

17.11.2011 / Thema / Seite 10

## Nackte Wahrheit?

### Bildende Kunst. Tiefgründige Blicke auf die »Neue Sachlichkeit« und die zwanziger Jahre in Dresden

*Gerhard Wagner*

Die meisten dieser Bilder haben simple, zuweilen wie die vielen Motive austauschbare Titel. Zum Beispiel: »Unter einer Brücke« (Werner Hofmann, 1931/32), »Ruhrevier II« (Conrad Felixmüller, 1920), »Schwangeres Proletariermädchen« (Wilhelm Lachnit, 1924/26) und »Bordellszene« (Rudolf Bergander, 1930). Vieles brachte sie hervor, die sich während der zwanziger Jahre in Zentren wie Berlin, Hannover und Dresden entwickelnde Kunst der »Neuen Sachlichkeit«, die auch als »Magischer Realismus«, »Verismus« und »Neorealismus« bezeichnet wurde. Sie reagierte auf neue Realitäten sowie auf kubistische, expressionistische und andere Ausdrucksweisen, auf die Herausforderungen durch die Fotografie. So gibt es in ihr friedvolle Landschaften, wohlgeordnete Stadtansichten, nüchterne Stilleben, oft unsinnliche Akte und schwermütige Porträts mit fest gefügtem Aufbau, strenger Linienführung und gedämpfter Farbgebung. Rund 180 solcher Arbeiten von 70 Künstlern, vor allem Ölgemälde und Grafiken, aber auch Plastiken und Fotografien, sind jetzt in Dresden zu sehen.

#### Lockrufe der Modernität

Stolz klingt jene Selbstdeutung, die von Hannover aus ihren Lauf nahm: Diese Kunst sei »die Entdeckung einer ganz neuen Welt und ein von Gestalten bevölkertes Terrain, in denen der stärkste Ausdruck unserer Tage liegt« (Grethe Jürgens). Das künstlerisch Wichtige - und das über sie hinaus Weiterwirkende - der Neuen Sachlichkeit lag aber nicht vorrangig im kritischen Abbild, im progressiven politischen Engagement und in der sozialen Vision. Es lag vielmehr in der verstärkten Hinwendung zum Alltäglichen und Massenhaften, Urbanen und Technischen, zum Faktischen. Die Neue Sachlichkeit verstand sich dabei selbst als Element der modernen Alltags- und Massenkultur. Diese charakterisierte der spätere Bauhaus-Direktor Hannes Meyer in seinem Manifest »Die neue Welt« von 1926. Es enthält beinahe ein kleines Sachwörterbuch dieser zunehmend standardisierten Kultur: »Die Vereinheitlichung unserer Bedürfnisse erweisen: der Melonehut, der Bubikopf, der Tango, der Jazz, das Co-op-Produkt, das DIN-Format und Liebigs Fleischextrakt. Die Typisierung geistiger Kost veranschaulicht der Andrang zu Harold Lloyd, Douglas Fairbanks und Jackie Coogan. Charlot, Grock und die drei Fratellinis schmieden - hinweg über Unterschiede des Standes und der Rasse - die Massen zur Schicksalsgemeinschaft. Gewerkschaft, Genossenschaft, AG, G.m.b.H., Kartell, Trust und Völkerbund sind die Ausdrucksformen heutiger gesellschaftlicher Ballungen, Rundfunk und Rotationsdruck deren Mitteilungsmöglichkeiten. Kooperation beherrscht alle Welt. Die Gemeinschaft beherrscht das Einzelwesen.«

Zweifellos bedeuteten die vielen Stilleben, Stadtansichten und Industrieszenarien, die Akte und Porträts, die Momentaufnahmen vor allem aus der unteren sozialen Welt einst einen Gewinn an Breite in der Wirklichkeitsaneignung - gemessen an den vielen wirklichkeitsfremden Fiktionen und traditionalistischen Ästhetisierungen in Klassizismus, Jugendstil und Neoromantik. Bilder wie Richard Müllers »Im Atelier« (1907) und Wilhelm Lachnits »Landschaft mit Frau und Engel« (1930/40) erinnern hier in Dresden an diese. Kontrapunktisch ebenso Otto Dix, der, ironisch Titel klassischer Oden brechend, die Szenerie einer Jazz-Bar mit »An die Schönheit« (1922) überschreibt. Aber bedeuteten die neu-sachlichen Bilder auch einen Gewinn an Tiefendimension und Dynamik, an kritisch-historischer Reflexion und Mehrschichtigkeit, an ästhetischer Dynamik, gar die Überschreitung von Systemgrenzen?

