

LEIPZIG UND DIE LANDSCHAFT

/1

LEIPZIG UND DIE LANDSCHAFT /1

Claus Baumann

I.

Nicht immer lässt der Gedanke an Landschaft in die Ferne schweifen, um dabei allein an Gutes zu denken. Allzumal sich im Hinblick auf Leipzig und seine Landschaft nicht augenblicklich Hochgefühle einstellen. Und das gilt selbst für jenen Teil davon, der lediglich kultiviert und nicht zerstört und zerschunden ist, wie jener andere Teil, der nun erst allmählich wieder gesundet und erfreulichere Konturen erlangt.

Die naturgegebene Landschaft Leipzigs ist flach. So flach, dass es Stellen gibt, wie jene auf dem Wege von Köstritz nach Eilenburg, die einen ungebrochenen Horizont von 365 Grad erlauben. Gerade so, als sei man auf dem Meer oder irgendwo in den Steppen Mittelasiens, den Prärien oder Pampas Nord- oder Südamerikas. Und das ist beeindruckend. Gibt dieser Landschaft plötzlich etwas Erhabenes, das man so nicht erwartet hatte. Denn außerhalb dieser Landschaft spricht kaum jemand von ihr. Und wenn, dann meint man im Allgemeinen die gespenstigen Mondlandschaften der Tagebaue. Erst allmählich hört man von den Seen, die langsam daraus entstehen. Und von der Seenlandschaft, die sich daraus ergeben wird. Noch ist die Rekultivierung dem Hindurchreisenden (sieht man von der neugebauten Autobahn und den Ersatzbauten á la Belantis einmal ab) nicht ersichtlich. Und nur der Ortskundige kennt die Stellen, an denen man das Zukünftige vorab erleben kann. Da allerdings bereits mit all seinen guten und schlechten Seiten; denn das Vermarktungs- und Regulierungsbedürfnis macht inzwischen vor keinem Grashalm mehr halt, geschweige vor einer Seenlandschaft innerhalb einer Freizeitgesellschaft. Eben Rekultivierung, statt Renaturalisierung. Und der alte Landschaftsbegriff, mehrheitlich beruhend auf Natur, der Natur, die den Sinnen die notwendige Anregung, Freiheit und Erholung gibt, die das Denken ab einer bestimmten Größenordnung verlangt, sie wird ersetzt durch eine Kultur,

die als Naturersatzprodukt ein gehobeneres Denken nicht benötigt, um sie – und damit diesen Ersatz von Welt – zu begreifen. Ein Glück, dass die Natur am Ende doch stärker ist, als die mächtigste Hochkultur.

II.

Womit wir uns bereits mitten in dem befinden, das uns in keiner anderen Form und so schnell dazu bringt, über die Welt, die daheim und die da draußen, nachzudenken, wie es die Landschaft, gleich welcher Struktur, ermöglicht. Sie ist eben der Urgrund, auf dem erst sich alles weitere unseres Erdendaseins aufzubauen vermag. Und so findet man bei allen großen Denkern stets eine enge und tiefe Verbundenheit mit der Landschaft im Sinne von Natur. Das reicht von den großen Denkern der Antike über die Aufklärung bis in unsere Tage und findet sich nicht nur in der abendländischen, sondern auch in allen anderen Kulturen. Man könnte meinen, dass ohne das Durchschreiten von Landschaft ein komplexes Denken nicht möglich ist. – Was natürlich nicht zu dem Fehlschluss verleiten soll: Jeder Wanderer sei auch ein großer Denker. Aber wenn, dann gehören sie zu den Wanderern. So wie ich ausgesprochene Landschaftsmaler kenne, die zu Fuß kaum einen Meter Gottes freier Natur durchschritten haben. Was aber wiederum nicht bedeuten soll, dass sie nicht so manchen Gipfel erklommen und auch sonst fleißig in der Welt unterwegs waren: Dank Flieger, Zug, Auto und Seilbahn. Schon daran und dem inzwischen weit verbreiteten sogenannten Autowandern, kann man die große Macht der Natur erkennen, die auf diesen Wegen selbst den größten Stubenhocker von Zeit zu Zeit in ihre Gefilde lockt. Und auch die spektakuläre Erneuerung der traditionellen Tafelmalerei, die wir in unseren Tagen erleben, geschieht zum großen Teil anhand des Themas Landschaft (Ich komme darauf zurück.).

III.

