[37] StAM NSDAP 437.
[38] Ebenda.
[39] Münchner Stadtadreßbuch 1937, Anhang, 15.
[40] StAM NSDAP 437. – Die Grundstücke befanden sich dort in der Rosengasse 9 und der Lothstraße 4.
[41] StAM NSDAP 437, Bestätigung der Israelitischen Privatklinik e. V.
[42] StAM NSDAP 437, Bestätigung der Israelitischen Jugendhilfe e. V., ohne Datum.
[43] Arbeitskreis 1988, 31.
[44] Ebenda, 38. – Gedenkbuch, I, 651. – Ihr Name fehlt in den Sterbebüchern von Auschwitz. Hrsg. vom Staatlichen Museum Auschwitz-Birkenau. München, New Providence, London, Paris 1995.
[45] Arbeitskreis 1988, 33 und 37.
[46] Gedenkbuch, I, 766. – Auch sein Name fehlt in den Sterbebüchern von Auschwitz, 1995.
[47] Münchner Stadtadreßbuch 1937, Anhang, 17.
[48] Arbeitskreis 1988, 14.
[49] StAM LRA 130088, Brief von Hans Neumeyer an die Politische Polizei München, 11. 12. 1938.
[50] StAM NSDAP 437.
[51] StAM LRA 130088, Schreiben Hans Neumanns vom 14. 12. 1938.
[52] StAM NSDAP 437.
[53] *Theo Stengel* (Hrsg.): Lexikon der Juden in der Musik. Berlin 1940, 485.
[54] Arbeitskreis 1988, 32 und 41. Sie leben heute in London.
[55] Ebenda, 36.
[56] Gedenkbuch, II, 1101.
[57] Arbeitskreis 1988, 33.
[58] Gedenkbuch, II, 1101. – Laut Arbeitskreis 1988, 36, soll sie eventuell im KZ Majdanek umgebracht worden sein.
[59] Münchner Stadtadreßbuch 1937, 407. – In manchen Verzeichnissen und Aktenstücken wird auch die alternative Schreibweise »Moskowitz« gebraucht. Der Vereinheitlichung halber wird hier die Form mit »v« verwendet.
[60] StadtAM Gewerbeamt, Abg. 7/12a, Akte Moskovitz.
[61] StAM NSDAP 437.
[62] *Michael Hepp* (Hrsg.): Die Ausbürgerung deutscher Staatsangehöriger 1933-45 nach den im Reichsanzeiger veröffentlichten Listen. München, New York, London, Paris 1985, I, 420 (Deutscher Reichsanzeiger Nr. 244/17. 10. 1940, Nr. 101–103).
[63] Arbeitskreis 1988, 12 und 42.
[64] Münchner Stadtadreßbuch 1937, 639.
[65] Ebenda, Anhang, 19.
[66] StAM LRA 130088, Schreiben von Max Wallach an Regierungsrat Bauer, 7. 1. 1939.
[67] Zu Stockmann *Horst Heres:* Bezirksmuseum Dachau. Leitfaden. Dachau 1988, 30.
[68] StAM LRA 130088, Schreiben von Regierungsrat Bauer an Max Wallach, 18. 1. 1939.
[69] Arbeitskreis 1988, 32 und 41. Er ist heute unter seinem geänderten Namen Frank Wallace Professor für Maschinenbau in Bath.
[70] Gedenkbuch, II, 1542. – Auch ihre Namen fehlen in den Sterbebüchern von Auschwitz 1995.
[71] *Anton Großmann:* Stadt und Landkreis Dachau im Schatten des Konzentrationslagers. In: Amperland 18 (1982) 286–292; hier 289.

Anschrift des Verfassers:
Tobias Weger M. A., Chiemseering 19, 85551 Heimstetten

Das künstlerische Schaffen Adolf Schinnerers

Von Dr. Norbert Göttler

1. Das graphische Werk

Man hat Adolf Schinnerer den Poeten unter den Graphikern genannt. Und tatsächlich war Schinnerers Sehweise ein lyrische, eine auf die Sinnlichkeit aller Dinge ausgelegte Perspektive. Im Vorwort zu Ludwig Gorms Katalog von 1915 schrieb er (unter dem Pseudonym Dr. Hans M. Sauermann): *»Jedes Ereignis, sei es sinnlicher, sei es geistiger oder allgemein körperlicher Art, hinterläßt einen Niederschlag in seinen Radierungen. Sie sind Illustrationen zu seinem Leben ... Ihre Schönheit liegt eben nicht auf der Oberfläche des Blattes, sondern unter ihr.«*

Stand zu Beginn seiner graphischen Arbeit noch die Allegorie im Sinne Hans Thomas im Vordergrund *(»Was man aber nicht begreift, allegorisiert man: sein Staunen, seine Erkenntnisschmerzen, seine Angst vor der Welt und den Menschen.«),* so führte ihn sein Weg zu immer ausgefeilterer Geistigkeit, zu formaler Vereinfachung und zu lyrischer Zartheit. Eine Nähe zur japanischen Graphik ist nicht von der Hand zu weisen. Schinnerer wollte die Dinge nicht in ihrer Fülle, Vielfalt und Individualität schildern, sondern ihr eigentliches Wesen darstellen. Nicht Schmücken, sondern Mitteilen war sein Anliegen. Ein Anliegen, das er mit seinen vielbewunderten Vorbildern Dürer und Rembrandt teilte. So schrieb Schinnerer 1915: *»Ohne von der ursprünglichen Idee, das Thema von außen zu holen, abzugehen, trägt Rembrandt so viel eigene Empfindung und Eigenerlebnis hinein, daß seine Blätter für ihn eine Selbstbefreiung, für die anderen ein persönliches Bekenntnis werden. Nach diesem hohen Vorbild ließe sich also der Begriff Graphik, wie er heute erst recht Geltung hat, definieren, als die Notiz eines Erlebnisses, das sich durch feine Disziplin und Wahrung der Vorteile des Materials – Kupfer, Holz, Stein – zum selbständigen Kunstwerk rundet.«*

