Vom Naturempfinden und einer neuen Bildlyrik

Zum 100. Geburtstag des Malers Joseph Mader (1905–1982)

Von Dr. Ingrid von der Dollen

Leben und Werk Joseph Maders lassen sich in verschiedenen Zusammenhängen betrachten. Bisher wurde der Maler meist im Kontext seiner Generation gesehen, jener um die Jahrhundertwende Geborenen, die durch die Ungunst der historischen Konstellation in ihrer Entwicklung eingeschränkt worden waren, ja mehr noch: denen eine ihrer Leistung angemessene Würdigung im aktuellen Kunstgeschehen versagt geblieben war. Man fasste sie unter dem Begriff der »verschollenen Generation« zusammen. Unter stilistischem Gesichtspunkt wurde Joseph Mader jenen Malern zugerechnet, die nach dem Zweiten Weltkrieg entgegen dem Trend der gegenständlichen Malweise treu blieben. Sie nahmen die Errungenschaften der Klassischen Moderne in sich auf, entwickelten ihr individuelles Formenrepertoire und boten durch eigene Handschrift, Farbgebung und Bildflächengestaltung eine neue, persönliche Interpretation der Erscheinungswelt, was mit dem Sammelbegriff des »Expressiven Realismus« gemeint ist. Selten aber ist Mader in regionalem Zusammenhang dargestellt worden, wie es hier geschehen soll.

Dachauer Künstlervereinigung

Joseph Mader gehörte von 1961 bis zu seinem Tode 1982 der Dachauer Künstlervereinigung an und stellte in diesem Rahmen regelmäßig im Dachauer Schloss aus. Die Affinität zu dieser Gruppe lässt sich mehrfach begründen: Seine Biographie ist vielfältig mit dem Land verbunden. Am 20. September 1905 als Lehrersohn in Landshut geboren, hatte er in Freising 1941 geheiratet und hier als Sanitäter die Kriegsjahre verbracht. Seine Heimat wurde seit den vierziger Jahren bis zu seinem Lebensende Moosburg, zwischen den Isar- und den Amperauen gelegen, wo seine ausgeprägte Naturempfindung reiche Nahrung fand: »Abends sehr schöner Spaziergang amperabwärts, heimatliche Empfindung (Rückblick auf die Abendgänge in den Auen und an der Isar), hier spärliche Schlüsselblumen«, wie er am 9. April 1945 in sein Kalenderbüchlein notierte, wenige Wochen bevor er in Freising von den Amerikanern gefangen genommen wurde. Die Verbindung zur Dachauer Künstlervereinigung geht auf den Maler und Bildhauer Karl Huber (*1928) zurück, der in den fünfziger Jahren in Freising Ausstellungen mitgestaltete, zu denen man Joseph Mader einlud. Als Karl Huber sein Atelier nach Dachau verlagerte und in der Dachauer Künstlervereinigung aktiv wurde, zog er Joseph Mader, mit dem er inzwischen freundschaftlich verbunden war, nach.

Die 1927 gegründete »Künstler-Vereinigung Dachau« war zur Zeit, als Mader dort eintrat, schon eine Gruppe, die weder stilistisch noch inhaltlich auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen war; sie spiegelte vielmehr jenen für die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts charakteristischen Stilpluralismus wider, der die Kunstwelt seitdem bestimmt. Auch die Landschaft, die eigentümliche Schönheit des Dachauer Mooses