Die Leipziger Kunstentwicklung (die nennenswerte), die nach dem Kriege um 1946 die ersten sichtbaren Regungen zeigt, beginnt eigentlich mit der Landschaft. Kurt Dornis »Blick auf Plagwitz« (Abb. 1) begegnete mir fast identisch bei einigen Künstlern dieser Anfangsjahre, als wäre es damals Programm gewesen. Zu dem gesellen sich die Landschaften des Leipziger Stadtrandes, die aus dem Künstlerkreis um Walter Bodenthal hervorgingen; z. B. jene von Heinz Müller oder etwas später Roland Frenzel.¹

Ruft man sich Anbetracht dessen, die Landschaften Max Klingers ins Gedächtnis, so ist es fast unheimlich, zu sehen, das Klinger für die Anfänge der Nachkriegszeit keine Rolle spielt. Das ist um so bedeutungsvoller, da Klinger alle nur denkbaren Landschaftsformationen in seinem grafischen und malerischen Werk mit höchster Meisterschaft absolvierte. Und sogar mit Zeichnungen wie »Landschaft bei Plagwitz« von 1874 oder »Gartenzaun mit kahlem Weinstock« von 1876 (Abb. 2 und 3) formal in durchaus verblüffender Weise das vorwegnimmt, das heute zum großen Teil die Landschaftsmalerei der Neuen Leipziger Schule prägt: Die Reduktion der Form im Spiel mit der Fläche.²

Von heutiger Sicht aus betrachtet, ist die Landschaft in Klingers Werk, die der freien Natur oder die des Urbanen, die idealistisch erfundene oder die nach unmittelbarer Vorlage teils von einer Vollendung und das Bild beherrschenden Größe, dass ihr historischer oder gesellschaftsbezogener Inhalt, von den radierten Skizzen, über die »Rettung Ovidischer Opfer«, den »Intermezzi«, natürlich den »Vier Landschaften«, »Ein Leben«, »Dramen«, »Eine Liebe«, »Vom Tode«, der »Landschaft mit Kentaur« usw. kaum wahr zu nehmen wäre, würde er nicht durch den Titel des jeweiligen Bildes zum Eigentlichen erhoben.³ In der Gegenüberstellung der Gemälde »Felsenschlucht« von 1884/85 und »Sommerlandschaft« aus der selben Zeit kann man sehr schön die Spannweite der Klingerschen Landschaften sehen: Die pathetisch idealistische, ganz von der Dramaturgie bestimmte Landschaft im arkadischen Sinne auf der einen Seite und die vom eigenen Landschaftserlebnis bei Großjena am Saale-Unstrut-Zusammenfluss geprägte Landschaft, in der Klinger einen Weinberg nebst Haus besaß.

Und mit ein wenig Phantasie erscheint Klingers Gemälde »Das Kolosseum in Rom« von 1888 nicht allzu weit entfernt von der Natursicht eines Cézanne³. Aber, man sollte die Kirche im Dorf lassen, den letzten Schritt hin zur Kunst des 20. Jahrhunderts hat Klinger nicht geschafft. Er erkennt und bereut es kurz vor seinem Tode. Aber eigentlich war seine Überzeugung, wie man recht eindeutig einem Brief an seinen Freund Kalckreuth entnehmen kann: »Und dann noch was anderes. Es kommt jetzt überall ein – nennen wir es so – Expressionismus haufenweise durch, der jede Lust nimmt, mitzumachen. Was sich die »Freie Secession« Berlin darin leistet, geht über die Böhme – und was dann die nachgekommenen »Schweizer« dort brachten, ist zum Schießen. Man kann zwar nicht international verkehren,

aber der Kohl wächst genau so in Italien, Frankreich und der freien Schweiz wie in Berlin Kurfürstendamm. Und das was die machen, kommt mir vor, als wenn alte Herren Wadenhöschen tragen wollten, um kindlich zu wirken.«⁴

Aber das alles ist nicht der Grund, weshalb auch Klingers Landschaftswerk, mit dem er noch am eindeutigsten bis in unsere Tage hineinreicht, im ersten Jahrzehnt der Leipziger Nachkriegskunstentwicklung keinerlei Bedeutung besaß. Immerhin war das komplette grafische Werk Klingers auch in jenen Tagen in Leipzig und im Original zugänglich. Jedem der es nur sehen wollte.