Seit der frühen Neuzeit waren die druckgraphischen Künste mit ihrer Ausdruckskraft zum unentbehrlichen Bestandteil künstlerischen Gestaltens geworden und gerade im 19. Jahrhundert erfuhren sie besondere Wertschätzung. Auch die Kombination von Malerei und Graphik war nicht ungewöhnlich. Viele Maler der Jahrhundertwende arbeiteten auch graphisch, man denke nur an Lovis Corinth, Max Liebermann, Edvard Munch, Hans Thoma oder Max Slevogt. Aber kaum einer von ihnen beschäftigte sich so intensiv mit dem Studium des Materials, mit dem Charakter der verschiedensten Techniken und der Kompatibilität von Form und Inhalt wie Adolf Schinnerer. Schon zu Studienzeiten hatte er alle Formen der Druckgraphik erprobt und rasch erkannt, daß für seine Arbeit nur wenige Techniken geeignet waren: Strichätzung, Kaltnadelarbeit und Lithographie. Ob in seinem kleinen Ottershauser Privatatelier oder in den Werkstätten der Münchner Kunstakademie – Schinnerer behielt in der Regel alle Stadien des Druckprozesses in seiner Hand. Die Folge war ein ungeheurer handwerklicher Erfahrungsschatz, den er in vielen Jahrzehnten gewann. In der Lithographie entwickelte er eine eigene, von vielen übernommene Methode. Eine Kaltnadelarbeit wird dabei mittels Gelatine auf einem Stein abgedruckt und dann als Lithographie weiterbearbeitet.

Die Ideen- und Schaffenskraft des Graphikers Schinnerer war unerhört. Der schon mehrfach erwähnte Werkkatalog Ludwig Gorms von 1915 führte bereits 408 Titel des 39jährigen Künstlers auf. Stand dabei in den

früheren Jahren die Radierung im Vordergrund, wandte sich Schinnerer ab 1912 verstärkt der Lithographie zu, eine Technik, die ein direkteres Zeichnen ermöglicht, die die Intentionen des Künstlers exakter wiedergibt als die Strichradierung. Der Stein nimmt die Nuancen besser auf als Metall, bringt hell-dunkel-Gegensätze deutlicher zum Vorschein und ermöglicht darüber hinaus auch silbrig-graue Zwischentöne. Erste überzeugende Lithographien Schinnerers entstanden etwa mit dem Blatt »Schlittschuhläufer auf dem Kanal« (1912) oder »Badende Frauen am Uferrand« (1912).

Die Themen von Schinnerers Graphik sind rasch aufgezählt: Mensch und Natur, der Mensch in seiner Nacktheit, Tiere, Bäume, Wasser, Fluß (immer wieder in seiner mythologischen Bedeutung als Lebensfluß), Brücken, Jahreszeiten, Dorfszenen. Dazwischen immer wieder seine Ottershauser Villa, die ihm Hort der Ruhe, der Geborgenheit und Zurückgezogenheit war. Gerade die Darstellung des Menschen weist wieder auf seinen Hang zur Vereinfachung und Sachlichkeit hin. Nicht die Individualität des Menschen war Schinnerers Anliegen, sondern das Typische an ihm, der menschliche Körper als Träger eines seelischen Ausdrucks. Datailgetreue Porträts findet man im Werk Schinnerers eher selten, obwohl seine Selbstporträts und einige Darstellungen der Schrifstellerin Ricarda Huch seine Könnerschaft auch auf diesem Gebiet unter Beweis stellen. Viel häufiger ist der Mensch parabolisch in eine Szenerie gestellt, die sein Wesen und Schicksal eindrucksvoll illustrieren. So in der Lithographie »Kahnfahrt«, in der eine schlafende Frau von zwei Männern in einem Kahn durch eine liebreiche Flußlandschaft gefahren wird, oder in der Kaltnadelradierung »Der Lebensstrom«, in der ein pflügender Bauer nicht die dämonenhaften Männergestalten bemerkt, die in dem nahen Fluß dahintreiben. Gerade diese mythischen Themen sind wie geschaffen für die graphische Gestaltung, die Schinnerer dabei anwandte. Der Kunsthistoriker Heinrich Höhn schrieb bereits 1923: *»Schinnerer muß für eine Idee nicht erst eine Form suchen, die graphisch ist, sondern er hat nur Ideen, die aus dem Geist der Graphik heraus geboren sind und bloß graphisch sich ausdrücken lassen.«* (Nürnberg 1923, Die graphischen Künste).

Adolf Schinnerer war ein Mensch, der in Zusammenhängen zu denken gewohnt war, der eine schöpferische Idee weiterspinnen, fortentwickeln, vorantreiben konnte. Und so verwundert es nicht, daß seine beeindruckendsten graphischen Werke in Form von Zyklen und Mappen erschienen. Diese Form, Gedanken- und Bilderfolgen entstehen zu lassen, begann bei Schinnerer schon um die Jahrhundertwende und wurde bis in die zwanziger Jahre hinein kontinuierlich fortgeführt. Nach einer längeren, teilweise auch kriegsbedingten Unterbrechung griff Schinnerer an seinem Lebensende noch einmal die Zyklenform auf.

