

Quelle

Birgit Dalbajewa: «Für die soziale Idee begeistert». Junge Dresdner Künstler in der zeitgenössischen Rezeption um 1925 in: *Neue Sachlichkeit in Dresden. Malerei der Zwanziger Jahre von Dix bis Querner*, Ausst.-Kat. Dresden, Dresden: Sandstein-Verlag, 2011, S. 88–97, ISBN 978-3-942422-57-4.

Wir danken der Autorin sowie dem Sandstein-Verlag (Dresden) für die freundliche Unterstützung und die Erlaubnis, diesen Text hier veröffentlichen zu können.

»Für die soziale Idee begeistert«. Junge Dresdner Künstler in der zeitgenössischen Rezeption um 1925

Nachdem Otto Dix Ende 1922 Dresden verlassen hatte, kamen zum Kreis seiner vormaligen Kommilitonen um Otto Griebel und Eugen Hoffmann, die sich in den Ateliers der Kunstakademie am Antonsplatz getroffen hatten und seit 1919/20 gemeinsam aktiv waren, jüngere Künstler hinzu. Meist stammten sie aus proletarischem Milieu und hatten eine gebrauchskünstlerische Lehre durchlaufen. So hatte zum Beispiel der 1899 geborene Wilhelm Lachnit keinen Kriegsdienst mehr leisten müssen, sondern während des Krieges eine Lehre absolviert und war aufgrund einer im Zuge der Nachkriegsreformen eingerichteten Förderung 1921 sehr schnell in eine Meisterklasse aufgenommen worden. Friedrich (Fritz) Skade, der in den letzten beiden Kriegsjahren noch Soldat war, kam 1922 an die Akademie. Hans Grundig, der 1923 folgte, hatte bereits während seiner Zeit an der Kunstgewerbeakademie Dix' Ausstellungen intensiv wahrgenommen.¹

Die im Vergleich zu Dix etwa zehn Jahre jüngeren Künstler bewegten sich im Kreis der linksorientierten Kollegen der »Dresdner Sezession – Gruppe 1919«, verfolgten ähnliche politische Interessen und wuchsen »in den sich soeben entwickelten Verismus hinein.«² Von 1923 an benutzten Griebel, Hoffmann und Lachnit zudem ein Gemeinschaftsatelier in der Zirkusstraße in Dresden. Da Grundig, Lachnit und Skade bereits als Studenten bzw. Absolventen ausstellten, wurde dieser weltanschaulich, künstlerisch und freundschaftlich verbundene Künstlerkreis als solcher ab 1925 auch von der Öffentlichkeit wahrgenommen.

Die Dresdner Mitglieder der »Roten Gruppe«

Im November 1923, die Inflation in Deutschland war mit der Ausgabe der Rentenmark gerade gestoppt worden, fand in Weimar ein Kongress der – infolge der Hungersnöte an der Wolga gegründeten – Internationalen Arbeiterhilfe statt. Aus Dresden nahmen Otto Griebel und der ebenfalls an der Dresdner Akademie ausgebildete, aktive Kommunist Eric Johansson (Abb. 1) teil.³ Infolge dieses Kongresses wurde 1924 unter anderem der Beschluss zur Organisation der »1. Allgemeinen Deutschen Kunstausstellung« in Moskau, Berlin und Saratow gefasst, an der aus 13 deutschen Künstlervereinigungen 126 Künstler beteiligt waren, darunter auch Dix, Grundig, Johansson, Lachnit, Edmund Kesting und Christoph Voll. Eine sowjetrussische Rezension beschrieb die gezeigten Werke des Verismus kritisch als eine »möchte-gern-satirische Grimasse«, in der sich »revolutionäre Pathetik und formale Verfeinerung« vereinten.⁴

Ein in Dresden wirksames weiteres Resultat des Kongresses war die Gründung der »Roten Gruppe«, einer Vereinigung von in der KPD organisierten Künstlern und Mitarbeitern der satirischen Zeitschrift »Der Knüppel«, zumeist vormalige Mitglieder der »Novembergruppe«.⁵ Sie waren in Opposition zu letzterer gegangen, da diese sich ihrer Meinung nach weg vom »radikalen Künstler« – »auf dem fruchtbaren Boden der Revolution« – »in die bessere Klasse der Bourgeois-künstler« zu erheben suchte.⁶ Vorsitzender der neu gegründeten »Roten Gruppe« war George Grosz, John Heartfield fungierte als Schriftführer, zu den Dresdner Mitgliedern gehörten Griebel, Hoffmann, Johansson und Lachnit, Max Busyn, Conrad Felixmüller, Wilhelm Rudolph und Oskar Trepte. Weitere Mitglieder oder unter dem Dach der »Roten Gruppe« ausstellende Künstler waren unter anderen Dix, Heinrich Maria Davringhausen, Otto Nagel, Rudolf Schlichter, Franz Wilhelm Seiwert und Karl Völker.⁷ Die Aufzählung zeigt, welche Kontakte und Querverbindungen zwischen den verschiedenen deutschen Zentren des Verismus bzw. der Neuen Sachlichkeit bestanden haben. Das in der »Roten Fahne« 1924 veröffentlichte Manifest der Gruppe beschrieb die Maler als »durchdrungen von dem Bewußtsein, daß ein guter Kommunist in erster Linie Kommunist und dann erst Facharbeiter, Künstler usw. ist; daß alle Kenntnisse und Fähigkeiten ihm nur Werkzeuge sind im Dienste des Klassenkampfes« – ein Motto, das für Leben und Werk der Künstler spätestens dann galt, wenn sie Mitglieder der KPD geworden waren: Griebel 1919, Hoffmann 1923, Lachnit 1925 und Grundig 1926. Das »Arbeitsprogramm zur verstärkten Wirksammachung der kommunistischen Propaganda« der »Roten Gruppe« umfasste unter anderem ideologische und praktische Erziehungsarbeit mit Zielen wie »Zersetzungs- beziehungsweise Neutralisierungsarbeit unter den bürgerlichen Künstlern« oder »Ausnützung bürgerlicher Kunstausstellungen für Propagandazwecke«.

