten, im Bildmittelpunkt steht frontalansichtig ein Mann mit nach rechts geneigtem Kopf und weit aufgerissenen Augen. Seine nach außen gedrehten Knie und die angewinkelten Arme sowie die mit gespreizten Fingern nach oben weisenden Hände machen ihn zu einer verängstigten und seiner Krankheit hilflos ausgelieferten Person. Einige Kranke starren ihn sich duckend an, andere sind mit sich selbst oder miteinander beschäftigt. Die Köpfe der Kranken sind teilweise verformt, die Körperhaltungen zwanghaft.

Die Hauptfigur dieser Radierung weist selbstbildnishafte Züge auf, wie im Vergleich mit zeitgleichen Selbstporträts zu erkennen ist; neben der zum Kinn hin schmaler werdenden Gesichtsform legen dies vor allem die weit aufgerissenen Augen nahe.¹⁶⁷ Der Blick auf den Betrachter verstärkt den wechselseitigen Bezug von Realität und Fiktion. Die nach oben weisende rechte Hand der Hauptfigur bildet eine Bildachse mit der Sonne und der Kirchturmspitze. Glaube, Hoffnung und Schicksal werden so miteinander verknüpft.

¹⁶⁴ Siehe: Gerstenberg 1955/56.

¹⁶⁵ Siehe: Interview Puvogel.

¹⁶⁶ WVZ 605: Garten der Irrsinnigen I, Radierung, 1918.

¹⁶⁷ Zum Vergleich: WVZ 583: Selbstbildnis III, Radierung, 1918 (Abb. 190). Auch auf drei religiösen Blättern aus dem Jahr 1918 lässt sich ein Gesicht in der Menge als Selbstporträt mit weit aufgerissenen Augen ausmachen. Allerdings geht hier der Blick eher ins Leere oder ins Innere (siehe: WVZ 638: Golgatha, Radierung, 1918 (Abb. 62); WVZ 710: Der Tod am Kreuz, Holzschnitt, 1918 (Abb. 60); WVZ 717: Am Kreuze, Holzschnitt aquarelliert, 1918 (Tafel 8)).

Die Weise, in der die zentrale Bildfigur von dem Mann auf seiner linken Seite und dem rechts hinter ihm Gehenden angestarrt und umrundet wird, gemahnt in ihrer unterschwelligsten Bösartigkeit an die Darstellung der Verspottung Jesu durch die Soldaten und das Volk. Das psychisch Duster-Diffuse der Situation wird mittels der von dichten Kreuzschraffuren erzeugten Dunkelheit widergespiegelt.

Die Menschen – und mit ihnen Fritz Schaepler – sind ihrer Lebenssituation ausgeliefert, sie irren, dumpf und auf sich allein gestellt, umher. Vergleichbare Szenen könnte Schaepler bei seinem Aufenthalt im Hirnverletzten-Lazarett bei Soldaten erlebt haben, die ähnlichen Verletzungen und Ängsten wie er selbst ausgesetzt waren.

Schaepler verwendet hier wie in anderen frühen Radierungen Formprinzipien des Futurismus: Kubische Halbkreis-, Drei- und Vierecksformen werden miteinander verschränkt, dadurch entstehen Kraftfelder und prismatische Formen, die die Atmosphäre verdichten. Die Formzersplitterung steht hier gleichsam für die Zersplitterung der (Schaepler'schen) Welt.

Einen „Garten der Irren“ fertigte Schaepler als Aquarell (Tafel 2).¹⁶⁸ Das Bedrohliche wird hier weniger durch die nur angedeuteten Figuren erzielt, sondern vielmehr durch einen kalten Blauton und harte dunkle Tuscheschraffuren. Die starke Sonne sorgt im Kontrast mit ihren in den Garten hereinfliegenden Strahlen für einen Hoffnungsschimmer. Die Mauer um den Garten und der Kirchturm dahinter haben nicht den kubisch gebrochenen spitzwinklig-bedrohlichen Charakter der Radierung „Garten der Irrsinnigen I“.¹⁶⁹

¹⁶⁸ Nicht im WVZ (Inv.Nr. 490 KHI Uni Köln): Garten der Irren, Tuschezeichnung, aquarelliert.

¹⁶⁹ In der Gedichtsammlung „Umbra vitae“ von Georg Heym aus dem Jahr 1912 findet sich das Gedicht „Der Garten der Irren“: „Am roten Teiche stehen viele Schatten/ Bei dünner Bäume schwächlichen Gesichtern./ In Stille fort. Nur selten daß sich einer/ Herunter zu dem trüben Wasser bücket./ Und manche gehen in die entleerten Hecken/ In kühlen Gängen, die schon voller Lichter./ Und schleifen mit den Füßen in dem Laube/ Und sitzen wieder sanft in den Verstecken./ Der Strom ist weit hinab im blanken Scheine/ Bei Erlen und den krumm gebornen Weiden./ Und wer mit leichtem Kahn ihn überbrücket./ Er wird im Licht die gelben Blumen pflücken.“ 1924 erschien im Verlag Kurt Wolff München eine Ausgabe von „Umbra vitae“ mit 47 texttreuen Holzschnitten Ernst Ludwig Kirchners (Dube 1967: H 758–807). Die ersten Illustrationen schnitt Kirchner bereits 1919, die meisten jedoch erst 1922 nach der Auftragserteilung durch Wolff. Siehe: Lang 1975, S. 42. Der Holzschnitt Kirchners „Garten der Irren“ (Dube 1967: H 768) zeigt mittig den Strom, rechts gebeugte Menschenschatten, links Bäume und Blumen. Über den Menschen strahlt eine Sonne mit Kraffringen und -linien – man vergleiche sie mit den Sonnendarstellungen Schaeplers. In seinem Davoser Notizbuch notierte Kirchner zwar die Arbeit an den Gedichten Heyms, aber nicht, wann er welches Gedicht illustrierte. Siehe: Grisebach 1997.

c. Arbeiten in Zusammenhang mit der Münchner Revolution und Räterepublik

Mit dem Ende des Ersten Weltkrieges erarbeiteten in München und in anderen Städten des Reiches Kreise engagierter, zumeist bürgerlicher Intellektueller eine neue, dem revolutionären Aufbruch entsprechende Haltung und postulierten diese in Wort und Bild. Dies war durch die gesellschaftliche und geistige Umbruchstimmung des ersten Jahrzehnts und die immense Zäsur des Krieges vorbereitet worden.

Auch Fritz Schaeffler hat die kunstpolitischen Vorgänge während der Revolution und Räterepublik in den Monaten zwischen dem November 1918 und Mai 1919 intensiv künstlerisch und organisatorisch begleitet. Seine Mitarbeit bei mehreren Zeitschriften und Zeitungen sowie die Organisation von Ausstellungen stehen beispielhaft für eine intensive, wenn auch kurzlebige Bereitschaft (avantgardistischer) Künstler, sich konkret in das politisch-gesellschaftliche Geschehen einzubinden und auf intellektueller Ebene eine Weltverbesserungsutopie auf der Basis eines sozialistischen Staatssystems Realität werden zu lassen.

Eine ausführliche Darstellung des politischen Geschehens in München in den Jahren 1918/ 1919 scheint angebracht, um den Verlauf wie auch das Scheitern der Revolution verstehen und die Stellung der Intellektuellen und Künstler in diese Entwicklung einbetten zu können; jene hatten in München schon durch die Verbundenheit des Revolutionsanführers Kurt Eisner zu ihren Kreisen eine wirkmächtigere Ausgangsposition als in anderen Städten.³⁴⁶

Ebenso sollen ausführliche Textbeispiele aus der wichtigsten Münchner Tageszeitung „Münchner Neueste Nachrichten“ und den in Zusammenhang mit Fritz Schaeffler relevanten, revolutionären expressionistischen Publikationen einen Einblick in das geistig-kulturpolitische Umfeld geben, in dem Schaeffler in den Jahren 1918 und 1919 wirkte.³⁴⁷

³⁴⁶ Auf die revolutionären Umtriebe in anderen Städten und Regionen des Deutschen Reichs soll in dieser Arbeit nicht eingegangen werden.

