

Michael Simon

EIN BILD FÜRS VOLK?

Anmerkungen zu einem umstrittenen Monumentalgemälde
von Anton Dietrich

Der folgende Beitrag verdankt seine Anregung einem Text von Konrad Köstlin über „Niederdeutsch und Nationalsozialismus“.¹ Vor mehr als 25 Jahren hat er ihn mir freundlicherweise als Sonderdruck zukommen lassen. Ausgangspunkt seiner Überlegungen in diesem Aufsatz ist ein Wandgemälde von Käte Lassen (1880–1956) in der Aula der Eckernförder Pestalozzischule, die einst Jungmannschule hieß. Das fragliche Bild entstand in den Jahren kurz vor Beginn des Zweiten Weltkriegs. Es zeigt einen „Nordischen Schwertertanz“ und weist mit der Wahl des Themas und in der Ausführung Merkmale auf, die sich unschwer mit der nationalsozialistischen Ideologie in Verbindung bringen lassen. Nach dem Krieg ordnete die britische Militärregierung daher an, das Gemälde zu übertünchen. Erst in den 1980er-Jahren wurde es wieder freigelegt und anschließend mit einem Vorhang verhüllt, um die umstrittene und mittlerweile auch nicht mehr ganz ansehnliche Darstellung vor den Augen der Öffentlichkeit zu verbergen.² Seither gibt es eine bis heute andauernde Diskussion um das Bild, in die sich der besagte Aufsatz von Konrad Köstlin als früher Beitrag einreicht.

Der von ihm angesprochene Fall weckte wohl deshalb mein besonderes Interesse, da ich auch im niederdeutschen Raum zur Schule gegangen bin und dort ebenfalls mit einem ‚anstößigen‘ Bild in unserer Aula Erfahrungen sammeln durfte. Während meiner Schulzeit in den sechziger und frühen siebziger Jahren war dieses Objekt stets verhangen und durfte nicht gezeigt werden. Der Grund war allerdings weniger sein nationalsozialistischer Gehalt, sondern die in ihm dargestellten Anzüglichkeiten samt der

1 Konrad Köstlin, Niederdeutsch und Nationalsozialismus. Bemerkungen zur Geschichte einer Beziehung, in: Kay Dohnke/Norbert Hopster/Jan Wirrer (Hg.), Niederdeutsch im Nationalsozialismus, Hildesheim u. a. 1994, S. 36-58.

2 Vgl. Arne Peters, Was geschieht mit dem „Schwertertanz“ in der Pestalozzischule?, in: Eckernförder Zeitung v. 24.1.2020, <https://www.shz.de/lokales/eckernfoerder-zeitung/was-geschieht-mit-dem-schwertertanz-in-der-pestalozzischule-id27124192.html> [Aufruf am 24.3.2020].

gewählten Ästhetik. Geschaffen hatte das Bild der Bremer Kunstmaler Fricke.³ An ihn war in den zwanziger Jahren der Auftrag ergangen, die Aula des Verdener Domgymnasiums mit einem großen Wandbild auszuschnücken, nachdem man auf Anordnung des Provinzialschulkollegiums die geliebte Kaiserbüste „widerwillig und mit großem zeitlichen Verzug“⁴ hatte abräumen müssen. Als Vorlage soll dem Künstler Raphaels Fresko von der Schule von Athen gedient haben. Seine Modelle für die Szenerie fand er unter den damaligen Oberprimanern, deren Darstellung in spärlicher Gewandung sein Bild nachdrücklich prägte. Das Motiv war insofern problematisch, als aus diesem Schülerkreis mit den Jahren die Honoratioren der Stadt hervorgingen. In der Aula an der Wand sah man sie nun in Posen, die aufgrund ihrer inzwischen erlangten Würden ziemlich unschicklich erschienen.

Für uns Schüler war ein Blick hinter die Kulissen resp. hinter den erwähnten Vorhang natürlich von großem Reiz. Wenn ich heute darüber nachdenke, wann in meinem Leben der Forschergeist geweckt wurde, dann muss ich an diese verbotenen Momente zurückdenken. Sie gaben mir vielleicht frühzeitig eine Ahnung davon, dass die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit immer in der Gegenwart stattfindet und nach Anpassungsleistungen verlangt, besonders wenn sich das historische Erbe als unangenehm und sperrig erweist. Hat man es zudem im öffentlichen Raum materiell verankert und repräsentativ inszeniert, wird der Umgang damit umso schwieriger und konfliktträchtiger, wie die beiden angesprochenen Beispiele aus Norddeutschland erkennen lassen. Natürlich handelt es sich bei dem Problem der anstößigen Bilder um kein rein norddeutsches Phänomen, sondern es ist überall dort zu finden, wo es um die sozialen Gebrauchsweisen von Kunst geht, wie man es in Anlehnung an Pierre Bourdieu formulieren könnte.⁵ Ich komme daher auf ein drittes Beispiel zu sprechen, das aus dem sächsischen Raum stammt und uns helfen kann, den vielversprechenden Themenkreis näher zu erschließen. Dafür werden wir den Raum der Schule verlassen und in den kirchlichen Bereich überwechseln, obwohl der zu nennende Künstler auch verschiedene Werke für sächsische Lehranstalten ausgeführt hat.



Abb. 1 Reliefbild von Anton Dietrich auf dem Leipziger Südfriedhof (Foto: M. Simon).

3 Vgl. zu den folgenden Ausführungen Clemens-August Borgerding (Hg.), *Domgymnasium zu Verden. Geschichte. Geschichten. Geschichtchen*, Verden 2002, S. 235 u. 297 f.; gemeint sein dürfte an dieser Stelle der Kunstmaler August Hermann Fricke (1875–1948), vgl. M[ichael] Brandt, Fricke, August, in: *Saur Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Bd. 45, München/Leipzig 2005, S. 50 f.