Diese aktive politische Tätigkeit hatte für die öffentliche Aufnahme der Künstler zur Zeit ihres Bekanntwerdens von 1925 an offenbar keine vordergründig negativen Auswirkungen. In den Kunstzeitschriften und der Ausstellungsberichterstattung in der Tagespresse wurde zwar von »kommunistischer Tendenzkunst« oder »Armeleutemalerei« gesprochen, allerdings entstand dazu keine vertiefende Debatte. Erörtert wurden neben Fragen der sozialen Verhältnisse für junge Künstler und deren Herkunft vorrangig künstlerische Qualitätsmaßstäbe, die Funktion von erzählerischen und illustrativen Elementen, das Verhältnis zur Wirklichkeit oder die handwerkliche Qualität. Vorrangig wurden Griebels Werke – und auch das nicht durchgängig – als provokativ empfunden. Wenn sich zwischen Duldung



Abb. 1
Eric Johansson
Heldentat | 1920 | Aquarell auf Karton |
36,5 x 26,5 cm | Privatbesitz

und Interesse an Neuem auch recht unterschiedliche Wertungen in den liberalen oder konservativen Tageszeitungen und Kunstzeitschriften ablesen lassen, so kannten die Kunstkritik und der Kunstbetrieb der zweiten Hälfte der 1920er Jahre demnach kaum politisch motivierte Sanktionen oder Ausgrenzungen.⁸ Eine Kommunistenfeindlichkeit der Kunstkritik, wie sie ab 1930 oder in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in anderen Bereichen immer stärker spürbar wurde, ist nicht nachweisbar.

Ausstellungsbeteiligungen in renommierten Dresdner Vereinigungen und Galerien für zeitgenössische Kunst bedeuteten frühe Erfolge der Künstler. Daneben erhielt beispielsweise Lachnit 1923 zum erfolgreichen Studienabschluss eine Geldprämie, Grundig 1928 den Hermann-Ilgen-Preis, Skade 1927 den Staatspreis für figürliche

Malerei und 1928 für dekorative Malerei.⁹ Materiell unterschieden sich die Arbeitsbedingungen für die noch studierenden bzw. am Beginn ihres Schaffens stehenden Künstler, die aus einfachen Verhältnissen stammten, allerdings sehr von jenen, die auf elterliche Unterstützung zurückgreifen konnten. Nicht wenige Künstler mussten, wie Grundig, ihr Studium unterbrechen, um einem Broterwerb nachzugehen, oder lebten nach Studienabschluss von der Fürsorge.¹⁰ Im Kunstbetrieb zwischen Hyperinflation und Weltwirtschaftskrise gab es zahlreiche Zusammenschlüsse und öffentliche Förderungen sowie Stiftungen oder Suppenküchen etc. zur Unterstützung Not leidender Künstler.

1924 stellten Mitglieder der Dresdner Abteilung der »Roten Gruppe« gemeinsam mit der Künstlergruppe »Die Schaffenden« (auch »Schaffende«)

¹ Im Folgenden wird zugunsten einer übersichtlichen Darstellung bevorzugt auf Lachnit, Grundig und Skade eingegangen, ergänzende Informationen zu Griebel, Böhme, Heckrott, Hoffmann, Kretschmar, Trepte u. a. bieten die Künstlerlexikonabände ab S. 172. ² Schmidt 1976, S. 219. ³ Vgl. ebd., S. 220. ⁴ A. A. Sidorov, Die Bildenden Künste 1924 – 25. UdSSR und Deutschland, in: Bulletin der staatlichen Akademie der Kunstwissenschaften, Nr. 1, 1925; zit. nach »Wem gehört die Welt«. Kunst und Gesellschaft der Weimarer Republik, 3. überarb. Aufl., Berlin 1977, S. 245 (freundlicher Hinweis von Matthias Müller). ⁵ Die Novembergruppe war eine 1918 in Berlin gegründete Künstlervereinigung mit mindestens 120 bis 170 Mitgliedern, die laut Manifest »Revolutionäre des Geistes – Expressionisten, Kubisten und Futuristen« zusammenführte (bis 1935). ⁶ Offener Brief an die Novembergruppe, in: Die Gegner II/8–9, 1920/21; zit. nach Schneede 1986, S. 103f. ⁷ Zit. nach ebd., S. 114; vgl. auch AK Berlin 1978/79, S. 154; Manfred Scholze, Zeittafel, in: AK Dresden 1980/81, S. 344. Eine fundierte Untersuchung zur »Roten Gruppe« steht noch aus. ⁸ Ausgangsthese für diesen Aufsatz war die Vermutung, dass Ausstellungen junger bekennender Kommunisten – ähnlich wie Hartlaub u. a. in Reaktion auf den Kunsthändler Goltz den Anteil kritischer Kunst für die Mannheimer Ausstellung 1925 reduzierte – vor allem an den »Rändern« in Zwickau 1926 oder im Ausland, so in Moskau 1924 und 1929 in Amsterdam, möglich waren, was sich als falsch erwies. Zu den Ursachen vgl. S. 96 f. ⁹ AK Berlin 1978/79, S. 84. ¹⁰ Hans Grundig, Autograph, in: Weber/Frommhold 2001, S. 136.



Abb. 2

□ Friedrich Skade

Mädchenbildnis | um 1925 | Bleistift | 59 × 45,5 cm |
Städtische Sammlungen Freital, Inv.-Nr. V/87/583/K

in den Schauräumen des Sächsischen Kunstvereins aus.¹¹ »Das Kunstblatt« meldete: »Auf der Brühlschen Terrasse stellt eine aus wirtschaftlicher Not gebildete Gemeinschaft von jungen Künstlern ›Wir schaffen für Euch‹ aus: Eugen Hoffmann, der Plastiker der großen fetten Weiber, Otto Meister, der sich um religiöse Themen etwa in der Art Meidners bemüht, Oskar Treph [sic! = Trepte], ein sehr stiller Maler. Er geht zärtlich um mit jedem bunten Fleck, jeder kleinen Furche in der grauen Welt der Hinterhöfe, die er darstellt, nach, Otto Griebel und Wilhelm Lachnit, zwei Maler aus der Richtung Dix, Erich Johannson [sic!], der in kommunistischen Tendenzbildern sein Talent unwirksam verwendet, Erich Fenap [= wohl Fraaß], Georg Kind und andere.«¹² Die Gruppe »Schaffende« (darunter Fraaß, Kind, Meister, Rudolph und Karl Kröner) konnte in den »geheiligten Hallen«¹³ des Sächsischen Kunstvereins bereits seit 1920 ihre Werke zeigen, die »Dresdner Sezession – Gruppe 1919«, zu deren jüngsten Mitgliedern nach Lachnit auch Franz Lenk und Fritz Tröger zählten, hingegen erst ab 1924.

