

**DER LANDSCHAFTSMALER EDMUND STEPPE (1873-1968)
UND SEINE VISION EINER „DEUTSCHEN MALEREI“**

VON DER HOCHSCHULE FÜR BILDENDE KÜNSTE BRAUNSCHWEIG

ZUR ERLANGUNG DES GRADES EINES

DOKTORS DER PHILOSOPHIE

- DR. PHIL. -

genehmigte Dissertation von

Andreas Zoller

geboren am 26. Juli 1957 in Stuttgart

Braunschweig 1999

Erst-Referent: Professor Dr. Johannes Zahlten
Korreferenten: Professor Dr. Heinrich Dilly
Professor Dr. Heino R. Möller

Tag der mündlichen Prüfung: 24.08.1999

INHALTSVERZEICHNIS

	Seite
1 EINLEITUNG	
1.1 Annäherung.....	6
1.2 Forschungslage.....	8
1.3 Quellenlage.....	15
1.4 Vorgehensweise.....	17
2 ZUM LEBEN VON EDMUND STEPPES	
2.1 Kindheit und Jugend (1873-1891)	
2.1.1 Lebensstationen.....	21
2.1.2 Jugendjahre in Selbstzeugnissen.....	23
2.1.3 Familie Steppes.....	27
2.1.4 Familie von Schleich.....	30
2.1.5 Christine von Stransky und die Spätromantik.....	32
2.1.6 Resümee.....	35
2.2 Lehr- und Wanderjahre (1891-1901)	
2.2.1 Lebensstationen.....	36
2.2.2 Bezugspersonen.....	39
2.2.3 Der Lugo-Kreis und Edmund Steppes.....	41
2.2.4 Erste künstlerische Erfolge.....	49
2.2.5 Im Rückblick.....	53
2.2.6 Zeitzeugnisse.....	55
2.2.7 Karl Steppes, der Vater.....	58
2.2.8 Prinzregentenzeit.....	60
2.2.9 Resümee.....	63
2.3 Jahre des Ruhms (1902-1917)	
2.3.1 Lebensstationen.....	64
2.3.2 Der Fall Böcklin.....	75
2.3.3 Begegnung mit Hans Thoma und Henry Thode.....	81
2.3.4 Wagner-Kreis.....	89
2.3.5 Ernst Haeckel und Hermann Brandt.....	92
2.3.6 Künstlerfreunde und Schüler.....	96
2.3.7 Edmund Steppes - Die deutsche Malerei.....	101
2.3.7.1 Zur Wirkung der ersten Schrift Steppes'	104

2.3.7.2	Weitere frühe Veröffentlichungen	
	Steppes'.....	106
2.3.8	Steppes und die konservative Erneuerungs- bewegung.....	109
2.3.9	Werdandi- und Walhalla-Bund.....	117
2.3.10	Steppes im Spiegel der Zeitkritik.....	133
2.3.11	Steppes und die Zeitgeschichte.....	142
2.3.12	Resümee.....	148
2.4	Die Jahre 1918 bis 1932	
2.4.1	Lebensstationen.....	150
2.4.2	Zeitzeugnisse.....	157
2.4.3	Steppes im Spiegel der Zeitkritik.....	159
2.4.4	Zeitgeschehen in München.....	161
2.4.5	Die Mentoren: Hans Thoma und Henry Thode.....	165
2.4.6	Edmund Steppes und Dietrich Eckart.....	167
2.4.7	Steppes im Umkreis der Nationalsozialisten.....	173
2.4.8	Resümee.....	180
2.5	Die Jahre im Dritten Reich (1933-1945)	
2.5.1	Lebensstationen.....	181
2.5.2	Zur nationalsozialistischen Kunstpolitik.....	192
2.5.3	Edmund Steppes und die national- sozialistische Kunstpolitik.....	198
2.5.4	Verleihung der Goethe-Medaille.....	208
2.5.5	Steppes im Spiegel des Kunstberichtes.....	214
2.5.6	Zu Steppes' maltechnischen Veröffent- lichungen nach 1937.....	217
2.5.7	Resümee.....	220
2.6	Die letzten Jahre (1945-1968)	
2.6.1	Lebensstationen.....	223
2.6.2	Zur Entnazifizierung Edmund Steppes'.....	232
2.6.3	Steppes weltanschauliche Auffassung nach 1945.....	235
2.6.4	Zu Edmund Steppes' kunsttheoretischen Äußerungen nach 1945.....	238
2.6.5	Resümee.....	244
2.7	Nachruhm.....	246