4 Borgerding, *Domgymnasium* (wie Anm. 3), S. 297.

5 Vgl. Pierre Bourdieu u. a., *Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie*, Frankfurt a. M. 1983 [1965].

Es geht um Anton Dietrich, einen Historienmaler, der 1833 in Meißen geboren wurde und 1904 als anerkannter Professor der Leipziger Kunstakademie verstarb (s. Abb. 1).⁶ Dietrich malte unter anderem ein monumentales Ölbild für die Aula des Johanneums in Zittau,⁷ das erstaunlicherweise bis heute erhalten geblieben ist und hinter einem Vorhang die DDR-Zeit überstanden hat. Außerdem schuf er acht Wandbilder für die Aula des Dresdner Kreuzgymnasiums am Georgplatz,⁸ die im Feuersturm von 1945 verloren gingen, ebenso wie seine Bilder für die Aula des Dresdner Polytechnikums, das nach der Reichsgründung in der Nähe des Hauptbahnhofs erbaut worden war.⁹ Erhalten haben sich aber von Dietrichs Werken das Altarbild in der Dresdner Kreuzkirche (zumindest



Abb. 2 Die Vorlage für das keramische Wandbild im Giebel des sächsischen Finanzministerialgebäudes von 1896 schuf Anton Dietrich (Foto: M. Simon).

in seiner zweiten Fassung, denn die erste verbrannte mit der Kirche 1897),¹⁰ seine Ausmalungen in der Meißner Albrechtsburg¹¹ sowie das Mosaik im Giebel des Sächsischen Finanzministeriums,¹² dessen leuchtendes Gold bestimmt schon jedem aufgefallen ist, der von der Altstädter Seite über die Elbe Richtung Innere Neustadt geschaut hat (s. Abb. 2). Die wenigsten werden dabei

-
- 6 Zur Biografie von Anton Dietrich vgl. insbesondere D[ankmar] T[r]ier, Dietrich, Anton, in: Saur Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Bd. 27, München/Leipzig 2000, S. 296; Ernst Sigismund, Dietrich, Anton, Historienmaler, in: Ulrich Thieme (Hg.), Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Bd. 9, Leipzig 1913, S. 258; [Wilhelm] Loose, Lebensläufe Meißner Künstler, in: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Meissen, Bd. 2 (1891), S. 200-295, enthaltend einen autobiografischen Abriss von Anton Dietrich auf den S. 217-227; Wilhelm Kaulen, Freud' und Leid im Leben deutscher Künstler. Ihren mündlichen Mittheilungen nacherzählt, Frankfurt a. M. 1878, S. 355-360.
- 7 Vgl. Ulfried Kleinert (Hg.), Paulus und der unbekannte Gott damals und heute. Anstößiges zu Anton Dietrichs Wandbild im Zittauer Johanneum und seiner Geschichte, Radebeul 2009.
- 8 Vgl. O. Verf., Die Aula der Kreuzschule zu Dresden, in: Zeitschrift für das höhere Unterrichtswesen Deutschlands 1 (1872), S. 107 f.
- 9 Vgl. Fritz Löffler, Das alte Dresden. Geschichte seiner Bauten, Leipzig 2006 [1955], S. 388.
- 10 Vgl. Folke Stimmel u. a., Stadtlexikon Dresden A-Z, Dresden/Basel 1994, S. 100.
- 11 Vgl. Staatliche Schlösser, Burgen und Gärten Sachsen (Hg.), Geschichte(n) für's Volk. Der monumentale Bildzyklus der Albrechtsburg, Dresden 2012; André Thieme, Der Bilderzyklus Anton Dietrichs zur Frühgeschichte von Burg und Mark Meißen. Bemerkungen zur nationalen und dynastischen Geschichtskonstruktion im Zeitalter des Historismus, in: Monumenta Misnensia. Jahrbuch für Dom und Albrechtsburg zu Meißen 9 (2009/10), S. 133-160.
- 12 Hugo Schmerber, Dietrich, Anton, in: Anton Bettelheim (Hg.), Biographisches Jahrbuch und Deutscher Nekrolog, Bd. 9 (vom 1. Januar bis 31. Dezember 1904), Berlin 1906, S. 200.

an Anton Dietrich gedacht haben, denn sein Name und Schaffen dürften weitgehend vergessen sein.

Das ist auch über eines seiner späten Hauptwerke zu sagen, ein Ölgemälde, das bis heute unweit von Dresden in einer kleinen sächsischen Dorfkirche überdauert hat. Die Rede ist von Maxen, einem Ortsteil der Gemeinde Müglitztal im Landkreis Sächsische Schweiz-Osterzgebirge, wo ich seit 1998 beheimatet bin. In der Maxener Kirche hängt seit 1916 ein Monumentalgemälde von Anton Dietrich mit dem Titel „Erbarme dich unser“. Bei dem Bild im Format von 2,23 x 2,96 Metern (ohne Rahmen) handelt es sich um ein Ölgemälde im Holzrahmen, das an exponierter Stelle direkt neben der Kanzel hängt (s. Abb. 3). Unvoreingenommene Besucher*innen reagieren für gewöhnlich mit Unverständnis bei seinem Anblick. In den letzten Jahren, als die Kirche einer umfassenden Renovierung unterzogen wurde, lautete die immer wieder gestellte Frage, ob das Bild dort wirklich hängenbleiben solle oder ob man es nicht doch lieber beiseiteschaffen wolle, da es ziemlich kitschig und sentimental wirke. Dieser Eindruck ist leicht nachzuvollziehen (s. Abb. 4): Die dargestellte Szene ist in der Gegenwart des ausgehenden 19. Jahrhunderts angesiedelt. Zu sehen ist im Hintergrund eine Waldlandschaft, wie sie für die hiesige Region typisch erscheint. Aus der Lichtung des Waldes treten verschiedene Menschen in einzelnen Gruppen hervor, die offensichtlich nach Hilfe suchen. Links im Vordergrund ist der Heiland abgebildet, der barfuß (im Spätherbst!) auf einer zerfallenden Steintreppe vor einem kapellenartigen Gemäuer steht. Segnend erhebt er seine Hände über alle Mühseligen und Beladenen, die zu ihm gekommen sind. Das schnee-weiße Gewand und der leuchtende Nimbus verleihen seinem Aussehen eine stark tran-



Abb. 3 Postkarte vom Innenraum der Maxener Kirche aus der Zwischenkriegszeit, Ansichtskarten-Verlag Zimmaß, Erfurt (Sammlung Niggemann-Simon).

szendende Wirkung. Zu seinen Füßen spielen sich geradezu dramatische Szenen ab. Eine Frau mit langen rotblonden Haaren in wilder Auflösung hat sich vor ihm zu Boden geworfen und betet den Herrn an, ohne ihm dabei in die Augen schauen zu können. Neben ihr hält ein einfach gekleideter Mann liebevoll seine sterbenskranke Frau in den Armen, die verzweifelt zum Erlöser aufschaut und ihre beiden Hände zum Empfang seines Segens weit öffnet. Ihre Gesichtszüge verraten die Leiden eines Menschen, der sich mit der Tuberkulose angesteckt hat, jener Krankheit, die sich im Verlauf des 19. Jahrhunderts mit der Industrialisierung und Urbanisierung in tragischer Weise ausbreitete.¹³



Abb. 4 Das Maxener Kirchenbild von Anton Dietrich vor seiner Restaurierung 2015 (Foto: J. Vejmla, Ústí nad Labem).

