

LEIPZIG UND DIE KLASSISCHE MODERNE

/1

Manfred Trauzettel

Arnd Schultheiß

Gil Schlesinger

Heinz Müller

Manfred Martin d. Ä.

Kurt Frühauf

Roland Frenzel

Maria Becke-Rausch

LEIPZIG UND DIE KLASSISCHE MODERNE

/1

Leider ist es so, dass sich das Genie nicht selten selbst im Wege steht und die, die es nicht sind, aber um so mehr es gerne sein würden, mit Fleiß und beharrlichem Streben am Ende mehr erreichen als die Genialen, die es doch um so viel besser könnten, aber – welch grandioses Paradoxon – weil es ihnen zu leicht fällt, nicht vermögen. Jedoch was wissen wir von ihnen wirklich, den seltenen und uns so fernen?

Gesellen sich noch verworrene Zeitläufe hinzu, fällt es um so schwerer, ein objektives Bild zu zeichnen, sobald Momente des Genialen eine Rolle spielen. Mitunter treffen zu viele ungünstige Faktoren aufeinander und das Werk ganzer Generationen gerät in Vergessenheit noch bevor es von der Welt so recht zur Kenntnis genommen wurde.

Als der Zweite Weltkrieg zu Ende ging, war vor allem unter den damals progressiven Siebzehn- bis Fünfundzwanzigjährigen, ob in Bezug auf Musik oder bildender Kunst, gleichermaßen das Bedürfnis groß, schnellstmöglich Anschluss zu erhalten an das, was in Deutschland ab 1935 verloren gegangen war¹ und an das, was sich seitdem in der Welt vollzogen hatte.

Das Bauhaus, der Jazz, die neue konzertante Musik und nicht zuletzt die klassische Moderne entsprachen dem befreit aufblühenden Lebensgefühl dieser Generation. Und Leipzig war damals in diesem Sinne nicht nur ein Schmelztiegel, sondern besagte Entwicklung fand hier auf einem sehr hohen Niveau statt.

Es galt nachzuholen, als müsse man gleich einem Zugvogel, von einem übergeordneten Impuls getrieben, den anderen hinterhereilen, auch wenn diese schon

zehn Jahre voraus waren: Und das war die Crux des Ganzen. In einigem hatte es diese Generation durch die unsägliche deutsche Geschichte um zehn Jahre nach hinten versetzt. Zum anderen gesellten sich eine ganze Reihe weiterer denkbar ungünstigster Umstände hinzu.

Der kalte Krieg wirbelte ab 1949 Deutschland in Hinsicht auch auf seine künstlerischen Entwicklungen noch einmal kräftig durcheinander.² Und als man sich zum Ende der fünfziger Jahre schon fast erholt hatte, machten u. a. zwei Ereignisse diese Generation, die sich an der klassischen Moderne orientierte, zu einer „verschollenen Generation“. Und das galt für ganz Deutschland. Im Westen drängten mit Beginn der sechziger Jahre die Amerikaner mit aller Macht und allem Aufwand darauf, das Zentrum der Weltkunstentwicklung von Paris nach New York zu verlegen.³ Begleitet von einer nachdrängenden Garde junger deutscher Künstler mit kräftigen Ellenbogen, die allem anderen nur noch wenig oder keine Öffentlichkeit mehr ließen. Im Osten tat das seine ab Ende der fünfziger Jahre der sogenannte Bitterfelder Weg. Gleichfalls begleitet von einer aufstrebenden Mannschaft, die diesen Werdegang gut im eigenen Interesse zu nutzen verstand; und auch deren Ellenbogen waren, wie sich spätestens in den siebziger Jahren zeigte, voller Kraft.⁴

Hinzu kamen weitere nachteilige Umstände: So wird ab Mitte der fünfziger Jahre das Formengut der klassischen Moderne schonungslos kommerziell ausgeschlachtet, so dass jeder, der künstlerisch in die Nähe dieses Formengutes kam des bösesten Plagiaten bezichtigt wurde.⁵ Was natürlich jede Menge Wasser ergab auf die Mühlen der Konkurrenz.⁶ Die meisten hielten sich deshalb bedeckt, verschanzten oder vernichteten gar den Teil ihrer Werke, der sie entsprechend diffamieren konnte.⁷ Hinzu kam, dass gleichzeitig das Publikum, von dem eine Aufklärung und Weiterentwicklung auch nach dem Kriege fern blieb, nur zu leicht gegen den „modernistischen Kram“ einzunehmen war. Welch Entrüstung über Picasso oder van Gogh auf allen Plätzen und in allen Gassen der fünfziger Jahre – jetzt hängen die van Gogh'schen Sonnenblumen in jeder Küche. Damals waren es regelrechte Prügelknaben, an denen aus welchen Gründen auch immer, in West wie Ost, sich abreagiert wurde. Und so schob es hüben wie drüben jene Generation, die von der klassischen Moderne nicht lassen konnte gleichsam unter den Teppich der Vergessenheit.