Frühe Ausstellungsmöglichkeiten hatte 1924 unter anderem für Lachnit und Skade in Berlin die »Juryfreie Kunstschau« im Landesausstellungsgebäude am Lehrter Bahnhof geboten. Die Zeichnungen des gerade einmal 25-jährigen Skade fanden im selben Jahr bereits Beachtung in einer Ausstellung im Dresdner »Graphischen Kabinett« von Hugo Erfurth. Ein besonders lebhaftes Interesse für die jungen Kunststudenten, die Dix' Verismus folgten, sollte ab 1925 einsetzen. Bereits Dix hatte unter viel Beachtung als Student ausgestellt; nun wurden von dem auf Neues begierigen Kunstbetrieb noch jüngere Studenten zu den Protagonisten der Neuen Sachlichkeit erhoben. Ein Phänomen, das in Dresden bis Anfang der 1930er Jahre aktuell blieb.

Sächsischer Kunstverein 1925: die »Dixisten«

Nachdem zuvor einzelne Werke des Verismus bzw. der Neuen Sachlichkeit in den Räumen des Kunstvereins – der Dresdens kunstinteressiertes Bürgertum repräsentierte – zu sehen waren, folgte im Sommer 1925 auf der Brühlschen Terrasse eine wichtige Präsentation: Die Kunstgenossenschaft stellte gemeinsam mit der von ihr abgespaltenen »Dresdner Sezession – Gruppe 1919« sowie der »Neuen Gruppe 1925« aus. Zu allen drei Vereinigungen gehörten Künstler, die von der Neuen Sachlichkeit nicht ganz unbeeindruckt waren oder bleiben sollten.¹⁴ Die eigentliche Manifestation des kritischen, jungen Dresdner Verismus aber fand in den Reihen der »Dresdner Sezession – Gruppe 1919« statt.



Von Otto Dix wurde trotz seiner Austrittserklärung aus der Gruppe das Familienbild des Rechtsanwalts Fritz Glaser (Abb. S. 196) gezeigt, der wichtigste unter den wenigen Dresdner Sammlern, die ab 1922 explizit sozialkritische Kunst erwarben.¹⁵ In Dix' Werk markiert dieses Gemälde eine Zäsur in der Entwicklung der Neuen Sachlichkeit: Es steht für den Beginn einer verfeinerten Maltechnik nach dem Vorbild der Alten Meister. Otto Griebel war mit dem weniger provokativen »Zirkusbild« (Abb. S. 215) und sechs Aquarellen vertreten, Fritz Skade mit fünf Gemälden. Die Katalogabbildung von Skades Gemälde »Mädchen im Hemd« (Abb. S. 301) ist eines der wenigen Zeugnisse, die einen Eindruck von seiner karikaturistisch zugespitzten, in der Modellierung mit harten Schatten angelegten Malerei vermitteln. Es steht zugleich für die thematische und stilistische Verarbeitung von Dix' Werk vor allem der Jahre von 1920 bis 1922. Im Jahr zuvor waren Skades kaum überlieferte Gemälde wie folgt beschrieben worden: »Alles Dingliche ist gemalte Zeichnung. Die Menschen dazwischen sind verwischt, von der Palette aus entstanden, nicht zwingend.«¹⁶ Die Zeichnungen von Skade hingegen fanden eindeutig positive Aufnahme. In der Rubrik »Neue Künstler«, in der die »noch nicht arrivierte Jugend« zu Worte kommen sollte, beschrieb Grohmann den Facettenreichtum dieser Arbeiten: »von der silberstiftartigen Umrisslinie eines Mädchenkörpers bis zur brutal wahren, den Tastsinn reizenden Vollzeichnung mit Kohle und Fettkreide.«¹⁷ Vorbildlich für einen Zeichenstil, der neben Skade eine ganze Gruppe von Künstlern nachhaltig prägte, waren vor allem Dix' um 1921 entstandene Zeichnungen (Abb. 2, 4). Neben Hans und etwas später Lea Grundig, Lachnit und Ska-

Abb.3
Friedrich Skade
Schüler und Mädchen (Vor der Stadt) |
1925/26 | Technik, Maße und Standort unbekannt |
Repro aus: Das Kunstblatt 10:1926, S. 261

¹¹ In der Sekundärliteratur, zum Beispiel AK Dresden 1980/81, S.344, wird diese Ausstellung auch als reine Präsentation der Roten Gruppe unter diesem Titel ausgewiesen, genauere Angaben hierzu fehlen bislang noch. ¹² H.G - - tt. (höchstwahrscheinlich Hildebrand Gurlitt), Ausstellungen. Dresden, in: Das Kunstblatt 8:1924, S. 61. – Ein herzlicher Dank gilt Kati Renner für die Auswertung ausgewählter zeitgenössischer Kunstzeitschriften und Tageszeitungen, die sie für ihre im Rahmen des Forschungsprojekts zur »Neuen Sachlichkeit in Dresden« angesiedelte Masterarbeit (TU Dresden) unternahm und zur Verfügung stellte. ¹³ Brunhilde Köhler, Geschichte des Sächsischen Kunstvereins. 1828–1946, Dresden 1994, S. 95. ¹⁴ Unter dem Dach der Kunstgenossenschaft stellten neben den älteren u. a. Künstler aus, die stärker von spätimpressionistisch und expressionistisch geprägten Positionen ausgingen – wie Eric Johansson, Hans Jüchser, Irena Rütter-Rabinowicz –, oder von spätimpressionistisch-akademisch bis naturalistisch orientierten Spielarten, wie Karl Hahn oder Walter Gasch. In der »Neuen Gruppe« waren Künstler vereint, die dem Vorbild der Alten Meister, der Heimatkunst bzw. des Naturalismus des 19. Jahrhunderts verpflichtet waren, wie Karl Hanusch, Hermann Lange, Erich Ockert, Georg Siebert, Wolfgang Willrich sowie die Lehrgeneration mit Richard Guhr, Georg Lührig und Richard Müller. ¹⁵ Vgl. dazu AK Dresden 2006/07. ¹⁶ Will Grohmann, Ausstellungen. Dresdner Ausstellungen. Erfurth: Skade und Heuer, in: Der Cicerone 16:1924, S. 1029f., hier S. 1029. ¹⁷ Will Grohmann, Fritz Skade, in: Der Cicerone 17:1925, S. 96f., hier S. 97.