Um es vorwegzunehmen: Eine Orientierungshilfe entlang dieser Fragestellung bietet die Ausstellung im Dresdener Lipsius-Bau am Elbufer auf glänzende Weise. Die Gestalter bleiben in Präsentation und Begleitband keinen kontext- und formbewußten Kommentar schuldig - wohl wissend, daß man sich heute kritisch um Herkunft, Quellen, Entstehungsbedingungen, innere Ansprüche und äußere Wirkungen solcher Bildkonstruktionen kümmern muß; wohl wissend, daß das, was in diesen Bildern umgeht, auch auf wichtige soziale, politische und weltanschauliche Entwicklungen verweist. Die Darstellung eines - den der Kunstmetropole Dresden weit überschreitenden - historischen und kulturellen Rahmens bleibt daher ebensowenig aus wie eine Demonstration der Gemeinsamkeiten und Unterschiede von neu-sachlicher und zum Beispiel proletarisch-revolutionärer Kunst. Mehr als eine grob nach Motiven gruppierte Materialsammlung also, mehr als ein lokalpatriotischer Leckerbissen vor allem für in Dresdens Kunstgeschichte Eingeweihte. Nämlich Ansichten von Kunst, die Einsichten in ihre zeitgenössischen Zusammenhänge, in den zwischen den beiden Weltkriegen möglichen Realismus und seine weiterwirkenden Potentiale vermitteln.

Recht so. Denn in diesen Bildern geht etwas um, das nur scheinbar leicht zu erfassen, doch ohne geschichtlichen Sinn in seiner Bitterkeit, Düsternis, Gleichmütigkeit, in seinen tiefliegenden Tendenzen schwer zu enträtseln und zu begreifen ist. Der Blick der Neu-Sachlichen erfaßte und vereinte vieles. Darunter die Nachwirkungen des mörderischen Schreckens des Ersten Weltkrieges; die zunehmend technisierte und arbeitsteilige, fremd gewordene Welt der »relativen Stabilisierung« mit ihrem wirtschaftskonformen Opportunismus; die forcierte pragmatische Verdinglichung und Fetischisierung des »Fortschritts«. Und, natürlich, die wehrlose, anpasserische Innerlichkeit des »kleinen Mannes«, der sich dieser modernen Welt mit ihren unübersehbaren inflationären, defizitären Zügen ausgeliefert sieht - einer Welt, die er nicht geschaffen hat, die er nicht beherrscht und die er nicht zu deuten vermag, vor deren Sogkraft er sich in der Kontemplation verkapselt. Diese Kunst birgt ferner eine verhaltene Kritik der Entfremdung - aber zumeist aus der Position der Entfremdung. Und sie offenbart die Einflüsse der Fotografie.

#### Profanes Pathos

Der Theologe und Philosoph Paul Tillich, der in den zwanziger Jahren in Dresden wirkte, schrieb damals in »Kairos. Zur Geisteslage und Geisteswendung« (1926): »Der Geist der bürgerlichen Gesellschaft ist viel zu stark, als daß er durch Romantik, Sehnsucht und Revolution überwunden werden könnte. Seine dämonische Kraft ist viel zu groß.«

Die Kunst der Neuen Sachlichkeit begreift sich durchaus in diesem Sinne gerade nicht als »Waffe« (Friedrich Wolf, 1928). Sie ist zwar sehr nach außen orientiert, ist faktenbezogen, in diesem - naiven - Sinne realistisch. Sie ist aber zugleich nur zurückhaltend kritisch, oft pessimistisch, kaum politisch engagiert und kaum visionär. Im Zentrum ihrer Bemühungen steht nun, nach dem Ersten Weltkrieg, das Bedürfnis nach Wiedergewinnung von Sicherheit, nach anschaulichen Weltbildern, die tradierte Vorstellungen weiterführen, zugleich der total geänderten Umwelt und dem, was in ihr nach Leben ringt, gerecht werden wollen.