Niemand störte sich daran, wenn sich Künstler an Vergangenen orientierten, am Manierismus, an der Neuen Sachlichkeit z. B. Oder, wenn der hundertste Beuys-Abklatsch die Ausstellungen füllte. Aber wehe es ließ jemand Vorbilder Namens Picasso, Matisse, Delaunay etc. in seinem Werk erkennen.

Zwei weitere Faktoren begünstigen dergleichen im übergeordneten Sinne (und mit noch immer zunehmender Tendenz): Einerseits die Sprunghaftigkeit der künstlerischen Entwicklungen, die seit dem Ersten Weltkrieg immer vehementer wird. Und andererseits die Mechanismen des Medienzeitalters, durch die permanente Teilentwicklungen zu so mächtigen Gebirgen aufgebläht werden, dass die Sicht auf die Gesamtheit der Entwicklungen behindert oder nicht selten unmöglich wird.⁸

Es ist hier leider nicht der Platz, um die Vielfalt und vor allem Vielschichtigkeit der Geschehnisse umfassend darzustellen. So sollten auch diese wenigen bisher gemachten Denkanstöße mit der ihnen gebührenden Vorsicht behandelt werden und nur zur Anregung dienen.

Betrachtet man die einzelnen künstlerischen Lebenswege der für die Ausstellung ausgewählten Künstler, so wird die Kompliziertheit besagter Umstände noch besser erahnbar. Und vor allem die Tatsache, dass die gesellschaftlichen Verhältnisse übergeordnet und manchmal auch bis ins Detail von nicht unerheblicher Bedeutung waren, aber eben nicht generell und vor allem in unterschiedlichster Einflussnahme und Auswirkung.

Die meisten der betreffenden Künstler begannen ihre künstlerische Laufbahn kurz vor oder kurz nach dem Zweiten Weltkrieg. Andere erst später.

Manfred Trauzettel zum Beispiel ging Ende 1948 nach Karlsruhe um dort bis 1952 an der Akademie der bildenden Künste zu studieren. Danach kam er zurück und lebte fortan freischaffend in Leipzig. Er war von Anfang an Mitglied des Verbandes bildender Künstler und zuvor in der Gewerkschaft 17, der Vorläuferin des Verbandes bildender Künstler.

Arnd Schultheiß studierte in Leipzig, blieb ab 1950 seiner künstlerischen Auffassung ein Leben lang treu und war trotzdem von Anfang an im Verband bildender Künstler und davor in besagter Gewerkschaft 17; und beides nicht ohne Einfluss.

Manfred Martin flog 1950 aus Formalismusgründen von der Leipziger Kunstakademie. Er machte sich daraufhin auf in Richtung Westen, kehrte aber wieder um und blieb in Leipzig. Ihm wurde die Aufnahme in den Künstlerverband verwehrt bis zum Ende der DDR. Er zählt zu jenen, die vollkommen in dem ihnen aufgewungenen Untergrund zurecht kommen mussten.

Heinz Müller begegnet während seiner Lehrzeit Walter Bodenthal und beginnt unter dessen Obhut mit den ersten Landschaftsversuchen, gleichzeitig besucht er die Abendkurse der Kunsthandwerksschule. Das war zwischen 1939 und 1941. Er ist ab 1946 in der Gewerkschaft 17 und dann im Verband bildender Künstler. Von Mitte der fünfziger bis Anfang der siebziger Jahre wird er stark von der klassischen Moderne beeinflusst; tritt mit diesen Werken aber kaum an die Öffentlichkeit. Danach widmet er sich wieder ausschließlich dem Malstil, unter dem ihn die meisten kennen. Diese Besonderheit der teilweisen oder kurzzeitigen Beeinflussung durch die klassische Moderne ist, etwas früher oder später, etwas stärker oder schwächer, bei vielen Künstlern und Künstlerinnen jener Zeit zu verzeichnen. Und das sicher nicht nur im Osten Deutschlands.