3 ANHANG

3.1 Werkstatistik

3.1.1 Malerisches Werk..... 249

3.1.2 Das zeichnerische Werk.....259

3.1.3 Druckgraphisches Werk.....261

3.1.4 Werkphasen.....262

3.2 Quellen

3.2.1 Archive.....264

3.2.2 Selbstzeugnisse von Edmund Steppes.....265

3.2.3 Tageszeitungen mit Nennung Edmund Steppes'.....267

3.3 Literaturhinweise

3.3.1 Literatur zu Werk und Leben von Edmund Steppes 273

3.3.2 Allgemeine Literaturhinweise.....283

3.4 Ausstellungsverzeichnis.....296

3.5 Werke in öffentlichen Sammlungen.....303

DANK.....324

1 EINLEITUNG

1.1 ANNÄHERUNG

Der Münchner Maler und Graphiker Edmund Steppes (1873 - 1968) ist in annähernd 30 öffentlichen Sammlungen in Deutschland und Österreich mit über 240 Arbeiten vertreten. Doch gehört sein Name und sein Werk nicht zum öffentlichen Bewußtsein einer Kunstwissenschaft, die im 20. Jahrhundert in Deutschland einer Entwicklungsgeschichte folgt.¹ Diese geht um 1900 vom Impressionismus eines Max Liebermanns, Lovis Corinth's und Max Slevogts aus und sieht in Ferdinand Hodler, Edvard Munch und James Ensor idealistische und existentielle Gegenpole, die den Expressionismus vorbereiten. Alle weiteren zeitgleichen Entwicklungen werden als zweitrangig oder rückwärtsgewandt interpretiert und weitgehend von der Bearbeitung ausgeblendet.

Steppes gehört zu den Hauptvertretern einer künstlerischen Jugend, die an Hans Thoma und Arnold Böcklin anknüpfend in der Auflösungsphase der Secessionsbewegung einen eigenständigen Gegenpart zum Impressionismus suchen. 1906 wird Steppes von dem Kunsthistoriker Henry Thode, der in enger Beziehung zu Thoma steht, in Heidelberg zum Hoffnungsträger einer „deutschen“ Malerei gekürt. In den folgenden 60 Jahren spielt Steppes in der öffentlichen Kunstszene eine wechselhafte Rolle zwischen Anerkennung und Ablehnung.

An Edmund Steppes' persönlicher und künstlerischer Entwicklung läßt sich exemplarisch das Rollenverhalten eines Künstlers ablesen, der vor 1914 im Zentrum einer nationalen Erneuerung steht. Nach 1918 hat er

¹ Die Sichtweise beginnt historisch mit: J. Meier-Graefe, Die Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst, Ein Beitrag zur modernen Ästhetik in drei Bänden, Stuttgart 1904. Sie wird aktualisiert und fortgesetzt von: W. Haftmann, Malerei im 20. Jahrhundert, Eine Entwicklungsgeschichte, (7. Auflage), München 1987, S.60f. Ein aktuelles Beispiel mit Zwischentönen ist: Andreas Vowinckel, Deutsche Kunst 1900 bis 1945 Voraussetzungen und Entwicklungen, Eine allgemeine Einführung, in: Künstler in Deutschland 1900-1945, Stuttgart/Wien/Berlin 1992, S.44f.

die deutsche Niederlage zu verarbeiten und gerät dabei früh in die Nähe der Nationalsozialisten. Dies stärkt einerseits Steppes' Position als eigenständige Künstlerpersönlichkeit im Dritten Reich, doch zeigen sich gleichwohl an seiner Person die Erwartungen eines Künstlers und die Zwänge der Indienstnahme von Kunst im Nationalsozialismus. Da seine Schaffensphase nach 1945 noch 20 Jahre andauert, verlängert sich der Längsschnitt durch 80 Jahre deutsches Kulturleben bis weit in den bundesdeutschen Kunstalltag. Durch Leben und Werk Steppes' wird ein weitgehend unbekanntes Kapitel einer national bestimmten, völkischen Kunst und ihre Verbindung zum Nationalsozialismus greifbar.