³⁴⁷ Um eine bessere Übersichtlichkeit zu gewähren, sind die vollständigen Quellen in einer Quellensammlung am Ende der Arbeit zitiert (Kap. V); im laufenden Text bzw. in der Fußnote ist die jeweilige Quelle auf ihre Kernaussage konzentriert. Die Zeitung „Süddeutsche Freiheit“ wird in den Fußnoten als „SF“ abgekürzt.

i. Voraussetzungen und Verlauf der Münchner Revolution und Räterepublik³⁴⁸

Um die Gründe für die Entstehung der Münchner Revolution und der späteren Räterepublik einschätzen zu können, soll zunächst ein Blick auf die wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Voraussetzungen geworfen werden, die sich in München im zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts präsentierten.³⁴⁹

München, nach Berlin, Köln und Hamburg die viertgrößte Stadt des Reiches, war als einzige Großstadt von einem ausgedehnten agrarischen Umland umgeben und wirtschaftlich wie kulturell eng mit diesem verwurzelt. Dies prägte die Stadt ebenso wie die Tatsache, dass es durch den Mangel an Bodenschätzen keine Schwerindustrie, sondern nur eine Veredelungsindustrie gab. Durch die Lage am südlichen Rande des Reiches wurde München immer mehr zum Handelsplatz für Warenverkehr aus Südosteuropa und Italien; dies bedurfte groß angelegter Verwaltungs- und Transporteinrichtungen. Auch der Fremdenverkehr erlebte in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg einen deutlichen Aufschwung. Das Baugewerbe war das führende Gewerbe in der Stadt.

Vor allem aber war München als Residenz- und Hauptstadt das politische, verwaltungstechnische und kulturelle Zentrum des Landes Bayern. Dies spiegelte sich auch in der gesellschaftlichen Struktur: es gab viele Beamte und Angestellte, Künstler, Studenten und Pensionäre, eine breite Schicht von mittlerem und kleinem Bürgertum. Die Arbeiterschaft, die sich aus Einheimischen und aus in anderen Teilen des Reiches angeworbenen Männern rekrutierte, war auf kleinere und mittelgroße Betriebe verteilt, die mit ihren Erzeugnissen hauptsächlich München und das Umland belieferten.

Die beschriebenen unterschiedlichen Erwerbsquellen der Bevölkerung bestimmten die Wirtschafts- und Gesellschaftsstruktur Münchens und grenzten es von den stark industriell geprägten Großstädten im übrigen Reich ab. Schon im Herbst 1912 kündigte sich in München eine wirtschaftliche Depression an, die bis 1914 immer dramatischer wurde; Gründe waren ein Abflauen der Wirtschaft nach der Hochkonjunkturphase 1911 und 1912, die Konfliktsituation auf dem Balkan und ein zunehmender Geldwertverfall. Die Arbeitslosigkeit stieg, bis 1914 war das niedrigste Beschäftigungsaufkommen der letzten zehn Jahre erreicht, es kam immer wieder zu Massenprotesten der Arbeitslosen. Ein Konjunkturaufschwung fand erst seit dem Frühjahr 1915 durch die Umstellung auf Kriegsproduktion statt. Daran nicht beteiligte Berufsgruppen litten jedoch unter Arbeitsmangel, der Baustop im Rahmen des Ersten Weltkriegs traf die Münchner Wirtschaft massiv.

³⁴⁸ In diesem Rahmen kann nur eine begrenzte chronologische Übersicht geleistet werden. Einen ausführlichen Überblick über die Münchner Ereignisse liefert die Montierung zeitgenössischer Quellen in: Schmolze 1978. Einen ausführlichen tabellarischen Überblick liefert: Die Münchner Räterepublik vom 4. April bis 2. Mai 1919 – Vorgeschichte und Verlauf. Eine Chronologie, in: Viesel 1980, S. 25–32.

³⁴⁹ Hierzu siehe vor allem: Hillmayr 1969.

Die im Zusammenhang mit der Kriegsproduktion neu entstehende Industrie (Motoren, Flugzeuge, Munition und Kleinwaffen) mit ihren Tausenden zusätzlich eingestellten Arbeitern verschob die bisher stabile soziale Schichtung der Bevölkerung und förderte die gesellschaftliche Unruhe. Es waren 52.000 Soldaten in München stationiert. Die mit Beginn des Krieges fortschreitende Geldentwertung sorgte für eine schleichende Inflation, die vor allem für die vielen Festbesoldeten (Beamte, Angestellte, Renten-/ Pensionsempfänger, etc.) in München katastrophale Auswirkungen hatte, da diese für Währungs- und Wirtschaftskrisen besonders anfällig sind.

Dieser Umstand trägt mit zu einer befriedigenden Antwort auf die Frage bei, warum sich gerade in München der Umsturz so früh und so rasch und reibungslos vollziehen kann. Versucht man, die revolutionären Umwälzungen mit dem Anwachsen einer hauptsächlich von außen zugezogenen revolutionsfreundlichen Arbeiterschaft zu erklären und der Tatsache, daß man den Arbeitern zu lange politische und soziale Rechte vorenthält, so beleuchtet man damit nur einen Teil des zur Revolutionszeit gegebenen Sachverhalts.³⁵⁰

Auch die Wohnungsnot, die mangelhafte Versorgung mit Lebensmitteln und anderen Gütern des täglichen Bedarfs, sowie der nicht angemessen auf die Probleme reagierende Verwaltungsapparat, erschwerten das Leben der Menschen während des Krieges. Die zivile Sterberate stieg beträchtlich. Die Stimmung schlug um, statt militärischer Siegesfeiern und monarchischer Verehrung gab es nun Massenstreiks und Demonstrationen. König Ludwig III. wurde mangelnde Autorität und Versagen bei der Beseitigung der Missstände vorgeworfen. Ebenso nahm der Einfluss der Kirche in den Kriegsjahren deutlich ab, sie hatte sich durch Siegesbeschwörungen und die Kaufempfehlung von Kriegsanleihen unglaubwürdig gemacht. Bereits im Sommer 1916 gab es Hungerdemonstrationen auf dem Münchener Marienplatz, an denen nicht nur randalierende Jugendliche, sondern auch Soldaten und Frauen beteiligt waren. Die Unzufriedenheit betraf nicht nur die unteren, sondern nahezu alle Gesellschaftsschichten; auch die Bauern im Umland äußerten über ihre Vertreter im Bayerischen Bauernbund (BBB) ihren Unmut über erhöhte Belastungen und die von Preußen gelenkte Kriegswirtschaft. Von Seiten der Bauern wurde eine Beseitigung der bestehenden Verhältnisse – und damit die Revolution – begrüßt, von Seiten der Politik war man sich des Einflusses der Bauern durchaus bewusst.³⁵¹

³⁵⁰ Siehe: Hillmayr 1969, S. 465.

³⁵¹ Dies zeigt sich auch daran, dass Kurt Eisner, der Vorsitzende der Unabhängigen Sozialdemokratischen Partei Deutschlands (USPD) in Bayern, im Oktober 1918, also im Vorfeld der Revolution intensive Gespräche mit dem führenden Vertreter des revolutionären Flügels des Bayerischen Bauernbundes, Ludwig Gandorfer, führte. Gandorfer starb am 10. November 1918, den Vorsitz im Bauernrat übernahm sein Bruder Karl.

Wie in vielen anderen Ländern des Deutschen Reichs kam es auch in Bayern im Januar 1918 zu Massenstreiks. Kurt Eisner, der Vorsitzende der Unabhängigen Sozialdemokratischen Partei Deutschlands (USPD) in Bayern,³⁵² rief als Organisator einer Munitionsarbeiterversammlung zum Streik auf und wurde infolgedessen verhaftet; er verblieb neun Monate in Untersuchungshaft.³⁵³

In den letzten Kriegsmonaten wurden die Lebensumstände immer angespannter. Mit der Gewissheit der militärischen Niederlage im August 1918 wuchs die Verbitterung der Bevölkerung erneut. Man sorgte sich spätestens nach dem Zusammenbruch der Donaumonarchie Österreich-Ungarn im Oktober 1918 und der sich daraus ergebenden möglichen Besetzung Bayerns durch feindliche Truppen um die Zukunft Münchens. Der stete Zustrom von aus dem Krieg heimkehrenden Soldaten und entlassenen Arbeitskräften sorgte für eine Stärkung der politischen Linken. Die Popularität Eisners und seiner USPD nahm, vor allem bei der Arbeiterschaft, kontinuierlich zu.³⁵⁴ Die politische Stimmung und die Forderungen radikalisierten sich zunehmend.