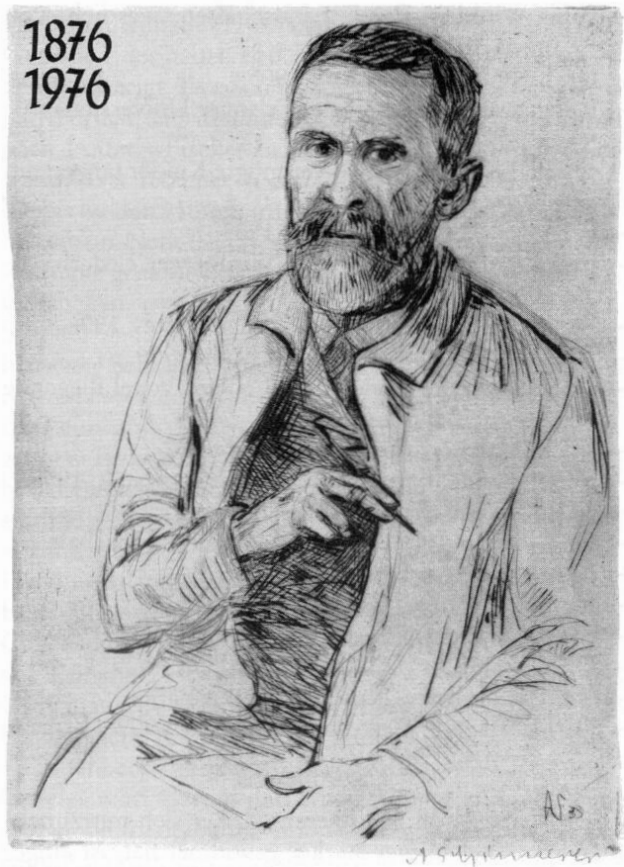
Schon 1901/02 erschienen – Schinnerer hatte seine Studien in Karlsruhe noch nicht abgeschlossen – mit dem Zyklus »Simson« acht Radierungen, die am Beispiel des biblischen Helden der Philisterkriege Menschheitsthemen wie Stärke und Besitz, Entwicklung und Vergänglichkeit thematisierten. Schinnerer schrieb später, das Sujet habe ihn gereizt *»wegen seines Pathos und weil es eine Fülle von Gelegenheit gibt, Akte zu zeichnen ...«* 1903 gab er dann die »Zeichnungen eines Verliebten« heraus, zehn Radierungen von bereits beachtlicher künstlerischer Reife, Szenen einer scheuen, sehnsuchtsvollen Liebe. *»Die Zeit der Zweifel und Skrupel ist noch nicht ganz überwunden«*, schrieb er später darüber, *»und es erscheinen zuweilen noch Allegorien, aber infolge eines ausgiebigen Studiums und reicher Erfahrung viel naturalistischer in der Idee und, weil von tiefen, persönlichen Erlebnissen gestützt, auch echter als im ersten Zyklus. Format und Figuren sind kleiner geworden, und es wird sehr viel Fleiß auf sauberes Detail und schöne Komposition verwendet. Die Augenblicke, wo der Künstler seinem Werk als Genießer gegenübersteht, also auch als objektiver Beurteiler, werden häufiger.«* 1905 entstanden die »Spielereien mit der Schneidenadel« (neun Radierungen), ein Jahr darauf das Mappenwerk »Reise des jungen Tobias«. Es schilderte den Aufbruch eines jungen Mannes aus seiner gewohnten Umgebung, seine Bewährung in der Welt, die Begegnung mit einer Frau, seine glückliche Rückkehr, den Jubel zu Hause. 1908/09 griff Schinnerer noch einmal das Simson-Thema auf und gab eine völlig überarbeitete Mappenversion von zwölf Blättern heraus. Sie dürfte zum künstlerischen Durchbruch des 33jährigen wesentlich beigetragen haben, sie wurde in Berlin und Paris ausgestellt und mit dem Villa-Romana-Preis ausgezeichnet.

Bereits zur Münchner Phase zählen die zehn Blätter der Folge »Teich Bethesda« (1912), die sich der Hoffnungslosen, der Unheilbaren und Krüppel erinnert. Einzelne Blätter davon wurden von Schinnerer in kleinerem Format nachradiert und auch einzeln verkauft. Er schrieb darüber: *»Die Landschaft, das Milieu tritt mehr zurück und manche Blätter sind reine, mit großer Sorgfalt gezeichnete Figuren-Kompositionen. Auch sonst sind in diesen Zeitabschnitten Landschaften seltener, dagegen findet man häufige Akte (fliehende Frauen, badenden Frauen, die verschiedenen Badeanstalten u.s.w.), bei denen das Gewächs des menschlichen Körpers frappant beobachtet und absolut unkonventionell wiedergegeben wird. Der Teich Bethesda verdankt sein Dasein in erster Linie dem eifrigen und eingehendem Modellstudium.«* »Das geträumte Paar«, eine 15teilige Sequenz, entstand 1913 aufgrund eines wirklichen Traumes. Ein Paar steigt aus der Erde auf, wird ermordet, in den Fluß geworfen, hingerichtet und gleitet letztendlich wieder in die Erde hinab. Es sind dies die Themen, die Schinnerer immer wieder, unter immer neuen Aspekten gezeichnet hat: Werden und Vergehen, Stirb und Werde, Fluß, Luft, Baum. Mit schlafender Sicherheit schwimmen die Toten den Fluß hinab, ihrer Bestimmung entgegen.