Joseph Mader in seinem Atelier 1980
Foto: Autor

1 »Abendliche Auenlandschaft«, Mischtechnik, 37 x 50 cm, 1974
Foto: Autor

mit ihrem zahllose Maler anziehenden Reiz, spielte inzwischen als verbindendes Motiv keine Rolle mehr. Längst war die ausgiebige Reiseaktivität der sechziger Jahre in die Welt der Maler eingedrungen, die im Dachauer Schloss ihre Gemälde aus Spanien, aus Paris oder von der Ostsee ausbreiteten oder gegenstandslose Bilder einführten. Gerade Joseph Mader aber kann als einer der wenigen gelten, die, beseelt von einer einzigartigen Naturempfindsamkeit, insofern in der Tradition der »Neu-Dachauer« standen, jener den Ruhm der ehemaligen Malerkolonie begründenden Trias Ludwig Dill (1848–1940), Adolf Hölzel (1853 bis 1934) und Arthur Langhammer (1855–1901), denen die Unberührtheit der Landschaft zur Inspirationsquelle wurde. Hölzel, der im Geburtsjahr von Joseph Mader einem Ruf nach Stuttgart folgte, hatte schon in Dachau die auf den reinen Farbklang zielende Abstraktion vor der Natur weit vorangebracht. Dass Joseph Mader eine andere Formensprache entwickelte, kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass auch sein künstlerisches Hauptziel darauf gerichtet war, die Empfindung vor der Natur mit formalen Mitteln im Bilde zu fassen. Entsprechend seiner Generationszugehörigkeit entnahm er sein bildnerisches Arsenal nicht mehr dem Jugendstil oder den neuen zu einer eigenen Farbtheorie sich herauskristallisierenden Gesetzen, sondern Cézanne und dem Kubismus.

2 »Beute«, Tempera-Pastell, 62 x 43,5 cm, 1949
Foto: Autor

Vorbild Cézanne

Stilistisch schließt also Mader nicht bei den »Neu-Dachauern« an, für ihn blieben die großen französischen Maler immer Vorbild. Gemessen an ihnen war ihm auch die deutsche Malerei des Expressionismus, die in seiner Jugend zur Blüte kam, suspekt: »Dass Farborgien nicht jene letztüberzeugende Bildempfindung zu geben vermögen«, beobachtet er beispielsweise bei Emil Nolde – der übrigens im Jahre 1899 unter Hölzels Ägide in Dachau malte –, denn das Effektmäßige, wenn auch sublim gebracht, liege bei ihm nahe. »Man braucht da nur an die Bildform Cézannes zu denken im Gegensatz zu Nolde. Wie hier Raum, Maß, Linie ein reichgegliedertes Ganzes ergeben, das scheint mir eben doch weitaus großartiger.«[1]

Eine Umsetzung dieser Gedanken kann das Gemälde *Abendliche Auenlandschaft* (Abb. 1) veranschaulichen. Hier finden

3 »Tümpelerinnerungen«, Mischtechnik, 50,5 x 73 cm, 1952
Foto: Autor

die Cézanne'schen Erfindungen ihre deutlich sichtbare Anwendung: Die Erschaffung des Bildraums aus der Farbe statt aus der perspektivischen Konstruktion.[3] Es ist der Nuancenreichtum der neben- und übereinander aufgetragenen Pinselhiebe oder Farbflächen, der sich die Gegenstände, Baumkronen und einen bemoosten Waldboden, schafft und nicht die Zeichnung, aber wie Cézanne seinen Pinien durch scharf gezogene Äste und Stämme Festigkeit verleiht, so gibt auch Mader der konturlosen Farbsubstanz ein gliederndes Gerüst. Und welche Stimmung bewirkt hier die Farbe: Silbriges Mondlicht bestimmt die Helligkeiten, tiefes Blau-Grün das Dickicht, wo kein Strahl hinreicht, eine Skala von moosgrünen und blauvioletten Nuancen füllt Zwischenräume und stellt Übergänge her, eine unberührte und geheimnisvoll nächtliche Natur hat Mader im Bild eingefangen, die wie meistens von einem Tier, hier einem Greifvogel, belebt ist.

4 »Katzen«, Öl auf Holz, 65 x 80 cm, 1952
Foto: Autor

Solch poetische Stimmungen, die viele seiner Bilder charakterisieren, sind wiederum weit entfernt von der kühlen Malerei eines Cézanne.