Maria Becke-Rausch studierte während des Krieges in Leipzig an der Meisterschule des Deutschen Handwerks bei Alfred Thiele, war dann Meisterschülerin bei Karl Albiker in Dresden, lebte anschließend bis 1958 freischaffend in Leipzig und ging dann nach Düsseldorf und von dort nach Hannover. Sie war in der Gewerkschaft 17 und später im Verband bildender Künstler.

Kurt Frühauf studierte Ende der vierziger Jahre an der Kunstakademie in Leipzig, arbeitete dann freischaffend als Gebrauchsgrafiker, vor allem in der Messegestaltung. Erst Ende der sechziger Jahre begann er sich wieder intensiver mit der Malerei zu beschäftigen. Er war Mitglied im Verband bildender Künstler.⁹

Gil Schlesinger begann seine künstlerische Laufbahn Anfang der fünfziger Jahre in Israel, fand aber erst Ende der sechziger Jahre in Leipzig zu seinem unverwechselbaren Stil. Er wurde zusammen mit Roland Frenzel und Dank der Unterstützung von Arnd Schultheiß 1968 in den Verband bildender Künstler aufgenommen. Bis 1980 lebte er freischaffend in Leipzig und übersiedelte dann nach München.

Roland Frenzel begann unter der Begleitung von Walter Bodenthal, Wilhelm Koch und Th. Weise Anfang der sechziger Jahre mit seiner künstlerischen Laufbahn und wurde 1968 in den Verband bildender Künstler aufgenommen. Er lebt seit 1972 freischaffend in Leipzig.

Es ist schwer zu sagen, ob überhaupt und wenn ja, in welcher Form die künstlerischen Lebenswege anders verlaufen wären, wäre Deutschland nicht in zwei unterschiedliche Gesellschaftsformen geteilt worden. Es ist im Nachhinein auch müßig. Zumal uns bereits das neunzehnte Jahrhundert gezeigt hat, wie leicht es ist, auch unter scheinbar normalen Umständen die eigentliche Kunstentwicklung zu verkennen. Und in unserem Falle wäre wahrscheinlich vieles nicht anders gekommen. Jedenfalls soweit es den künstlerischen Lebensweg betrifft, denn – wie eingangs angedeutet – wir haben den Vergleich zwischen Ost und West und sehen in Bezug auf unser Thema jedenfalls für den generellen Kern erst einmal keine Unterschiede. Außer vielleicht dem, dass im Osten sich damit ein gewisses politisches Statement verbinden ließ. Aber bei genauer Betrachtung muss man feststellen, dass dergleichen bei den Künstlern keine Rolle spielte, sondern, wenn es geschah, auch das ihnen von den systemtreuen Eiferern untergeschoben wurde. Und die mangelnde Anerkennung widerfuhr (wie bereits angesprochen) jenen im Westen leider ebenso.

Das klassische Beispiel dafür ist Manfred Trauzettel. Er wächst in bescheidenen aber durch und durch bürgerlichen Verhältnissen auf. Sein Vater erkennt früh die große Musikalität des Jungen und ermöglicht ihm, dass er (1939) in den Thomanerchor aufgenommen wird. Aber! Wie sich zeigt, ist der nunmehrige Chorknabe nicht nur musikalisch und sängerisch mit genialischen Gaben gesegnet, sondern dies gilt auch für seine zeichnerischen und malerischen und seine schauspiele-

rischen Veranlagungen: Ein genialer Entertainer in fast allen Künsten. Was soll so einer innerhalb des strengen Reglements eines Knabenchores? Er bricht ab. Nimmt Zeichenunterricht bei Johanna Gödel-Schütze, stellt eine Bewerbungsmappe zusammen und geht (wahrscheinlich 1948) auf Vermittlung des Vaters nach Karlsruhe.¹⁰ Er hört fortan auf zu zeichnen und wendet sich ausschließlich der Malerei zu. Sein Malstil wandelt sich entscheidend. Man könnte von einem Einfluss Heckels sprechen (siehe Abb. XII) jedoch nach eigenen Aussagen studierte er bei Laible. Um sein Studium und seinen Lebensunterhalt zu finanzieren arbeitet er in einer Margarinefabrik zum ersten (und einzigstem) Male körperlich. Oder er verdient sich singend, den Rhein auf und abwärts, sein Geld. Ansonsten brauchte er sich gewiss schon damals, wie sein Leben lang, nicht um die nötigsten Malzeiten zu sorgen, denn er war ein begnadeter Unterhalter und deshalb stets und überall ein herzlich willkommener Gast.¹¹