Der eigentliche Grund liegt in einigen Besonderheiten des 20. Jahrhunderts, die indirekt wiederum einige Besonderheiten in der Entwicklung der Leipziger Landschaftsmalerei und Zeichnung ab den Sechzigerjahren ausmachen. Besonderheiten, die heute schwer zu vermitteln sind, da sich kaum noch die Zeitgenossen von einst, geschweige die nach 1970 Geborenen, daran erinnern oder sich überhaupt vorzustellen vermögen, wie verpönt, ja verhasst und deshalb im Allgemeinen tabu bestimmte ästhetische Bereiche der menschlichen Sichtwelten spätestens nach dem Zweiten Weltkrieg waren. Der Schock des Ersten Weltkrieges hatte bereits zu einer der größten Kulturrevolutionen geführt, die wir bisher kennen. Vieles, das vor diesem Kriege große Bedeutung besaß, wurde nach ihm vernichtet oder verbannt: Bestimmte Farben z. B. waren daraufhin fast ein Jahrhundert lang verschwunden. Klinger und seine Welt gehörte dazu. Pauschal. Denn in solchen Fällen ist die Menschheit nicht gerecht und differenziert auch sehr wenig. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurden die Reste, die aus der Zeit vor dem Ersten noch übrig geblieben waren, so gründlich entsorgt, dass manche deutsche Stadt, die schon bombengeschädigt genug war (siehe Würzburg), im Zuge dieser kollektiven Hysterie den Rest ihrer Altbausubstanzen verlor. Und im Osten hätte man es noch gründlicher getan. Und hat es nur aus Geldmangel unterlassen müssen. Der Historismus wurde geächtet nach dem Kriege. Hier wie da. Stuck und der sonstige Pomp der Fassaden und gleich alles, was nur ähnlich erschien, mit dazu.

Nur allein der Gedanke an Klingers Werke erweckte bereits großes Unbehagen. Ganz gleich ob man etwas von Kunst verstand oder nicht. Alles was auch nur ein wenig an Altdeutsches erinnerte oder die bürgerliche Welt von einst, wurde regelrecht verfolgt und unterlag einer gründlichen Selbstzensur. Und das ohne

offiziellen Anstoß (In Ost und West.). Der Schock hatte Angst gemacht. Ein Sonnenuntergang zum Beispiel war ausschließlich nur noch im Bereich des Kitsches möglich. Am Meer durfte man ihn genießen. Aber wenn es ging, dann auch dort in freier Natur nicht gar zu öffentlich, sonst wurde man gesellschaftlich abgewertet, abgeschoben ins kleinbürgerliche Milieu, dem man mehr oder weniger und nicht ganz zu unrecht die Schuld gab. – Dabei konnte man mit etwas Nüchternheit und vor allem, wenn man den Blick weg von den gesellschaftsbezogenen Themen hin auf so Allgemeingültiges wie eben die Landschaft lenkte, auch schon damals Klingers künstlerische (zeitlose) Größe erkennen. So wie es ja bereits die Amerikaner Anfang der Siebzigerjahre machten (und einige wenige in Ostdeutschland). In Gesamtdeutschland bedurfte es fast ein ganzes Jahrhundert bis Klinger wieder würdig wurde. Gleichsam erst, als nach der Wende mit manch anderem die Liebe zum Stuck und den Gründerzeitfassaden zurückkehrte.

Diese Befindlichkeiten waren es, die einen Einfluss Klingers auf die Entwicklung nicht nur der Landschaftsmalerei in Leipzig verhinderten. Zum Glück! Denn der Einfluss Klingers in seiner Mächtigkeit war schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts für die Kunstentwicklung in Leipzig von verheerender Wirkung gewesen. Denn die Kunstentwicklung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ist gänzlich an Leipzig, Dank Klingers Einfluss, direkt oder indirekt, gewollt oder ungewollt, vorbeigegangen. Und so konnte sich unabhängig davon erst nach dem Zweiten Weltkrieg nicht nur eine eigenständige Landschaftsmalerei aus sich selbst heraus entwickeln, sondern eine bemerkenswerte Kunstentwicklung an sich. Die sich ohne diesen mächtigen, schützenden, historischen Graben hin zu Klinger gewiss nicht entwickelt hätte. Und eventuelle Gemeinsamkeiten stammen nicht vom Einfluss Klingers auf diese Entwicklung, sondern aus der Besonderheit der Leipziger Landschaft, auf der beide Entwicklungen unabhängig von einander ruhen.

IV.