1.2 FORSCHUNGSLAGE

An der Hochschule für Bildende Kunst Braunschweig haben Ingeborg Bloth mit ihrer Arbeit über Adolf Wissel² (1894-1973) und Anja Hesse mit „Malerei im Nationalsozialismus: Der Maler Werner Peiner (1897-1984)“³ die Notwendigkeit von Einzelstudien eindrucksvoll bewiesen. Ingeborg Bloth zeigt dabei kritisch, wie das Bild „Kalenberger Bauernfamilie“ von Wissel in der nationalsozialistischen Kulturpolitik und im Ausstellungswesen als zweitrangig behandelt wurde, während es in der Forschung zur NS-Malerei zu einem „'Prototyp' des ideologologisch konformen Familienbildes“ erklärt wurde. In ihrem Vorwort und Einleitung gibt Bloth einen umfassenden Abriß über den Forschungsverlauf nach 1945, auf dem im Folgenden aufgebaut wird.

Dagegen fokussiert Anja Hesse am Beispiel von Werner Peiner das Wirken eines Kunstschaftenden, der sich um 1925 der Neuen Sachlichkeit annähert. Nach 1933 steigt er zu den vier angesehensten Malern⁴ im Dritten Reich auf und gestaltet als Leiter der Kronenburger „Hermann Göring-Meisterschule“ sowie durch seine Gemälde und Bildteppiche die nationalsozialistische Malerei maßgeblich mit.

Ermöglicht wurden diese künstlerzentrierten Studien durch einen Konsens unter Kunstwissenschaftlern unterschiedlicher Richtung. So bietet für Otto Karl Werckmeister⁵ „die historische Quellenforschung der Kunstproduktion und der Kunstreproduktion, die heute immer mehr erschlossen wird, (...) die Grundlage für eine von theoretischen Begriffen unverstellte, (...) präzisierte Wahrnehmung des Materials“. Er sieht „ein Stadium erreicht“, in dem auch marxistische Kunstgeschichte „auf die festgeschriebenen Formeln der Vergangenheit

² I. Bloth, Adolf Wissel, Malerei und Kunstpolitik im Nationalsozialismus, Phil. Diss., Berlin 1994.

³ A. Hesse, Malerei des Nationalsozialismus: Der Maler Werner Peiner (1897-1984), Phil. Diss., Hildesheim/Zürich/New York 1995.

⁴ Peiner gehörte mit Hermann Gradl, Herbert Kampf und Willy Kriegel zu den „unersetzlichen Künstler“ des Dritten Reichs. Vgl. Otto Thomae, Die Propaganda-Maschinerie, Bildende Kunst und Öffentlichkeitsarbeit im Dritten Reich, Berlin 1978, S. 117.

⁵ O. K. Werckmeister, Stichworte zur gegenwärtigen Perspektive marxistischer Kunstgeschichte, in: kritische berichte, H.3, 1990, S.83f; zitiert nach: I. Bloth, Adolf Wissel, Berlin 1994, S.10.

verzichten und zur Frage- und Denkform einer radikalisierten historischen Forschung werden kann".

Zunächst wurde in der Forschung zur Kunst im Dritten Reich, dem zeitlichen Vorfeld sowie den biographischen Aspekten der Maler, Graphiker und Bildhauer, auf welche die Kunstpolitik der Nationalsozialisten aufbaute, selten Beachtung geschenkt. Wohl gibt es mehrere Hypothesen z. B. über ein retardierendes Moment,⁶ doch blieben empirische Studien, die den Kunstschaffenden in den Mittelpunkt stellten, selten. Zu sehr wurden Apologien gefürchtet, welche die im Nationalsozialismus involvierten Künstler nobilisieren könnten.

In bezug auf Edmund Steppes und seinem Mentor Hans Thoma findet sich in der kunstwissenschaftlichen Forschung der letzten 50 Jahre, die sich mit dem Dritten Reich und ihrem Umfeld befaßt, nur ein schmaler und widersprüchlicher Bestand. Bei Paul Ortwin Rave⁷ ist Steppes 1949 als völkischer Maler erwähnt. Fast gleichzeitig findet sich Steppes in Max Sauerlandts postum erschienenen Buch⁸ gemeinsam mit Alexander Kanoldt, Georg Schrimpf, Otto Dix und George Grosz als Vertreter einer „neuen Naturmalerei“ den etwa gleichaltrigen Expressionisten Otto Mueller, Karl Hofer, Ernst Ludwig Kirchner, Max Beckmann u. a. gegenübergestellt.