Kubismus

Andere Gemälde verweisen deutlicher auf den Kubismus. Beispielhaft kann das in Mischtechnik ausgeführte Gemälde *Beute* (Abb. 2) veranschaulichen, wie Mader seine Beobachtungen in schlüssige Form übersetzt. Ein Adler in schroffem Felsgebirge schlägt eine Taube. Mehr ist nicht dargestellt, und das Motiv ist nicht spektakulär. Wie aber das Bild von Linien, Flächen und Farben in Bewegung gesetzt ist und lebt, wie Mader den heftig zupackenden Adler über der tödlich verrenkten Taube in die Starrheit der Felskuben integriert, statt den Kontrast zwischen Tier und Umgebung herauszuarbeiten: das ist ungewöhnlich. Hier ist nicht ein Raubvogel auf Felsen abgebildet, sondern ein aus raffiniert komponierten Farben und Formen gebildetes Gemälde geschaffen, in dem der Betrachter erst nach genauerem Examen die Details der Bildfabel herausliest – und die handelt vom unerbittlichen Kampf im Dasein der Welt. Das Sujet ist für Mader charakteristisch. Formal verschmilzt hier im Bild die kalte, rationale Durchplanung der Fläche, wie sie die Kubisten erfanden, mit seinem eigenen empfindsamen Naturerleben. Auf seinen Bildern finden sich geradezu Extreme zusammen gespannt: So sehr die Kubisten den persönlichen Anteil am Bild zu tilgen wünschten – sodass ihre Gemälde kaum zuzuordnen sind – so sehr sucht Mader seinem ausgeprägt persönlichen Welterleben bildhaften Ausdruck zu geben.

Naturgeschehen

Seine Bilder beruhen auf geduldiger Beobachtung des Naturgeschehens, das ihn geradezu in Bann zog, wobei ihn das Leben unter Wasser in Tümpeln und Teichen besonders fasziniert. »An ihn [den Kollerweiher] erinnere ich mich immer wieder besonders gern, hat er doch in unsern jungen Frühlingstagen eine besondere Rolle gespielt. Das Erleben des eisfreien Wassers, sein eindringlicher Geruch, das Spiel der farbenfrohen Bitterlinge auf des Weihers Grund, der Sonnenglanz auf Wasserfläche und angrenzendem Urbau, das sind die schlichten Elemente, die doch die ganze Erlebniskraft so leidenschaftlich gefangen genommen haben. Man merkt es immer mehr, was für ein unermessliches Reich die Jugendzeit gewesen ist. Man kommt manchmal ins Träumen und in unaufhörlichem Fluß kommen die Bilder.«[3] Auch die ungewöhnliche *Tümpelerinnerung* (Abb. 3), eine farblich reduzierte, von mannigfaltig bewegten Linien bestimmte Bildanlage, geht aus solchen Träumen hervor. Und immer wieder kommen auf seinen Bildern *Katzen* vor, Sinnbild der Ambivalenz von Schönheit und Grausamkeit und Symbol seiner Natursicht, die ihn ein Leben lang zu dem Thema des Existenzkampfes antreibt. Das Ölgemälde *Katzen* (Abb. 4), eine wohl ausponderierte Komposition, in der Überfülle von Linien und kleinteiligen Farbflecken der gleichzeitig entstandenen Tümpelerinnerung ähnlich, ist genau wie diese von dekorativem Reiz, doch gleichzeitig wieder eine Darstellung des Kampfes, worauf der tote Vogel hinweist, den die Katzen umschleichen.

Maders Naturauffassung ist komplex. Neben dem Existenzkampf der Tiere und ihrer Grausamkeit oder der Gleichgültigkeit der Natur, die auch todbringend über den Menschen hinweggeht, offenbart der Maler die berückende Schönheit der Schöpfung, die er in lyrischen Bildgedichten wiedergibt, in winterlichen Abendstimmungen, einsamen, im Schnee versunkenen und nur von Vögeln besuchten Hütten, *Elstern im Winter* (Abb. 5), oder er enthüllt das geheimnisvoll im Verborgenen Wesende, auf dem Dachboden und im Keller. Schließlich erfindet er Poetisch-Traumhaftes, das ans Surreale grenzt. In der *Nachtszene* (Abb. 6) übernimmt Mader das Grundprinzip des Surrealismus: Die Begegnung des Nicht-Zusammengehörenden im Bild. Nächtens ereignet sich hier Unwahrscheinliches, indem ein Klepper sich einer schönen,

5 »Elstern im Winter«, Tempera-Pastell, 45 x 66 cm, 1956
Foto: Autor

nackten Frau nähert, die mit geschlossenen Augen unter einem offenen, von Pfeilern gestützten Terrassendach auf einem Stuhl sitzt. Real mögen immerhin die beiden fauchenden Katzen sein, die sich jagen und dabei eine Blumenvase umwerfen. Ein sternenbesetzter Himmel gibt an, dass es Nacht ist und verweist so das seltsame Geschehen in das Reich der Träume. Das Bild lockt nicht zur intellektuellen Entschlüsselung, vielmehr zur Empfindung verrätselten nächtlichen, nicht ganz geheuren Treibens inmitten der Natur.