Leipzig hat großes Glück gehabt. Denn wie gern und schnell das Leipziger Publikum zugunsten der Fokussierung auf eine Person bereit ist, alles weitere zu vergessen und gar sträflich zu vernachlässigen, sehen wir in unseren Tagen erneut und so vehement, das es sich erübrigt, Namen zu nennen. Und damals war es halt ebenso. Man kann also Klinger mitnichten alleine die Schuld geben. – Aber wie auch immer: Leipzig ist mal wieder davon gekommen, so traurig auch die helfenden

Gründe dafür sind. Mehr noch: Leipzig erfährt nach dem Zweiten Weltkrieg zum ersten Male in seiner langen Geschichte eine große, beachtenswerte, ja nun schon international bedeutsame Kunstentwicklung, deren Anfänge ohne Vorläufer in den ersten zehn Jahren nach dem Kriege liegen. Denn vorher hat es nichts Außergewöhnliches gegeben in Leipzigs Kunstgeschichte – sieht man, wie gesagt, von der Ausnahmegestalt Max Klinger ab, der samt seines gewaltigen Werkes spätestens ab 1920 in die Isolation geriet.

Betrachtet man die Landschaftsmalerei der Nachkriegszeit in Leipzig, so kann man sie mit dem Hinweis auf zwei Abbildungen in diesem Katalog bereits in ihrer Spannbreite recht gut benennen: Einerseits in der Tradition der Klassischen Moderne stehend: Manfred Martins »Straße in N.« von 1949 (S. 10) und andererseits der durch den Einfluss Menzels geläuterte Impressionismus wie in Heinz Müllers »Bodenthals Garten« von 1952 (S. 19). Schaut man dazu noch einmal nach oben auf Kurt Dornis »Blick auf Plagwitz« von 1952 (Abb. 1) und ergänzt alles mit Werner Tübkes »Bei Markkleeberg« von 1956 (S. 56), so hat man die Anfangszeit der Leipziger Landschaftsmalerei umschrieben. Ob nun bei jenen Künstlern, die aus der Vorkriegszeit stammten, wie z. B. Max Schwimmer, Karl Miersch, Eberhard Strüning, Rudolph Voigts, Gerhard Opitz, usw. Oder jenen, die unmittelbar nach dem Kriege ihre künstlerische Laufbahn in Leipzig begannen und sich auch mit der Landschaft auseinandersetzen, wie z. B. Gerhard Kurt Müller, Günter Albert Schulz, Werner Tübke, Gerald Müller-Simon, Günter Thiele⁵ usw. Sie orientierten sich entweder in Richtung Klassischer Moderne, Karl Hofer oder Adolph Menzel im engeren oder weiteren Sinne.

V.

Aber keine Regel ohne Ausnahmen. Nennen könnte ich hier Karl Krug, der bereits in den Dreißigerjahren mit einer Landschaftsmalerei beginnt (Abb. 4), die nicht aus kunsthistorisch Vorhergegangenen, sondern im Wesentlichen seiner Teile aus den Besonderheiten der Leipziger Landschaft erwächst. Und der Einfluss Krugs auf die folgenden Generationen ist in indirekter Weise bemerkenswert. Denn Krug hat sich auch nach dem Kriege von dieser, auf das Bodenständige beharrenden Auffassung nicht getrennt⁶ (Abb. 5). Dahinter verbarg sich ja nicht die Ideologie von Blut und Boden, sondern die eben durch keinerlei gesellschaftlichen Prämissen gelenkte, freie, allein durch die unmittelbare Naturbeobachtung bedingte künst-

lerische Haltung, die in ihrer Konsequenz, mit der sie von Krug betrieben wurde, beeindruckend war. Und vor allem von den Jungen bewundert wurde.

Mit dergleichen, naturbegründeten Kühnheit wagte es zu Beginn der Sechzigerjahre Wolfgang Mattheuer, sich gegen gesellschaftliche (zeitgeistige) Konventionen aufzulehnen, indem er begann den Sonnenuntergang als etwas Selbstverständliches, weil ja durchaus ein natürlicher Vorgang, in sein künstlerisches Schaffen aufzunehmen⁷ (Abb. 7). Spott und Anfeindungen nicht nur seitens mancher Kollegen waren ihm fortan sicher.

Erst als Baldwin Zettl 1980 sein Blatt »Grund« (Abb. 8) in Kupfer stach, gezeigt wird ein sich in sanften Schwingungen abwärts verlaufender Wiesengrund, blieb die gefürchtete Kritik in Richtung Deuschtümelei aus. Die Zeit begann sich zu wandeln. Der Kalte Krieg ebte ab. Man sprach auch immer mehr wieder von Sachsen und nicht vom Bezirk Karl-Marx-Stadt wenn man eigentlich das Erzgebirge meinte.

