Der Maler Hermann Linde (1863–1923)

Von Elisabeth Bessau

Am 26. August 1863 wurde Hermann Linde in Lübeck als Sohn des damals einzigen Fotografen der Hansestadt geboren. Eine Begabung, die die Malerei zum Beruf werden ließ, gab und gibt es in der Familie Linde und auch in der Familie Stolle, den Vorfahren der Mutter. Lindes Großvater mütterlicherseits hatte einige Jahre die Kunstakademie in Dresden besucht und dann das väterliche Malergeschäft übernommen. Er war ein vielgesuchter Stubenmaler, dessen Landschaften, Blumen und Früchte, die er auf die Wände der Bürgersalons malte, geschätzt wurden. Bei ihm hatte Hermann Linde, ebenso wie seine fünf Brüder und seine Schwester, von Kindheit an sonntags Mal- und Zeichenunterricht. Lindes Vater, Hermann, war der Sohn eines Kunstdrechslers aus Crossen an der Oder. Er hatte sich schon als Schulkind ein wenig durch das Malen eines Grabkreuzes und eines Wirtshausschildes verdient, doch waren seine Eltern zu arm, um ihm eine andere Ausbildung als eine Lehre in einer Apotheke zu ermöglichen. Die fotografischen Kenntnisse eignete er sich im Selbststudium an.

Von Lindes Brüdern sei hier der ein Jahr ältere Max, später Augenarzt, erwähnt, ferner der fünf Jahre jüngere Walther, später Akademieprofessor für Malerei in Berlin. Dr. Max Linde ging in die Kunstgeschichte als Freund und Förderer von Edvard Munch ein.

Als Hermann Linde geboren wurde, war sein Vater bereits Mitglied der 1772 gegründeten Johannisloge »Zum Füllhorn« in Lübeck. 1880 wurde er für neun Jahre deren »Vorsitzender Meister«. Dies veranlaßte ihn, an einen Nachfolger in seinem Fotogeschäft zu denken.

Studium (1882–1889)

1881 hatte Hermann den Schulbesuch im Katharineum abgeschlossen. Der Vater beschloß, ihn als Lehrling in sein Geschäft zu nehmen. Damit der Sohn sein künstlerisches Empfinden entwickle, brachte er ihn 1882 zur Kunstakademie nach Dresden, wo er gleich seinem Großvater Stolle zwei Jahre Malerei studieren sollte.

Mit 21 Jahren, 1884, bat Hermann seinen Vater inständig, sich ganz der Malerei widmen zu dürfen. Der Vater willigte ein. So konnte Hermann sein Studium bis 1885 in Dresden und von 1886 bis 1889 auf der Kunstschule in Weimar fortsetzen. Seine Lehrer während der Studienzeit waren vor allem der Genremaler Max Thedy und Albert Heinrich Brendel, dem die Schule von Barbizon Vorbild war.

Auf die sieben Studienjahre folgten vom Herbst 1889 bis 1896 sieben Wanderjahre, während derer Linde auch internationale Preise gewann. Zunächst reiste er 1889/1891 nach Italien, Ägypten und Tunesien. Sein Bruder Walther lebte zu dieser Zeit in Kairo. Auf Sizilien und in Kairo konnte Hermann Linde Werke verkaufen. In Italien fesselten ihn die Renaissancemaler, allen voran Raffael. Viel Zeit verbrachte er mit dem Kopieren dieser Meister. Die Naturschönheiten Italiens und das bunte orientalische Volksleben Ägyptens und Tunesiens hielt er in seinem Skizzenblock mit ausgezeichneter Detailtreue fest.

Von Januar bis September 1892 mietete er ein Atelier in Hamburg und versuchte, sich als Porträtmaler durchzubringen. Seine erste Ausstellung in Hamburg im Februar 1892 brachte ihm keine guten Kritiken in der Presse. Er war enttäuscht, weil schlechtere Maler bessere Kritiken erhalten hatten.

Sein hochangesehener Vater, der zwölf Jahre der »Bürgerschaft« angehörte, wurde 1891 für sieben Jahre Vorsteher der Sammlung von Gemälden, Kupferstichen und Gipsabgüssen der Hansestadt Lübeck. In diesen Jahren erwarben das Museum und der Kunstverein in Lübeck vier Werke von Hermann Linde. Das waren die ersten Museumsankäufe Lindescher Werke überhaupt. Später kauften sie vier weitere Werke, ferner die Loge »Zum Füllhorn« und der Senat je ein Porträt.