Auch die Erfahrungen des Krieges schlugen sich im Werk Schinnerers nieder. 1915 erschien im Graphik-Verlag München-Berlin das »Kriegstagebuch der Künstler« mit fünf Originallithographien und ein Jahr darauf das »Haus am Silbernagel«, eine Reihe von zwölf geheimnisvoll-düsteren Lithographien über das Leben in einer Behelfskaserne. Ob da ein einsamer Rekrut im düsteren Schein einer Ölfunzel Briefe

betrachtet, ob da im provisorischen Schlafsaal mehr als ein Dutzend Soldaten schläft, dicht an dicht, in Decken gehüllt, jeder in anderer Verrenkung, oder ob sich da zwei nackte Männer in grimmigen Kampf am Boden wälzen – immer ist es der Dämonismus des Krieges, der da die Menschen gepackt hat, auch wenn man sich weit von der Front entfernt befindet. Schinnerer schöpfte dabei aus den Erfahrungen, die er als Soldat in der Landsturmkaserne Landshut a. d. Isar gesammelt hatte. Die vierzig numerierten Exemplare der Mappe wurden im Dr.-Benno-Filser-Kunstverlag, Stuttgart, herausgegeben. Nicht Illustrationen im engeren Sinn, sondern freie Assoziationen, Sinnbilder reifster Vereinfachung stellen die zwölf Lithographien zum Trauerspiel »Der Vater« von August Strindberg dar, die Schinnerer 1918 im Erich-Reiß-Verlag, Berlin, herausbrachte. Szenen der seelischen Entwicklung, z. B. zwei in einsamer Landschaft an einen Pfahl gebundene Menschen, Mann und Frau, die Ketten der Ehe symbolisierend. Dann ein Mann, von vier Frauen umgeben, die alle wissen, wie er seine Kinder erziehen soll, schließlich die Frau als Quälgeist. Heinrich Höhn schrieb zu diesem Zyklus: *»Der grüblerische, bitterehrliche und entschiedene Geist, der durch jene Formen mit einem schweren Ernst sich kundgibt, ist der strengen dichterischen Art Strindbergs, die hart zufaßt und ohne Schönheitsgebärde sich gibt, kongenial, allein von der grimmigen Unerbittlichkeit des fanatischen Nordländers durch zarteres Fühlen … wieder geschieden. Bei mancher Wesensverschiedenheit von Dichter und Maler ist aber doch eine höhere Einheit von Dichtung und Graphik erreicht, und es hätte der Verleger gar keinen günstigeren Griff tun können, als seine Wahl auf Schinnerer fiel.«*

Nach den fragmentarisch und teilweise ungedruckt verbliebenen Zyklen »Weitere Blätter zum Teich Bethesda« und »Der Jungbrunnen« aus dem Jahr 1919, erschienen 1920 im Georg Müller Verlag, München, Illustrationen zu den Sonetten von Francesco Petrarca, zwölf Lithographien von großem Einfühlungsvermögen in die literarische Vorlage, Akte von einfacher, große Gebärde und Rhythmik. Knochig, markant, fast expressionistisch ausdrucksstark wirken die Gesichter in den 16 Lithographien zum 18. Psalm (gedruckt auch als 9. Druck der Reihe Meisterwerke der Weltliteratur und Originalgraphik von Dr. L. Wolf und Sohn, 175 Ex.), die 1921 herausgegeben wurden. Heinrich Höhn schrieb darüber: *»Die Gestalten Schinnerers haben nichts von stolz-freiem Gehabe und nichts von Wohlklang. Sie sind höchst einfach, sie geben sich so ›unbewußt‹, wie das ein völlig von Schrecken, von inniger Sehnsucht, von überwallender Dankbarkeit erfüllter Mensch wohl tut. Haltung und Bewegung erwachen aus seelischen Vorgängen und Voraussetzungen und erhalten von ihnen ihren Charakter. Formale Rücksichten sprechen da erst mittelbar mit.«* 1921 dann 26 Radierungen für eine Vorzugsausgabe von Shakespeares »The Tempest«, die in 200 Exemplaren im Julius-Schröder-Verlag, München, ediert wurden. Der fischähnliche Leviathan, der ein völlig überfülltes Segelschiff im Sturm bedroht, gehört wohl zu den bekanntesten Radierungen Schinnerers. 1923 folgte ein fragmentarischer Zyklus zum »König Lear« und 1924 die Illustration zu Wilhelm Matthießens Märchen »Das alte Haus« (25 Farbbilder im Herder-Verlag, Freiburg) mit einer Fülle von lustig-skurrilen Sagen- und Märchengestalten.



Adolf Schinnerer, Selbstporträt, 1933.

Nach längerer Unterbrechung wandte sich Schinnerer in den 40er Jahren nochmals den Radierzyklen zu. 1941/42 entstand das »Meretlein«, ein naturverbundenes, von der Menschenwelt bedrohtes Geschöpf aus Gottfried Kellers »Der grüne Heinrich« (13 Radierungen und eine Zeichnung, 10 numerierte Exemplare auf eigener Handpresse gedruckt) und 1942–1944 die acht Platten des unvollständigen Zyklus »Serafina«.

Das Exlibris stellt wohl die einzige Form von Gebrauchsgraphik dar, die Schinnerer, der immer eine starke Distanz zum Kunsthandwerk wahrte, hervorgebracht hat. Sie stammen weitgehend aus der Frühphase seiner Schaffenszeit. Ihre Motive sind weniger von abstrahierender Bedeutung, sondern vermitteln einen unmittelbar sinnlichen Eindruck.