VI.

Es sind die Sechzigerjahre des 20. Jahrhunderts, in denen sich die Vielfalt der Leipziger Landschaftsdarstellungen zu entwickeln beginnt und durch jede neue Generation auch neue Impulse erfährt.

Das Arbeiten vor der Natur, das die Anfangszeit prägt, verliert ab Mitte der Sechzigerjahre zwar zunehmend an Bedeutung. Es geht gar so weit, dass man sich im Allgemeinen zu genieren beginnt, mit der Staffelei im Freien erwischt zu werden. Aber es bleibt bis heute eine sehr ernst zu nehmender Kern von Künstlerinnen und Künstlern bestehen, der auch fortan mit aller Intensität und regelmäßig in die Landschaft geht, um dort unmittelbar vor der Natur zu arbeiten: Ursula Mattheuer-Neustädt, Wolfgang Mattheuer, Baldwin Zettl, Hans-Peter Hund, Christine und Wolfram Ebersbach, Günter Richter, Ingolf Schelhorn usw. um nur diese wenigen zu nennen.⁸ Und für alle gilt Wolfgang Mattheuers Ausspruch: »Ich brauche Landschaft zum Leben wie Brot.« Und das gilt auch für jene, deren Landschaften nicht vor der Natur sondern im Atelier entstehen, wie Arno Rink oder Gerald Müller Simon.

Man muss hier auf die Vielfalt der Leipziger Landschaft, wie sie sich seit den Sechzigerjahren des vergangenen Jahrhunderts entwickelt hat nicht eingehen. Es genügt, wenn der verehrte Leser den nachfolgenden Teil der Abbildungen unter diesem Gesichtspunkt betrachtet. Dabei sollte aber bedacht werden, das sich hierbei bestenfalls die Hälfte des Möglichen zeigt. Deshalb an dieser Stelle der Hinweis auf einen Bereich, der im Abbildungsteil fehlt. Man würde ihn mehr oder weniger zur Naiven Malerei rechnen, obwohl dies eigentlich nicht stimmt, denn es verbergen sich weder Laien noch Autodidakten dahinter. Ich meine zum Beispiel die Malereien von Angelika Rochhausen, Käthe Müller oder Eva Maria Bergmann (Abb. 9 und 10).

VII.

Eine weitere Besonderheit innerhalb der Leipziger Landschaftsmalerei sind die Werke Peter Sylvesters, die zuweilen ausschließlich phantastisch anmuten, aber dessen ungeachtet auf einer sehr langen und tief gehenden Auseinandersetzung mit der unmittelbaren Natur basieren. Und in keinem seiner Bilder wird etwas erfunden aus willkürlicher Phantasie. Meist sind seine Bilder dem Betrachter nicht auf Anhieb zugänglich. Aber da sie auf der Natur beruhen, ist es nur eine Frage der Zeit, bis auch die allgemeinen Sehgewohnheiten fähig sind, diese Bilder in ihrer ureigenen Bedeutung zu erleben (Abb. 12).

Ebenso extrem eigenständig stehen die Landschaften Gerhard Altenbourgs. Die aber einen großen Einfluss besaßen auf einige der nachfolgenden Künstler: formal direkt wie bei Günter Huniat oder indirekt wie bei Rolf Münzner oder Wolfgang Biedermann.

So wie die Landschaft bei fast allen Leipziger Künstlern eine Rolle spielt, so gibt es dieses Thema betreffend sehr außergewöhnliche künstlerische Positionen. Sylvester und Altenbourg wurden schon genannt. Heinz Müller steht stellvertretend aber auch unübertroffen allein dafür, dem Leipziger städtischen Vorortbereich mit einer der feinsinnigsten Coloristik ein bleibendes Denkmal gesetzt zu haben. Für das städtische Zentrum steht Gerald Müller-Simon in einzigartiger Weise mit seinen Bildern. Gleichsam für den urbanen Bereich in sehr eigener künstlerischer Auffassung und Meisterschaft stehen die Bilder von Günter Richter (Abb. 11) und

Joachim Scholz. Für die flache Landschaft im Norden und Nordosten Leipzigs schuf Hans-Peter Hund (Abb. 13) ein Werk dessen Tiefe und Schönheit atemberaubend ist. Und dem stehen für den Süden und Südosten Leipzigs die faszinierenden Landschaftsbilder Ingolf Schelhorns (Abb. 14) gegenüber. Und noch viel zu wenig bekannt ist das großartige zeichnerische Landschaftswerk von Ursula Mattheuer-Neustädt. Und, und, und.