Wenngleich diese stillen Bilder nur vereinzelt ein Echo hervorriefen in einer Zeit, die von dem kulturellen Bruch im Westdeutschland der Nachkriegszeit gezeichnet war, so befand sich darunter doch mancher Kenner wie der einundachtzigjährige Prof. Richard Riemerschmid, der 1955 zu Maders Kollektivausstellung ins Lenbachhaus gekommen war. Er schrieb an seinen ehemaligen Schüler: »Ich bin ganz erregt vor manchen Ihrer Bilder gestanden, freudig erregt und mit einem Bedürfnis es auszusprechen.« Er vergleicht diese Empfindung mit der »Freude, die man an herrlichen Gedichten haben kann, auch wenn man die Sprache, in der sie geschrieben sind, nicht bis in alle Einzelheiten versteht. So geht's mir da und darüber möchte ich gern mit Ihnen sprechen. Hoffentlich gibt sich bald eine Gelegenheit dazu.«[4]

Mader und Beckmann

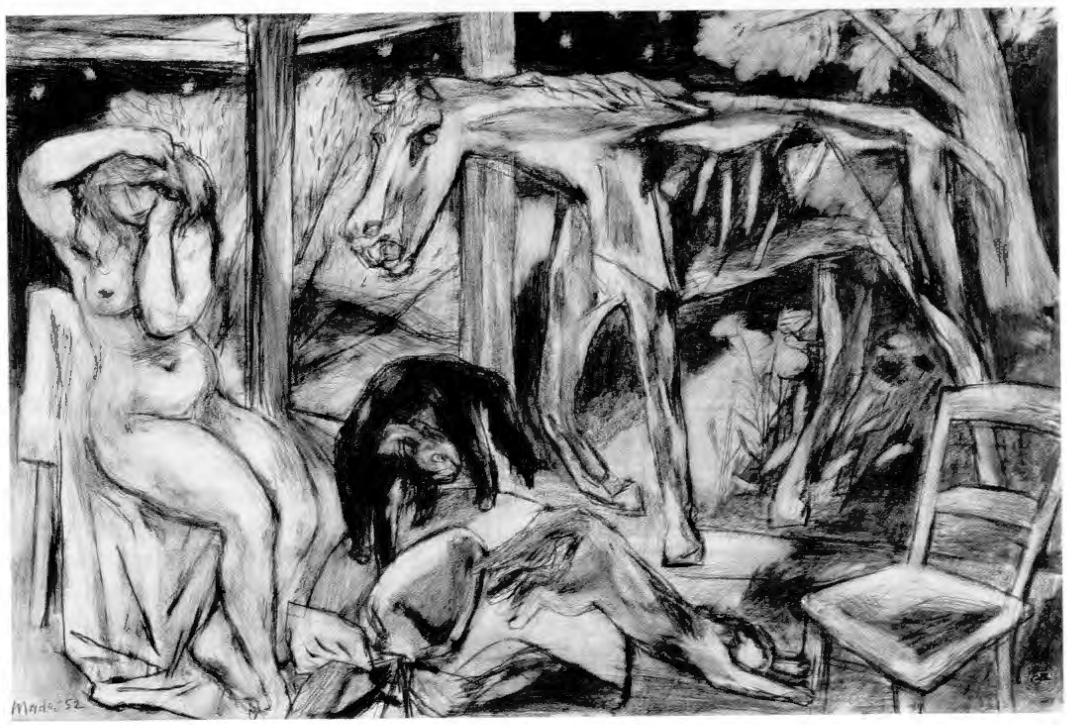
Manche, besonders frühere Arbeiten lassen gelegentlich formale und inhaltliche Anklänge an Max Beckmann erkennen, mit dem er sich ein Leben lang intensiv auseinander setzte. Im *Panoptikum* (Abb. 7) übernimmt Mader Beckmanns gedrängte Ansammlung von Figuren auf viel zu engem Raum, eine Überfülle, die einer freien Entfaltung derart gegensätzlicher Lebewesen abhold ist, zudem in bedrohlichem, ja gewalttätigem Zusammenhang Tierisches und Menschliches vermischend. Der Titel, eine »Gesamtschau im Sinne optischer Belehrung«, weist darauf hin, dass Mader ein Bild menschlicher Existenz anstrebte, die als ein Zustand zwischen Aggressivität und Gleichgültigkeit, zwischen physisch allzu großer Nähe und psychischer Isolation dargestellt ist. Formal finden sich auf diesem wie auf vielen Bildern der Zeit die raumschaffenden Balken oder Gegenstände, die Beckmann der größeren Tiefenwirkung wegen immer schräg setzt. Später entwickelte Mader entschiedene Vorbehalte gegenüber Beckmann: In der Nachkriegszeit, nach der langen Zeit des Leidens, wird der Pessimismus Beckmanns ihm unerträglich: »Aber es kommt kaum einmal zu einem das Schreckliche überwindenden Ausdruck. Mir scheint aber, dass die Kunst doch dieses Ziel erreichen müsste. Es ist nichts einzuwenden gegen einen schrecklichen Stoff, aber er müsste überwunden werden durch die Gestaltung, die dem durch die Furchtbarkeit des Gegenstandes erschütterten Gemüt eine Ahnung lässt von der versöhnlichen Harmonie.«[5] Mader schreibt so zu einem Zeitpunkt, 1951, als er seinen eigenen Ausdruck gefunden hat: Eine aus feinster Farb- und Formdifferenzierung komponierte Bildlyrik, die aus der Faszination durch ein intensives Naturerleben hervorgeht.