Stilistisch lässt sich das Bild als impressionistisch verstehen, aber es zeigt auch ältere Einflüsse, die sich aus der Biografie von Anton Dietrich und seiner Nähe zur Nazarenerkunst erklären: Seine Ausbildung erhielt er nämlich an der Dresdner Kunstakademie, wo er vor allem durch Julius Schnorr von Carolsfeld (1794–1872) eine Förderung erfuhr

13 Vgl. Manfred Vasold, *Pest, Not und schwere Plagen. Seuchen und Epidemien vom Mittelalter bis heute*, Augsburg 1999, S. 207; Susan Sontag, *Krankheit als Metapher*, München 1978.

und nachhaltig geprägt wurde.¹⁴ Im Anschluss an Dietrichs Ausbildung ermöglichte ihm ein Reisestipendium Studienaufenthalte in Düsseldorf und in Italien.¹⁵ Danach kehrte er über München nach Dresden zurück und siedelte sich hier für die nächsten drei Jahrzehnte an. In den Adressbüchern der Stadt ist er ab 1864 unter wechselnden Anschriften als „Historienmaler“ zu finden.¹⁶ Seine Auftragslage scheint schon nach wenigen Jahren recht gut gewesen zu sein, wie die bereits aufgezählten Arbeiten zeigen. Monumentale Wandgemälde waren zu dieser Zeit bei Staat und Kirche zum Zwecke der institutionellen Selbstrepräsentation äußerst beliebt¹⁷ und Anton Dietrich war schlichtweg die richtige Adresse für solche Aufträge.

Aber nicht nur seine Motive und deren stilistische Ausführung entsprachen den Anforderungen der damaligen Zeit, sondern auch die Wege, auf denen er seine Kunst vermarktete und popularisierte. Auf Ausstellungen waren seine Werke im In- und Ausland zu sehen.¹⁸ Er bebilderte bekannte Publikationen wie Gustav Schwabs (1792–1850) *Deutsche Volksbücher*¹⁹ oder lieferte Illustrationen für den seinerzeit aufblühenden

14 Vgl. Loose, *Lebensläufe* (wie Anm. 6), S. 221.

15 Vgl. ebd., S. 222 f.

16 Folgende Anschriften sind für den Historienmaler Anton Dietrich in den Adress- und Geschäfts-Handbüchern der Stadt Dresden (online unter: <https://adressbuecher.sachsendigital.de>, Aufruf am 24.3.2020) belegt: Eliasstr. 5 [heute Güntzstraße] parterre (1864); Ostra-Allee 17a, IV. Etage (1865); Blumenstraße 38, I. Etage (1866–1871); von 1872–1874 fehlt Dietrichs Name in den Dresdner Adressbüchern, stattdessen wird 1872 unter seiner alten Anschrift der Bildhauer Adolf Donndorf (1835–1916) genannt, der aber im folgenden Jahr in der Mathildenstraße 47 wohnte; 1875 und 1876 lautete Dietrichs Anschrift in Dresden Wintergartenstr. 2, II. Etage; danach weisen die Einträge seinen Wohnsitz von 1877 bis 1894 in der Blasewitzer Str. 13, III. Etage, aus, ab 1882 mit dem Zusatz, Ehrenmitglied der Akademie der bildenden Künste zu sein, ab 1885 wird er zudem als Träger des Albrechts-Ordens, Ritter 1. Klasse, genannt; 1888/89 findet man neben der Wohnangabe ein Atelier in der Blumenstr. 35 erwähnt, ab 1890 den Umzug des Ateliers in die Blumenstraße 8 (parterre, Gartengebäude) angegeben. Dietrichs letzte Wohnanschrift in Dresden lautete 1895 Gerokstr. 45, III. Etage. Ab 1896 ist sein Name mit dem Zusatz Historienmaler und Professor an der Königlichen Akademie für graphische Künste und Buchgewerbe, Ritter etc. in den Leipziger Adressbüchern unter folgenden Anschriften zu finden: Grassistr. 17, III. Etage (1896–1899), Oetzsch [heute Markkleeberg-Mitte] (1900–1903), Weststr. 91, II. Etage (1904), Südstr. 55, II. Etage (1905). Nach seinem Tod zog seine Witwe Bertha nach Connewitz, Herderstr. 1, III. Etage, um (1906–1908). Die letzten Jahre ihres Lebens verbrachte sie den Leipziger Adressbüchern nach in der Kohlgartenstr. 8, II. Etage (1909–1913). Die serielle Analyse der herangezogenen Quellen dokumentiert eine erstaunliche innerstädtische Mobilität, deren akribische Nachzeichnung dabei helfen kann, manche biografischen Angaben über Anton Dietrich zu klären, die in der vorliegenden Literatur widersprüchlich erscheinen. Der Hinweis bei Schmerber, *Jahrbuch* (wie Anm. 12), S. 200, Dietrich habe sich 1868 in Dresden niedergelassen und sei vorher acht Jahre in Italien gewesen, kann zum Beispiel nicht stimmen.

17 Vgl. Simona Schellenberger, *Geschichte(n) für's Volk*, in: *Staatliche Schlösser, Burgen und Gärten Sachsen, Geschichte(n) für's Volk* (wie Anm. 11), S. 9.