Indienreise (1892–1895)

Vom Herbst 1892 bis zum Sommer 1895 reiste Linde nach Indien. Er war der Einladung eines hohen britischen Kolonialbeamten gefolgt, den er auf seiner Ägyptenreise kennengelernt hatte. Aus dieser Zeit haben sich Briefe und Reisetagebuch erhalten, die uns einen tiefen

Hermann Linde, Foto um 1914.
Archiv der Freien Hochschule für Geisteswissenschaften am Goetheanum, Dornach/Schweiz

Einblick in die Persönlichkeitsentwicklung des Künstlers gewähren: Er war zu dieser Zeit jemand, der die Welt und die Menschen voll Interesse und Sympathie betrachtete. Er war sehr gutgläubig, was seine finanzielle Lage erschwerte. Er war ein kühner Reiter, körperlichen Strapazen gewachsen, aber ein vorsichtiger Trinker. Er war gesellig, liebte am Abend ein Kartenspiel oder einen Spaziergang kurz vor Sonnenuntergang. Er verkehrte mit britischen Kolonialbeamten, Offizieren, Akademikern und freute sich, täglich seinen Frack zu brauchen. Er war vor allem voller Optimismus und Zuversicht, hier als Maler anerkannt zu werden.
Linde skizzierte zunächst begeistert diese für ihn fremde Welt, das Dreschen mit Ochsen, eine Leichenverbrennung, das Bewässern des Landes, ein totes Bison, mit Schmuck behangene indische Mädchen, die Figurenfülle der Tempel und anderes. Er wohnte umsonst bei seinen britischen Gastgebern und konnte sogar etwas verkaufen. Aber schon bald begann der gewohnte Kampf um die Existenz. Er zog von Fürstenhof zu Fürstenhof in der Hoffnung auf einen wirklich großen Auftrag. Er verkaufte einiges zu einem guten Preis, vor allem in Hyderabad, doch war es zu wenig angesichts der hohen Lebenshaltungskosten und um Überweisungen in die Heimat für spätere Jahre zu ermöglichen. Er brauchte einen Diener, ein Pferd oder einen Mietwagen, erstklassige Kleidung, Modelle, Unterkunft und Verpflegung in Beherbergungsbetrieben und hatte hohe Transportkosten seiner Kisten. 1895 mußte er sogar Schulden machen, um über London nach Lübeck reisen zu können.
Dennoch markieren diese Jahre einen Höhepunkt in seinem Leben. 1893 wurde sein Bild »Arabische Flickschuster« mit der Silbermedaille im Kristallpalast in London ausgezeichnet. 1894 erhielt er für sein großes Gemälde »Die Langar-Prozession« die goldene Medaille des Vizekönigs von Indien in Simla überreicht. Alle indischen Zeitungen berichteten über sein Gemälde. Das Jahr 1893 brachte ihm allerdings auch eine schwere Knieverletzung durch einen Sturz vom Dreirad, die ihn zum monatelangen Liegen zwang und die ihm jahrelang Beschwerden zufügte. Das zweite Halbjahr 1895 verbrachte er teils in Lübeck, teils auf dem Lande.

Die Dachauer Jahre (1886–1914)