Abb. 4
Otto Dix
Schwangere | 1921 | Bleistift | 60 x 46,4 cm |
Privatbesitz

18 »Der Sommer I«, 1922, Leihgabe aus Privatbesitz, SKD, Galerie Neue Meister. Das Gemälde war im Sommer 1924 in Dresden ausgestellt. »Die Heiden«, 1919, heute Museum Ludwig Köln, befand sich bis 1933 im Stadtmuseum Dresden. 19 Hans Weigert, Kunstaussstellung auf der Brühlschen Terrasse, in: *Dresdner Neueste Nachrichten*, 12. 8. 1925. 20 W., *Dresdner Kunstaussstellungen*, in: *Kunstmarkt und Kunstchronik* 59:1925/26, S. 428f., hier S. 428. 21 1926 erfolgte der Austritt zahlreicher Künstler aus der »Dresdner Sezession – Gruppe 1919«. Neben Grohmann verblieben nur Lange, Heckrott und Mitschke-Collande sowie der Bildhauer Rudolf Born; Brief von Otto Griebel an Otto Dix vom 28. 6. 1926; zit. nach Fischer 1987, S. 92. 22 Grundig 1957, S. 195. 23 Brief an Lea Grundig, 28. 12. 1926; Grundig 1966, S. 42. 24 Hille 1994, S. 105.; vgl. dazu im vorliegenden Katalog den Beitrag von Stephan Dahme und Kati Renner, S. 98–100. 25 Das Fehlen der jungen Dresdner in der Mannheimer Ausstellung wurde allerdings nicht nur in Dresden angemerkt; vgl. Anm. 22.

de gilt dies auch für Gerhard Böhme (Abb. 5). Charakteristisch sind die noch aus dem Primitivismus der Expressionisten gespeisten Verkürzungen der Figuren ebenso wie eine konturbetonte Zeichnung mit feinen Wischungen zur Andeutung von Volumen. Skade und Böhme griffen – in jeweils eigener Auslegung – zudem zurück auf einen für Dix' Werke typischen, auf körperliche Präsenz des elementar Weiblichen reduzierten, zuweilen dumpf-primitiven Frauentypus.

Von Grundig wurde in der Ausstellung, die 1925 im Kunstverein stattfand, das frühe »Liebespaar« auf der Elbwiese (Nationalgalerie Berlin) gezeigt. Das großformatige Bild ist der Versuch der Synthese: Eine gefühlsbetonte Sicht, wie sie in Oskar Kokoschkas Bildern »Sommer I« oder »Die Heiden« vorformuliert ist,¹⁸ trifft auf altmeisterlich-volkstümliche Genauigkeit, zeitkritisch forcierte Dix'sche Provokation und primitive Formelemente, wie Felixmüller sie bis 1922 verfolgte. Dieser Versuch war anlässlich der Ausstellung im Kunstverein diskutiert und von der Kritik gründlich missverstanden worden: »Der geistige Bezirk, den die Dixisten (Tröger und

Lachnit sind hier ausgenommen) umgreifen, ist ungefähr der eines stumpfen (es gibt aber auch sehr viele andre) Fabrikarbeiters: Wochentags Klassenhaß und Sonntags die sogenannte Liebe (soweit man grobe Sexualität als Liebe bezeichnen kann).«¹⁹

»Das Grüppchen-Unwesen«, das die Ausstellung des Kunstvereins von 1925 kennzeichnete, wurde von der in Leipzig ansässigen »Kunstchronik« mit der Bemerkung kommentiert: »Von den beiden Polen des Neuen, dem Verismus und dem Klassizismus, ist, weil der Sachse stets mehr zum Kritischen als zum Heroischen neigt, nur der erstere in Dresden vertreten, hat hier aber bereits auffallend viele begabte Anhänger, in Griebel, Lachnit, Skade, Tröger und Grundig.«²⁰

Busyn, Lenk und Hoffmann, Moritz Grossmann, Wilhelm Heckrott, Constantin von Mitschke-Collande, Otto Lange, Tröger und Voll gehörten mit wesentlichen Beiträgen auf dieser Ausstellung gleichermaßen zu jenen Künstlern, die das Bild einer von der Zeitströmung der Neuen Sachlichkeit erfassten, »begabten jungen Generation« bestimmten.²¹

Während sich Dix und Felixmüller nach 1924 stärker privaten Themen widmeten und Fragen der technischen Brillanz große Aufmerksamkeit schenkten, bildete Sozialkritik namentlich für Grundig und Lachnit gerade um 1925/26 den zentralen Beweggrund ihres Schaffens. Hans Grundig beklagte das Schwinden dieser Thematik aus Dix' Bildern.²² 1926, als Dix' Berufung zum Professor im Gange war, formulierte er, seinen Akademieabschluss reflektierend: »Selbst wenn Dix da ist, was brauch ich ihn. Ich weiß, was ich will und komme immer mehr zu der Erkenntnis, daß die Akademie im günstigsten Fall nur zur Erzeugung von mittelmäßigen Talenten dient.«²³ Die allgemeine Beruhigung in der Schärfe veristischer Ansätze und eine Verstärkung neuromantischer Tendenzen zum Ende der 1920er Jahre sollten sich in der Folge allerdings auch in der Stilistik von Lachnit und Skade abzeichnen.

Die Arbeiten dieser Jungen weckten – anders als die provozierenden, zynisch-kritischen Werke von Dix oder Griebel, derentwegen der Direktor der Mannheimer Kunsthalle Gustav F. Hartlaub »Missverständnisse« beim Publikum befürchtete – bei Ausstellungsorganistoren in Dresden aber offenbar keine größere Sorge. Hartlaubs Ausstellung »Neue Sachlichkeit« wurde in der sächsischen Hauptstadt etwa drei Wochen nach der ersten größeren Vorstellung von Grundig, Lachnit und Skade im Kunstverein eröffnet. Dass sie daran nicht beteiligt waren, musste nicht zwingend inhaltlich begründet sein, wie etwa die Streichung der Werke von Griebels Werken aus der Ausstellungsliste für Mannheim 1923,²⁴ sondern konnte auch aus dem geringen Bekanntheitsgrad der Noch-Studenten außerhalb Dresdens resultieren.²⁵



Abb. 5

□ Gerhard Böhme

Zurückgelehnt liegende Frau, im Unterrock | um 1925 |
Bleistift | 49,9 × 38,1 cm | SKD, Kupferstich-Kabinett,
Inv.-Nr. C 1983-611