18 Die Leipziger Illustrirte Zeitung (Nr. 1098, 16. Juli 1864, S. 47) erwähnt für 1864 eine Ausstellung von Dietrichs Otto-Bildern im Sächsischen Kunstverein zu Dresden, 1868 sind seine Bilder auf einer Kunstausstellung in Wien zu sehen (vgl. Katalog zur III. allgemeinen deutschen Kunst-Ausstellung in Wien, Wien 1868, S. 21 f.) oder 1876 auf der Weltausstellung in Philadelphia (vgl. Amtlicher Katalog. Weltausstellung in Philadelphia 1876, Deutsche Abtheilung, Berlin 1876, S. 93). Dietrich selbst war der Meinung, dass sein Werk auf Ausstellungen eigentlich wenig vertreten gewesen sei, da seine „künstlerische Thätigkeit hauptsächlich zu bestimmten monumentalen Zwecken beansprucht worden [ist], und da man solche Werke nicht zu Ausstellungen herumsenden kann“. Loose, *Lebensläufe* (wie Anm. 6), S. 227.

19 1859 erschienen „Die Deutschen Volksbücher für Jung und Alt wieder erzählt“ von Gustav Schwab in 4. Auflage mit 180 Illustrationen, von denen Anton Dietrich acht Vorlagen zu der Geschichte von „Griseldis“ lieferte.

Zeitungsmarkt. 1864 erschien zum Beispiel in der „Leipziger Illustrierten Zeitung“ eine Zeichnung von ihm mit der Darstellung Ottos des Großen (912–973), die tagespolitisch vor dem Hintergrund des Deutsch-Dänischen Krieges interpretiert wurde.²⁰ Eine ganze Bilderserie des Künstlers zu Kaiser Otto brachte auch Hermann Krone (1827–1916) 1872 in seinem Dresdner Kunstverlag heraus. Er bot seine Fotos im Royal-Format an, d. h. in einer Kartongröße von 48 x 64 cm, also größer als DIN A2.²¹ Damit standen diese Bilder für interessierte – und solvente – Kreise der Bevölkerung in hoher Qualität und unter

Anwendung der neuesten Reproduktionstechnik zur Verfügung. Der Fotografie als Medium bediente sich Dietrich wenig später (1875) selbst, um seine Fresken für die Aula der Kreuzschule bekannt zu machen.²²

Eine weite Verbreitung dürften seine Werke dadurch gefunden haben, dass sie in das Programm der Photographischen Gesellschaft in Berlin-Charlottenburg übernommen wurden. Dieser 1862 gegründete Kunstverlag²³ verfolgte das Ziel, durch die Reproduktion der „vorzüglichsten Leistungen auf dem Gebiete der deutschen Malerei [...] zur Veredelung des Geschmackes des großen Publicums [...] wesentlich beizutragen“, wie es in einem Artikel der Gartenlaube von 1878 heißt.²⁴ Was damit gemeint war, enthüllt sich vor dem Hintergrund der politischen Entmündigung des deutschen Bürgertums im 19. Jahrhundert und seines sich daraus entwickelnden Kulturverständnisses. Es galt fürderhin „einer Pflege [resp. Veredelung] des inneren Menschen“²⁵, für die das Werk von Dietrich offensichtlich besonders ge-



Abb. 5 Postkarte des Gemäldes „Christus stillt Sturm und Meer“ von Anton Dietrich, Verlag der Photographischen Gesellschaft Berlin-Charlottenburg (Sammlung Niggemann-Simon).

20 Vgl. O. Verf., Kaiser Otto der Große am Ottensund, in: Illustrierte Zeitung (wie Anm. 18), S. 47, 49 u. 50.

21 Hermann Krone, Anton Dietrich's Otto Cyclus. Entwürfe zu den Bildern aus dem Leben Otto des Grossen. Nach den Original-Cartons von Anton Dietrich photographiert von H. Krone, Dresden 1872.

22 Anton Dietrich, Fresken in der Aula der Kreuzschule in Dresden, Dresden um 1875.

23 Vgl. Dorothea Peters, Vom Visitenkarten-Album zum fotografischen „Galeriewerk“. Die Kunstreproduktionen der Berliner Photographischen Gesellschaft, in: Irene Ziehe/Ulrich Hägele (Hg.), Fotografien vom Alltag – Fotografieren als Alltag. Tagungsband Museum Europäischer Kulturen Berlin, Münster 2004, S. 167–182, hier S. 168.

24 Vgl. O. Verf., Die photographische Gesellschaft in Berlin, in: Die Gartenlaube, Jg. 1878, S. 40.

25 Brigitte Emig, Die Veredelung des Arbeiters. Sozialdemokratie als Kulturbewegung, Frankfurt a. M./New York 1980, S. 22.

eignet erschien (s. Abb. 5). Wenn man die Kataloge der Gesellschaft durchblättert, findet man seine Arbeiten in den frühen Ausgaben des 20. Jahrhunderts durchgängig aufgelistet.²⁶ In erster Linie waren es seine religiösen Bilder, die auf diesem Wege auch eine internationale Verbreitung erfuhren, da die Kataloge der Gesellschaft zudem auf Englisch erschienen. 1906 veröffentlichte zum Beispiel „The Illustrated London News“ auf einer Doppelseite Dietrichs Bild von Christus und seinen Jüngern bei der Überfahrt auf dem See Genezareth,²⁷ ein Motiv, das nach seinem Vorbild auch für ein Glasfenster der Stanford Memorial Church in Kalifornien gewählt wurde.²⁸ Ein anderes Beispiel ist in einer kleinen Dorfkirche in Südfrankreich (Rennes-le-Château) zu finden, wo ein Flachrelief nach Dietrichs Interpretation des bekannten Heilandsrufs aus dem Matthäus-Evangelium gestaltet worden sein soll.²⁹ Dieser Ort ist übrigens insofern bemerkenswert, als er den Autor Dan Brown zu seinem berühmten Thriller „The Da Vinci Code“ (dt. „Sakrileg“) inspiriert hat.³⁰



Abb. 6
Postkarte des Gemäldes „Herr, erbarme Dich unser!“ von Anton Dietrich, Verlag der Photographischen Gesellschaft Berlin-Charlottenburg, hier allerdings mit dem Heilandsruf „Kommet her zu mir alle“ untertitelt (Sammlung Niggemann-Simon).