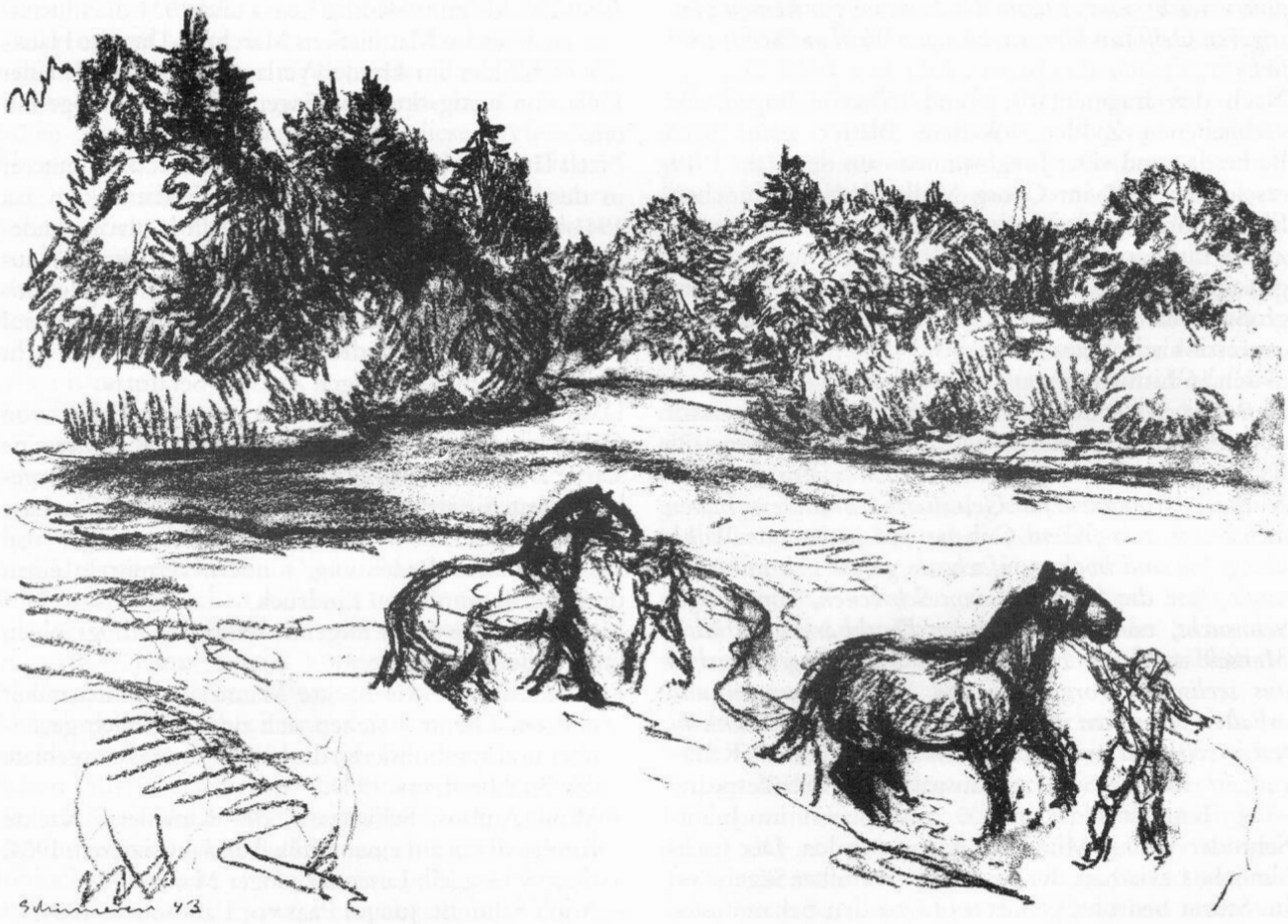
Heinrich Höhn listete folgende Exlibris (Lithographien und Radierungen) auf:

- Josef Glück. Zwei nackte Männer – ein Chemiker und ein Literat – stehen sich unversöhnlich gegenüber und symbolisieren die beiden Interessensgebiete des Buchbesitzers. 1904.
- Mimi Ambos, Schwägerin des Künstlers. Nackte Kinder sitzen auf einem Flügel und musizieren. 1904.
- Gustav Gaggell. Lesender junger Mann. 1904
- Adolf Schmidt. Junges Paar vor Landschaft. 1904.
- Luise Kiesselbach. Landschaft. 1905.

- Paul Winkler. Zwei Landschaften westlich von Erlangen. 1905.
- Dr. J. Klüber. Landschaft. 1905
- F. Penzold. Wohnhaus des Erlanger Universitätsprofessors. 1905.
- Emma Schinnerer. Fünf vergnügte Kinder tanzen um eine Eule. 1905
- F. Krische. Lesende Nackte. 1905.
- Justin Gallinger. Haus des Nürnberger Lederhändlers. 1906.
- Dr. E. Mock: Utensilien des Augenarztes. 1906.
- Albrecht Weber. Lesender im Boot. 1906
- Dr. Johannes Schinnerer. Auf einem Vogel fliegende Nackte.
- Dr. L. Halberstädter. Landschaft. 1907.
- Max Francke. Landschaft mit Männergestalt. 1908.
- Karl Merkenschlager. Landschaft mit Männergestalt.
- Dr. S. Schneider. Lesender Mann mit Landschaft.
- Johanna Netter. Lesende Frau. 1908.
- Hermann Junge. Nacktes Paar 1909.
- Dr. Hans Usener. Lesender Mann im Boot. 1909.
- Dr. K. F. Höller. Landhaus am Rhein. 1909.
- Adolf Schinnerer. Nackte Frau mit Bären.
- Karl Ellstaetter. Geigespielende Frau. 1909.