Im Februar 1896 brach Linde über Paris und Marseille zu einer zweiten Reise nach Tunis auf. Auf der jährlichen Gemäldeausstellung, die zeitgleich mit dem wissenschaftlichen Karthagokongreß abgehalten wurde, gewann er den ersten Preis. In Tunis konnte er auch zahlreiche Aquarelle verkaufen. Aus dieser Zeit haben sich abermals Tagebuchnotizen erhalten, die am 5. Mai enden. Bald darauf wird Linde nach Deutschland zurückgekehrt sein, weil er sich bereits im Juni in Dachau polizeilich anmeldete. Auch in den Sommern 1897 und 1898 ist er in Dachau gemeldet. 1896 logierte er zunächst in der Münchner Straße 31, im September sodann in der Schleißheimer Straße 5, 1897 in der Frühlingstraße 14 und 1898 schließlich in der Freisinger Straße 13. Seine Anschrift während der Jahre 1899 und 1900 ist München, Nymphenburger Straße 108. Erst Ende 1900 übersiedelte er mit seiner Frau in das in Etzenhausen bei Dachau erworbene Haus.
Linde war nun ein anerkannter Meister, der viel ausstellte, zum Beispiel bei Gurlitt in München und in der Berliner Secession. Es folgten vierzehn Jahre, bis 1911, in denen zahlreiche deutsche Museen und Galerien seine Werke erwerben; zu nennen wären hier so bekannte Museen wie die Hamburger Kunsthalle, das Wallraf-Richartz-Museum in Köln und die Neue Pinakothek in München.
Lindes Frau, Marie Hagens, wurde am 19. Juni 1870 in Bremen geboren und studierte Malerei auf der Kunstakademie in Paris und bei Lenbach in München. Am 23. September 1900 fand die Hochzeit statt und im Winter 1901/1902 die nachträgliche Hochzeitsreise nach Ägypten. Am 9. August 1904 wurde die Tochter Agnes geboren. Sie blieb das einzige Kind und wurde später Malerin.
1904 hörte Marie Linde in München erstmals einen Vortrag von Rudolf Steiner. Sie überredete ihren Mann, sie zu einem späteren Vortrag Steiners zu begleiten. 1906 wurden Lindes Mitglieder in der von Rudolf Steiner geleiteten deutschen Sektion der Theosophischen Gesellschaft. Vom Sommer 1909 bis zum Sommer 1913 malte Linde einen Teil der Kulissen für die in München stattfindenden jährlichen Dramenaufführungen dieser Sektion, bei denen seine Frau als Laienschauspielerin mitwirkte. 1912 lebte er mit Frau und Tochter einige Monate im Elternhaus in Lübeck. Dort stand Marie Linde dem Haushalt vor, da Lindes Mutter schwer krank war und sodann am 29. März 1913 starb.

Die Jahre in der Schweiz (1914–1923)

Als 1913 die aus der deutschen Sektion der Theosophischen Gesellschaft entstandene Anthroposophische Gesellschaft beschloß, in Dornach bei Basel einen eigenen Bau für solche Dramenaufführungen zu errichten, folgte Linde der Bitte Rudolf Steiners, als Maler bei der Deckenausmalung des großen Saales mitzuwirken. In den ersten Monaten des Jahres 1914 übersiedelte Linde mit Frau und Tochter nach Arlesheim, dem Nachbardorf von Dornach. Sein Haus in Etzenhausen verkaufte er an seinen Freund, den Maler Ludwig von Herterich.
Der sogenannte erste Goetheanum-Bau in Dornach wurde von zwei Kuppeln überwölbt. Die größere befand sich über dem Zuschauerraum, die kleinere über der Bühne. Beide Kuppeln wurden vollständig ausgemalt. Insgesamt gab es 650 Quadratmeter Malfläche. Die größere dieser Kuppeln malte Linde zur Hälfte aus, teilweise unterstützt von seiner Frau. Es waren Motive der Schöpfungsgeschichte und des Paradieses, die er nach kleinen Vorskizzen Rudolf Steiners gestaltete. Daneben hatte er eine organisatorische Leitungstätigkeit übernommen: Er war zweiter Vorsitzender des Goetheanum-Bau-Vereins. Außerdem stand er der Gruppe von zwölf Malern und Malerinnen für die beiden Kuppeln vor. 1917 war seine Arbeit an der großen Kuppel beendet.
1917 erhielt er auf Veranlassung Rudolf Steiners den Auftrag, zwölf große Gemälde für einen anthroposophischen Veranstaltungsraum in Mannheim nach Motiven aus Goethes »Märchen von der grünen Schlange« und Rudolf Steiners Drama »Die Pforte der Einweihung« zu schaffen. 1921 waren diese Bilder vollendet und an Weihnachten im Goetheanum ausgestellt.

Hermann Linde (1863–1923), Unser Nachtquartier in Kashmir 8. 10. 1894, Mischtechnik.

Linde hat außerhalb Dornachs Vorträge über den Goetheanum-Bau gehalten, wie sein Manuskript aus dem Jahre 1922 mit dem Titel »Das Goetheanum in seiner Entstehung und künstlerischen Ausgestaltung« beweist. 1915 weilte er ein letztes Mal in Lübeck. Am 11. Dezember 1918 starb sein von ihm hoch verehrter Vater.