In einer der frühen Studien über „Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus“ sieht Hildegard Brenner in der Hans-Thoma-Schule in Karlsruhe eine von drei wesentlichen Gruppen, die unmittelbar aggressionsbereit, schließlich maßgeblich zur Zerstörung nicht nur des parlamentarisch-demokratischen Gedankens, sondern der Weimarer Republik beitragen sollte.⁹

„Karlsruhe wurde durch (Hans Thoma) zum Zentrum dieser deutschümelnden Strömungen, die er, zusammen mit Henry Thode, zudem in Lehre und Schrift ausbreitete. Im Zeichen des

⁶ Z. B.: F. Roh, „Entartete“ Kunst, Kunstbarbarei im Dritten Reich, Hannover 1962.

⁷ P. O. Rave, Kunstdiktatur im Dritten Reich, Hamburg 1949, S.41.

⁸ M. Sauerlandt, Die Kunst der letzten 30 Jahre, Hamburg 1948, S.166f.

⁹ H. Brenner, Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus, Reinbek bei Hamburg 1963, S.14.

wiederentdeckten Romantikers Caspar David Friedrich prägte diese Schule eine ganze Generation junger deutscher Landschaftsmaler.“

Mit der Nennung des Hans-Thoma-Schülers Hans Adolf Bühlers,¹⁰ der tatsächlich als Herausgeber der völkischen Kunstzeitschrift eine umfassende ideologische Kulturarbeit betrieb, schien diese Hypothese gerechtfertigt.

Dagegen findet Hans Thoma in Joseph Wulfs Dokumentation über die bildende Kunst im Dritten Reich nur zweimal Erwähnung.¹¹ Das eine Mal wird sein Werk von Robert Scholz positiv als Leitbild hervorgehoben, dagegen lehnt der nationalsozialistische Chefideologe Alfred Rosenberg zunächst eine Vorbildfunktion der Gemälde Thomas für eine Ausrichtung der nationalsozialistischen Kunst ab. In den folgenden Jahren wurde die Fragestellung ob es eine direkte Verbindung zwischen dem Thoma-Kreis und der nationalsozialistischen Kunst gibt, in der kunstwissenschaftlichen Forschung kaum nachgegangen.

Nach den kulturpolitischen Studien in den sechziger Jahren, bemüht sich die Forschung zur Kunst im Dritten Reich in den siebziger Jahren vor allem um gesellschafts- und kulturkritischen Ansätze.¹² Im Zentrum steht eine sozio-ökonomisch orientierte Faschismustheorie. Sie definiert Kunst als Machterhaltungsinstrument einer zunehmend von Zerfallskrisen bedrohten spätbürgerlichen Gesellschaft. Selbst Berthold Hinz, der in mehreren Studien den Versuch macht,¹³ das bürgerliche Kunstverständnis vor 1933 in Verhältnis zur Kunstpolitik

¹⁰ Thieme/Becker, Bd.5, Leipzig 1911, S.190, hier ist Bühler wohl als Thoma-Schüler genannt, doch taucht in den veröffentlichten Briefwechsel Thomas der Name Bühlers nicht auf. Siehe z.B.: Hans Thoma Briefwechsel mit Henry Thode, hrsg. v. J. A. Beringer, Leipzig o.J. (1928).

¹¹ J. Wulf, Kultur im Dritten Reich, Bd.3, Die bildende Künste im Dritten Reich, Eine Dokumentation, Gütersloh 1963, S.171, 218.

¹² B. Hinz, 1933/45: Ein Kapitel kunstgeschichtlicher Forschung seit 1945, in: kritische berichte, 1986, H.4, S.18-33.

¹³ B. Hinz, Die Malerei im deutschen Faschismus, Kunst und Konterrevolution, München 1974.