Denn das Verlangen, die realen Dinge und Räume sich näherzubringen, sich Übersicht zu verschaffen und Ordnung herzustellen, ist ja in diesen Zeiten ein massenhaftes. Die Neue Sachlichkeit wendet sich darum wieder an ein größeres Publikum, knüpft an überlieferte Stilmuster der Genremalerei an, hilft diese zu beleben und zu befestigen. Im Gegensatz zu den diese Konventionen erschütternden Experimenten der Avantgarden (zum Beispiel des Dadaismus), zu deren radikaler Suche nach neuen Gegenständen, Formen und Funktionen, im Gegensatz auch zur proletarisch-revolutionären, oft agitatorischen Kunst verharrt diese Malerei überwiegend in der traditionellen Tafelmalerei, läuft parallel zur konservativ-heimattümelnden Variante der Genrekunst. Sie arbeitet - meist ungewollt - dieser Kunst zu, die bald im Zeichen des »völkischen« Anspruchs auf Herrschaft, Kontrolle und Ewigkeit angeworben und vereinnahmt werden wird.

Die neu-sachlichen Inszenierungen von Urbanität und Technikkult, die rationalisierte Idyllik, die

massenkulturelle Affinität der Neuen Sachlichkeit sind nur durch Einbeziehung der technisch-medialen Vorstöße, der durch sie veränderten künstlerischen Produktions-, Distributions- und Rezeptionsweisen hinreichend zu verstehen. In deren Zusammenhang gehören unter anderem die Fotografie- und Filmexperimente des Bauhaus-Kreises, Standardwerke der Fotografie wie Albert Renger-Patzschs »Die Welt ist schön« (1928), auch Spielfilme wie Georg Wilhelm Pabsts »Die freudlose Gasse« (1925) und »Tagebuch einer Verlorenen« (1929). Und nicht zuletzt die politischen Fotomontagen John Heartfields mit ihrer anschaulichen, schlaglichtartigen Aufklärung, bewirkt durch das agitatorische Gleichzeitig-Machen des historisch Ungleichzeitigen.

Die Entwicklung der Massenkommunikation hatte, so schien es jedenfalls, die Möglichkeiten authentischer Information beträchtlich erweitert. Hannes Meyer betonte: »Das optische Bild der heutigen Landschaft ist vielgestaltiger denn je (...).« Daraus ergab sich allerdings oft eine Fetischisierung des »objektiven« technischen Apparats, der vermeintlich einer ideologiefreie Anschauung garantierte.

Eine Paradoxie griff daher auch in der Malerei der Neuen Sachlichkeit um sich: eine faktenbesessene Neomythologie des Gegenständlichen, zugleich ein Verlust an Realität gerade bei eindringlicher Genauigkeit, ein Verlust an kritischer Reflexion. Es dominierte in ihr eine konstatierende Anschauung der Natur und der Gesellschaft; die Darstellungen proletarischen Seins waren nicht frei von passiver sozialer Anteilnahme und volkstümelnder Ästhetisierung. Ihre Fetischisierung der Dingschärfe ging so weit, daß sie letztlich sogar Menschen inventarhaft in armseligen Proletariatküchen, Mokkauchten, Bordellen und anderen Plaisierkasernen verdinglichte. Ja sie neutralisierte sie nicht selten inmitten der Dingwelt mit ihrem urbanen Erfahrungsdruck, ihren Einschlägen in die Psyche. Die Maler der Neuen Sachlichkeit gingen überdies kaum historisierend und prozessual vor, so daß in ihren Bildern eine Entwertung der historischen Zeit gegenüber dem sozialen Raum zu finden ist. Sie gingen auch kaum symbolisch überhöhend vor, sie gestalteten und deuteten selten mehrschichtig, um so mehr karg-ästhetisierend wie Industrie- und Architektur Fotografen zu jener Zeit des »modernen Zweckbaus« (Adolf Behne). Sie entdeckten eher das Material als das Zeichenmaterial der pragmatischen Umwelt.