Linde war von kleiner, zierlicher Gestalt. Er trug einen Bart. Man sieht ihn seit Indien auf keinem Foto, keinem Selbstporträt, keiner Skizze ohne Hut. Nach seiner Indienreise war er – infolge der dortigen Aufregungen wegen nichterfolgter Bezahlung von Bildern – monatelang krank, unfähig zu malen. Er war sehr sensibel. Seine jüngeren Malerkollegen am Goetheanum empfanden ihn als still, bescheiden, arbeitsam. Er hielt sich mit seiner Kritik an der Arbeit anderer zurück und versuchte stets, Gegensätze auszugleichen. Die malerische Aufgabe stand jeweils ganz im Zentrum seiner innersten Interessen. Um so größer war der Schock, als durch den Brand, dem das erste Goetheanum am 31. Dezember 1922 zum Opfer fiel, fast sein gesamtes künstlerisches Werk der Jahre 1909–1917 vernichtet war. Es waren die Kuppelmalereien und die Kulissen, die er für die Aufführungen in München geschaffen hatte. Nur die zwölf großen Tafeln zu Goethes »Märchen von der grünen Schlange« und zu Rudolf Steiners Drama »Die Pforte der Einweihung«

Hermann Linde (1863–1923), Lindehaus in Etzenhausen, bez. September 1909, Mischtechnik.

überdauerten bis heute. Wenn wir die Zerstörung seiner Werke einerseits, seine Sensibilität und von Jugend an zarte Konstitution andererseits berücksichtigen, dann können wir verstehen, daß ein knappes halbes Jahr später sein Herz versagte. In den ersten fünf Monaten nach dem Brand malte er als Spende für den Wiederaufbaufonds des Goetheanums noch einmal die zwölf Motive seines großen Tafelwerkes der Jahre 1917–1921, dieses Mal in Pastell.

Am 26. Juni 1923 starb Linde in Arlesheim. 1936 fand eine große Gedächtnisausstellung seiner Werke im Goetheanum in Dornach statt. 1943 starb Marie Linde, 1990 Agnes Linde. 1991, 1993 und 1994 gab es Linde-Ausstellungen im Goetheanum, 1992 in München und Bern, 1995 in Dachau.

Linde war stets ein Werdender; nie mit sich zufrieden. Noch 1922 hatte er große neue malerische Pläne. Betrachtet man sein Gesamtwerk, so erkennt man Motivgruppen und Motivveränderungen. In der Behandlung der Farben hin zu immer stärkerer Leuchtkraft machte er im Laufe seines Lebens großartige Fortschritte. Aus den erhaltenen Unterlagen sind seine Gründlichkeit und die einzelnen Schritte bei der Erarbeitung eines Motivs zu entnehmen.

Hermann Lindes malerisches Arbeiten

Wie Linde an einem einzelnen Gemälde arbeitete, erfahren wir eingehend aus seinen Briefen aus Indien, in denen er seine Arbeit an dem Gemälde der Langar-Prozession von Hyderabad, für das er die Goldmedaille des Vizekönigs erhielt, schilderte. Dieses Ölbild war vier Meter hoch und sechs Meter breit. Er schreibt am 23. Juli 1893: »Es wird ein Bild voller Leben mit Hunderten von Figuren, im Vordergrund alte Krieger mit vorsintflutlichen Waffen, . . . dazwischen berittene Lanzenreiter. Hinter diesen ein Vasall des Nizams auf einem bunt bemalten Elefanten, gefolgt von . . . Kamelreitern und Soldaten. Im Hintergrund zieht sich der Zug durch einen Torbogen, durch den die Straße mit anderen Elefanten . . . sichtbar ist. Zu beiden Seiten des Zuges eine große Menschenmenge.«