B. Hinz, Malerei im „Dritten Reich“ und ihre antagonistische Provenienz, in: Realismus, Zwischen Revolution und Reaktion 1919-1939, Ausstellungskatalog Staatliche Kunsthalle Berlin, München 1981, S.120-126.

der Nationalsozialisten zu setzen, klammert direkte Bezüge weitgehend aus.

Ende der siebziger Jahre gerät die Neue Sachlichkeit in den Ruch eine Verbindungsclammer zwischen Weimarer Republik und Drittem Reich zu bilden. Hans-Ernst Mittag¹⁴ zeigt überzeugend auf, wie ab 1933 losgelöst vom Stilbegriff eine sachliche Gesinnung und Formensprache von den Machthabern in Produktion und Werbung ideologisch vereinnahmt und angewendet wurde. In der Folge öffnet sich zunehmend ein differenzierterer Blick auf die Kunst im Dritten Reich auf ihre Kontinuität und ihre Brüche.

Im Jahr 1987 zeigt der Kunstverein in Karlsruhe die Ausstellung „Stilstreit und Führerprinzip, Künstler und Werk in Baden 1930-1945“. ¹⁵ Mit dem Ausstellungsprojekt wird versucht, in einer regionalen Studie die Kräfteverhältnisse und Ausprägungen in der Kunstszene Badens darzustellen. Obwohl Hans Thoma (1839-1924) 1930 bereits mehrere Jahre tot ist, finden sein Name und sein Werk vielfach als Eideshelfers einer völkischen Kunstauffassung Erwähnung, die der nationalsozialistischen Kunstdiktatur zuarbeitet. Auch Steppes wird mehrfach in Zitaten und Rezensionen genannt und ist mit einer Berglandschaft von 1901 ! (W.ö.S. 149) in der Ausstellung vertreten. Gleichwohl findet sich kaum eine kritische Differenzierung, die zwischen Originalaussagen der vereinnahmten Maler und den Paraphrasen unterscheidet.

Vierzehn Jahre zuvor wurde das Lebenswerk Steppes' in der Karlsruher Kunsthalle¹⁶ von Gode Krämer gezeigt, der damals und in späteren Veröffentlichungen¹⁷ weder im Stil noch in den Bildinhalten ein von seinen früheren Arbeiten abweichendes Eingehen auf die Wünsche der Partei erkennen kann. Fundamentale Kritik übt dagegen Armin Zweite 1987. Er sieht in den Bildern „trockene, im altdeutschen Stil

¹⁴ H.-E. Mittag, Faschistische Sachlichkeit, in: Ebenda, S.362-381.

¹⁵ Stilstreit und Führerprinzip, Künstler und Werk in Baden 1930-1945, hrsg. v. W. Rößling im Auftrag des Badischen Kunstvereins Karlsruhe, Karlsruhe 1987.

¹⁶ G. Krämer, Edmund Steppes (1873-1968), Gemälde - Zeichnungen - Grahik, Ausstellungskatalog der Kunsthalle, Karlsruhe 1973.

¹⁷ G. Krämer, Zum Leben und Werk von Edmund Steppes, in: Edmund Steppes (1873-1968), hrsg. V. A. Zoller, Ausstellungskatalog Kunststiftung Hohenkarpfen, Hausen ob Verena 1990, S.26.

gehaltene Landschaften" und rückt sie ausschließlich in die Nähe des Nationalsozialismus.¹⁸

In einem Beitrag zur Wirkungsgeschichte Hans Thomas untersucht 1988 Marlene Angermeyer-Deubner die Usurpation des künstlerischen Werkes des badischen Malers durch die Nationalsozialisten.

„Erst als Reaktion auf den Expressionismus und Verismus, als Heilmittel gegen eine verhaßte, weil unverstandene Kunst wird Thomas Werk zu Beginn der zwanziger Jahre wieder hervorgeholt und findet sich auf dem Banner derer wieder, die den zeitgenössischen Kunstströmungen einen unerbittlichen Kampf angesagt hatten.“¹⁹

„Thomas Idyllen werden (...) nach einer Umwertung zu einer ‚typisch deutschen Kunst‘ als Basis der neuen Leitbilder benutzt.“²⁰

Wesentliche Anregung und die Erweiterung in Richtung von Einzeluntersuchungen erhielt die Diskussion in den Kunstwissenschaften durch den „Historikerstreit“ Mitte der achtziger Jahre.²¹