1952 oder 1950 (die Selbstaussagen und die Erinnerungen anderer sind auch hier widersprüchlich) kehrt Manfred Trauzettel nach Leipzig zurück.¹² Er findet sofort Anschluss sowohl auf der musikalischen als auch auf der bildkünstlerischen Seite.

Es hatten sich nach Kriegsende in Leipzig mehrere Zirkel gebildet, in denen die modernen Kunstentwicklungen diskutiert, gepflegt, übernommen und später auch gesammelt wurden; wobei für die bildende Kunst die Buchhandlung Engewald mit ihren Ausstellungen einer der wichtigsten Dreh- und Angelpunkte war.¹³

Einer dieser Zirkel bestand in dem regelmäßigen Treffpunkt vor der Thomaskirche nach den Motetten. Ein anderer im Bereich derer, die sich dem Jazz verschrieben hatten.

Eine zentrale Figur innerhalb dieser Bewegung war Helge Wild, die später mit dem Pianisten Manfred Reinelt verheiratet war. Sie war eine Art Gertrude Stein von Leipzig. Ihr begegnete Trauzettel gleich nachdem er von Karlsruhe zurück kam. Sie war auch mit Gil Schlesinger befreundet oder Arnd Schultheiß und kannte sich bestens aus in der Szene, gleich ob Musik, Literatur oder bildende Kunst. Sie scheute nicht davor zurück, wenn es sein musste, sich in Schulden zu stürzen,

um sich die entsprechende Literatur, Musik oder eben die vielen Bilder leisten zu können, die sie am Ende besaß.¹⁴

Dass es sich um keine, allein auf eine Gruppe reduzierte Entwicklung handelte, sieht man auch daran, dass sich die einzelnen Kreise mitunter nicht kannten. Und das es auch regelrechte Einzelkämpfer gab, die nur lose, vereinzelt oder keine Bindungen an diese Kreise hatten, wie Manfred Martin oder Roland Frenzel. Oder aus einer ganz anderen Ecke kamen wie Heinz Müller. Dass sich trotzdem zwischen allen teilweise stilistische Gemeinsamkeiten finden lassen, das hat gewiss unterschiedliche Gründe, die von der gegenseitigen bewussten oder unbewussten Beeinflussung über die allen gemeinsame Richtung bis hin zu lokalen und überregionalen Besonderheiten reichen ...

Es bedürfte einer umfangreichen Stilanalyse jedes einzelnen Oeuvres, jeder einzelnen Werkgruppe, um hierzu detaillierte Aussagen treffen zu können. Dazu war leider die Zeit nicht vorhanden und hier nicht der Platz. So reicht es vorerst nur auf die Leistung einiger ausgewählter Künstler und einer Entwicklung hinzuweisen, deren künstlerischer Beitrag für die Leipziger, die sächsische und auch die deutsche Kunstgeschichte schon deshalb wichtig ist, weil sie uns in Bezug auf den einzelnen als auch auf die Gesamtheit daran erinnern, dass die Kunstentwicklung an sich komplexer, vielgestaltiger und weitaus differenzierter verläuft, als uns das die bisherige Kunstgeschichtsschreibung zu vermitteln im Stande war.¹⁵