Wie anders ist diese Schilderung eines Gemäldes als etwa die Beschreibungen, die van Gogh von seinen Bildern gibt. Für Hermann Linde ist vor allem der Aufbau des Bildes wichtig, während die Farben Nebensache sind. Bedeutsam ist die Aufteilung Vordergrund – Mittelgrund – Hintergrund und für weniger genau ausgearbeitete Teile des Geschehens die beiden Seiten des Bildes. Die Hauptperson auf einem geschmückten Elefanten befindet sich im Mittelgrund. Die Hell-dunkel-Werte erörtert er, aber an keiner Stelle die Farben. Während der Prozession hatte er von einem bestimmten Logenplatz aus viele Skizzen angefertigt. Gestalt und Bewegung konnte er rasch und genau festhalten, doch an die Einzelheiten der Kostüme oder des Schmuckes konnte er sich nicht erinnern, und es widerstrebte ihm, irgend etwas aus der Phantasie heraus zu ergänzen. Selbst Schwarzweißfotos halfen ihm nur wenig. Alles, was er malte, sollte naturwahr sein. Er gebrauchte diesen Begriff »naturwahr« in seinen Briefen. Das getreue Abbild war ihm ein größeres Anliegen als die Schönheit des Gemäldes. Viereinhalb Monate arbeitete Linde an diesem großen Bild. Die einzelnen Figuren malte er mit Hilfe von Modellen. Er ruhte nicht, bis ein Elefant als Modell für den Mittelgrund geschmückt wurde. Er hatte Freude daran, so großformatig zu malen. Immer wieder änderte er nachträglich an dem Gemälde. Er verwandte viel Mühe darauf, die Abendstimmung herauszuarbeiten: »Man sieht gegen die Sonne, daher ist alles von Licht umspielt, die Figuren nur von der Rückseite von Streiflichtern erhellt«, schreibt er am 29. Oktober 1893. Gegen Ende des Indienaufenthaltes ist das Bild in den hellen Partien nachgedunkelt. Er konnte sich den Grund dafür nicht erklären und hellte es nachträglich auf.

Eine Besonderheit in Lindes jüngeren Jahren, sowohl in Norddeutschland als auch in Indien, ist, daß er nie bei Regenwetter in seinem Atelier malte. Er notierte dann in sein Tagebuch, daß er nicht malen konnte, weil es den ganzen Tag regnete. Manchmal beklagte er die dadurch verlorene Zeit. Dies ist besonders erstaunlich, weil man doch den Eindruck gewinnt, daß die Form der Gegenstände oder Figuren für ihn relevanter als die Farbe war. Ob er diese Gewohnheit in München oder Etzenhausen beibehielt, ist aus den Quellen nicht zu erschließen.

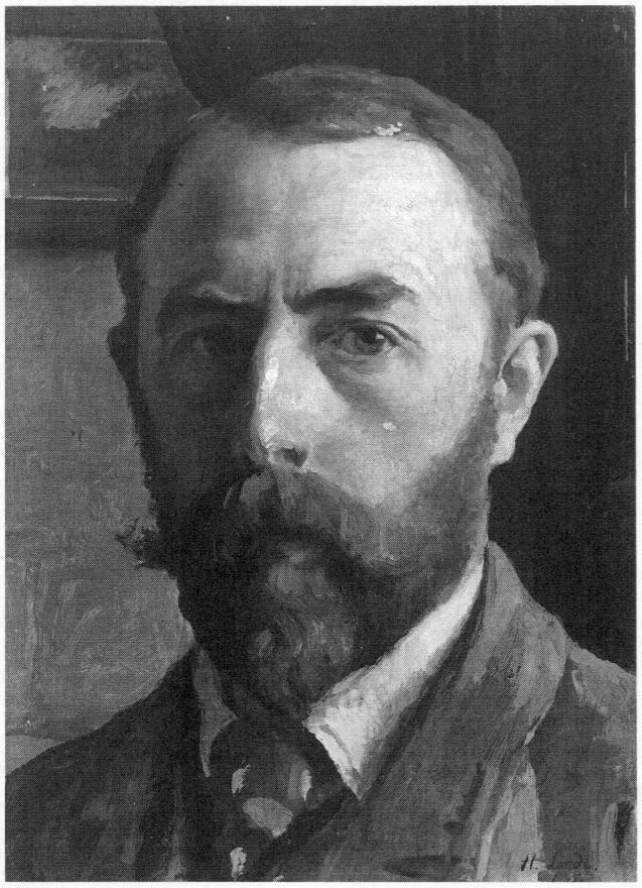
Ein Brief Lindes vom 4. Dezember 1906 aus Etzenhausen zeigt, daß er vorwiegend im Atelier malte, nicht in der freien Natur. Allerdings brauchte er viele Skizzen unmittelbar vor dem Sujet, um dieses dann nachträglich im Atelier darstellen zu können. Genügten ihm die ersten Skizzen nicht, dann begab er sich ein zweites Mal an den Ort, auch wenn dieser in entfernterer Gegend lag, um weitere Skizzen anzufertigen. Er ergänzte also auch zu dieser Zeit nicht aus der Phantasie heraus.