Harmonie und Liebe

Seine allumfassende Harmonievorstellung von der Welt ließ künstliche, dem Intellekt entsprungene Kategorisierungen nicht mehr zu. So ist es typisch für Mader, dass es für ihn keine Gattungen mehr gibt, dass die Grenzen zwischen Abbildung und Phantasieform verfließen, dass sie zwischen Symbolhaftigkeit und Dekorativem, zwischen Realem und Surrealem aufgehoben sind. Deutlich findet sich ein entsprechendes Bekenntnis in seinen Briefen: »Was für mein Empfinden heute weithin fehlt, ist eine Anfangsergriffenheit den Dingen gegenüber. Ein Miteinander in Beziehung setzen. Das intellektuelle Zerteilen und Zusammensetzen überwiegt heute und vor allem fehlt die Liebe, meine ich. Überall wird das Artistische gesehen und in den Vordergrund gestellt, aber daraus kommt nie eine Kunst, die umfassender anspricht und den Seelengrund beeindruckt.«[6]

Kunst und Literatur

Die Quellen zur Malerei Joseph Maders, zum Verständnis seiner Kunst- und Weltauffassung fließen reichlich: Mader gehörte zu jenen Malern, die auch zum geschriebenen Wort,



6 »Nachtszene«, Blei, 51 x 73 cm, 1952 Foto: Autor

zu Literatur und besonders zu Lyrik eine innige Beziehung hatten. Dieser »Nebenbegabung« gab er in ausführlichen Briefen, von denen mehrere hundert erhalten sind, Ausdruck. Sie richten sich vor allem an seinen um ein Jahr älteren Bruder, Dr. Anton Mader, Botaniker und Biologe sowie freier Schriftsteller und Lyriker, mit dem er einen konzentrierten Gedankenaustausch pflegte. Die Erinnerungen an ihre in glücklicher Gemeinsamkeit verbrachte Kindheit und Jugend in Landshut schwingen in vielen Briefen Joseph Maders mit: »Es ist schon so, wie Du schreibst, dass das Gewicht dieser düsteren 5 Jahre Krieg [gering] erscheint gegenüber einer Zeit des Wachsen- und Reifenkönnens in der beglückenden Geborgenheit unseres Elternhauses. Diese Jugend war das Entscheidende und wenn in der Arbeit etwas gelungen wird, dann aus jenem Grund heraus, der wie ein lichtes Märchenland versunken in uns ruht voll frühlingshaften Glanzes und leuchtendem Dunkel. Dein Kuckuckslied schien mir auch voll jenes Zaubers aus früheren Tagen, aus den Kindheitsfrühlingen, in denen wir hineinhorchten in die lichten blühenden Auen. Da mag Dir unbewusst der raumhafte Zauber des Kuckucksrufes tief lebendig geworden sein, der jetzt in dem Gedicht so schön zum Ausdruck kommt. Merkwürdig, wie ganz vertraut mir das geklungen hat.«[7]