»Junge Dresdner Veristen« – Das Vierblatt

Beinahe zeitgleich zur Ausstellung der »Dresdner Sezession – Gruppe 1919« im Kunstverein fand im August/September 1925²⁶ in Dresden eine zweite wesentliche Ausstellung unter dem Titel »Junge Dresdner Veristen« im »Graphischen Kabinett« von Hugo Erfurth statt, das der Fotograf und Sammler seit 1922 im Palais Lüttichau in der Zinzendorfstraße 11 betrieb. Der Begriff »Veristen« hatte seit 1920 Anwendung und seit 1923/24 stärkere Verbreitung gefunden, unter anderem durch den im »Kunstblatt« erschienenen Aufsatz »Die deutschen Veristen« von Paul Ferdinand Schmidt. Dieser war im Januar 1924 als Direktor der Kunstsammlung des Dresdner Stadtmuseums entlassen worden, was auch auf seinen Einsatz für die sozialkritische Kunst der »Dresdner Sezession – Gruppe 1919« zurück-

ging. Am Beispiel von Dix, Grosz, Schlichter, Scholz und Griebel – neben Dix nun ein weiterer Dresdner Künstler – arbeitete er die Merkmale jener »Kunstart« heraus: »die resolute Strenge des Bildaufbaus und die Erfassung der wirklichen Erscheinung im Raum; überkorrekte und darum peinlich nüchterne, ja verzerrte Darstellung des Perspektivischen und Modellierten der Körper; eine penetrante Genauigkeit der Detailbildung, die beständig an Ironie streift, und nicht zuletzt die kalte Leidenschaft für die Exaktheit des Klischees«. ²⁷

Von der Ausstellung in Erfurths Kabinett, die sich den aktuellen Begriff zunutze machte,²⁸ zeugen die Reaktionen der regionalen Presse und überregionalen Kunstzeitschriften. Dort wurden die vier ausstellenden jungen Dresdner – Griebel, Grundig, Lachnit und Skade – zum ersten Mal als Gruppe wahrgenommen. »So ist wohl auch die Meinung entstanden, daß wir eine

²⁶ Nach Stephan Weber, Hans Grundig. Ausstellungsverzeichnis, in: Weber/Frommhold 2001, S. 165. ²⁷ Schmidt 1924; vgl. dazu auch den Beitrag von Mathias Wagner, S. 76–87. ²⁸ Zu Erfurths Tätigkeit als Galerist vgl. Hans-Ulrich Lehmann, Das »Graphische Kabinett Hugo Erfurth« in Dresden, in: Hugo Erfurth. Photograph zwischen Tradition und Moderne, AK Köln u. a., hg. v. Bodo von Dewitz, Karin Schuller-Procopovici, Köln 1992, S. 489–510.

Gruppe seien, die ein bewußtes, linksgerichtetes Kunstprogramm verträte«, erinnerte sich Hans Grundig.²⁹ Unter der Überschrift »Ein Malerquartett« nahm der Kritiker der sozialdemokratischen »Volkszeitung« die genannten Künstler als »ein Vierblatt vollkommen verschiedener Persönlichkeiten« wahr.³⁰ Der »Dresdner Anzeiger« betonte hingegen: »Man möchte beinahe von einer Ausstellung der Uniformierten sprechen. Im optisch Faßbaren, Formalen, dem eigentlichen Gebiete des bildenden Künstlers, sind die Unterschiede denkbar gering.«³¹

In den Rezensionen wird spürbar, dass Griebels Werke besonders zum Widerspruch reizten. Der Kritiker Hans Weigert empfand die »Widerwärtigkeiten«, die »bloße Lust am Uebeln und Gemeinen« im Werk von Griebel als nicht hinnehmbar, suchte aber nach Erklärungen: Ob der wirtschaftlich schweren, »vom harten Daseinskampf« beherrschten Verhältnisse, aus denen die Künstler stammten, sei eine »Erscheinung, wie die Kunst Griebels, eine geschichtliche Notwendigkeit«. ³² Bemerkte wurde allerdings auch, dass es ihm »nicht an einer Geschmeidigkeit und turnerischen Sicherheit« fehle, die seinen »bitter-humoristischen Absichten vortrefflich zu-statten kommt«. ³³ Unterschiede zu früheren veristischen Arbeiten wurden von den Zeitgenossen demnach durchaus registriert.

Berlin/Zwickau 1926: »Das junge Dresden«

Anfang November 1925, drei Wochen nach der Eröffnung der von Hartlaub konzipierten und viel besprochenen Ausstellung »Die neue Sachlichkeit. Deutsche Malerei seit dem Expressionismus« auf der Brühlschen Terrasse in Dresden, wandte sich Hildebrand Gurlitt an eine Reihe der bereits genannten Künstler mit dem Wunsch, eine Wanderausstellung zu organisieren. Gurlitt, der seit Juni jenes Jahres Direktor des König-Albert-Museums in Zwickau war,³⁴ bat darum, »wirklich die entscheidenden Arbeiten zu senden, damit die Ausstellung berechtigtermaßen durch die großen Städte gehen kann.«³⁵

Damit sollte er der von ihm so genannten »Richtung Dix« als erster und einziger Zeitgenosse museale Würden verleihen. In Dresden kam dafür kein Museum in Frage: Die traditionsreiche Gemäldegalerie zeigte kaum Sonderausstellungen, und das 1926 angekaufte Gemälde von Lachnit (Abb. S. 261) war eines der sehr wenigen vor 1933 erworbenen Bilder eines sozialkritischen Künstlers; das Stadtmuseum Dresden hingegen war nach der Entlassung seines Direktors Paul F. Schmidt auf Betreiben konservativer Kreise der treibenden Kraft in Sachen Gegenwartskunst beraubt. Diese Situation betraf auch andere Städte; so wurde noch einige

Jahre nach der Mannheimer Ausstellung beklagt, dass die Neue Sachlichkeit für die »Galerie der Lebenden« im Kronprinzenpalais in Berlin »schon das gegebene Ausstellungsthema gewesen« wäre.³⁶

Doch nicht die »Richtung Dix« diente Gurlitt als gemeinsamer Nenner. Dessen Nachfolge zu betonen, hätte innerhalb eines Kunstbetriebs, der Neuerungen und Originalität schätzte, Epigonentum bedeutet. Gurlitt fand oder benutzte mit dem Titel »Das junge Dresden« einen immerhin bis 1931 wirksamen Markennamen zur Bezeichnung einer »für die soziale Idee begeisterten Jugend«, ³⁷ wie Dresdens Galeriedirektor Hans Posse die um 1900 geborenen Dresdner Künstler 1928 zusammenfasste.