Über das Maxener Kirchenbild muss man noch wissen, dass es praktisch zwei verschiedene Titel trägt. Zum einen wird es als Auslegung des Kyrie-Rufes verstanden („Herr, erbarme dich unser!“), wie die bis heute erhalten gebliebene Widmungstafel auf dem

26 Der Bilderkatalog der Photographischen Gesellschaft in Berlin C[harlottenburg] vom Oktober 1903 verweist allein auf neun Bilder von Dietrich, die bestellt werden konnten: „Herr erbarme Dich unser!“ (S. 35), „Christus, der Säemann“ (S. 35), „Christus, der gute Hirte“ (S. 35), „Die Bergpredigt“ (S. 36), „Kommet her zu mir alle, die ihr mühselig und beladen seid“ (S. 36), „Christus bei Martha und Maria“ (S. 37), „Christus am Kreuz“ (S. 37), „Ehe der Hahn kräht, wirst du mich dreimal verleugnen“ (S. 37) und „Christus stillt Sturm und Meer“ (S. 38).

27 Vgl. The Illustrated London News Supplement v. 14.4.1906.

28 Vgl. Willis L. Hall, Stanford Memorial Church. The Mosaics, the Windows, the Inscriptions, Palo Alto 1917, S. 37.

29 Vgl. <https://www.renneslechateau.nl/2009/04/01/bas-relief/> [Aufruf am 24.3.2020].

30 Vgl. Joachim Körber, Die Wissenschaft bei Dan Brown, Weinheim 2009, S. 175 ff.

Rahmen des Bildes bezeugt. Zum anderen findet man es mit der Aufschrift des Heilandsrufes „Kommet her zu mir alle, die ihr mühselig und beladen seid“ bezeichnet, der etwa auf einer Postkarte der Berliner Photographischen Gesellschaft zu finden ist (s. Abb. 6). Als diese Karte erschien, hing das Gemälde allerdings noch nicht in der Maxener Kirche, was die Frage provoziert, wann es eigentlich entstanden ist. Stilistisch und biografisch wird man es dem Spätwerk von Anton Dietrich zuordnen müssen, in dem er sich vor allem mit religiösen Themen auseinandergesetzt hat.³¹ Künstlerisch muss ihn die Ausführung intensiv beschäftigt haben, wie die erhalten gebliebenen Vorstudien im Dresdner Kupferstich-Kabinett bezeugen (s. Abb. 7 und 8).³² Dass er bei der malerischen Umsetzung seines Themas nach neuen Wegen suchte, klingt zumindest aus einer Besprechung des Werkes an, die 1908 in den Dresdner Nachrichten erschien.³³ Den Verfasser erinnerte Dietrichs Darstellung mit der Situierung einer biblischen Szene in der damaligen Gegenwart an die Arbeiten von Fritz von Uhde (1848–1911), dessen religiöser Stil in Verbindung mit der zeitgenössischen Armeuletemalerei³⁴ bei der Wahl des Motivs deutlich zu spüren sei. Allerdings meinte der Kritiker am Ende seines Artikels auch, dass der Versuch Dietrichs letztlich etwas „ängstlich“ ausgefallen sei, obwohl er für sein redliches Streben, „noch im Alter seine Vergangenheit zu leugnen“, große Hochachtung verdiene.

Vier Jahre nach dem Tod des Künstlers klingen diese Zeilen fast nach einer Ehrenrettung für jenes Bild, das bei seiner ersten öffentlichen Präsentation auf der akademischen Kunstausstellung in Dresden 1894 offensichtlich durchgefallen war.³⁵ Ernst Sigismund notierte jedenfalls in seinem Beitrag über Dietrich für das Allgemeine Lexikon der

31 Vgl. den Nachruf auf Dietrich in der Wissenschaftlichen Beilage der Leipziger Zeitung vom 23.8.1904, S. 398 [ohne Verfasserangabe].

32 Die Online Collection der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden weist zum Maler, Zeichner und Illustrator Anton Dietrich insgesamt 114 Digitalisate nach (<https://skd-online-collection.skd-museum/Home/Index?page=1&pld=12795475>, Aufruf am 24.3.2020), von denen sich wenigstens sieben aus dem Kupferstich-Kabinett mit dem Maxener Kirchenbild in Verbindung bringen lassen: 1.) „drei Studien zu einem predigenden Christus“ (Inv.-Nr. C 1937-18), 2.) „sich vorbeugende Frau mit an der Brust gehaltenem Kind“ (Inv.-Nr. C 1937-21), 3.) „zurücksinkendes Mädchen, von männlicher Figur gestützt“ (Inv.-Nr. C 1937-28), 4.) „Studie einer alten, an Stöcken gehenden Frau“ (Inv.-Nr. C 1937-29), 5.) „kniende Frau vornüber gebeugt“ (Inv.-Nr. C 1937-32), 6.) „zwei Armstudien in langem Gewand“ (Inv.-Nr. C 1937-91) und 7.) „zwei Gewandstudien“ (Inv.-Nr. C 1937-121). Da Dietrich seine Figurenentwürfe teilweise für verschiedene Bilder genutzt hat, ist ihre klare Zuordnung nicht immer möglich. Z. B. weist die sich vor Jesus auf den Boden werfende Frau auf dem Maxener Kirchenbild eine große Ähnlichkeit mit einer Frauendarstellung auf, die als Buchillustration Eingang in das verbreitete Werk „Psalter und Harfe“ von Carl Johann Philipp Spitta (1801–1859) gefunden hat. Diese Sammlung christlicher Lieder erschien ab 1833 in Dutzenden von Auflagen. Dietrichs Bilder lassen sich zum Beispiel in der 1924 bei der Reutlinger Verlagsbuchhandlung Enßlin & Laiblins veröffentlichten Ausgabe nachweisen. Zwischen den Seiten 192 und 193 befindet sich hier eine Abbildung der vor dem auferstandenen Heiland knienden Maria Magdalena, deren Wiedergabe sowohl an das Maxener Gemälde erinnert als auch an das Altarbild in der Dresdner Kreuzkirche.

33 H[ermann] A[rthur] Lier, Aus den Dresdner Kunstsalons III., in: Dresdner Nachrichten 52 v. 10.4.1908, S. 1 ff.

34 Vgl. Carmen Flum, Armeuletemalerei. Darstellungen der Armut im deutschsprachigen Raum 1830–1914, Merzhausen 2013.

35 Im Illustrierten Katalog der akademischen Kunst-Ausstellung zu Dresden 1894 wird das Bild „Herr erbarme dich unser“ von Anton Dietrich auf S. 6 aufgeführt und als „verkäuflich“ ausgewiesen.