2. Die Malerei

Die Malerei Adolf Schinnerers, der er sich mit zunehmendem Alter immer stärker gewidmet hat, ist eingebettet in die kunsttheoretische Auseinandersetzung seiner Zeit. Obwohl er ein Bewunderer Vincent van Goghs und Paul Cezannes war, machte er nie ein Hehl daraus, daß er das Fin du Siecle und die Jahrzehnte vor der Jahrhundertwende für eine Zeit des künstlerischen Verfalls hielt. Die neuen Perspektiven, die Farben und Farbkompositionen des Impressionismus zu übernehmen, hielt er für sinnvoll, doch sich unkritisch in die Reihe der Impressionisten einzuordnen, war seine Sache nicht: *»Die Darstellungsmittel des Malers sind im Impressionismus so reduziert, daß die Linie, ein uraltes Mittel der Malerei aller Kulturen, fast ganz wegfällt, daß die Modellierung beschränkt ist, daß der Farbskala wichtige Farben wie Weiß und Schwarz fehlen. Der verschiedene Lichtcharakter der Erdfarben gegenüber den Mineralfarben zwingt ferner dazu, die Palette weiterhin einzuschränken; um den Farben des Prismas möglichst nahe zu kommen, verzichtet man auf die Erdfarben … Am deutlichsten ist der Verlust an begrenzter, umrissener Form zu fassen. Der Umriß wird durch Überstrahlung ungenau und gelegentlich ganz aufgehoben.«* (Freilichtmalerei und Impressionismus) Den zerfließenden Farb- und Lichtspielen des Impressionismus neue Zügel anzulegen, ihnen wieder Form und Kontur zu verleihen, war nach Schinnerer Gebot der Stunde. Bot sich da nicht die immer lauter werdende Botschaft der Expressionisten an? *»Die Unverbindlichkeit vieler expressionistischer Bilder äußert sich darin, daß die Proportionen der Figuren beliebig sind. Man weist auf die Gotiker hin. Wenn Barlach trostlosen*



Adolf Schinnerer, Pferde am Fluß, Rötelzeichnung, 1943.

Schmerz, Empörung, Wut schildert und den Körper nur zur Unterstützung dieses Ausdrucks der Köpfe gebraucht, so kann er sich mit Recht auf die Gotik beziehen. Nicht aber können es die Leute, die den Körper an sich als reine Daseinsform zum Motiv nehmen«.
Also auch der Expressionismus, den Schinnerer ebenso wie den Jugendstil für eine flache Modeerscheinung hielt, bot ihm keine künstlerische Heimat. Auch den Vertretern der Neuen Sachlichkeit konnte Schinnerer, der sich zeitlebens nach einer Geistigkeit in der Kunst sehnte, nichts abgewinnen: *»Glaubt man durch ein möglichst objektives Abmalen des Zufällig-Daseienden in die uns unbekannte Wirklichkeit einzudringen? Einzelbeobachtungen, die außer Zusammenhang, ohne Ordnung geschehen, die nicht das Gesetz suchen, sondern sich mit der Oberfläche begnügen, verblüffen, wie der Wachskopf, der in einem echten Rock steckt. Das Gleichnis, um das es geht, kann nur durch die Empfindung gefunden werden, die die Eindrücke ordnet.«*
Schinnerers Malerei, die zeitlebens auf der Suche blieb, kann also kaum eine der gängigen Schulen und Richtungen zugeordnet werden. Als freier und kritischer Geist suchte er immer wieder nach neuen Wegen, seinem theoretischen Ideal zeitgemäßer Malerei nahezukommen: *»Es ist ein hartes Gesetz, das mit neuen Fesseln Form an Form bindet. Wird diese Abhängigkeit eine neue Steigerung erlauben, die aus dem Ding ein Unbedingtes macht ...? Trübner hat verschiedene Grade der Deutlichkeit, die Figur hat eine höhere Art von Realität als der Grund, auf dem sie steht. Dies Verfahren kann sich auf bedeutende Vorbilder beziehen. Corinth nimmt Elemente des hell-dunkel-Lichtes in seine Freilichtdarstellung hinein und erreicht damit eine frappante Wirkung. Munch endlich baut sein Bild wie ein Monument auf und gibt der Linie eine Aufgabe zurück, die sie in der germanischen Kunst immer gehabt hat.«*
Neben einigen Selbstbildnissen und Bildern religiösen Inhalts (z. B. »Hiob«, »Morgen« und »Der Prophet«) sind es vor allem die Natur und der in sie gestellte Mensch, die die Themenwelt von Adolf Schinnerers Malerei liefern. Mehr noch als in seiner Graphik greift Schinnerer immer wieder auf Szenen seiner Ottershausener Umgebung zurück: So sieht man auf dem Bild »Dorfstraße im Winter« (1935, Öl/Leinwand, 78 x 97 cm) ein winterliches Dorf mit Flußlandschaft. Eine Frau mit Kopftuch und Schürze geht, von abgemagerten Hunden umringt, auf der verschneiten Dorfstraße, die Bäume sind von Rauhreif überzogen. Das »Durchgehende Pferd« (?, Öl/Leinwand, 70 x 95 cm) zeigt einen Bauern oder Knecht, der versucht, ein »lediges« Pferd einzufangen. Das ganze wiederum inmitten einer Dorfsituation am Fluß, der in braunen Erdfarben leuchtet. Einen beladenen Erntewagen mit einer Gruppe von Mägden und Knechten zeigt das Bild »Ernte« (1939, Öl/Leinwand, 66 x 100 cm) und eine lebhafte Hofszene das Werk »Hühnerfütterung« (1946, Öl/Leinwand, 59 x 82 cm).
Der Fluß, bei Schinnerer fast immer die nahe Amper, hat für den Künstler eine ganz besondere Bedeutung. In allen Jahreszeiten, in allen kompositorischen Zusammenhängen hat er ihn gezeigt. So zum Beispiel im Bild »Brückenneubau« (?, Öl/Leinwand 75 x 67 cm), das das Gerippe einer neuen Brücke über den grünschimmernden Fluß zeigt. Der Schnee zieht sich bereits frühlingshaft zurück, auf den aperen Flächen scharrt ein Pferd nach Futter. »Fischer in der Amper« (1929, Öl/Leinwand, 65 x 100 cm) ist die Darstellung zweier Fischer, die bis zu den Hüften im Wasser stehen und versuchen, mit einem Netz ihre Beute zu fangen. Im Hintergrund sitzt eine Mutter mit ihrem Kind und beobachtet das Geschehen.
Schließlich taucht das eigene Wohnhaus, das Ottershausener Schlößl immer wieder als Motiv in Schinnerers Malerei auf. »Amper bei Ottershausen« (1929, Öl/Leinwand, 100 x 80 cm) stellt die Villa mit ihren grünen Fensterläden und dem von der Abendsonne beschienenen Walmdach in eine behagliche Feierabendstimmung, in der ein Bauer sein Pferd heimführt. »Frühling« (1927, Öl/Leinwand, 100 x 80 cm) zeigt Haus und Garten in prächtiger Frühlingsatmosphäre. Erste Blumen zeigen sich, ein hagerer Mann liest im Gehen und genießt die erste Sonnenwärme. Die Frau des Künstlers ist mit einem Kind in »Mein Haus in Ottershausen« (?, Öl/Leinwand, 66 x 47 cm) vor der Frontansicht des Hauses dargestellt, ebenso im Bild »Blumenbeet« (1920, Öl/Leinwand, 95 x 100 cm). Gezeigt wird Garten und Atelierhaus des Malers, eine große Blumenrabatte, im Vordergrund sitzend die lesende Gattin des Künstlers. Die Komposition wird von einer alten Kiefer überwölbt, die sich in den leuchtenden Föhnhimmel streckt.
Gestaltete Natur, Mensch und Gebärde, Mensch und Gefühl, das sind die Bildstoffe in Schinnerers Malkunst. Stoffe, die Träger von Gefühlen und seelischen Inhalten sind. Schinnerers Bilder erzählen von Abschied, Wiederkehr, Freude, Ruhe, Schmerz, Vereinsamung und Tod. *»Sein von Phantasie, Geist und echter Farbenfreude mächtig beflügeltes Ingenium hat die heilige schöpferische Unrast und Weite aller großangelegten Künstlernaturen. Er schreitet feurig von Stoff zu Stoff und von Problem zu Problem. Er malt Landschaften, Gartenbilder, Interieurs, Bildnisse, Figurenbilder, die der Gegenwart entnommen oder der Bibel und der Dichtung abgewonnen sind, und Gesichte, die dem inneren Erleben entwachsen«* (Höhn, A. S. als Maler).
Die genaue Zahl von Schinnerers Ölgemälden ist nicht mehr rekonstruierbar, da viele Werke im Lauf der Jahrzehnte in fremde Hände gelangt sind.
»Die späteren Bilder, vor allem seine Landschaften und Gartenbilder, zeigen das Bukolische seines Wesens mehr als die früheren Werke. Aber es ist nicht die dionysische Bukolik des heiteren und unbeschwerten Genießens, sondern die herbe und scheue des besinnlichen und ernsten Menschen, dem das Leben nicht nur ein Traum, sondern ein niemals endendes Streben nach letzter Erkenntnis und Klarheit war.« (Nürnberger Nachrichten, 12. 3. 1949, Nachruf).