Mit Griebel, Grundig, Hoffmann, Kretschmar, Lachnit, Skade, Trepte und zum Teil auch Kröner stehen acht der elf Künstler, die Gurlitt einlud, im weiteren Zusammenhang mit der Neuen Sachlichkeit. Kretschmars Sonderstellung innerhalb des Verismus wurde von den Rezensenten der Ausstellung thematisiert und Trepte mit der »Ausdruckstiefe dunkel verhaltener Töne und schlichte[r] Anordnung«³⁸ von den Veristen abgesetzt. Paul Westheim bemerkte, nachdem er die Ausstellung in der Galerie Fritz Gurlitt³⁹ in Berlin gesehen hatte, dass er die ebenfalls beteiligten Wilhelm Rudolph, Walter Jakob und Friedrich Karl Gotsch für deplatziert halte. Dennoch wolle er die Ausstellung »Das junge Dresden« gern im »Kunstblatt« vorstellen.⁴⁰ Westheim bekundete damit sein vorrangiges Interesse für die Künstler der Neuen Sachlichkeit bzw. des Verismus und sprach sich gegen die Einbeziehung derer aus, die zumindest in den Jahren zuvor einem farbstarken, symbolbeladenen Expressionismus verschrieben waren. Die Kritik fasste als Eindruck von der vorausgegangenen Berliner Station zusammen: »Die Neue Sachlichkeit herrscht vor. Sie wird vertreten durch die Namen Friedrich Skade, Wilhelm Lachnit und Otto Griebel. [...] Der Zwang, zur Form zurück zu kehren, ist außerordentlich heilsam. Gemeinsam ist der Verismus, gemildert durch das Bestreben nach Formsteigerung ins Monumentale.«⁴¹ Auch ein Vortrag unter dem Titel »Die Neue Sachlichkeit und Dresden«, den ein Museumsassistent Hildebrand Gurlitts im April in Zwickau hielt, zeigt, dass genau diese Richtung gemeint war. Gurlitt hatte somit zwar einen deutlichen Schwerpunkt auf die kritischen Realisten bzw. Künstler gesetzt, sich aber – anders als Hartlaub in Mannheim für sein Vorhaben⁴² – keine Begründungen erfordernde stilistische Beschränkungen im Titel auferlegt.

Ein Anliegen des Zwickauer Museumsdirektors war, »den Künstlern durch diese Ausstellung zu helfen.«⁴³ Mit dieser Begründung bat er im Januar 1926 Publizisten und Kritiker, von der Ausstellung zu berichten. Die »schlimmsten wirt-

²⁹ Grundig 1957, S. 136. ³⁰ Georg Paech, *Leben. Wissen. Kunst. Ein Malerquartett*, in: *Dresdner Volkszeitung*, 18.9.1925. ³¹ *Dresdner Anzeiger*, 4.9.1925. ³² Hans Weigert, *Dresdner Kunstausstellungen. Erfurth – Richter – Kupferstichkabinett*, in: *Dresdner Neueste Nachrichten*, 19.9.1925. ³³ Vgl. Schmidt 1924, S. 372. ³⁴ Vgl. Petra Lewey, *Zur Geschichte der Zwickauer Gemäldesammlung*, in: *Die Zwickauer Gemäldesammlung*, hg. v. Petra Lewey und Wilfried Stoye, Bielefeld/Leipzig 2007, S. 25 – 39, hier S. 29. Hildebrand Gurlitt war wohl auch Autor der Meldung zur Ausstellung von Mitgliedern der »Roten Gruppe« vom Jahre 1924; vgl. Anm. 12. ³⁵ Hildebrand Gurlitt an Pol Cassel, Friedrich Karl Gotsch, Otto Griebel, Eugen Hoffmann, Walter Jacob, Bernhard Kretschmar, Wilhelm Lachnit, Wilhelm Rudolph und Oskar Trepte, 3.11.1925; Archiv Städtische Museen Zwickau. Ein herzlicher Dank gilt Petra Lewey (Leiterin der Kunstsammlungen der Städtischen Museen Zwickau) für die freundliche Überlassung des kompletten Materials zur Auswertung. ³⁶ P. W. [= Paul Westheim], *Ausstellungen*, in: *Das Kunstblatt* 11:1927, S. 202f., hier S. 202. ³⁷ Posse 1928, S. 28: »Mit seiner bis zur Übertreibung unerbittlichen Wahrheitsliebe ist er [Dix] der eindringlichste Sprecher einer für die soziale Idee begeisterten Jugend.« ³⁸ Willi Wolfradt, *Ausstellungen. Berliner Ausstellungen. Das junge Dresden*, in: *Der Cicerone* 18:1926, S. 140. ³⁹ In der Galerie führte seit 1918 Wolfgang Gurlitt, ein Vetter des Zwickauer Museumsdirektors, die Geschäfte. ⁴⁰ Brief von Paul Westheim, Herausgeber der Zeitschrift »Das Kunstblatt«, an Hildebrand Gurlitt, 11.2.1926; Archiv Städtische Museen Zwickau. ⁴¹ Alfred Kuhn, *Berliner Ausstellungen. Die Jungen*, in: *Kunstchronik und Kunstmarkt* 59:1925/26, S. 686f., hier S. 686. ⁴² Vgl. S. 98 in diesem Katalog. ⁴³ Brief von Hildebrand Gurlitt, 15.1.1926; Archiv Städtische Museen Zwickau. ⁴⁴ H. M., *Das junge Dresden. Ausstellung im König Albert-Museum*, in: *Zwickauer Zeitung*, 20.3.1926. ⁴⁵ Ebd. ⁴⁶ Brief an Wolfgang Gurlitt, 6.1.1926, in dem Hildebrand Gurlitt »unbedingt« darauf bestand, dass die Ausstellung als Wanderausstellung des König-Albert-Museums Zwickau bezeichnet wird; Archiv Städtische Museen Zwickau.



schaftlichen Verhältnisse«, unter denen die jungen Künstler lebten, machten – so ein Kritiker – verständlich, warum das, was der Künstler »sieht, nicht durchweg die Lichtseiten dieser Welt sind, und daß es so, wie er es in seinem Drang nach ›Sachlichkeit‹ darstellt, oft zur Anklage gegen seine Zeit wird.«⁴⁴ Im Zentrum der Berichterstattung stand jedoch wiederum die Beurteilung der künstlerischen Leistungen. Gurlitt habe »mit Geschick herausgestellt, was die Künstler tatsächlich können oder was bei ihnen zu Hoffnungen berechtigt«,⁴⁵ hieß es in einem Bericht über die Vorbesichtigung der Ausstellung.