Abb. 7
„Drei Studien zu einem predigenden Christus“ von Anton Dietrich, Federzeichnung (Kupferstich-Kabinett Dresden, Inv.-Nr. C 1937-18, Foto: A. Diesend).



Abb. 8 „Zwei Armstudien in langem Gewand“ von Anton Dietrich, Kreidezeichnung (Kupferstich-Kabinett Dresden, Inv.-Nr. C 1937-91, Foto: A. Diesend).

bildenden Künste 1913: „Die wenig günstige Aufnahme seines 1894 ausgestellten Gemäldes ‚Herr, erbarm dich unser!‘ [...] mag den Künstler mit bewogen haben, noch in diesem Jahre Dresden zu verlassen und einem Rufe als Lehrer an die Kunstakad[emie] nach Leipzig Folge zu leisten.“³⁶ Dietrich war zu diesem Zeitpunkt bereits über 60 Jahre alt und musste die für ihn schmerzliche Erfahrung machen, dass um ihn herum eine neue Zeit angebrochen war und dass die moderne Kunstkritik seinem bis dahin populären Stil nur noch wenig Bewunderung entgegenbrachte, selbst wenn er sich anzupassen versuchte. Bereits 1909 resümierte der Dresdner Kulturkritiker Paul Schumann (1855–1927) über Dietrichs Lebenswerk, dass er als Schüler von Schnorr zwar die Gelegenheit zu monumentalem Schaffen erhalten habe, „ohne aber irgendwie Bedeutendes zu leisten“. Sein Altarbild für die Kreuzkirche bezeichnete er als „gleichgül-

36 Sigismund, Dietrich (wie Anm. 6), S. 258.

tig“ und das Gemälde bzw. Mosaik im Giebel des Finanzministerialgebäudes als „ganz verunglückt“. ³⁷ Mit der Popularisierung jenes Stils, in dem Dietrich ausgebildet worden war und dessen Verbreitung er selbst maßgeblich förderte, war auch dessen Trivialisierung einhergegangen, die ihn der herrschenden Kunst- und Kulturelite als Inbegriff des schlechten Geschmacks erscheinen ließ.



Abb. 9
Schild der Galerie Arnold auf der Rückseite des Dietrich-Gemäldes in der Maxener Kirche, Zustand vor der Restaurierung (Foto: M. Simon).

In diese Umbruchszeit fällt praktisch der Umzug unseres Gemäldes aus der Kunst- und Kulturmetropole Dresden in das dörfliche Maxen. 1908 war das Bild noch von der bekannten Dresdner Galerie Arnold zum Verkauf angeboten worden ³⁸ – der Galeriezettel befindet sich bis heute auf der Rückseite des Rahmens (s. Abb. 9). Acht Jahre später gehörte es Otto Heinrich Büttner (1887–1927), der 1916 das Rittergut Maxen kaufte und als neuer Patronatsherr das Bild seiner Gemeinde schenkte. ³⁹ Der Erste Weltkrieg dürfte für den damaligen Besitzerwechsel ausschlaggebend gewesen sein. Vorbesitzer von Schloss Maxen war die Leipziger Verlegerfamilie von Tauchnitz, ⁴⁰ die vor dem Ersten Weltkrieg mit dem Verkauf englischsprachiger Bücher reich geworden war, nach dessen Ausbruch aber dramatische Umsatzverluste hinnehmen musste. ⁴¹ Im Gegensatz dazu hatte Büttner durch die Eheschließung mit der Tochter des Deubener Lederfabrikanten Sohre eine gute Partie gemacht, ⁴² denn dessen Firma lieferte ab 1914 große Mengen von Lederwaren an

37 Paul Schumann, *Dresden (Berühmte Kunststätten, Bd. 46)*, Leipzig 1909, S. 250.

38 Vgl. Lier, *Kunstsalons (wie Anm. 33)*, S. 1 f.

39 Vgl. Michael Simon, *Ein sächsisches Dorf im Ersten Weltkrieg. Eine alltagsgeschichtliche Spurensuche an der Heimatfront*, in: Konstantin Hermann/Matthias Rogg (Hg.), *Sachsen im Ersten Weltkrieg. Politik und Gesellschaft eines deutschen Mittelstaates 1914 bis 1918 (Quellen und Forschungen zur sächsischen Geschichte, Bd. 43)*, Leipzig 2018, S. 210-233, hier S. 221 f.

40 Vgl. Lothar Bolze, *Chronik von Maxen (Rund um den Finckenfang, Bd. 14)*, Maxen 2010, S. 67.

41 Zur Geschichte der Leipziger Verlegerfamilie von Tauchnitz vgl. Melanie Mienert/Thomas Keiderling/Stefan Welz/Dietmar Böhnke, *Baron der englischen Bücher. Der Leipziger Verlag Bernhard Tauchnitz 1837–1937*, Beucha/Markkleeberg 2017.

42 Vgl. Ingeborg Doelle, *Als Pfarrerstochter in Maxen*, in: Gisela Niggemann-Simon/Michael Simon (Hg.), *Denk ich an Maxen ... Eine Blütenlese aus zwei Jahrhunderten (Rund um den Finckenfang, Bd. 15)*, Maxen 2019, S. 32.

das Militär mit seinem rasch wachsenden Bedarf an Ausrüstungsgütern.⁴³ Der Kauf von Kunst war in jenen Jahren allemal eine gute Kapitalanlage.⁴⁴ Zudem wird die großzügige Übereignung eines wertvollen Gemäldes an die eigene Patronatskirche dem Selbstwertgefühl des bürgerlichen Mäzens im Umfeld einer am Adel orientierten Gesellschaft bestimmt recht zuträglich gewesen sein. Reaktionen aus der Gemeinde sind bis auf eine Notiz des Ortsgeistlichen leider nicht überliefert. Er vermerkte in seiner eigens angelegten Kriegschronik immerhin, dass es ein wundervolles Bild sei, „so recht für die erschütternd ernste Zeit des Krieges geeignet – weil hier alle die vielen schwergeprüften Menschenkinder ihre leibl[iche] u[nd] geistl[iche] Not zum rechten Helfer bringen.“⁴⁵