³⁵² Die USPD ging aus einer Gruppe von SPD-Abgeordneten im Reichstag hervor, die sich seit Beginn des Ersten Weltkriegs immer offener gegen die Unterstützung des Krieges durch die SPD aussprach. Auf einem Parteitag im April 1917 wurde die Gründung der USPD als eigene Partei neben der SPD beschlossen. Die Partei bestand aus heterogenen Gruppierungen: linken SPD-Abweichlern (wie Kurt Eisner), marxistischen Programm-Theoretikern, aber auch „rechten“ reformorientierten Revisionisten, die nur die Kriegsbeteiligung ablehnten, aber keine Revolution anstrebten. Außerdem gehörte als äußerster linker Parteiflügel die seit 1915 bestehende „Gruppe Internationale“ um Rosa Luxemburg, Karl Liebknecht und Clara Zetkin dazu, die sich ab 1916 „Spartakusgruppe“, seit November 1918 „Spartakusbund“ nannte. Im Gegensatz zu anderen Städten Bayerns war die Münchener USPD eher kleinbürgerlich als proletarisch geprägt.

³⁵³ Kurt Eisner wurde 1867 als Sohn eines jüdischen Fabrikanten in Berlin geboren. Er studierte in Berlin Philosophie und Germanistik und arbeitete zunächst anderthalb Jahre für die „Frankfurter Zeitung“, danach von 1893 bis 1898 in Marburg als Journalist für die „Hessische Landeszeitung“. 1897 wurde Eisner wegen Majestätsbeleidigung im Rahmen eines Zeitungsartikels zu neun Monaten Haft verurteilt. 1898 trat er in die Sozialdemokratische Partei Deutschlands (SPD) ein und arbeitete bis 1905 am Parteiorgan „Vorwärts“ mit. 1907 wurde er Chefredakteur der sozialdemokratischen „Fränkischen Tagespost“ in Nürnberg, 1910 zog er nach München, um für die „Münchener Post“ als Parlamentsberichterstatter und Theaterkritiker zu arbeiten. Sein politisches Engagement galt vor allem der Bildungspolitik. 1910 bis 1916 gab er das wöchentlich erscheinende „Arbeiter-Feuilleton“ heraus. In den Jahren 1914/15 entwickelte Eisner sich zum Gegner der deutschen Kriegspolitik und trat für die Anerkennung der Kriegsschuld Deutschlands ein. Deshalb verließ Eisner die SPD und wurde 1917 Vorsitzender der links einzuordnenden, von der SPD abgespaltenen Unabhängigen Sozialdemokratischen Partei Deutschlands (USPD) in Bayern. „Alle, die Eisner kannten, bestätigen, daß er selbstlos war, früh durch die Schule des philosophischen deutschen Idealismus gegangen, ein ästhetisch feinfühligster Mensch, der in der Kunst den rettenden Ausweg aus der qualvollen Gegenwart sah. Im Grunde genommen kein Schüler von Marx, mit dessen strengen Anhängern er sich immer überworfen hatte; das geistige Leben, nicht die Wirtschaft, stand im Mittelpunkt seines Denkens: Fichte war ihm Gipfel der Aufklärung – das heißt der Demokratie, die sich nun sozialistisch vollende.“ (Zitat von Karl Alexander von Müller; zitiert nach: Schmolze 1978, S. 133).

³⁵⁴ Mitte Oktober 1918 wurde Kurt Eisner aus der Haft entlassen, da ihn die USPD als Gegenkandidat von Erhard Auer (SPD) für eine Reichstagsersatzwahl aufstellte, die am 17. November stattfinden sollte: gesucht wurde ein Nachfolger für Georg von Vollmar (SPD), der sein Mandat niedergelegt hatte.

Der politische Unmut erstreckte sich über das ganze Deutsche Reich; aus einer Meuterei von Matrosen auf einzelnen Schiffen der Kaiserlichen Kriegsmarine vor Wilhelmshaven am 29. Oktober 1918 als Reaktion auf den Plan der Seekriegsleitung, ohne Wissen der Regierung gegen England auszulaufen und somit die Soldaten in einer sinnlosen Schlacht zu opfern,³⁵⁵ entwickelte sich am 3. November in Kiel ein Matrosenaufstand, der sich als Novemberrevolution innerhalb weniger Tage über Deutschland ausbreitete und schließlich am 9. November Berlin erreichte.

Unter dem Druck der Ereignisse gab Reichskanzler Prinz Max von Baden an diesem Tag die Abdankung Kaiser Wilhelms II., und damit das Ende der konstitutionellen Monarchie, bekannt und ernannte den Parteivorsitzenden der SPD, Friedrich Ebert, zum neuen Reichskanzler.³⁵⁶ Der SPD-Politiker Philip Scheidemann rief am gleichen Tag vom Balkon des Reichstags die erste Deutsche Republik aus. Wenige Stunden später proklamierte Karl Liebknecht als Vertreter des Spartakusbundes von einem Fenster des Berliner Schlosses die „Freie Sozialistische Republik Deutschland“ mit dem Ziel einer internationalen sozialistischen Revolution. Die unterschiedlichen Proklamationen weisen auf den kommenden Konflikt zwischen Parlamentarismus und Rätedemokratie hin.³⁵⁷

Ebenfalls am 9. November wurde der „Rat der Volksbeauftragten“ gebildet, eine Koalitionsregierung aus SPD und USPD mit Friedrich Ebert und Hugo Haase (USPD) als Vorsitzende; am 10. November wurde der Rat von den Berliner Arbeiter- und Soldatenräten teilweise, auf dem vom 16. bis 20. Dezember stattfindenden Reichskongress der Arbeiter- und Soldatenräte endgültig bestätigt.

In Bayern gab am 2. November 1918 König Ludwig III. einen Erlass über die schon länger geforderte Neuordnung der Regierung auf parlamentarischer Grundlage heraus. Am 3. November forderte Kurt Eisner bei einer Kundgebung der USPD auf der Münchener Theresienwiese zum Sturz der Monarchie und zur Revolution auf. Bei einer nächtlichen Wahlversammlung der USPD auf der Theresienwiese am 5. November gab er die feste Zusage, dass in München innerhalb der nächsten 48 Stunden die revolutionäre Erhebung stattfinden wird.

Polizei und Regierung rechneten nicht mit dem großen Einfluss, den Eisner und seine Genossen auf die Menschen hatten, sie hinderten deren Aktivitäten nicht. Am 7. November fand auf der Theresienwiese zum ersten Jahrestag der russi-

³⁵⁵ Tatsächlich wurde am 11. November 1918 der Waffenstillstandsvertrag zwischen den Alliierten und dem Deutschen Reich unterzeichnet.

³⁵⁶ Bis zum 23. November 1918 mussten alle regierenden Fürsten der deutschen Länder abdanken.