Leipzig, im Januar 2003

Claus Baumann

Anmerkungen

¹Es war nicht alles verloren gegangen. Es gab einen Untergrund in dem viele überlebten und manches gerettet wurde. Auch im Bewusstsein dieser jungen Generation müssen Kenntnisse entsprechender Art vorhanden gewesen sein, denn die Schnelligkeit mit der sie sich dem Jazz (teilweise noch während der letzten Kriegszeit) oder dem Bauhaus zuwandten, ist bemerkenswert. (z. B. sind so herausragende Musiker wie Rolf und Jo Kühn aus dieser Entwicklung hervorgegangen.) Anmerken muss man an dieser Stelle auch: Leipzig besitzt zudem die Besonderheit, dass sich aufgrund des übermächtigen Einflusses Max Klingers die Stile der zwanziger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts wie Expressionismus, Verismus oder Neue Sachlichkeit in Leipzig nur schwach entwickeln konnten. Demgegenüber stand ein sehr vermögendes und, wie es die Ausstellungen des Kunstvereins belegen, aufgeklärtes, kunstsinntiges Publikum mit bemerkenswertem Kunstbesitz: Picasso, Archipenko, Kandinsky, Munch, Kokoschka usw. (siehe z. B.: Katalog der Ausstellung Moderne Kunst aus Privatbesitz, April/Mai 1922, Leipziger Kunstverein im Museum am Augustusplatz).

²Zwischen 1950 und 1954 wurden mit enormem Aufwand die ideologischen, offiziellen Standarten in der Kunst ausgetauscht, die Moderne wanderte in den Westen, der Realismus etablierte sich im Osten (siehe Katalog Blick in die Sammlung/2, Kunstsammlung der Sparkasse Leipzig, 2001, S. 8 ff).

³Paris war bis dahin nicht nur das Weltzentrum der bildenden Kunst. Es war das Synonym für die klassische Moderne (vergl. auch: Katalog der Ausstellung Expressionismus Realismus, Maler der Verschollenen Generation, Worpssweder Verlag 1993).

⁴Anbetracht dessen darf man natürlich das gesamte Umfeld nicht vergessen, das entsprechende Bestrebungen begünstigte oder mehr noch, mitunter die Betroffenen in regelrechten Zugzwang brachte. Ihre Reaktionen waren nicht immer ihr freier Wille. Man sollte sich also diesbezüglich vor den Überschätzungen eines direkten Einflusses hüten.

⁵Siehe Katalog Blick in die Sammlung/3, Kunstsammlung der Sparkasse Leipzig, 2002, S. 10 ff.

⁶Man muss immer wieder darauf hinweisen, dass man neben den gesellschaftlichen Bedingungen nie das ausgeprägte Konkurrenzverhalten gerade unter bildenden Künstlern vergessen darf. Dieses nimmt zuweilen Ausmaße an, die für einen Außenstehenden schwer vorstellbar sind.

⁷Es gibt in den fünfziger Jahren kaum einen Künstler in Deutschland, der nicht mehr oder weniger mit der klassischen Moderne geliebäugelt hat. Das Phänomen Picasso ließ damals niemanden in Ruhe. Und das in ganzer Gesellschaftsbreite. Man musste schon sehr hartgesotten und weltfern sein, um unberührt zu bleiben. Ansonsten war man eigentlich mit Inbrunst dafür oder voller Entrüstung dagegen. Welcher Künstler, der den Kopf nicht tief im Sand hatte, wäre also davon unberührt geblieben? Sitte, Tüske, um stellvertretend nur zwei markante Beispiele zu nennen, ließen sich z. B. einige Zeit von Picasso leiten. Warum mancher bis heute nichts mehr davon wissen will, das zeigt eben, wie ehrenrührig es ab der fünfziger Jahre wurde, mit dergleichen Formgut in Verbindung gebracht zu werden. Die Diffamierungen, die von da an verstärkt einsetzen, hatten bestimmt etwas mit der Verlagerung des Kunstweltzentrums zu tun. Und gleichzeitig kam es, so paradox es auch ist, dem progressiven jüngsten Bestrebungen der Kunst als auch dem zurückgebliebenem reaktionären Teil der Gesellschaft (in Ost wie West) sehr gelegen.

⁸Die Sprunghaftigkeit der Entwicklungen spätestens seit dem Ersten Weltkrieg ist in der Kunstentwicklung unübersehbar. Und führte nicht selten zu Verwirrungen (In der Entwicklung der Mode etc. wird es noch deutlicher). Ob dies gesellschaftsbedingt ist oder zu einer – dem übergeordneten – Entwicklung gehört, das ist vorerst noch nicht genau zu erkennen. Gewiss