Biographie[8]

Die aus dem umfangreichen Konvolut an Briefen hervorgehenden Nachrichten über das Leben Joseph Maders, über sein bildnerisches Schaffen, seine Gedanken- und Erlebniswelt, über seine Beziehungen zu Menschen, zu Natur und Religion und nicht zuletzt über die von ihm mit prägnantem Urteil begleitete Kunstentwicklung verdichten sich zu einem Bild der Zeit von lebendigster Anschaulichkeit. Dies umso mehr als Mader mit namhaften Persönlichkeiten verbunden war – dem Jugendstil-Meister Richard Riemerschmid, dem Maler Friedrich Ahlers-Hestermann, dem Münchner Verleger Reinhard Piper, dem Galeristen Günther Franke. Sie alle bezeichnen Etappen im Verlauf seiner Lehr- und Meisterjahre.

7 »Panoptikum«, Bleistift, 65 x 50 cm, 1930 Foto: Autor

Joseph Mader hatte 1922 siebzehnjährig an der Kunstgewerbeschule München bei Richard Riemerschmid, Adolf Schinnerer und Fritz Helmut Ehmke sein Studium aufgenommen. Nach Vorlage seiner Prüfungsunterlagen war ihm von den »maßgebenden Persönlichkeiten des Lehrkörpers« bestätigt worden, »dass zweifellos eine ganz erstaunliche Begabung für das Fach Tiermalerei vorliegt, die auszubilden sich nach menschlichem Ermessen reichlich lohnen wird.«[9] Dass in diesem Urteil das Leitmotiv des Lebenswerkes von Joseph Mader umschlossen ist, enthüllt erst die Betrachtung seines vollendeten Œuvres. Seit Anbeginn seiner künstlerischen Laufbahn stand es aber fest: Nur selten – in der kubistischen Phase – hat sich der Maler aus seiner innigen Verbundenheit mit der Natur gelöst, hat Tiere im Kampf gegeneinander gestellt, den Menschen mit dem Tier konfrontiert oder – später vor allem – Landschaft durchwest von Tieren gezeigt, und früh hat er nach den jugendlichen Zeichnungen auch in Worten das für ihn in der zweiten Hälfte seines Lebens wesentlich werdende Motto künstlerischer Deutung der Natur ausgedrückt, nämlich »lebendige, Form suchende Stimmungen auszudrücken«.[10]

Nachdem Richard Riemerschmid 1924 einem Ruf nach Köln gefolgt war, setzte er sich für ein Stipendium Maders ein, um ihm zu ermöglichen, 1927 an den Kölner Werkschulen seine Studien fortzusetzen. Für das Fach Malerei war dort Friedrich Ahlers-Hestermann (1883–1973) aus Hamburg verpflichtet worden, der aus der Schule von Matisse hervorgegangen war und als sein namhaftester Schüler bekannt wurde. Bei ihm wurde Joseph Mader Meisterschüler. 1930 unternahm er selbst eine Reise nach Paris, für seine Generation ein Erlebnis, das jeder, wenn er wirtschaftlich dazu in der Lage war, in den zwanziger und dreißiger Jahren zur Vollendung der Ausbildung unternahm.

Freischaffender Maler

Der für jeden jungen Künstler existenzbedrohliche Sprung in die Unabhängigkeit des Freischaffenden gestaltete sich für Joseph Mader zwiespältig. Da waren auf der einen Seite die für die meisten Anfänger üblichen Selbstzweifel, »eine Art von Besinnung, untermischt mit Zweifeln der eigenen Arbeit gegenüber und mitunter ein bedrückendes Gefühl von Ungenügen«,[11] ferner die wirtschaftliche Misere, »Material, Farben, alles beginnt zu fehlen«[12] und politische, von Skepsis begleitete Unsicherheit angesichts des aufziehenden Nationalsozialismus, auf der anderen Seite jedoch die namhaftesten Fürsprecher und Freundschaften, die sich ein junger Maler im München der frühen dreißiger Jahre nur wünschen konnte. Der bedeutende Kunsthändler Günther Franke hatte sich schon 1932, kaum dass Mader sich wieder in München befand, zu einer Ausstellung entschlossen; Riemerschmid eröffnete sie, Wilhelm Hausenstein und der Schriftsteller Konrad Weiß besprachen sie, der Verleger Reinhard Piper (1879–1953) wandte ihm seither sein Interesse zu.