³⁵⁷ Die parlamentarische Demokratie setzte sich letztlich durch: Am 19. Januar 1919 wurde in Weimar nach dem Willen des Rates der Volksbeauftragten und des Arbeiter- und Soldatenrates die Nationalversammlung gewählt; erstmals nicht nur von Männern ab dem vollendeten 20. Lebensjahr, sondern auch von Frauen. Die Stimmverteilung lag bei: SPD: 37,9 %; Zentrum: 19,7 %; DDP (Deutsche Demokratische Partei): 18,6 %; DNVP (Deutschnationale Volkspartei): 10,3 %; USPD: 7,6 %; DVD (Deutsche Volkspartei): 4,4 %; BBB (Bayerischer Bauernbund): 0,9 %. Drei weitere kleine Parteien erreichten zusammen 0,7 %. Die Nationalversammlung ernannte Friedrich Ebert am 11. Februar 1919 zum Reichspräsidenten und Philip Scheidemann zum Reichsministerpräsidenten (= Reichskanzler).

d. Porträts⁷⁰¹

Wie in den vorangegangenen Kapiteln ausführlich dargelegt, war Fritz Schaeffler in den Jahren 1918 und 1919 vielfältig beschäftigt: Er erlernte die Techniken des Radierens und des Holzschneidens, er arbeitete die Kriegserlebnisse und die schwere Verletzung auf, radierte, inspiriert von einer Reise durch Süddeutschland zarte Landschaften, nahm als Mitglied des „Aktionsausschuß radikaler Künstler“ aktiv am kulturpolitischen Leben in München teil, stellte alleine und mit anderen Künstlern aus, entwarf und publizierte mit Gleichgesinnten die Zeitschrift „Der Weg“, lieferte Titelbilder für die Zeitung „Süddeutsche Freiheit“ und zahlreiche grafische Blätter für andere Publikationen.

Während die vorhergehenden Kapitel einzelne Schaffensphasen beziehungsweise -bereiche beleuchteten, würdigt dieses abschließende Kapitel explizit den Porträtisten Fritz Schaeffler. Im Werk Schaefflers der Jahre 1918 und 1919 bilden die zahlreichen Porträts einen Schwerpunkt, denn sie sind nicht nur Zeugnisse seiner Sicht auf die Familie und sich selbst, sondern vor allem Dokumente von Weggefährten und Freunden aus der Kultur- und Künstlerszene einer intensiven, wenn auch kurzen historischen Periode.

Der Analyse der Porträts Fritz Schaefflers ist eine Abhandlung zum Porträt im Expressionismus vorangestellt.

Unter einem Porträt beziehungsweise Bildnis versteht man die Darstellung eines Menschen in seiner individuellen äußerlichen und/ oder inneren Erscheinung. Zu unterscheiden ist zwischen Porträts, die den Menschen als Persönlichkeit zeigen und solchen, die Ausdruck einer Gesellschaft beziehungsweise der Stellung des Menschen in derselben sind. Weiterhin muss zwischen öffentlichen und privaten Porträts unterschieden werden, sowie zwischen Porträts, die den Fokus auf das äußerliche Abbild des Porträtierten legen und solchen, die vor allem das Innenleben abbilden. Nicht der Grad der Individualisierung gibt den Ausschlag, ob eine Arbeit als Porträt gesehen werden kann, sondern die Art der Individualisierung – es geht darum, einen Menschen in seinem Charakter und in seinem Bezug zur Welt darzustellen. Der Betrachter, der ebenfalls in einem Weltbezug steht, rekonstruiert den Weltbezug des Porträts – manchmal ist dieser ihm fremd und muss erlernt werden, so wie dies auch bei der Betrachtung anderer Bildgattungen vorkommt.⁷⁰² Zwischen dem Betrachter und dem Dargestellten hat der Künstler eine Vermittlerposition.

Generell gilt, dass ein Künstler bei der Fertigung eines Porträts nie den abgebildeten Menschen in seiner vermeintlichen Gesamtheit abbilden kann, sondern

⁷⁰¹ Die Begriffe Porträt und Bildnis werden synonym verwandt. Die Entwicklung und die Darstellungsformen des Porträts sind in der Literatur ausführlich gewürdigt worden, deshalb wird hier darauf verzichtet.

⁷⁰² Siehe: Schumacher-Haardt 1997, S. 23f.

immer nur Aspekte, Stimmungen, Details, die ihn ansprechen oder die er darstellen soll.

Meist werden nur Hals und Kopf gezeigt (Bildniskopf), oder aber der Kopf mit dem oberen Teil der Brust (Bildnisbüste) beziehungsweise mit der ganzen Brust (Brustbildnis). Es gibt aber auch Porträts als Halbfigur, Kniestück oder als Ganzfigur. Der Porträtierte wird in Vorderansicht gegeben (en face), in Seitenansicht/ im Profil, im Halbprofil oder in der Dreiviertelansicht. Die Formen des Porträts sind Einzelbildnis (mit dem Sonderfall Selbstbildnis), Doppelbildnis und Gruppenbildnis (Sonderfälle: Familienbildnis und Schützenbildnis).⁷⁰³ Standardisierte Posen sind die Schrägstellung des Oberkörpers zum Raum und die Gegenbewegung des Kopfes zur en face-Haltung. Außerdem hellt man den Hintergrund auf, um den Eindruck einer „Aureole“ um das Gesicht entstehen zu lassen.

Ausgehend von der Abbildung eines Menschen als Stellvertreter eines Typs oder als Repräsentant einer Gesellschaftsform kam es im Laufe der Jahrhunderte zu einer immer stärker werdenden Fokussierung auf den Dargestellten als Individuum. Die Porträtmalerei dokumentiert die Veränderungen des menschlichen Weltbildes über die Jahrhunderte. Mit der Erfindung der Photographie im 19. Jahrhundert entstand eine neue Möglichkeit der Abbildung, aber sie löste das klassische Porträt, wie von den Künstlern befürchtet und in der Literatur behauptet, nicht ab.⁷⁰⁴

⁷⁰³ Siehe: Wörterbuch der Kunst 1989, S. 92.

⁷⁰⁴ Zur Porträtphotographie siehe: Lichtbildnisse 1982; darin v.a.: Krueger 1982; Honnef 1982; Schwarzbauer 1982. Siehe auch: Malerei und Photographie im Dialog 1977. Bezüglich der wahrhaftigen Abbildung des Äußeren erlaubt die Photographie durch das technisierte Abbilden scheinbar eine absolute Objektivierung des subjektiven Blickes eines Malers oder Zeichners – aber selbst photographische Porträts sind nur annähernd „echt“. Belichtung, Blickpunkte, Ausschnitte und die Auswahl des Abzubildenden geben selbst dem photographischen Porträt eine gewisse Subjektivität – im Laufe der Entwicklung der Photographie wurde das vermeintlich objektive Motiv immer stärker von formalen Vorstellungen des Photographen abhängig. Die Porträtphotographie kann identifizieren, muss aber nicht zwangsläufig individualisieren. Außerdem erfordert sie ebenso wie die bildende Kunst ein verstehendes Sehen.

i. Das Porträt im Expressionismus⁷⁰⁵

Es kann nicht Ziel dieses Kapitels sein, einen umfassenden Überblick über das expressionistische Porträt zu geben. Dies wurde bereits in anderen Publikationen geleistet.⁷⁰⁶ Vielmehr sollen vor allem Aspekte des Themas angesprochen werden, die für die Betrachtung der Porträts von Fritz Schaepler relevant sind. Dies sind das Künstlerporträt, das Selbstporträt und das religiöse Selbstporträt.⁷⁰⁷

1. Überblick

Vor allem die Porträts Vincent van Goghs und Edvard Munchs waren Vorbild für die deutschen Künstler des frühen 20. Jahrhunderts; Emil Nolde, Oskar Koskoschka und Ernst Ludwig Kirchner wurden stark von ihnen beeinflusst. Vincent van Gogh wollte „moderne Porträts“ malen: „Diese Wirkung strebe ich nicht über photographische Ähnlichkeit an, sondern über leidenschaftliche Momente, indem ich unser Wissen und unser modernes Gefühl für Farbe als Mittel für Ausdruck und Steigerung des Charakters nütze.“⁷⁰⁸ Für Edvard Munch hingegen spielte weniger die Farbe eine große Rolle als vielmehr der Ausdruck eines Gemütszustandes, der durch starke Kontraste in den Tonwerten erreicht werden sollte.