ist, dass von daher auch der Umstand rührt, dass das zwanzigste Jahrhundert nicht das Jahrhundert eines, sondern unzähliger Stile ist (Siehe Katalog Blick in die Sammlung/2, Kunstsammlung der Sparkasse Leipzig, 2001, S. 7 ff; ebenda Blick 1, S. 9 ff; oder z. B. Karin Thomas, Bis Heute: Stilgeschichte der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert, DuMont, Köln 1978). – Ebenso müssen wir leider immer schmerzlicher feststellen, dass mit den zunehmenden Informationsmöglichkeiten der Medien nicht gleichzeitig eine umfassendere Information erfolgt. Im Gegenteil: der proportional dazu sich steigernde Informationsverlust einerseits und die zunehmende gleichfalls damit verbundene Überdominierung einzelner Meinungen führen zu einem empfindlichen Verlust der Fähigkeit, tatsächliche Entwicklungen erkennen zu können. Die Wahrscheinlichkeit der gesellschaftlichen Fehlentwicklung hat also seit dem Ersten Weltkrieg nicht ab-, sondern zugenommen.

⁹Hier sollte man zwei Anmerkungen machen: Einmal hat die Messe in Leipzig manchen Künstler immer wieder von der eigentlichen Arbeit abgehalten, andererseits wurde durch sie erst manche künstlerische Existenz im freischaffenden Status möglich. Zum anderen war z. B. Kurt Frühauf im Verband bildender Künstler in der Sektion Gebrauchsgrafik. Das war ein nicht unerheblicher Grund, als Maler keine Anerkennung zu finden, denn die einzelnen Sektionen hatten ein ausgeprägtes Schubkastendenken entwickelt: Wehe es bildhauerte jemand, der Maler war oder umgekehrt etc. – Schuld daran war zum Teil der Mangel an entsprechenden Arbeitsmitteln, die gemäß der Sektionszugehörigkeit über den staatlichen Kunstbedarf verteilt wurden (siehe aber auch unter Anmerkung 6).

¹⁰Warum nach Karlsruhe? Seine zeichnerische und malerische Ausbildung verlief bis dahin sehr traditionell in Richtung Menzel, Rembrandt etc. Und das hätte er auch an der Leipziger Kunstakademie gehabt. Diese Akademie ist aber damals noch eine reine Lehranstalt für die angewandten Künste, bei der die Betonung auf dem Handwerklichen lag und nicht dem Gipfel der bildenden Künste, der Freien Kunst. In Karlsruhe war das anders. Und es lernten Künstler wie Erich Heckel in Karlsruhe. War das der Grund? – Es ist schon immer wieder erstaunlich, wie schnell sich Fakten aus den Erinnerungen verlieren. Die Aussagen auch der engsten Hinterbliebenen sind in Bezug auf diese Zeit widersprüchlich. Aber selbst die Aussagen, von denen man annehmen könnte, dass sie unter Zustimmung von Manfred Trauzettel getroffen wurden, wie z. B. die Kurzbiografien, die zu seinen Lebzeiten entstanden, sind nur mit aller Vorsicht zu betrachten. Vor allem wenn man die belegte Tatsache hinzuzieht, dass Manfred Trauzettel selbst auf dergleichen den allergeringsten Wert legte und, so will es manchmal scheinen, damit sogar einen regelrechten Schabernack trieb. So war er wohl auch kaum bis, wie selbst angegeben, 1948 im Thomanerchor, sondern höchstens bis 1945/46 u.s.w. In der Bewerbungsmappe jedenfalls (diese taucht merkwürdiger Weise 14 Tage nach seinem Tode, aus Karlsruhe kommend, wieder auf) befinden sich Zeichnungen, die wenn, dann mit 1946 signiert sind – er ist also siebzehn Jahre alt. Sie sind in einer erstaunlichen künstlerischen und handwerklichen Qualität und Frühreife, wenn man sie z. B. in den Vergleich zu frühen Zeichnungen des Verismus setzt.

¹¹Manfred Trauzettel, den eigentlich alle nur unter seinem Spitznamen „Urbär“, kannten, besaß in Leipzig bis zu seinem Tode einen großen und recht unterschiedlichen Bekanntenkreis, den er in regelmäßigen Abständen reihum besuchte. Seine Abende waren also immer ausgeplant. Es ist im nachhinein nicht viel Zeit zu erkennen, die für seine künstlerische Arbeit blieb. Andererseits war er bis kurz vor seinem Tode als Sänger, mitunter auch als Organist in den Kantoreien Leipzigs und seiner Umgebung begehrt, sowie ein doch nicht unbeträchtliches bildkünstlerisches Oeuvre vorhanden ist, das von den fünfzigern über die sechziger, siebziger, achtziger bis in die neunziger Jahre die kontinuierliche Entwicklung einer stets professionellen Malerei belegt.