Diesem vielversprechenden Anfang als freier Maler folgte durch die Errichtung der nationalsozialistischen Diktatur und den Krieg ein abruptes Ende. Eine vierjährige Militärzeit von 1941 bis 1945 brachte die künstlerische Aktivität zum vollständigen Stillstand und Maders Gestaltungsdrang beschränkte sich in dieser Zeit notgedrungen auf die Formulierung

seiner Gedanken: Zum Wesen künstlerischen Tuns, zu theologischen Fragen, zur geistigen Situation der Zeit, zu allgemeinen pessimistischen kulturkritischen Beobachtungen, denen immer wieder innig empfundene Naturschilderungen gegenüber stehen.

Eine reichhaltige malerische Produktion setzte in den fünfziger Jahren wieder ein. Jedoch, in dem Maße wie er seinen eigenen Stil ausprägte, entfernte er sich von der öffentlich anerkannten Malerei, zu der damals die gegenstandslose Kunst avancierte. Das mangelnde Interesse an seiner Bildwelt führte dazu, dass Mader nach den materiellen Nöten seiner ersten Lebenshälfte nun auch von den Segnungen der Wirtschaftswunderjahre ausgeschlossen war. Seine Arbeiten auf Papier erklären sich vor allem auch durch den immer wieder beklagten Material- und Geldmangel, wovon seine beiden Hauptschaffensphasen nach dem Ersten Weltkrieg und nach dem Zweiten Weltkrieg gleichermaßen gekennzeichnet waren. Dennoch lässt sich zum Glück konstatieren, dass sein aus der Not entstandenes Medium einer Tempera-Pastell-Mischung auf Papier der Intimität seiner stillen Naturversenkung angemessener ist als das repräsentativere Ölgemälde, das in seinem Werk in der Minderzahl ist.

Joseph Mader verstarb am 27. Mai 1982 in Landshut. Seit seinem Schlaganfall 1961 war er gesundheitlich angeschlagen gewesen.

Im Gedenkjahr 2005 finden noch folgende Ausstellungen statt: Vom 17. 9. bis 20. 11. 2005 in Landshut im Kreuzgang des ehemaligen Franziskanerklosters, veranstaltet von den Museen der Stadt Landshut. Es handelt sich um die Übernahme einer Ausstellung im Universitätsmuseum Marburg, die vom 20. 3. bis 1. 5. 2005 stattfand. Vom 15. 12. 2005 bis 1. 1. 2006 in der Galerie der Künstlervereinigung Dachau (KVD) in der Brunngartenstraße. Für Auskünfte steht der Sohn des Künstlers, Herr Hans Mader, Flurweg 1, 85368 Moosburg, Tel. 0 87 61/21 65 zur Verfügung.

Anmerkungen:

[1] Brief vom 31. Mai 1959. - Den umfangreichen Briefwechsel verwahrt Hans Mader, Moosburg, in seinem Familienarchiv.
[2] Dazu *Rainer Zimmermann:* Mit ihm begann die Malerei neu – Cézanne und die Folgen. In: *Ingrid von der Dollen (Hrsg.):* Im Widerstand gegen die Zeit. München/Berlin 2001, S. 247–249.
[3] Brief vom 4. April 1946.
[4] Brief vom 21. Mai 1955.
[5] Brief vom 30. Juli 1951.
[6] Brief vom 27. August 1952.
[7] Brief vom 2. Juni 1946.
[8] Vgl. dazu *Rainer Zimmermann/Hans Mader:* Joseph Mader. Katalog. o. O. (München) o. J. (1990) mit Lebensabriss und Zeittafel.
[9] Brief des Syndikus vom 28. September 1921.
[10] Brief vom 3. März 1931.
[11] Brief vom 2. Februar 1933.
[12] Brief vom 2. Februar 1934.