Über seine Arbeit an der Kuppelmalerei des Goetheanums in Dornach während des Ersten Weltkrieges gibt es einige Briefe, die wieder, wie einundzwanzig Jahre zuvor in Indien, die Begeisterung an der Arbeit auf einer großen Fläche ausdrücken. Bevor es an die große Fläche ging, arbeitete er von morgens bis abends im Atelier an der detaillierten Ausgestaltung der Motive. Es war für ihn zum Beispiel eine Frage – wie ein erhaltener Skizzenblock zu der Kuppelmalerei verdeutlicht –, wie zwei Figuren sich an den Händen halten, fest zupackend oder die Hände locker aufeinander liegend. Ist die rechte oder die linke zuoberst? Alle Möglichkeiten werden zeichnerisch bewältigt, bevor die Entscheidung für eine getroffen wurde. An allen Motiven arbeitete er an Detailproblemen zeichnerisch, bevor er an die malerische Umsetzung auf großer Fläche ging.

Die meisten Vorarbeiten sind zu seinem letzten Werk, dem Gemäldezyklus von zwölf großen Tafeln zu Goethes »Märchen von der grünen Schlange« und Rudolf Steiners Drama »Die Pforte der Einweihung« erhalten. Diese Bilder im Format zwischen 147 mal 89 und 97 mal 88 Zentimeter sind in einer Ei-Tempera-Technik mit Pflanzenfarben gemalt, deren Verdichtung eine starke Leuchtkraft erzielt. Die einzelnen Arbeitsschritte sind aus den Skizzenbüchern und großen Vorzeichnungen exakt zu ermitteln. Zunächst fertigte Linde eine Zeichnung von der Aufteilung der Wände des Raumes an, in dem die Bilder hängen sollten. Dann legte er in Zusammenarbeit mit Steiner die zwölf Motive thematisch fest, sechs aus jeder der beiden genannten Dichtungen, die hinsichtlich der Figuren eine grundsätzliche und ge-

wollte Ähnlichkeit aufweisen. Anschließend entwarf Linde winzige Zeichnungen (zum Beispiel 6 mal 10 Zentimeter), die die Gesamtkomposition darstellen. Eine Gesamtkomposition zu entwerfen, fiel ihm stets leicht. Schon in Indien schrieb er über sein großes Prozessionsgemälde, daß ihm die Komposition leichtfiel. Dafür brauchte er nur wenig Zeit. Die Schwierigkeit steckte für ihn auch in Dornach, rund ein Vierteljahrhundert später, im Detail. Sollte die weise und hilfreiche grüne Schlange menschenähnlich aussehen, sollte sie bloß Reptil sein oder eine Mischung aus beidem (vergl. die Abbildungen)?

Alle Figuren sind in kleinen oder originalgroßen Zeichnungen vorgearbeitet, manche in sehr zahlreichen. Da geht es zum Beispiel bei einer segnenden Gestalt darum, wie hoch sie den Arm erhebt, wie die Fingerhaltung ist, was der zweite Arm tut, wie die Fußstellung ist. Für jedes dieser Probleme gibt es gesonderte Vorzeichnungen, die verbessert, verändert, neu geschaffen werden, zuerst in kleinen, dann in großen Formaten, bis Linde mit der Lösung einverstanden sein kann. Hat er die endgültige Lösung gefunden, dann wird sie proportionsmäßig exakt, aber in freierer Form in die Farbe übertragen. In den Ansprachen nach Lindes Tod sagte Steiner, daß Linde als Maler an sich selbst Ansprüche gestellt hat, wie sie niemand anderes gestellt hätte. Auch bei diesen Motiven, die mehrheitlich in einer jenseitigen Welt spielen, wird überwiegend der Aufbau Vordergrund – Mittelgrund – Hintergrund und die Dreiteilung Zentrum, Seiten beibehalten.



Hermann Linde (1863–1923), Selbstporträt, 1905, Öl auf Pappe, 36 x 25,5 cm.

Hermann Linde (1863–1923), Familie Linde (Hermann, Maria, Tochter Agnes), Mischtechnik, Etzenhausen Dezember 1910.

Linde liebt die harmonischen Farben und vermeidet – mit ganz wenigen Ausnahmen – Komplementärfarben. Die Farbenfülle nimmt im Alterswerk zu, niemals aber trägt er in den ausgearbeiteten Bildern die Farbe rein oder plakativ auf. Wie zwei oder mehr Figuren miteinander kommunizieren, war für ihn in bezug auf Haltung, Gesten, Bewegung in den Vorstudien ein Problem, niemals aber in bezug auf die Farbgebung, für die es keine verschiedenartigen Versuche gibt.