Von den Künstlern der „Brücke“-Gruppe gibt es eine Vielzahl von Porträts, zumeist aus dem künstlerischen Umfeld.⁷⁰⁹ Im Kreis um den „Blauen Reiter“ schuf vor allem Alexej Jawlensky Porträts; später nahmen seine Bildnisse abstrakten Charakter an.⁷¹⁰ Wassily Kandinsky und Franz Marc bevorzugten andere, meta-

⁷⁰⁵ Jutta Hülsewig-Johnen unterscheidet generell zwischen den Begriffen „Portrait“ und „Bildnis“, wobei für sie das Bildnis dann Portrait ist, wenn der dargestellte Mensch nicht mehr für „überindividuelle Inhalte“ steht, sondern „ausschließlich als Individuum in seiner Besonderheit und Unverwechselbarkeit“ (siehe: Hülsewig-Johnen 1992, S. 10) – m. E. ist diese Trennung speziell für das expressionistische Porträt nur schwer zu treffen; Hülsewig-Johnen schließt für den Expressionismus allerdings das Vorhandensein von Bildnissen als Porträts aus, da die Parameter „Individualität“ und „Kommunikation mit dem Betrachter“ dafür nicht erfüllt seien; im Expressionismus beherrscht ihrer Meinung nach der Ausdruck des Allgemeinen den des Individuellen. (S. 11). Kritik an diesem Standpunkt übt u.a.: Schumacher-Haardt 1997, S. 17–23.

⁷⁰⁶ Einen ersten Überblick über die Vielfalt des expressionistischen Porträts bietet: Whitford 1987. Weiterhin: Schumacher-Haardt 1997; O Mensch! 1992; Lohmann-Siems 1972; Heusinger von Waldegg 1976; Hodurek 1976.

⁷⁰⁷ Zum Verständnis der über die Jahrhunderte erfolgten Veränderungen des jeweiligen Begriffs steht am Anfang dieses Kapitels und am Anfang des Selbstporträt-Kapitels ein chronologischer Überblick.

⁷⁰⁸ Zitat Vincent van Gogh in einem Brief an seine Schwester Will aus Auvers-sur-Oise, 1. Junihälfte 1890 (W 22), zitiert nach: Whitford 1987, S. 19.

⁷⁰⁹ Siehe das folgende Kapitel: „Künstlerporträt und Selbstporträt“ dieser Arbeit. 1917 und 1918 fertigte beispielsweise Ernst Ludwig Kirchner eine Reihe großformatiger PorträtHolzschnitte an, alleine im Winter 1917/18 waren es 17 Stück.

⁷¹⁰ Beispielhaft seien genannt: Alexej Jawlensky: Mädchen mit Pfingstrosen, Öl auf Karton, 1909 (CR 237; Von der Heydt-Museum, Wuppertal); Alexej Jawlensky: Das Staunen, Öl auf Papier, 1919 (CR 1064; Norton Simon Museum, Pasadena, Kalifornien; Galka Scheyer Collection).

physische Sujets beziehungsweise die Abstraktion. Ludwig Meidner malte und zeichnete sehr viele Porträts, ebenso Egon Schiele; die Kunst beider ist häufig durch eine gewisse Aggressivität und Groteske geprägt. Oskar Kokoschka gehörte ebenso zu den aktiven Porträtisten. Die Mitglieder der Dresdner „Szeßion Gruppe 1919“ bildeten sich gegenseitig ab, so porträtierte zum Beispiel Conrad Felixmüller Otto Dix und umgekehrt.⁷¹¹

Die frühen Bildnisse von Otto Dix bestechen durch ihre expressive Gestik, Form- und Farbbehandlung, wogegen jene aus der späteren Zeit eher der Neuen Sachlichkeit verpflichtet sind und den Dargestellten in einem detailliert ausgearbeiteten Umraum zeigen.⁷¹² Mitte der 1920er Jahre porträtierte Conrad Felixmüller in großformatigen Holzschnitten Kollegen aus Literatur und bildender Kunst.⁷¹³ Die Art der Darstellung tendierte bereits zum Realismus.

In den 1920er Jahren war das Porträt neben figürlichen und genreartigen Szenen ein Hauptmotiv in der Neuorientierung nach dem Krieg: wie steht der Mensch in der Gesellschaft? Wie verhält er sich als Individuum?⁷¹⁴ Viele Künstler stellten diese Fragen unter Einbeziehung der sozialen Situation und trugen somit inhaltlich der „Neuen Sachlichkeit“ Rechnung. Ebenso wurden Intellektuelle porträtiert, deren Charakterisierung sich durch die Herausarbeitung der „geistigen Arbeit“ von der Darstellung der körperlich arbeitenden Masse unterscheidet.⁷¹⁵

Der in der zweiten Hälfte der Zwanziger Jahre vorherrschende Verismus schwächte sich in der offiziellen Kunst der Nationalsozialisten in einen „altmeisterlichen Naturalismus“ ab. Neben repräsentativen Darstellungen zeigten Porträts Menschen in der Heimat(region), als Sportler oder Kriegshelden, selten als Arbeiter.

Farbe und Form bestimmen den Aufbau des expressionistischen Bildes im Sinne einer malerischen Verwendung der Farbe als Kompositionsmittel im einen Fall, im Sinne einer Unterlegung von graphischem Liniengerüst im anderen Fall. Ludwig Meidner umschrieb dies folgendermaßen:

⁷¹¹ Conrad Felixmüller: Portrait Otto Dix (malend), Öl auf Leinwand, 1920 (Spielmann 206; Nationalgalerie Berlin) und: Otto Dix zeichnet, Radierung, 1920 (Söhn/ Felixmüller, 227); Otto Dix: Familie Felixmüller, Öl auf Leinwand, 1919 (Löffler 1919/10; ohne Ort).

⁷¹² Beispiele aus dem Werk von Otto Dix: Selbstbildnis als Soldat, Öl auf Papier, 1914 (Löffler 1914/4; Galerie der Stadt Stuttgart); Bildnis Dr. med. Hans Koch (Dermatologe und Urologe), Öl auf Leinwand, 1921 (Löffler 1921/13; Museum Ludwig, Köln).

⁷¹³ Zu nennen wären: Conrad Felixmüller: Carl Sternheim, Holzschnitt, 1925 (Söhn/ Felixmüller, 334); Conrad Felixmüller: Max Liebermann, Holzschnitt, 1926 (Söhn/ Felixmüller, 366).

⁷¹⁴ Zu den wichtigsten Porträtisten der Zwanziger Jahre zählen Emil Orlik und Hermann Struck (siehe: Künstler unter sich 1983, S. 19 bzw. 21).

⁷¹⁵ Im Laufe der 1920er Jahre reduzierte sich die Menge der Arbeiterporträts, da sich die Weimarer Republik stabilisierte und die Kunst andere Themen fand. Aufrechterhalten wurde das Thema von Künstlern, die dem Kommunismus verpflichtet waren, z.B. der Gruppe ASSO (Assoziation revolutionärer bildender Künstler). Mitglieder waren u.a. George Grosz, John Heartfield, Alice Lex und Oskar Nerlinger. Der Zusammenschluss erfolgte im März 1928 in Berlin. Nach Meinung der ASSO sollten Kunst und Arbeiterklasse Kontakt haben. Ihre Ziele basierten auf der Kulturrevolution des XI. Parteitag der KPD in Essen. Siehe: Oellers 1976, S. 77.

Fürchte dich nicht vor dem Antlitz des Menschen, das ein Abglanz himmlischer Herrlichkeit ist, aber noch häufiger ein Schlachtfest mit blutigen Fetzen. Nimm Runzelstirne, Nasenwurzel und Augen eng zusammen. Bohr dich wie ein Wühltier in den unerklärlichen Pupillengrund und das Augenweiß deines Gegenübers und laß' deine Feder nicht rasten, bis du deines Gegenübers Seele mit der deinen zu einem pathetischen Bunde vermählt hast. Versenke dich in die Innigkeit, in die feuchte und schreckliche Innigkeit eines Lippenpaares. Beachte die spitze oder zernarbte Weichheit des Kinns. Das Ornament des Ohrs soll dich immer wieder entzücken und die lodernnden Haare, die Haarwellen, die Haar-Asche um dürre Wangen, die stechenden Borsten, die Härlein um den Mund seien ein Wohlgeschmack für deine flitzende Feder.⁷¹⁶

Der Einsatz von Farbe orientiert sich nicht mehr an den „realen“ Motiven, sondern an subjektiv wahrgenommenen Empfindungen:

Das expressionistische Bild-Ich kennt Affekte und Leidenschaften, Dämonie und Ängste, extreme Empfindungen, Abgründe, Heftigkeiten, Getriebensein in Daseins-Befindlichkeiten in jedweder Richtung, die der Filter der Konventionen der alten Ordnung und ihrer Bildauffassungen bisher verbarg. Nun kommen sie, ungefiltert und unkonventionell zum bildlichen Ausdruck, werden verbildlicht in Farbstürmen und Formverzerrungen.⁷¹⁷

Die Farbe hat nicht mehr mimetische Funktion, sondern wird zum Bedeutungsträger. Als solche wird sie charakterisierend zur Sichtbarmachung von Wesenszügen oder Befindlichkeiten eingesetzt. Der expressionistische Künstler kann dadurch einen subjektiven Ausdruck gestalten, obwohl er ikonographische Traditionen beibehält.