VIII.

Dem aufmerksamen Leser wird längst aufgefallen sein, dass die Künstler der Neuen Leipziger Schule hier noch keinerlei Erwähnung fanden. Dazu wird es eine gesonderte Ausstellung geben. Ebenso zu dem großen Feld der Grafik, in dem es gleichfalls Außergewöhnliches zu benennen gibt. Und das gilt ebenso für den Bereich der Fotografie.

Mit der Neuen Leipziger Schule (ich wollte darauf zurückkommen) oder sagen wir einfach mit der Leipziger Kunstentwicklung ab etwa der Mitte der Neunzigerjahre beginnt durch die Medialisierung und vor allem Digitalisierung der Welt etwas völlig Neues, das seine Ausdrucksmittel, jedenfalls gültig für die bildende Kunst, ausgerechnet im traditionellen Tafelbild findet. Und dabei sich bemerkenswert häufig der Landschaft bedient (Aber dazu mehr anlässlich der entsprechenden Ausstellung.)⁹.

Bleibt vorerst zum Abschluss noch hinzuzufügen: Man hat der Leipziger Kunst gern, und nicht mit wohlwollender Absicht, vorgeworfen, es sei eine literarisch bezogene Kunstauffassung, um ihr damit eine eigentlich malerische Fähigkeit abzusprechen. Schaut man unter diesem Gesichtspunkt auf die Leipziger Landschaftsdarstellung, so wird dies in jedem Falle durch eine Vielzahl unterschiedlichster künstlerischer und vor allem malerischer Ergebnisse bester Qualität widerlegt.

Leipzig, April 2007

Anmerkungen

- ¹ vergl. z. B. Abb. S. 27, 31, 35
- ² siehe Gerhard Winkler, Max Klinger, E. A. Seemann Verlag Leipzig, 1984, S. 14, 15
- ³ siehe Gerhard Winkler, Max Klinger, E. A. Seemann Verlag Leipzig, 1984, S. 90 bis 180
- ⁴ Hans Wolfgang Singer, Briefe von Max Klinger, Verlag von E. A. Seemann 1924, S. 220, Brief an Kalckreuth vom 16. Juli 1918
- ⁵ Günter Thiele zählt für Leipziger Landschaftsmalerei zu den Künstlern der ersten Reihe. Leider konnte ich ihn in diesem Katalog mit Bildern nicht zeigen. Da durch eine Verkaufsausstellung seinerseits bis zum Abschluss der Vorarbeiten des Abbildungsteils nicht feststand, welche Bilder für unsere Ausstellung zur Verfügung stehen werden. (s. zum Ausgleich: Kataloge der Ausstellung, Günter Thiele, Kustodie Universität Leipzig, 1996; Günter Thiele Museum der Bildenden Künste Leipzig, 2005; Günter Thiele Edition Schwind, Frankfurt a. M. 2006)
- ⁶ Karl Krugs Einfluss auf die jüngeren Generationen, die ihn noch als Leiter der Radierwerkstatt erlebten, geschah nicht durch formale Aspekte seiner Bildauffassung, sondern mehr durch die fast skurrile Art, keinen Deut von seiner künstlerischen Auffassung abzurücken, auch oder gerade weil ihm dadurch eine größere Anerkennung versagt blieb. Die selbstaufgelegte Unbeugsamkeit begeisterte die Jungen.
- ⁷ Es sei hier noch einmal auf den Zeitgeist der Nachkriegszeit (siehe oben) hingewiesen. Die Borniertheit, mit der er zuweilen zutage trat, war so groß, dass man es sich heute, auch wenn man es selbst erlebt hat, schwer vorstellen kann, so lächerlich erscheint es einem im nachhinein, ruft man sich z. B. jene Bilder wieder vor Augen, die damals die Gemüter entsetzten.
- ⁸ Ich muss hier daran erinnern, dass die gegebenen Umstände nicht ausreichen, um das Thema erschöpfend oder auch nur annähernd umfassend abzuhandeln. Die Leipziger Kunstentwicklung der sogenannten Alten und Neuen Leipziger Schule ist so umfangreich, dass selbst so ein spezielles Thema wie das der Landschaft hier höchstens und wenn überhaupt nur so weit angedeutet werden kann, dass zukünftige Interessenten genügend Ausgangspunkte haben, um sich selbst alles weitere zu erarbeiten.
- ⁹ oder siehe Kunsthalle der Sparkasse, Kataloge Zweidimensionale 2002, 2004, 2006