Dass die Menschen an der Heimatfront großer Not ausgesetzt waren, lässt sich auch für Maxen ohne weiteres belegen.⁴⁶ Die demografischen Daten zeigen während der Kriegsjahre etwa ein dramatisches Abfallen der Geburtszahlen und ein Hochschnellen der Sterblichkeitsquote. Anfang 1917 waren nach Auskunft der Kriegschronik „alle brauchbaren Leute“⁴⁷ bis zum 45. Lebensjahr eingezogen. Die Landfrauen standen vor der Herausforderung, mit ihren Kindern und der Unterstützung von Kriegsgefangenen die landwirtschaftliche Produktion aufrechtzuerhalten, nachdem man ihnen meistens auch noch die Zugtiere weggenommen hatte. Unter dem Eindruck der eintreffenden Todesnachrichten von der Front schwand die patriotische Stimmung, sofern sie überhaupt zuvor bestanden hatte. Es gehört nicht viel Phantasie dazu, sich vorzustellen, wie in der Not „das Bedürfnis nach christlicher Erbauung, Stärkung und Gemeinschaft“⁴⁸ wuchs und die Annahme des neuen Bildes mit der tröstenden Botschaft förderte. Die Nachwirkungen des Ersten Weltkriegs, der – nach George F. Kennan – mittlerweile gerne als Urkatastrophe des 20. Jahrhunderts etikettiert wird, verlängerten das Leid der nachfolgenden Generationen, denen mit den Jahren das heilversprechende Bild zum selbstverständlichen und dauerhaften Begleiter im Leben wurde.⁴⁹

43 Vgl. Heinz Schulz, *Vom Zeughaus zur Feldzeugmeisterei. Dokumentation zur Geschichte der militärischen Produktion im Raum Dresden 1840–1920* (Militärhistorische Schriften des Arbeitskreises Sächsische Militärgeschichte e. V., Bd. 14), Dresden 2007, S. 106.

44 Vgl. Patrick Golenia/Kristina Kratz-Kessemeier/Isabelle le Masne de Chermont, Paul Graupe (1881–1953). Ein Berliner Kunsthändler zwischen Republik, Nationalsozialismus und Exil, Köln u. a. 2016, S. 20; Ruth Negendanck, *Die Galerie Arnold (1893–1951). Kunsthandel und Zeitgeschichte*, Weimar 1998, S. 125 ff.

45 Pfarrarchiv Maxen, lfd. Nr. 120 (altes Aktenzeichen Q.XVI.3), *Ortsgeschichte der Kirchengemeinde Maxen seit dem Einzug des neuen Pfarrers Felix Hermann Anders am 9. April des Jahres 1915*, S. 5.

46 Vgl. Simon, *Dorf* (wie Anm. 39), S. 220 f.

47 Pfarrarchiv Maxen, lfd. Nr. 120 (wie Anm. 45), S. 6.

48 Klaus Fitschen, „Gott mit uns“: Krieg und Frieden als Thema der Kirchen in Sachsen, in: Konstantin Hermann/Matthias Rogg (Hg.), *Sachsen im Ersten Weltkrieg. Politik und Gesellschaft eines deutschen Mittelstaates 1914 bis 1918* (Quellen und Forschungen zur sächsischen Geschichte, Bd. 43), Leipzig 2018, S. 134–149, hier S. 139.

49 Ähnliches berichtete zum Beispiel Ingeborg Doelle, die 1920 in Maxen geboren wurde und hier bis 1931 im Pfarrhaus als Tochter von Pfarrer Paul Listner (1882–1960) aufwuchs. Im späteren Leben sei ihr die Erinnerung an das Dietrich-Bild immer wieder ein wahrer Trost in schweren Stunden gewesen. Zu ihren Aufzeichnungen über die Kinderzeit in Maxen vgl. Doelle, *Pfarrerstochter* (wie Anm. 42).

Daran änderte sich wohl erst nach dem Zweiten Weltkrieg etwas, als ein neuer Pfarrer nach Maxen kam. 1954 konfrontierte ihn sein Kirchenvorstand mit dem Wunsch, das von der Zeit etwas mitgenommene Bild zu restaurieren.⁵⁰ Abgesehen davon, dass Pfarrer Ehrhard Schönfeld (1920–1995) eine Schadensbehebung für völlig unnötig hielt, wollte er das Bild lieber entfernen lassen. Er wandte sich also an den Kunstdienst der sächsischen Landeskirche mit der Bitte, zu prüfen, ob das Bild überhaupt Kunst sei oder ob es wegkönne. Das moderne Kunstempfinden hatte nun mit beträchtlichem zeitlichen Verzug – zumindest in Person des neuen Pfarrers – auch auf dem Lande Einzug gehalten. Seinem Amtsbruder Christian Rietzschel (1908–1997) in Radebeul klagte Schönfeld am 13. November 1954: „Dieses Bild ist von meinem Vorgänger, Pfarrer Listner, der Gemeinde immer wieder vor Augen gestellt worden. Dem alten Herrn ist es Inbegriff aller Kunst. Und die Gemeinde hält es natürlich auch für sehr schön.“ Um zu einer Entscheidung über das weitere Vorgehen zu gelangen, wurde mit dem Kunstdienst ein Besichtigungstermin verabredet, der allerdings erst im März 1955 zustande kam. Zwischenzeitlich traf im Maxener Pfarramt eine Stellungnahme aus dem Institut für Denkmalpflege von Dr. Fritz Löffler (1899–1988) ein, der schrieb, dass es sich bei dem Bild seiner Qualität nach nicht um ein nationales Kulturdenkmal handle, dessen Restaurierung gefördert werden könne. Eine anderslautende Auskunft über ein Bild dieser Art wäre zu jener Zeit sicherlich eine Sensation gewesen. Aber nicht nur die staatlichen Stellen, sondern auch die Experten der Kirche konnten dem Bild nichts abgewinnen. Nach seinem Besuch in Maxen urteilte „Bruder Rietzschel“, dass das Bild „durch seine Gefühlsbetonungen unmittelbare Wirkungen [habe], zumal auf schlichte Gemüter. Wir halten gerade diese Wirkungen für gefährlich im Sinne evangelischer Wortverkündigung, weil sie ein Bild des Heilandswirkens erwecken, das in seiner romantischen Verklärung der Wirklichkeit kaum standhalten kann. [...] Die Auffassung des Heilandes und die pathetisch übertriebene Zuwendung der Menschen zu ihm empfinden wir auch als geschmacklos. [...] Solange das Bild jedoch von der Gemeinde gewünscht wird, halten wir eine restlose Entfernung für unbarmherzig und lieblos. Wahrscheinlich wird schon in absehbarer Zeit das Interesse an diesem Bild von ganz allein verschwinden. Einen künstlerischen Wert stellt es nicht dar“ (Schreiben vom 11. März 1955).