Auch die Formgebung folgt subjektiven Kriterien. Die Verzerrung der Formen kann, muss aber nicht Zeichen innerer Bewegung sein; sie wird vor allem im Holzschnitt als Gestaltungsmittel zur Verdichtung der Formen genutzt.

Übersteigerte Einzelelemente und die subjektive Betrachtung durch den meist vorhandenen inneren Bezug von Porträtierendem zu Porträtiertem können zu Ausdruckporträts führen, bei denen der Dargestellte nicht mehr über äußere Merkmale zu erkennen ist. Durch den Verzicht des Künstlers auf den Naturalismus als gemeinsamen Nenner verläuft die Kommunikation zwischen Dargestelltem und Betrachter nicht mehr so geradlinig wie in den Porträts früherer Zeiten. In manchen Fällen geht es dem Künstler eher um die Darstellung einer Atmosphäre als um die porträtartige Wiedergabe eines Menschen.⁷¹⁸ Zumeist las-

⁷¹⁶ Zitat aus: Meidner 1918, zitiert nach: Künstler unter sich 1983, S. 30.

⁷¹⁷ Siehe: Hülsewig-Johnen 1992, S. 19.

⁷¹⁸ Als Beispiel wäre zu nennen: Gabriele Münter: Mann im Sessel (Paul Klee), 1913, Bayerische Staatsgemäldesammlung, München. Dazu schrieb Gabriele Münter: „Es will kein Porträt sein, wie das schon der Titel *Mann im Sessel* anzeigt, sondern ist ein Bild-gewordenes Augenerlebnis von einem Ganzen... Und doch liegt

IV. Schlusswort

Auffällig ist, dass häufig in der Literatur zu Künstlern, die sich wie Fritz Schaeffler in den Jahren 1918/1919 engagierten, keine Erwähnung der politischen Geschehnisse oder gar eine Dokumentation ihres kulturpolitischen Engagements zu finden ist – dies ist nicht nur auf die kurze Dauer des „revolutionären Zwischenspiels“ zwischen den großen historischen Epochen des Kaiserreichs und der Weimarer Republik zurückzuführen, die eine Beteiligung nicht erwähnenswert erscheinen ließe. Vielmehr zeugt es von der Vehemenz, mit der viele Künstler diese Lebensspanne verleugneten, aus Angst, als Revolutionär, Kommunist, Anarchist oder als weltfremder „Spinner“ gebrandmarkt zu werden und (politische) Repressalien oder Spott erdulden zu müssen.

Erst in den vergangenen Jahren wurden die Lebensläufe einiger dieser Künstler und Intellektuellen dem historischen Dunkel entrissen; dies geschah parallel zu einem generell steigenden, wertungsfreien Interesse an den politischen und kulturellen Entwicklungen der Monate nach dem Ersten Weltkrieg.

Diese späte Aufarbeitung erstaunt um so mehr, da das Gesamtwerk dieser Künstler nur unter Berücksichtigung ihres Engagements in jener Lebensphase verstanden und eingeordnet werden kann. Das Werk Fritz Schaefflers liefert dafür ein exemplarisches Beispiel.

Die Betrachtung der künstlerischen Produktion der Jahre 1918/1919 hat gezeigt, wie paradigmatisch das Schaffen Fritz Schaefflers für den Wunsch avantgardistischer Künstler steht, in dieser bewegten Zeit persönliche und historische Erlebnisse durch die Kunst auszudrücken. Die Vielzahl und Qualität der entstandenen Werke sprechen für sich.

1918 war Fritz Schaeffler auf dem Höhepunkt seines künstlerischen Schaffens. Mit der Überwindung des nachimpressionistischen Stils, geprägt in der Studienzeit vor dem Ersten Weltkrieg, erwachsen ihm völlig neue künstlerische Möglichkeiten zur Umsetzung seiner Themen.

Darüber hinaus benötigte Schaeffler für seine gewandelte Weltsicht nach dem Kriegseinsatz eine neue Bildsprache – die er in den Techniken des Holzschnitts und der Radierung und den Stilmitteln des Expressionismus fand. Die Tatsache, dass aus der Zeit vor 1917 keinerlei expressiven Werke erhalten sind, spricht für die Radikalität und Bestimmtheit, mit der Fritz Schaeffler seinen Stil änderte. Erst 1918 bekamen seine Formen expressiven Duktus, erhielten die Farben symbolisch-unterstützenden Charakter.

Ein hervorragendes frühes Beispiel ist das Blatt „Fränkisches Städtchen“ (Tafel 1 unten), bei dem Fritz Schaeffler mit groben Tuschpinselstrichen die Konturen der spitzgiebeligen, scheinbar aufeinander zustürzenden Häuser setzte und mit den fah-

len Farben die verwinkelt-enge Atmosphäre des Bildes prägte.⁹¹⁵ Das Blatt erinnert an Stadtdarstellungen von Ernst Ludwig Kirchner oder Ludwig Meidner.

Zu höchster Expressivität gesteigert ist das 1918 entstandene Blatt „Gesichte des Künstlers“ (Tafel 15) in Aquarelltechnik mit Tusche: In der Verbindung von schwarzer Tusche und leuchtender Aquarellfarbe konzentrierte Schaeffler diese Darstellung angesichts der Kriegserlebnisse zum Fanal eines persönlichen wie zeitimmanenten Ausdrucks tiefster Hoffnungslosigkeit und dem Wunsch und Vertrauen auf Erlösung.⁹¹⁶ Das Blatt gehört qualitativ zu den Besten der zahlreichen Werke, die Fritz Schaeffler zum Passionsgedanken schuf.

Im Vergleich mit der Fülle expressionistischer Grafik zu religiösen Themen wird sichtbar, dass Fritz Schaeffler die tradierte Ikonographie eigenständig interpretierte und sie dadurch zu einem modernen Aussageträger wandelte. Vor allem seine Holzschnitte zur Passion überzeugen durch ihre bewegte Bildsprache, ohne mit dem spätexpressiven Pathos manch anderer zeitgenössischer Künstler überladen zu sein.

Auch die Meisterschaft Fritz Schaefflers im Bereich des Porträts klingt in dem Bild „Gesichte des Künstlers“ an. In diesem Fall ist es ein Porträt seiner selbst, in dem er sein Leben zur Passion Jesu in Bezug setzte. Schaeffler porträtierte sich in diesen Jahren mehrfach, drückte seine Ängste aus und hinterfragte seine Stellung in der Welt.

Ebenfalls in den Bereich der persönlichen Verarbeitung von Erlebtem gehören die Irren-Darstellungen aus dem Jahr 1918. Diese Radierungen sind einerseits Ausdruck der ureigenen Ängste Fritz Schaefflers vor dem Wahnsinn, sie haben aber auch eine zeitlos-universelle Aussagekraft bezüglich elementarer Lebens-themen wie Sehnsucht, Glaube, Liebe und Hoffnung. In ihrem Ausdrucks-verlangen und der zyklischen Ausführung stehen sie im Expressionismus singulär und müssen zukünftig in die Forschung zu Expressionismus und Wahnsinn eingebunden werden. Die Symbolhaftigkeit dieser Blätter liegt in vielen ikonographischen Details, die zeigen, dass Schaeffler ein genuin schaffender Künstler war, der sich nicht „nur“ von der Zeitströmung tragen ließ.