Ein nicht zu unterschätzender Beweggrund für die Organisation einer solchen Ausstellung war zudem der Wunsch, das Zwickauer Museum bekannter zu machen. Die offenbar Aufmerksamkeit versprechende Schau war von vornhe-

rein als Wanderausstellung gedacht; Gurlitt gab an, bereits Kontakte nach Berlin, Köln, München zu haben.⁴⁶ Jedoch fanden nach dem Auftakt in Berlin und der Durchführung in Zwickau die im »Kunstblatt« angekündigten weiteren Stationen nicht statt. Die Auflösung der Ausstellung hatte wohl in der Hauptsache damit zu tun, dass Werke wie »Réunion« von Kretschmar und »Knabenbildnis« von Grundig zurückgezogen wurden, um sie auf der Internationalen Kunstausstellung Dresden 1926 zu zeigen. Dort wurden Kretschmars »Réunion« für die Dresdner Gemäldegalerie und Lachnits »Lesender Knabe« vom Sächsischen Staat erworben und, wie auch Griebels »Zirkusbild« sowie eine Stadtlandschaft von Trepte, anschließend in der Dauerausstellung des Zwickauer Museums gezeigt.

Abb. 6
Wilhelm Lachnit
An der Maschine (Kommunist Frölich) | 1924/28 |
Öl auf Holz | 50 x 52,4 cm | Staatliche Museen
zu Berlin, Nationalgalerie, Inv.-Nr. A IV 27

Die Ankäufe veranschaulichen, dass die neueste Produktion von Künstlern dieser Richtung durchaus gefragt war. »Junge Kunst« diente allgemein als Aushängeschild, so auch für Galerienamen. »Das junge Dresden« fand als Ausstellungstitel abgewandelt seine Fortsetzung in Verkaufsausstellungen wie »Junge Dresdner Kunst« (mit Aquarellen und Zeichnungen von Hans Grundig und Hans Theo Richter) in der Kunstaussstellung Kühl und Kühn in Dresden im April 1926, »Junge Dresdener Künstler« präsentierte die Galerie »Neue Kunst Fides« 1927. In Magdeburg folgte eine »Sonderausstellung jüngerer Dresdner Künstler«, 1929 und 1930 »Junge Dresdner Kunst« in der Galerie Wertheim in Berlin.⁴⁷ Man versuchte, die Dresdner Künstler, die nach Dix auf den Plan getreten waren, solange unter einem solchen Markenzeichen auszustellen, bis die Kritik anmerkte, dass sie bereits gar nicht mehr so unbekannt wären.⁴⁸

»die Weichheit des Proletariers, der jenseits des Hasses steht«

In seiner ausführlichen Rezension der Ausstellung in Erfurths »Graphischem Kabinett« war der Kritiker Hans Weigert zu dem Schluss gekommen, dass man vor der Wahrheit in Bildern von Otto Griebel, der »von den Eindrücken einer proletarischen Umgebung vollkommen erfüllt« sei, nicht die Augen verschließen könne. »Diese Untergangsvisionen sind Ausdruck eines Teiles vom Schicksal unsrer abendländischen Welt«, von »Spengler wissenschaftlich und von Döblin in »Berge, Meere und Giganten« zum Roman gestaltet.«⁴⁹ Weigert forderte aber ein, es nicht bei den »Widerwärtigkeiten« von Griebel zu belassen, sondern die Kunst »über diese Stufe wieder hinauszuführen«. Als »nicht nur materiell, sondern auch geistig arm« bewertete er die Werke von Grundig und Skade. In Lachnits Werken fand der Rezensent, zwar warnend vor der Gefahr, »einer billigen Hübschheit zu verfallen«, dennoch, was er suchte: »In einem von Grund auf andern Verhältnis zum Leben ist Lachnit gekommen. Er ist begnadet mit der Gabe, die Dinge lieben zu können.« In weiteren Rezensionen wurde Lachnit mit gleichlautender Begründung hervorgehoben: »mit viel Liebe ohne Sensation und Programme gemalt, wirkt er ebenso stark wie alle Erlebniskunst.«⁵⁰ Hildebrand Gurlitt beschloss einen Beitrag im »Kunstblatt« zu der von ihm organisierten Ausstellung: »Das ist ja überhaupt das wunderbare dieser jungen Generation [...], daß sie sich nicht unterkriegen lassen, daß sie mit starkem Gefühl »trotzdem« ja zu diesem Leben sagen.«⁵¹

Das Argument, dass eine bejahende Kunst vorzuziehen sei, lässt sich auch aus einer Kritik von Weigert herauslesen, die Werke von Dix und

Grosz auf der Ausstellung »Neue Sachlichkeit« im Dresdner Kunstvereinsgebäude 1925 beschrieb: »Gemeinsam ist beiden die innere Leere, die Unfähigkeit, etwas menschlich Positives auszusagen. Sie können nur wirken, indem sie verzerren.«⁵² Carl Einstein hatte Dix' von 1920 bis 1922 entstandene Werke, die für die Jüngeren vorbildlich waren, 1923 beschrieben: »Die Pole heutiger Kunst liegen bis zum Reißen gespannt. Konstrukteure, Gegenstandslose errichteten die Diktatur der Form; andere wie Grosz, Dix und Schlichter zertrümmern das Wirkliche durch prägnante Sachlichkeit, decouvrieren diese Zeit und zwingen sie zur Selbstironie. Malerei als Mittel kühler Hinrichtung; Beobachtung als Moment harten Angriffs. Solch revoltierte Einstellung hat mit leutseliger Sozialmalerei nichts zu schaffen; hier verhält sie sich wie revolutionäre Vorarbeit zu wilhelminischer Rentenversicherung.«⁵³ Ohne das ironische Element, das aus dem Nihilismus der aus dem Kriegsdienst Entlassenen heraus entstanden war, ist diese Kunst und Richtungswende ab 1920 – auch heute – nicht zu verstehen. Vor Parodie oder vernichtende Übertreibung konnte sich nichts sicher sein, weder Vaterlandsliebe noch die Sehnsüchte des kleinen Mannes, weder Gutmenschen-tum noch politisch-missionarische Ambitionen des Avantgardekünstlers.