Bald wurde daher aus Dynamik Statik, eine oft unbewußte Fetischisierung des Bestehenden, des »an sich« Ausdrucksmächtigen, der Dauer, der Stimmung und der Stille - bei gleichzeitiger Belebung und Befestigung vertrauter Gefühlserbschaften und Stilmuster. Eine trügerische Sicherheit entstand, aus der Nahnacht ebenso wie in der magischen Ferne. Und eher Skepsis als Kritik, eher Distanz, Festhalten, Reformieren als Revolutionieren. Alfred Durus (eigtl. A. Kémény, A. Kamen) resümierte darum 1929 in der Roten Fahne unwirsch: »Die Dinge, der Mensch selbst als Ding, als ›tote Natur‹ (...) erlebnislos-steif gemalt (...). Stabil ist diese sogenannte ›Sachlichkeit‹, als bewegte sich nichts auf der Erde, als wollten die Künstler der stabilisierten Bourgeoisie den reißenden (...) Strom der Geschichte mit einer krampfhaft konstruierten Unbeweglichkeit ihrer ›Kunstwerke‹ aufhalten.«

### Alltag und Utopie

Aber zugleich gab es dynamische, zum Teil anarchistische Bilder einer »transzendenten Sachlichkeit« (Max Beckmann, 1918). Sie antwortete den erhöhten Anforderungen an Auswahl und Anordnung; sie verstärkte im gemalten Bild gegenüber dem augenblickshaften, nicht abstrahierenden Foto das Komprimierende, Überhöhende der Form, selbst dort, wo sie sich des überraschenden Kontrasts, der schockhaften Montage bediente. Hier zeigten sich Ansätze kritischer Wahrnehmung, Ansätze eingreifender Aktivität einer »Tendenz«-Kunst, welche die Zeit über komprimierte konkrete Situationen spürbar werden ließ, dabei aber einen utopischen Überschuß hervorbrachte. Neuer Realitätssinn entstand hier nicht durch Entrückung, sondern Verrückung des Geläufigen, durch kreative Grenzüberschreitung, durch Experimentieren mit dialektischer, dem Augenschein mißtrauender Optik, durch zerstörerische Montage und Verfremdung.

So gelang es einigen Neu-Sachlichen, die Grenzen rationalisierter wie beschaulicher Idyllik durch wahrhaft realistische, weil zeitkritische Bilder, wie sie Dresden auch präsentiert, zu überschreiten: Otto Griebel versinnbildlicht in seinem collagehaften »Zeitbild (das Jahr 1922)« (1945 verbrannt) die Wirtschafts- und

Finanzmächte, auch Horst Naumann in »Weimarer Fasching« (1928). Eric Johansson attackiert in »Heldentat« (1920) den Militarismus, ebenso Otto Dix in seinem Triptychon »Der Krieg« (1928/32). Wilhelm Lachnit ortet in »An der Maschine (Kommunist Frölich)« (1924/28) den wahren Ursprung aller Entfremdung. Hans Grundig in »Hungermarsch« und der Dix-Schüler Curt Querner in »Demonstration« (beide 1932) artikulieren nicht nur Elend, sondern ebenso Aufbegehren.

#### Visionärer Realismus

Manche dieser Künstler erfassen mehr oder weniger auch den »Vor-Schein« (Ernst Bloch) neuer Herrschaftsverhältnisse und Hörigkeiten. Zum Beispiel Franz Radziwill mit seinem Ölgemälde »Hinterhäuser in Dresden« (1931), dessen Motive in späteren Arbeiten häufig wiederkehren: Die Ruinenlandschaft mit Flugzeug scheint für den heutigen Betrachter bereits die letzte - die kriegesische - Konsequenz des kommenden Zwangssystems des Faschismus metaphorisch vorwegzunehmen. Ähnliches kann gelten für Kurt Sillack und seinen Blick auf ein von Gewitterwolken und Blitzen überwölbtes Dorf, aus dem ein Einwohner, mit einem Bild unter dem Arm, flüchtet: »Visionäre Landschaft« (1934).

Fotografien wie die von Richard Peter sen. - »Unter der Laterne (Erfurter Straße am Puschkinplatz in Dresden)« (1933) und »Wenn die Dienstmänner schlafen ... (Handkarren vor dem Hauptbahnhof in Dresden)« (1934) - entdecken und schaffen schließlich zeittypische Zeichen apathischer Verlorenheit. Denn sie stammen schon aus jenen Jahren, da aus dem labilen, sprunghaften und unberechenbaren »kleinen Mann« der »Volksgenosse« wurde, der Faschismus die Erwerbslosigkeit ganz durch Zwangsarbeit und Kriegsdienst ersetzte.