Bei Motiven aus einer jenseitigen Welt mußte er nun endlich ein Bild innerlich erschaffen, das ihm die äußere Welt nicht zuvor geboten hatte. Dieses Bild als Ganzes hat offenbar in innerer Anschauung in ihm gelebt, doch die Einzelheiten der Körper-, der Hand-, der Kopf-, der Armhaltung oder des Faltenwurfes entnahm er der äußeren Welt, wobei ihm seine Frau oder ein anderer Mitarbeiter des Goetheanums Modell stand.

Welche Ziele hat Linde als Maler gehabt? Auf fernen Reisen hielt er Motive fest, die ihm für das fremde Land charakteristisch erschienen. 1894 äußerte er mehrfach den Wunsch, das biblische Geschehen naturwahr zu malen. Er stellte sich David ähnlich einem indischen Ziegenhirten vor oder die Heilige Familie auf der Flucht nach Ägypten wie eine arme Familie in Tunis. Einige Bilder in dieser Art haben sich bis heute erhalten. Ferner wollte er in einer Zeit ohne Farbfotografie die Menschen in seiner Heimat mit der fremden Welt Indiens vertraut machen. Nach verschiedenen Versuchen fühlte er sich zur Darstellung biblischer Themen doch unfähig und stellte resigniert fest, daß er wohl bei Genrebildern bleiben müsse. 1906 empfand er die Diskrepanz zwischen Zielsetzung und Vermögen als quälend. Erst bei der Kulissenmalerei in München ab 1909 und insbesondere

ab 1914, als er auf großer Fläche Schöpfungsmotive gestalten durfte, schrieb er freudevoll von seiner Arbeit. Zu keiner Zeit war er bereit, seine malerischen Mittel einem vulgären Publikumsgeschmack anzupassen, auch wenn er dadurch weniger verdiente.

Literatur:

Elisabeth Bessau: Eine Hermann-Linde-Ausstellung. In: Was in der Anthroposophischen Gesellschaft vorgeht. Dornach, 21. April 1991.

Gerhard Hanke: Die Künstlerkolonie Dachau. Besuche von Künstlern und Angehörigen geistiger Berufe in den Jahren 1891–1918. In: Ottilie Thiemann-Stoedtner – Gerhard Hanke: Dachauer Maler. Die Kunstlandschaft von 1801–1946. Dachau 1989, S. 287–359.

Hermann Linde (senior): Erinnerungen aus meinem Leben. Lübeck 1915.

Hermann Linde: Das Märchen von der grünen Schlange. Basel 1972.

Ders.: Imagination. Dornach 1988.

Rudolf Steiner: Unsere Toten. Dornach 1984 (Ansprache bei der Kremation von Hermann Linde, Basel, 29. Juni 1923 und Gedenkworte für Hermann Linde, Dornach, 29. Juni 1923).

Ottilie Thiemann-Stoedtner: Etzenhausen als Ort der Künstler. In: Ottilie Thiemann-Stoedtner – Gerhard Hanke: Dachauer Maler. Die Kunstlandschaft von 1801–1946, Dachau 1989, S. 153–188, insbes. S. 171.

Assja Turgenieff: Erinnerungen an Rudolf Steiner und die Arbeit am ersten Goetheanum. Stuttgart 1972, S. 57 f.

Margarita Woloschin: Die grüne Schlange. Lebenserinnerungen. Stuttgart 1956, S. 287 f.

Anschrift der Verfasserin:
Elisabeth Bessau, Dipl.-Volkswirt, Unterer Zielweg 24,
CH-4143 Dornach

Priesterkomponisten im KZ Dachau

Musikalisches Wirken 1941–1945

Von Eleonore Philipp

Eine zwangsweise Gemeinschaft von 2796[1] Priestern über mehrere Jahre hinweg ist wohl beispiellos in der gesamten Kirchengeschichte. Im Konzentrationslager Dachau befand sich ab 1940 das größte Priesterlager unter der Gewaltherrschaft des Hitlerregimes. Der Benediktinerpater Gregor Schwake, der im Januar 1944 eingeliefert wurde, nennt es in seinen Erinnerungen ein »Riesenkloster«.[2] Geistliche aus über 20 Nationen wurden 1940 nach den Verhandlungen zwischen der Deutschen Reichsregierung und dem Vatikan aus anderen Konzentrationslagern in Dachau »konzentriert« und auf die Blöcke (= Baracken) 26, 28 und 30 verteilt. Am 23. November 1940 berichtete der Staatssekretär im Auswärtigen Amt, Ernst Freiherr von Weizsäcker, als Vertreter der Reichsregierung dem päpstlichen Nuntius Orsenigo in einem Schreiben folgendes: »Das Auswärtige Amt beehrt sich, der Apostolischen Nuntiatur die mündlich gemachte Mitteilung zu bestätigen, daß nach einer Entscheidung des Reichsführers SS und Chefs der Deutschen Polizei im Reichsministerium des Innern die in verschiedenen Konzentrationslagern einsitzenden Geistlichen nunmehr sämtlich im Konzentrationslager Dachau untergebracht werden.«[3]