¹²Er wohnte bis Anfang der sechziger Jahre in Sellerhausen im selben Haus, in dem auch seine Familie noch wohnte und er aufgewachsen war, von da an nur eine Etage höher zur Untermiete in einem Schlaf- und Atelierzimmer.

¹³Eigentlich gab es wenige Gelegenheiten, sich über die Moderne in den Künsten zu informieren. Was die Nazis in den Bibliotheken in die Giftschränke hatten verbannen lassen, blieb auch nach dem Kriege dort. Mitunter waren es nur Zigarettenalben aus den zwanziger Jahren, die unmittelbar nach dem Kriege Anschauliches boten.

¹⁴Leider war es uns bisher nicht möglich, den größten Teil dieser Sammlung wieder aufzufinden.

¹⁵Das Wechselspiel zwischen Beeinflussung durch Vorbilder etc. und dem individuellen Schaffensdrang ist so kompliziert, dass bei der Betrachtung die individuelle Entwicklung immer den Vorrang haben sollte. Aber auf dieser Basis ist leider keine Kunstgeschichtsschreibung, die nach der Analyse eine Systematisierung benötigt, möglich.

Zum Beispiel haben Trauzettels geniale Veranlagungen so viel hervorgebracht, dass seine Genialität nachvollziehbar ist: Man betrachte nur die Illustrationen, die er für Dr. Wilda-Kiesel fertigte. Sie sind von so hoher gebrauchsgrafischer Qualität, als hätte er Jahrzehnte lang sich auf diesem Gebiet betätigt. Aber ganz offensichtlich sind es die einzigen Arbeiten dieser Art, die er durchführte (siehe Abb.). Er war berühmt für seine Sicherheit, auch die schwierigsten Passagen eines Stückes vom Blatt singen zu können etc. Und doch war er nicht in der Lage, diese überdurchschnittlichen Talente zum Aufstieg in die Höhen nutzen zu können, für die er vom künstlerischen Vermögen her die Eignung besaß. Individuelles Versagen? Gesellschaftliche Missstände? Oder das Verhängnis der Genialität?

Bei Maria Becke-Rausch verläuft die künstlerische Entwicklung in der stilistischen Entwicklung ähnlich, aber weniger dramatisch. Wie fast alle beginnt sie ihre künstlerische Ausbildung noch unter dem Vorzeichen des strengen Realismus. Aber auch sie kann sich dem Zeitgeist der Nachkriegsjahre nicht entziehen. Abstraktion ist das Zauberwort. Und diesem Weg folgt sie bis an den Punkt, an dem ihr nach der eigenen Überzeugung keine weitere Abstraktion mehr möglich ist. – Wie allen Sachsen gelingt es auch ihr nicht, den Gegenstand gänzlich zu verlassen und damit die Möglichkeit, auch Geschichten zu erzählen. Sie ist konsequent und hört 1979 mit dem Bildhauern auf.

Bei Heinz Müller, wie schon gesagt, ist es nur eine Episode. Bei Kurt Frühauf ist es das Alterswerk. Bei Arnd Schultheiß und Manfred Martin bestimmt der Einfluss der klassischen Moderne das Lebenswerk, so unterschiedlich die Lebensläufe beider sind. Die Konsequenz, mit der sie ihren Weg gehen, lässt die Überlegung zu: Hätte es den Vorlauf nicht gegeben? Wahrscheinlich wäre ihr künstlerischer Weg nicht viel anders verlaufen. (Die Zeit schafft den Menschen, nicht der Mensch die Zeit.)

So muss man es auch bei Gil Schlesinger oder Roland Frenzel sehen. Selbst wenn sie gewollt hätten, auf den Zeitgeist zu spekulieren. Sie hätten es nicht vermocht, denn Malereien ihrer Art sind der Individualität des betreffenden Künstlers enger verwachsen, als es eine Kunst, je akademischer sie ist, es jemals sein kann. – Und so verhält es sich auch bei Manfred Trauzettel. Selbst jene Bilder, in denen seine große Verehrung für Miro scheinbar offenkundig zutage tritt, sie unterscheiden sich noch immer von Miro wie der Gesang Pavarottis von dem eines Carreras, selbst wenn sie das gleiche Lied singen.