Das war nicht das letzte Wort in dieser Angelegenheit, in der eifrig weiter korrespondiert wurde. Es dauerte allerdings noch 14 Jahre, bis die Bilderfrage in Maxen geklärt werden konnte. 1969 setzten sich die „schlichten Gemüter“ durch und es kam zu einer Restaurierung des Bildes. Damit war fast nicht mehr zu rechnen gewesen, nachdem das Gemälde im Zuge der Kirchenrenovierung 1964 abgehängt worden und in der Kirchengruft verschwunden war. Dass es an seinen angestammten Platz zurückkehren konnte, verdankte es wahrscheinlich nicht nur der Beharrlichkeit des Kirchenvolks, sondern auch den Neubesetzungen der Pfarrstelle, auf der es mittlerweile zwei Wechsel gegeben hatte, sowie dem Ausscheiden des alten Kirchbaupflegers, der den Fall wohl nach

50 Die folgenden Ausführungen beruhen auf der Auswertung einer Akte im Pfarrarchiv Maxen mit der lfd. Nr. 515 (altes Aktenzeichen D.VI.a1), Kunstgut der Kirche zu Maxen, Laufzeit 1954–1969.

vielen Jahren endlich vom Tisch haben wollte.⁵¹ Seine Prognose, dass das Interesse an diesem Bild von ganz allein verschwinden würde, bewahrheitete sich jedenfalls nicht. Im Gegenteil, nachdem das Gemälde ein halbes Jahrhundert nach seiner letzten Erneuerung wieder renovierungsbedürftig erschien, wurde es jüngst (2019/20) aufwändig restauriert und für die Zukunft gesichert.⁵² Wie man sieht, sind es nicht allein ästhetische Vorgaben, an denen sich der Wert sakraler Kunst im religiösen Alltag orientiert.

Meine ausführliche Würdigung eines recht einfachen Bildes mag manchem übertrieben erscheinen. Ohnehin wirken Volkskundler*innen mit ihren Vorlieben für das Allfällige, für Bagatellen,⁵³ Kaffeelöffel⁵⁴ oder Hosenknöpfe⁵⁵ – um ein paar gängige Metaphern zu zitieren – oft etwas kleinlich in der wissenschaftlichen Außenwahrnehmung. Dieser Eindruck ist sicherlich nicht falsch, aber er bezieht sich eher auf den Ausgangspunkt unserer Forschungen und weniger auf die anvisierten Ziele. Mein Beispiel konnte dies hoffentlich verdeutlichen: Anhand der Geschichte eines einzelnen und weitgehend vergessenen Gemäldes wollte ich zeigen, dass es höchst aufschlussreich sein kann, sich mit anstößigen Bildern zu beschäftigen. Dass sie dies sind, nämlich anstößig, ist ihnen ja nicht wesensmäßig eingeschrieben, sondern Teil ihrer Rezeptionsgeschichte, die über den Moment des Anstoßes hinaus in den Blick zu nehmen ist. Sie kann uns, je nach Quellenlage, sowohl über das fragliche Bildobjekt als auch über die betroffene Gesellschaft genauere Auskünfte geben. Im Falle des von Anton Dietrich geschaffenen Kunstwerks war zum Beispiel zu sehen,

- wie sich seine ästhetisch-künstlerische Bewertung über die Zeit wandelte,
- welchen Einfluss die Möglichkeit seiner technischen Reproduzierbarkeit⁵⁶ hatte,
- wie das besagte Objekt immer wieder als soziales Distinktionsmerkmal Anwendung fand,
- welche Klassen und Gruppen sich damit voneinander abzugrenzen versuchten,
- unter welchen Bedingungen es zu einer politisch-nationalen Instrumentalisierung des Bildes kam,

51 In einem Schreiben vom 11. März 1969 informierte Dr. Rietzschel den Maxener Pfarrer Manfred Prater darüber, dass er den immer noch ungeklärten Fall unlängst OKR Baer vorgetragen habe, „der mir antwortete, dass der Kirchbaupfleger Ander demnächst für die Ephorie Pirna eingesetzt würde.“

52 Die Aufgabe erfolgte unter Leitung von Dipl.-Restaurator Wilfried Sitte, Klipphausen, unter Mitarbeit von Claudia Hartwich, Stefanie Matthes sowie Gunar und Christof Ehrlich.

53 Vgl. Martin Scharfe, Bagatellen. Zu einer Pathognomik der Kultur, in: Zeitschrift für Volkskunde 91 (1995), H. 1, S. 1-26.

54 Vgl. Sigfried Giedion, Die Herrschaft der Mechanisierung. Ein Beitrag zur anonymen Geschichte, Frankfurt a. M. 1987, S. 19.

55 Vgl. Will-Erich Peuckert, Anzeigen und Rezensionen. Grenzfragen, in: Die Nachbarn. Jahrbuch für vergleichende Volkskunde 3 (1962), S. 155-176, hier S. 161.

56 Vgl. Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: Ders., Gesammelte Schriften, Bd. 1, Tl. 2, Frankfurt a. M. 1980, S. 471-508.

- wie seine religiöse Aufladung (während des Ersten Weltkriegs) erfolgte und
- wie sich diese Bedeutung durch seine Historisierung und Entsakralisierung wieder veränderte.

Selbst scheinbar unbedeutende Bilder sind also Ausdrucksformen jenes selbstgesponnenen Bedeutungsgewebes, in das Menschen verstrickt sind und dessen Interpretation weitreichende Aufschlüsse über ihre Existenz in Geschichte und Gegenwart geben kann.⁵⁷ Dies zu zeigen, war das Ziel meiner „dichten Beschreibung“.

57 Vgl. Clifford Geertz, *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*, Frankfurt a. M. 1987, S. 9.