In der Beleuchtung der kulturpolitischen Arbeit Schaefflers wird „pars pro toto“ die mitreißende Energie spürbar, die die Münchner Revolution 1918/1919 nicht nur im politischen Bereich, sondern auch bei den Vertretern einer engagierten künstlerischen Avantgarde nach dem Ersten Weltkrieg freisetzte. Bis zum Zu-

⁹¹⁵ Nicht im WVZ (Inv.Nr. 501 KHI Uni Köln): Fränkisches Städtchen, Aquarell und Tusche.

⁹¹⁶ WVZ 226: Gesichte des Künstlers, Aquarell, Tusche und Bleistift, 1918. Siehe das Kap. III.d.ii.5. dieser Arbeit.

V. Quellensammlung

Abkürzungen:

MNN = Münchner Neueste Nachrichten

SF = Süddeutsche Freiheit

MP = Münchner Post

- Nr. 1:** An das Volk in Baiern!, in: MNN, Montag, 07.04.1919, Nr. 159, S. 1
- Nr. 2:** Moritz Geiger: Die Räte geistiger Arbeiter, in: SF, Nr. 21, 07.04.1919, S. 3
- Nr. 3:** Manifest der Novembristen (Entwurf). Zitiert nach: Manifeste Manifeste 1965, Band 1, S. 156f
- Nr. 4:** Rat der Bildenden Künstler, in: MNN, Freitag, 22.11.1918, Nr. 590, S. 1
- Nr. 5:** Künstlerversammlung, in: MNN, Montag, 23.12.1918, Nr. 647, S. 1
- Nr. 6:** MNN, Montag, 24.03.1919, Nr. 135, S. 1
- Nr. 7:** Antwort des Aktionsausschusses revolutionärer Künstler (ARK) auf den Aufruf der russischen fortschrittlichen bildenden Künstler an die deutschen Kollegen, in: MNN, Mittwoch, 09.04.1919, Nr. 162, S. 3
- Nr. 8:** Ernst Hoferichter: Proletariat – Kunst – Theater, in: MNN, Donnerstag, 10.04.1919, Nr. 164, S. 1
- Nr. 9:** Revolutionierung der Akademie der bildenden Künste, in: MP, 10.04.1919, Nr. 84, S. 5
- Nr. 10:** Ludwig Coellen: Die neue Kunst, in: MNN, Mittwoch, 09.04.1919, Nr. 161, S. 1
- Nr. 11:** Titus Tautz: Die Kunst und das Proletariat, in: MNN, Mittwoch, 09.04.1919, Nr. 161, S. 1
- Nr. 12:** Hans-Theodor Joel: Zur neuen Kunst, in: MNN, Samstag/Sonntag, 12./13.04.1919, Nr. 168, S. 1f
- Nr. 13:** Dr. Richard Fischer: Expressionismus und Politik, in: MNN, Samstag/Sonntag, 12./13.04.1919, Nr. 168, S. 2f
- Nr. 14:** Vitus Brèg: Krisis des Geistes, in: SF, Nr. 17, 10.03.1919, S. 4
- Nr. 15:** Der Fachrat und Aktionsausschuß der Kunstgewerbeschule: An alle Lernenden der Kunstgewerbeschule, in: MP, 29.04.1919, Nr. 99, S. 1f
- Nr. 16:** Erste freie Kunstausstellung München 1919, in: MNN, Montag, 10.03.1919, Nr. 111, S. 1
- Nr. 17:** Glaspalast-Ausstellung, in: MNN, Donnerstag, 20.03.1919, Nr. 129, S. 1
- Nr. 18:** Hans Hansen: Revolutionäre Künstler, in: Der Weg, April 1919, Heft 4, S. 2–6
- Nr. 19:** Aufruf der Unbeteiligten, in: MNN, Freitag, 09.05.1919, Nr. 180
- Nr. 20:** Georg Tappert, Zitat aus: Wietek 1980, S.48–50; zitiert nach: Roters 1989, S. 58, Anm. 39
- Nr. 21:** Gustav Klingelhöfer, in: SF, Nr. 6, 23.12.1918, S. 2 unten

VI. Literatur- und Quellenverzeichnis

In das Verzeichnis aufgenommen wurde diejenige Literatur, die im Text erwähnt ist; darüber hinaus finden aufgrund der Fülle der Expressionismus-Literatur nur ausgewählte Publikationen Erwähnung, die gedankliche Anregung gaben.

Folgende Gliederung des Verzeichnisses wurde vorgenommen, die Nennung erfolgt dabei jeweils in alphabetischer Reihenfolge:

1. Monographien und Kataloge
2. Handbücher
3. Zeitungs- und Zeitschriftenartikel
4. Mappen
5. weitere Quellen

1. Monographien und Kataloge

Adolphs, Volker: Der irrende Ritter. Zur Ikonographie des Selbstportraits im Expressionismus, in: O Mensch! Das Bildnis des Expressionismus (Hrsg.: Jutta Hülsewig-Johnen), Kunsthalle Bielefeld, Bielefeld 1992, S. 76–89

Adolphs, Volker: Der Künstler und der Tod. Selbstdarstellungen in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, Dissertation Aachen 1989, Köln 1993

Albrecht Dürer: Das druckgraphische Werk. Band II: Holzschnitte und Holzschnittfolgen (Bearbeitet von: Rainer Schoch, Matthias Mende und Anna Scherbaum), München, Berlin, London, New York 2002

Alexej von Jawlensky. Catalogue Raisonné of the oil paintings. Volume one 1890–1914, London 1991

Alexej von Jawlensky. Catalogue Raisonné of the oil paintings. Volume two 1914–1933, London 1992

Aloys Wach 1892–1940 (Hrsg.: Peter Assmann), Oberösterreichische Landesgalerie, Linz 1993

Altmeier, Werner: Die bildende Kunst des deutschen Expressionismus im Spiegel der Buch- und Zeitschriftenpublikationen zwischen 1910 und 1925. Zur Debatte um ihre Ziele, Theorien und Utopien, Saarbrücken 1972

b) Sonstige Quellen

Bayerisches Hauptstaatsarchiv München

- Brief von Edgar Jaffé vom 17.01.1919
- Satzung des Rates der bildenden Künstler Münchens, MA 92225

Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Archiv für Bildende Kunst

- Material zu Conrad Felixmüller (Teil 10, Karton 10)

Rehse Collection, Library of Congress, Manuscript Division, Washington D.C.

- Container Nr. 439: Abschrift eines Sitzungsprotokolls des Aktionsausschuß der revolutionären Künstler im Münchner Landtagsgebäude vom 22.04.1919

Staatsarchiv München

- Staatsanwaltschaft München I, 1915, Akten Eduard Trautner
- Staatsanwaltschaft München I, 2077, Gustav Klingelhöfer, Bd. 3, 16.01.1919
- Staatsanwaltschaft München Nr. 3076: Gerichtsunterlagen Georg und Margarethe Kaiser, Eingabe von Kaisers Verteidiger, 27.10.1920, Seite 66a–69a
- Aussage Fritz Schaeffler vom 12.07.1919, Staatsanwaltschaft München 1915, Nr. 37

VII. Katalog der Abbildungen

Titel von Werken Fritz Schaeblers, die in Anführungsstrichen („...“) stehen, sind vom Künstler selbst vergeben, Titel ohne Anführungsstriche sind nicht original.⁹²¹

Bei Werken, die nicht im Werkverzeichnis vertreten sind („Nicht im WVZ“), ist dahinter in Klammern die Provenienz angegeben, wenn sich das Werk nicht im Nachlass befindet. Die Angaben „H“ bzw. „R“ mit einer Nummer kennzeichnen zumeist bislang verschollene Werke und beziehen sich auf ein kopiertes Abbildungsverzeichnis mit kleinformatigen Abbildungen im Nachlass Schaebler.⁹²² Dementsprechend minderwertig ist die Qualität der Abbildungen dieser Werke.

Die Maßangaben in Klammern bei Radierungen bezeichnen die Blattgröße, sie konnten nicht in jedem Fall ermittelt werden.