3. Kirchenkunst

Religiosität war für Adolf Schinnerer kein privater, von seinem Beruf isoliert zu betrachtender Faktor. Kunst und Religion standen für ihn in steter Wechselbeziehung. Künstlerische Ausdruckskraft konnte der Spra-

che der Seele erst bildhaften Ausdruck verleihen, die Frage nach dem Unendlichen war für ihn die stets sich erneuernde Quelle der Kreativität. In seiner Ansprache zur ersten Dachauer Kunstausstellung nach dem Krieg sagte Schinnerer: *»Aus dem Grauen vor dem Vergehen rettet uns nur der schöpferische Gedanke, der dem Fluß Sinn und Richtung zu geben sucht, der Gott sucht und die schöpferische Tat. Religion und Kunst fließen aus einer Quelle. So hat denn auch die Kunst der Religion größere Dienste geleistet, als es der Verstand, dogmatische und philosophische Spekulationen je tun konnten. Die Symbole, die jede Religion braucht, um in einem Bilde ihre Idee auch für den einfachen Menschen auszudrücken, niemand anderes hat sie gemacht als der Künstler. Zeus und Athans, der meditierende Buddha, Christus am Kreuz – das sind Gestalten der Künstler und niemand kann sich vorstellen, daß sie etwa hätten entbehrt werden können.«*
Dieses Grundverständnis Schinnerers ist in vielen seiner Bilder spürbar und so ist es nur natürlich, daß er auch in der sakralen Kunst seine Spuren hinterlassen hat. Schon 1911 hält er sich mehrere Monate in Mannheim auf, um in der dortigen Christuskirche Wandmalereien und Glasgemälde anzufertigen. 1928 arbeitet er an Glasgemälden für die Nürnberger Friedenskirche St. Johannis und wenige Jahre später liefert er der Münchner Auferstehungskirche die Skizzen für eine Himmelfahrt-Christi-Darstellung. Anläßlich der Fertigstellung der Nürnberger Fenster schreibt Schinnerer im Oktober 1928: *»Man kann von zwei Seiten aus die Aufgabe, ein Glasfenster zu machen, in Angriff nehmen, vom Fenster aus und von der Darstellung aus, die auf dem Fenster zu sehen sein soll. Im ersten Fall entsteht eine Kunstverglasung, im zweiten ein Glasgemälde. Für beide Formen und ihre Legierungen gibt es Beispiele in der Geschichte. Die erste Lösung geht von der Fläche aus und sucht diese schön, reich und harmonisch zu gestalten, mit Linie und Farben, sie kommt zu teppichartigen Gebilden, sie ist dekorativ, kunstgewerblich. Die zweite Art strebt mit den gegebenen Mitteln eine Darstellung an wie die Tafelmalerei. Sie kann sich freilich nicht so ungebunden äußern wie diese, sie muß ihre Mittel durch den Zwang des Materials modifizieren. Trotz dieses Zwangs war es dem frühen Mittelalter bis zur Spätgotik möglich, Werke zu schaffen, die als Darstellungen den zeitgenössischen Malereien ebenbürtig, den Wandmalereien aber überlegen sind … Wenn, wie in meinem Falle, Darstellungen aus dem Leben Jesu verlangt werden, die in je zehn Scheiben über- und nebeneinander angeordnet sind, so entsteht eine schwierige Situation in folgendem Sinn: Bin ich bestrebt, jede Szene in ihrer Besonderheit, bald dramatisch bewegt, bald mehr erzählerisch ruhig oder episch breit darzustellen, so wird es schwer fallen, eine Einheit herzustellen. Wenn ich je nach Stoff bald feurige, bald stumpfe, kontrastreiche oder nah verwandte Farben brauche, wie soll da eine Summe entstehen? Sie läßt sich durch die rhythmische Wiederkehr von bestimmten Farben oder Farbkombinationen, durch Zusammenschluß oder Trennung von Scheiben gewinnen. Hier kommt auch die Architektur der Malerei zu Hilfe. Das Fenster ist ja nur ein ganz bescheidener Teil einer höchst realen*