Dieser ergriff auch einige der Neu-Sachlichen und sperrte sie in die repräsentative Gute Stube der »Neuen Deutschen Romantik« mit ihrem »altmeisterlichen« Dogmatismus, um den nationalistischen und »volkhafte« Gebrauch von einigen ihrer Sujets und Stilmuster zu fördern. Manche der neu-sachlichen Künstler, die sich 1928 in Barmen zur Gruppe »Die Sieben« zusammengeschlossen hatten und nach 1933 ihre akademischen Lehrämter zunächst noch behalten konnten, wurden spätestens 1937/38 zum Rücktritt gezwungen, darunter Georg Schrimpf und Franz Radziwill. Und anderen Künstlern verbot der Faschismus - getroffen vor allem von ihrer »entarteten« Gegenstandswahl und Wahrnehmungsweise - das Malen. Zu ihnen schickte er die Polizei, damit sie kontrolliere, ob sie seit der letzten Razzia auch wirklich nichts gemalt hätten. Diese Maler, zum Beispiel Magnus Zeller und Fritz Winter, gingen daher nachts an ihr Werk, bei verhängten Fenstern. Die von Düsternis, Schemen und Monstern beherrschten Landstriche ihrer Bilder waren nicht faktenversessen und zwanghaft »nach der Natur« gestaltet, sondern atmosphärisch nuancenreich nach dem Erleben des faschistischen Klassenstaats.

#### Das Entweder-Oder

Mit der Neuen Sachlichkeit steht die Gesamtanschauung der Kunst der zwanziger und frühen dreißiger Jahre als mehrdimensionaler, widerspruchreicher Prozeß, als Kampf der Strömungen zur Diskussion. Die Neue Sachlichkeit war kein geschlossener experimenteller Raum, kein homogenes Formenarsenal. Sie war kein Epochen-, bestenfalls ein Gruppenstil, war nur ein Teil der widersprüchlichen Reaktionen von Künstlern auf die dramatische deutsche Wirklichkeit nach 1918 und deren soziale Umschlagpunkte. Und sicher nicht die radikalste; zu vieles konnte unter den Bedingungen des kapitalistischen Wirtschafts- und Gesellschaftssystems pervertiert und umfunktioniert, konnte als Ausdruck eines oberflächlichen Naturalismus subsumiert werden. Um so heftiger war die Auseinandersetzung um das Entweder-Oder: Bloße Verklärung, wie in Neoklassizismus und -romantik, oder neue, realistische Ein- und Ausblicke, unnachgiebige künstlerische Gestaltung der »tatsächlichen Tendenz der Wirklichkeit«? (A. Durus) Künstlerische Fesselung an die herrschenden Zustände oder deren Überschreitung?

Selbst dort, wo der Reflex der Verhältnisse in ihr naiv und indifferent erschien, verwies die Malerei der Neuen Sachlichkeit in ihrer Konkurrenz mit der Fotografie aber auch auf eine grundlegende Tatsache: daß die »Tendenz der Wirklichkeit« sich nicht unreflektiert realistisch abbilden läßt, ohne künstlerische Reflexion und Abstraktion Authentizität und Wahrheit nicht erreichbar sind. Auch die sogenannte nackte Wahrheit war und ist nicht die ganze.

Zur Erhellung sowohl der deutschen Kunst des frühen 20. Jahrhunderts als auch dieses Basisproblems der Kunstproduktion trägt die Dresdener Präsentation sehr viel bei. Und so auch zur kritischen Distanz gegenüber der heutigen Vergötzung einer rationalistischen, technokratischen und sozial abstinenter »Sachlichkeit« in Gesellschaft, Medien und Kunst.

**»Neue Sachlichkeit in Dresden. Malerei der Zwanziger Jahre von Dix bis Querner«, bis 8. Januar 2012, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Galerie Neue Meister, Kunsthalle im Lipsiusbau, Brühlsche Terrasse, 01067 Dresden, Di-So, 10-18 Uhr; Begleitband 25 Euro**

*Dr. habil. Gerhard Wagner lebt als Wissenschaftspublizist und -lektor in Berlin*