Anschrift der Verfasserin:
Dr. Ingrid von der Dollen, Adenauerstraße 16, 53604 Bad Honnef-Rhöndorf

Das Ende des Zweiten Weltkriegs im Amperland

Die Kriegs- und Einmarschberichte im Archiv des Erzbistums München und Freising

Von Dr. Lothar Altmann

*Am 25. April 2005 wurde im Rahmen einer Gedenkveranstaltung zum Kriegsende vor 60 Jahren in der ehemaligen Karmeliterkirche in München das von Archivdirektor Dr. Peter Pfister herausgegebene zweibändige Werk »Das Ende des Zweiten Weltkriegs im Erzbistum München und Freising« vorgestellt.**

Es handelt sich hierbei um eine vollständige Edition von 562 im Archiv des Erzhistums erhaltenen, nach Dekanaten geordneten Kriegs- und Einmarschberichten, die auf Anordnung des Generalvikars Dr. Ferdinand Buchwieser vom 7. Juni 1945 von den Seelsorgern des Erzbistums München und Freising bis spätestens 1. August 1945 zu erstellen waren. Ein solcher Bericht hatte zu enthalten: »1. alle Schäden von Fliegerangriffen in der Seelsorgsstelle, besonders an Personen, Kirchen und kirchlichen Gebäuden (...) ebenso an Schulhäusern, 2. die Vorgänge beim Einmarsch der Amerikaner (...), ob dabei gekämpft wurde, wie die Geistlichen und Klosterleute behandelt wurden, ob die Gottesdienstordnung gestört wurde, ob und wieviele Häuser, vor allem kirchliche Gebäude zu Schaden kamen, ob hierbei Soldaten oder Zivilpersonen um das Leben gekommen sind, wo und wie sie beerdigt (...) wurden, 3. in welchem Umfange und wie lange Plünderungen vorgekommen sind, besonders auch in Kirchen, Klöstern und Pfarrhäusern (...).« Trotz dieser einseitigen Betrachtungsweise und des unterschiedlichen Intellekts der Verfasser ergeben die Berichte die bislang bedeutendste Quellensammlung zum Kriegsende in Oberbayern und auch im Amperland, wenngleich hier eine große Lücke durch das Fehlen der Berichte des Dekanats Altomünster (bis auf den der Pfarrei Langenpettenbach) zu beklagen ist.

Kriegsfolgen

Unter Punkt 1 (Kriegszustand) gingen viele Berichterstatter erfreulicherweise über den vorgeschriebenen Rahmen hinaus und skizzierten auch ein Bild der Gesellschaft unter der NS-Herrschaft, ihre Frömmigkeit und Moral, den Mangel an Arbeitskräften, das Verhältnis zu Evakuierten, Zwangsarbeitern usw. Während Pfarrer Ludwig Endres feststellt, dass für Röhrmoos das Wort »Not lehrt beten« nicht gegolten habe, meint Expositus Georg Dötsch, dass durch den Krieg im Seelsorgsbezirk Adelshofen »religiös-kirchliches Leben« gestiegen sei. Dagegen sei das Denunziantenwesen »arg ins Kraut geschossen«, »wie es eben Brauch war seitens des korrupten Regierungssystems«; dies habe »betrübliche Streitigkeiten unter den Familien zur Folge« gehabt.

Pfarrvikar Albert Kreitmayer berichtet aus dem 110-Seelen-Dorf Asbach bei Petershausen (Dekanat Dachau), dass 25 Männer einberufen worden und zehn davon gefallen seien. Die übrigen Männer seien zur Arbeit in Betrieben in und um München verpflichtet gewesen, so dass Frauen und Kinder zusammen »mit ausländischen Arbeitskräften« die ganze landwirtschaftliche Arbeit allein hätten verrichten müssen. Mancherorts wie in Hattenhofen und Loitershofen (Dekanat Fürstenfeldbruck) verloren Eltern alle Söhne oder gar alle Kinder, so dass sie nicht wussten, wem sie ihren Besitz vererben sollten. Ergänzend hierzu erfahren wir von Pfarrer Johann Baptist Dippel in Malching (Dekanat Fürstenfeldbruck), dass es sich bei den Fremdarbeitern vor allem um Polen, Franzosen und Russen gehandelt habe. Erschwerend