Nun aber waren, von den Zeitgenossen bemerkt und sogar erhofft, ab 1925 – gemeinsam mit vormaligen Mitstreitern von Dix wie Griebel und Hoffmann – mit Lachnit und Grundig Jüngere hinzugekommen, die stringent ein politisches Ziel bzw. eine Vision verfolgten, welche sich in ihren Werken in verschiedenster Weise spiegelten. Die »revoltierte Einstellung« von Dix hatte sie stark beeindruckt. Das war der Punkt, an dem Grundig und Lachnit ansetzten, eigene Wege der künstlerischen Umsetzung zu entwickeln – ohne den Zynismus der von jeder Sinn-suche scheinbar geläuterten Teilnehmer jenes Krieges, den sie nicht an der Front erlebt hatten. Welche Wege standen ihnen dafür offen? Die Gefahr, sich in beschreibender »Sozialmalerei«, im Illustrativen und Biedereren zu verlieren, war Kritikern wie Künstlern allgegenwärtig. Wilhelm Lachnit suchte seinen Ausgangspunkt im Bild eines neuen Menschen, edel in Geist und Gestalt, wie er es in der Kunst der Renaissance fand, Hans Grundig versuchte zunächst eine bewusst naive Brechung zur Vermeidung von akademischer Glätte, wie das Aquarell »Paar auf der Bank (Dresdner Heide)« von 1925 (Abb. 7) eindrücklich zeigt. Dix' Bildern von ungleichen Paaren – Allegorien voller Umkehrungen, Negativspiegelungen und Abwehrmotive – standen bei Grundig durch nächtliche Straßen und Landschaften wandelnde Paare mit einem autobiografischen, zukunftsorientiert-visionären Hintergrund gegenüber. Sein erklärtes Anliegen

⁴⁷ Diese Ausstellung wurde, in Zusammenarbeit mit Hildebrand Gurlitt, organisiert von Josef Sandel (»Galerie für junge Kunst«, Dresden), der 1931 erneut »Unbekannte junge Dresdner Künstler« ausstellte; vgl. Stephan Weber, Hans Grundig, Ausstellungsverzeichnis, in: Weber/Frommhold 2001, S. 165 f., sowie die zitierten Ausstellungsrezensionen. ⁴⁸ Der marktstrategische Vorteil, als Gruppe schneller und intensiver wahrgenommen zu werden, hatte innerhalb eines auf neue und junge Produktion angewiesenen Kunsthandelssystems schon vor dem Ersten Weltkrieg, zum Beispiel bei der Organisation der Künstlergruppe »Brücke«, eine wesentliche Rolle gespielt. Dix hatte am Beginn seiner Karriere in Dresden Ausstellungsmöglichkeiten im Rahmen der »Dresdner Sezession – Gruppe 1919« selbst für die provokativsten Werke, musste aber mit Blick auf eine Einzelausstellung 1920 resigniert konstatieren, dass »Richter [= die Kunsthandlung Emil Richter] Scheiße in den Hosen hat und mich nicht ausstellen will und überhaupt kein Kunsthändler in Dresden Mut hat, mich auszustellen«; Otto Dix an Kurt Günther; zit. nach Strobl 1996, S. 50. Dort ist der Brief auf Frühjahr/Sommer 1920 datiert. ⁴⁹ Wie Anm. 32. ⁵⁰ Georg Paech, Die Weihnachtsausstellung auf der Brühlschen Terrasse, in: Dresdner Neueste Nachrichten, 3.12.1926. ⁵¹ Hildebrand Gurlitt, Von jungen Dresdner Künstlern, in: Das Kunstblatt 10:1926, S. 260. ⁵² Hans Weigert, Die neue Sachlichkeit. Ausstellung im Kunstverein. II, in: Dresdner Neueste Nachrichten, 18.11.1925. ⁵³ Carl Einstein, Otto Dix, in: Das Kunstblatt 7:1923, S. 96 – 107, hier S. 97. ⁵⁴ Will Grohmann, Dresdner Ausstellungen, in: Der Cicerone 17:1925, S. 1007 f. ⁵⁵ H., Die Dresdner Jahresausstellungen, in: Die Kunst für Alle 44:1929, Heft 12, S. 2 – 4, hier S. 4.



Abb. 7
Hans Grundig
Paar auf der Bank (Dresdner Heide) | 1925 |
Aquarell | 42,6 x 32,1 cm | Privatbesitz

war, eine Lebenswahrheit im ganz direkten Sinne zu schildern, für die eine mimetisch begriffene Genauigkeit in der Darstellung zweitrangig war. Die Werke der jüngeren Künstlergeneration der Neuen Sachlichkeit in Dresden sind, nachdem 1920 Emphase und Verklärung noch eine Absage erteilt worden war oder diese nur in der ironischen Brechung vorkamen, nicht ohne das Pathos der Ideen von Menschenwürde und Zukunftsglauben denkbar. Den distanziert zynischen Beobachtern und ungläubigen Warnern folgten Aktivisten, deren Willen zu gesellschaftlicher Veränderung nicht in allen Fällen gleich 1933, 1937 aber endgültig die Stimme genommen wurde und die nach dem Zweiten Weltkrieg ab 1945 den Neubeginn in Dresden mitbestimmen sollten.

Von nihilistischen, die Gesellschaft untergrabenden Tendenzen wurden auch die Werke von Bernhard Kretzschmar deutlich abgegrenzt: »Man

würde Kretzschmar am ehesten den Veristen zurechnen können, aber innerhalb dieser Gruppe ist er eine Persönlichkeit für sich. Er ist weniger brutal als sachlich und nicht ohne die Weichheit des Proletariats, der jenseits des Hasses steht.«⁵⁴

1928 schließlich, als in der Malklasse von Dix mit Curt Querner, Rudolf Bergander und anderen wiederum eine nächste Gruppe von Malern heranwuchs, glaubte man, die »Widerwärtigkeiten« des Verismus wären überwunden. Es hieß von Otto Griebels »Internationale« (Abb. S. 131) nur noch lapidar: »ein Stück Armeleutemalerei im Stil der heute schon überholten Neuen Sachlichkeit.«⁵⁵ Gerade in Dresden aber blieb ein kritischer Realismus, nunmehr stärker geprägt von altmeisterlicher Präzision, bis 1933 nicht nur weiterhin präsent, sondern gewann gerade auch in Reaktion auf die Weltwirtschaftskrise mit den Schülern des Malsaals von Dix noch einmal neue Kraft.