Bei Werken anderer Künstler beschränken sich die Angaben auf die Werkverzeichnisnummer bzw. die Provenienz.

Abkürzungen:

WVZ = Werkverzeichnis⁹²³, u. = unten, o. = oben, li. = links, re. = rechts, KHI Uni Köln = Kunsthistorisches Institut Universität Köln, Graphische Sammlung MNN = Münchner Neueste Nachrichten, SF = Süddeutsche Freiheit

Tafel 1 oben:

Nicht im WVZ (Inv.Nr. 496 KHI Uni Köln): „Im Unterstand“, Gouache und Tusche, 25,5 x 34 cm, sign. o.re.: F. Schaebler, verso bez.: Im Unterstand

Tafel 1 unten:

Nicht im WVZ (Inv.Nr. 501 KHI Uni Köln): „Fränkisches Städtchen“, Aquarell und Tusche, 43,2 x 33,5 cm, fest verklebt auf Karton, sign. u.Mitte: F. Schaebler, verso bez.: Fränkisches Städtchen

Tafel 2:

Nicht im WVZ (Inv.Nr. 490 KHI Uni Köln): „Garten der Irren“, Tuschzeichnung, aquarelliert, 20,6 x 17 cm, fest verklebt auf Papier, auf dem Blatt sign. u. Mitte: F. Schaebler, bez. u.li.: Garten der Irren

⁹²¹ Siehe: Thiel 1996.

⁹²² Siehe den Forschungsstand (Kap. Ia) dieser Arbeit.

⁹²³ Siehe: Thiel 1996.

Tafel 3:

Nicht im WVZ (Clemens-Sels-Museum Neuss, Inv.Nr. Gr 1980, 162): „Qualen des Krüppel“, Feder und Tusche in Schwarz über Aquarell, 20 x 24,3 cm, sign. o. Mitte: F. Schaepler, verso sign. u. bez. o.li.: Qualen des Krüppel F. Schaepler

Tafel 4:

Nicht im WVZ (Inv.Nr. 498 KHI Uni Köln): Christus am Ölberg, Aquarell mit Tusche, 20,4 x 18,8 cm, sign. u.Mitte: F. Schaepler

Tafel 5:

Nicht im WVZ (Clemens-Sels-Museum Neuss, Inv.Nr. Gr 1980, 159): „Verspottung Christi“, Tusche über Aquarell und Bleistift, 1918, 44 x 54 cm, fest verklebt auf Papier, sign. und dat. u.re.: F. Schaepler 18, bez. u.li.: Verspottung Christi

Tafel 6:

WVZ 222: „Verspottung“, Tusche und Aquarell, 1917, 52 cm x 29,5 cm, verso sign., dat. und bez.: Verspottung

Tafel 7:

Nicht im WVZ (Clemens-Sels-Museum Neuss, Inv.Nr. Gr 1980, 161): „Seht den Menschen!“, Feder über Aquarell, 1918, 24,5 x 21,3 cm, verso u.re. sign. und dat.: F. Schaepler 18, bez. u.re.: Seht den Menschen!, bez. o.Mitte in Tinte: Sein Blut komme über euch und eure Kinder!

Tafel 8:

WVZ 717: „Am Kreuze“, Holzschnitt aquarelliert, 1918, 34 x 24 cm, sign. und dat. u.re.: F. Schaepler 18, bez. u.li.: Am Kreuze

Tafel 9:

WVZ 227: „Golgatha“, Tusche und Aquarell, 1918, 40 x 30 cm in Passepartout, auf dem Passepartout sign. und dat. u.re.: F. Schaepler 18, bez. u.li.: Golgatha

Tafel 10:

WVZ 916: Am Kreuze, Tusche und Aquarell, 1918, 56,6 x 49,7 cm in Passepartout, sign. und dat. o.re.: F. Schaepler 18

Tafel 11:

WVZ 9: Kopf eines jungen Mannes, Öl, 1919, 48 x 35 cm auf doublierter Leinwand, bez. u.Mitte: X

Tafel 12 oben:

WVZ 257: Männliches Porträt im Dreiviertelprofil nach links gewandt, Aquarell über Bleistift, um 1919, 20 x 15 cm, sign. o.li.: F. Schaepler, verso bez.: A.W. [Aloys Wach]

Tafel 12 unten:

WVZ 377: „Kopf meines Vaters“, Aquarell, 1919, 25 x 22 cm u., 25 x 19 cm o. auf Papier in Trapezformat, sign. und dat. u.li.: F. Schaepler 19, verso bez.: Kopf meines Vaters

Tafel 13:

Nicht im WVZ (Privatbesitz): Georg Kaiser, Aquarell, 34 x 39,5 cm, nicht sign. und bez.

[recto: WVZ 244: Zwei Männer am Wasser (auch abstrakte Komposition und Wasserspiegel betitelt), Aquarell, 1919, 34 x 39,5 cm]

Tafel 14 oben:

WVZ 239: Ehepaar Mühsam, Aquarell, 1919, 37 x 34,5 cm, sign. und dat. u.re.: F. Schaepler 19

Tafel 14 unten:

WVZ 237: „Ehepaar Mühsam“, Aquarell, 1919, 49 x 39 cm, verso sign., dat. und bez.: Ehepaar Mühsam

Tafel 15:

WVZ 226: „Gesichte des Künstlers“, Aquarell und Tusche, 1918, 49 x 38 cm, sign. und dat. u.re.: F. Schaepler 18, verso bez.: Gesichte des Künstlers

Tafel 16:

WVZ 266: Selbstbildnis mit Hut und Brille, Aquarell, 1920, 38 x 30 cm, dat. re., sign. u.Mitte: F. Schaepler

Abb. 1:

Fritz und Vera Schaepler, Photographie, 1917

Abb. 2:

Der Indianer, Plakat (Deutsches Tanzarchiv Köln)

Abb. 3:

Manda von Kreibitz als Indianer, Photographie (Erwin von Kreibitz Museum, München)

Abb. 192:

Nicht im WVZ (H 13): Selbstbildnis, Holzschnitt, 21,1 x 17 cm

Abb. 193:

WVZ 716: Bildnis eines Mannes mit runder Brille (Selbstbildnis?), Holzschnitt, 1918, 35 x 22 cm, nicht original sign. und dat. u.re.: Schaepler 18

Abb. 194:

WVZ 669: Selbstbildnis, Radierung, 1920, 29 x 23,5 cm, sign. u.re.: F. Schaepler



Tafel 1 oben: „Im Unterstand“, Gouache und Tusche



Tafel 1 unten: „Fränkisches Städtchen“, Aquarell und Tusche



Tafel 2: „Garten der Irren“, Tuschzeichnung, aquarelliert



Christiane Schmidt

Fritz Schaeffler (1888–1954) Expressionistische Arbeiten der Jahre 1918 bis 1919 in München

Aufbruch, Neubeginn – die mitreißende Energie, die die Münchner Revolution und Räterepublik (1918/1919) nicht nur in der Gesellschaft, sondern ebenso bei der künstlerischen Avantgarde und im politischen Expressionismus freisetzte, wird im Werk Fritz Schaefflers, eines Vertreters der zweiten Generation der Expressionisten, deutlich: Den traumatischen Ereignissen des Ersten Weltkrieges folgte eine intensive Schaffensperiode, in der Schaeffler seine Kriegserlebnisse mittels einer komplexen Passions- und Irrsinnssymbolik aufarbeitete, die im Vergleich mit anderen Expressionisten eindrücklich die Eigenständigkeit seines Werkes offenbart.

Vor diesem gesellschaftshistorischen Hintergrund wird überdies Fritz Schaefflers Porträttätigkeit beleuchtet, die sich aus überkommenen Strukturen löst, getreu des Appell des von ihm porträtierten Verlegers Felix Stiemer: »Bilder sind Extrablätter über den letzten Stand des Geistes. Fort aus den Ausstellungen. Auf die Straße!«

20,5 × 14,5 cm, 497 S. Hardcover

2008

ISBN-10: 3-8316-0790-7

ISBN-13: 978-3-8316-0790-7

59,00 Euro