Mit ihren drakonischen Maßnahmen gegen die »Saupfaffen«, wie Überwachungen, Verhöre, Klosterauflösungen, unbegründete Anschuldigungen und zahlreiche Verfahren, hatten die Nationalsozialisten bereits Ende 1940 erreicht, daß 1056 Geistliche im Dachauer KZ einsaßen, davon der überwiegende Teil aus Polen, nämlich 942.[4]

Am 8. Dezember 1940 traf ein Transport mit 150 ausgehungerten Priestern aus Mauthausen in Dachau ein, in dem sich *Pater Johann Maria Lenz* (Jesuit aus Wien) und *Pfarrer Josef Moosbauer* (aus Waldhausen/Diözese Linz) befanden. Beide waren in diesem Jahr 1940 schon einmal im KZ Dachau gewesen, wurden dann aber zurück in ihre Heimat überstellt, nämlich in die in Österreich gelegenen KZ Mauthausen und Gusen. Pater Lenz wurde nach der Befreiung im April 1945 einer der wichtigsten Chronisten der Priesterblöcke. Mit seinen Aufzeichnungen über Priesterschicksale und über die Kirchenmusik im Lager hat er vieles vor dem Vergessen bewahrt. Und Pfarrer Moosbauer brachte eine musikalische Begabung mit, die ihn befähigte, die Leitung des »Kirchenchores« zu übernehmen, Liedernoten aus dem Gedächtnis aufzuschreiben und mit eigenen Kompositionen das Repertoire des Priesterchores zu bereichern.

Eine Betätigung als Seelsorger im Schutzhaftlager war den Geistlichen unter strengsten Strafen verboten, was die Priester keinesfalls hinderte, den Mithäftlingen heimlich geistlichen Beistand zu gewähren, zum Beispiel in den Arbeitskommandos oder im Krankenrevier. Die katholische Kirche erreichte aber durch ihre Verhandlungen mit der Deutschen Reichsregierung, daß die Priesterhäftlinge eine Sonderstellung erhielten und im Januar 1941 auf Block 26, Stube 1 eine Kapelle einrichten durften. Pater Lenz berichtet dazu in seinen Erinnerungen: »Jetzt wurde Tag und Nacht auf Block 26 gearbeitet. In wenigen Tagen soll Himmler auf Besuch kommen und der muß die Kapelle befehlsgemäß vorfinden . . . 20. Jänner abends. – Die Kapelle ist fertig. – Der schönste Raum im ganzen Lager. Die Fenster waren grün, mit roten Kreuzen bemalt. Niemand sollte von außen hineinsehen können. Der heilige Raum war nur für uns Priester. Den Laien war der Zutritt streng verboten. Und doch – wieviele hatten eine schreiende Sehnsucht nach dem eucharistischen Gott.«[5]

Am 22. Januar 1941 konnte der erste Gottesdienst in der notdürftig ausgestatteten Kapelle stattfinden. »Armut umhüllte den Tabernakel, den Altar, den ganzen Kapellenraum, aber ich glaube, daß in keiner Kirche das Gold einer ganz innigen Heilandsliebe heller strahlte als hier . . . Was bedeutete es schon, daß der Altar ein einfacher Holztisch war, der Tabernakel aus einigen Kistenbrettchen bestand, die anbetenden Engel auf der Tabernakeltüre aus dem Messingblech eines ausgedienten Marmeladeneimers ausgestanzt waren und die Strahlen der hölzernen Monstranz denselben Ursprung hatten! . . . Zum primitiven Altar paßten die primitiven Geräte und Gewänder; Kunstwerke gab es hier keine, weder an den Wänden noch auf dem Altar.«[6]

Die Freude über die gewährte Vergünstigung wurde