Entwurf für ein Fenster der evangelischen Friedenskirche in Nürnberg (1928). Zu sehen ist die Hochzeit von Kana.

Umgebung aus Stein und Mauerwerk, die das Fenster zusammenschließt zur Einheit. So kann man sich die schärfsten Kontraste leisten, ja, es zeigt sich, daß durch die Häufigung von solchen Kontrasten der Eindruck der Fülle, ja der Überfülle entsteht, der die alten Fenster auszeichnet. Dadurch, daß man größere Flächen einer Farbe nicht aus einer Glastafel schneidet, sondern aus mehreren ähnlichen, wird diese Fülle, das Schwingen der Farbe noch gesteigert.«

Literatur:

Heinrich Höhn: Die Exlibris von Adolf Schinnerer. In: Exlibris, Buchkunst und angewandte Grafik. Berlin 1914.

Ludwig Gorm: Adolf Schinnerer. Sein druckgraphisches Werk. München-Berlin 1915.

Adolf Schinnerer über sich selbst. In: Deutsches Volkstum. Hamburg 1919.

Heinrich Höhn: Die Lithographien Adolf Schinnerers. In: Die graphischen Künste. 1923, Heft 1.

Heinrich Gürsching: Adolf Schinnerer. In: Zeitwende. 1. Jg. 1925.

Heinrich Höhn: Adolf Schinnerer als Maler. In: Die Kunst. Jg. 29. München 1928.

Adolf Schinnerer: Aus meinem Leben. Maschinenschriftliches Typoskript. München 1936.

Adolf Schinnerer: In: Kirche und Kunst. München 1937.

P. Breuer: Adolf Schinnerer. In: Münchner Künstlerköpfe. München 1937.

J. Bischoff: Gedächtnisausstellung für Adolf Schinnerer. Erlangen 1976.

Ottilie Thiemann-Stoedtner: Dachauer Maler. Der Künstlerort Dachau von 1801–1946. Dachau 1981.

Horst Heres: Dachauer Gemäldegalerie, Dachau 1985.

Gerhard Hanke: Zur Geschichte des Schinnerer-Hauses in Ottershausen. In: Amperland 23 (1987) S. 497–498.

Kunstarchiv Meissner: Ausstellungen und Beteiligungen von Adolf Schinnerer 1876–1949. München 1988.

Ludwig Ott: Das stille Erbe des Dachauer Malers Adolf Schinnerer (Film und Manuskript, Bayerischer Rundfunk). München 1991.

Anschrift des Verfassers:
Dr. Norbert Göttler, Walpertshofen 51, 85241 Hebertshausen

Zur Geschichte der Nahwallfahrt St. Wolfgang im Dachauer Land

Von Prof. Dr. Wilhelm Liebhart

»Anno 1656 zeiget sich wie weith der Rueff von Kirchfahrt des heilligen Wolfgangi in der heilligen Saul stehend kommen seye, indeme den 12. August von der churfürstlichen Resitenz zu München sich aufgemacht hat, Ihro Durchleicht Maria Anna, Keysers Ferdinanti des Anderten Tochter, so sich ... mit Maximiliano Primo ... verheurathet hat ...«

Voller Stolz hielt hundert Jahre später P. Anton Zunhamer, Chorherr des Stifts Indersdorf (LK Dachau) und Pfarrvikar in Pipinsried (G Altomünster, LK Dachau), den Besuch der bayerischen Kurfürstin Maria Anna in seiner handschriftlichen Geschichte der St.-Wolfgangs-Wallfahrt[1] bei Pipinsried im »Dachauer Land« fest. Diese typische Nahwallfahrt[2] hat zuletzt Robert Böck im Rahmen seiner jahrzehntelangen Inventarisationsarbeit im westlichen Oberbayern untersucht.[3] Er mußte dabei feststellen: »Einzelheiten über den Wallfahrtsbetrieb in Pipinsried sind nicht bekannt, da entsprechende Quellen bisher nicht zu finden waren und Votivbilder aus früherer Zeit fehlen.«[4] Ein neuer Quellenfund erlaubt es nun, die Entwicklungsgeschichte dieser einzigen Wolfgangswallfahrt im »Dachauer Land«[5] nachzuvollziehen.

Im Pfarrarchiv Pipinsried, das nach einer Zwischenla-



Titelseite der Wallfahrtsgeschichte aus der Feder P. Anton Zunhamers, Chorherr des Stifts Indersdorf.
Foto: Liebhart