„Statt der pauschalen moralischen Absperrung der Hitler-Zeit ist eine Entschlackung unseres eingefahrenen Begriffs- und auch Sprachinstrumentariums vonnöten, eine historische Befreiung auch mancher ereignis- und personengeschichtlicher Perspektiven aus dem Zwangskorsett der Vorstellung von einer alles erfassenden Gewaltherrschaft. Vor allem muß eine periodenübergreifende Betrachtung des ganzen neuzeitlichen deutschen Geschichtsraums entwickelt werden, in dem sich auch der Nationalsozialismus abgespielt hat. In solcher erweiterter Perspektive wird in mancher

¹⁸ A. Zweite, Franz Hofmann und die Städtische Galerie 1937, in: Die „Kunststadt“ München 1937, Nationalsozialismus und „Entartete Kunst“, hrsg. v. Peter-Klaus Schuster, München 1987, S. 267.

¹⁹ M. Angermeyer-Deubner, Hans Thoma - ein „Kämpfer für deutsche Kunst“?, Ein Beitrag zur Wirkungsgeschichte Hans Thomas, in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg, Bd.25, 1988, S.187.

²⁰ Ebenda, S.172.

²¹ M. Broszat, Plädoyer für eine Historisierung des Nationalsozialismus, in: Nach Hitler, Der schwierige Umgang mit unserer Geschichte, München 1988, S.280.

Hinsicht der Ort des Nationalsozialismus in der deutschen Geschichte neu zu bestimmen sein."

Martin Broszat redet damit keinesfalls einem neuen Nationalismus, in der Historikerzunft durch Ernst Nolte personifiziert, nach dem Mund. Die hohe moralische Verantwortung Deutschlands nach Auschwitz, wie sie einmütig von Wolfgang Benz, Saul Friedländer, Detlev J.K. Peukert, Dan Diner, Hans Mommsen u. a. angemahnt wird, steht dabei außer Frage.²² Diner spricht dabei pessimistisch²³ „das Dilemma der jungen Deutschen“ an, die sich in der Verantwortung gegenüber den Millionen ermordeter Juden sehen und gleichwohl verwandtschaftlich mit dem Kollektiv der Täter verbunden sind.²⁴

„Denn die Empathie mit den Opfern scheint den Weg zu den Eltern zu versperren; und die Versöhnung mit den Eltern erweckt den Eindruck des Verrats an der Empathie mit den Opfern. Heute neigt sich die Gefühlswaage in Richtung Normalität, in Richtung von Versöhnung mit sich und der nationalen Geschichte.“

Sich vom Schicksal anderer berühren zu lassen, sich einfühlen, mitfühlen, benötigt ein historisches Bewußtsein, das den geschichtlichen Raum des 20. Jahrhunderts stets mit neuen Fragestellungen erschließt. Ansonsten bleibt die Empathie mit den Opfern ein nicht überprüfter Glaubenssatz, der allein auf einem moralischen Postulat aufbaut. Gerade im Bereich der Kunstwissenschaften fehlen nach wie vor Quellenstudien, die es ermöglichen könnten, die Hintergründe der Katastrophe, die Deutschland heraufbeschworen hat, empirisch aufzuarbeiten.

So verbleiben Auseinandersetzungen, wie um den Portraitauftrag des Aachener Schokoladenfabrikanten und Kunstsammlers Peter Ludwig an einen Hauptvertreter der nationalsozialistischen Plastik, Arno Breker,

²² Vgl.: Ist der Nationalsozialismus Geschichte? Zu Historisierung und Historikerstreit, hrsg. v. D. Diner, Frankfurt a.M. 1987.

²³ D. Diner, Negative Symbiose, Deutsche und Juden nach Auschwitz, in: Ebenda, S.196.

²⁴ Ebenda.

1986, und die sich anschließende Diskussion um „Nazi-Kunst ins Museum?“,²⁵ im feuilletonistischen Raum.

²⁵ Nazi-Kunst ins Museum?, hrsg. v. K. Staeck, Göttingen 1988.

1.3 QUELLENLAGE

Selten wenige Daten über die elementaren Lebensstationen finden sich in den Veröffentlichungen über Edmund Steppes. Sein Geburtsdatum und das Erscheinen seiner ersten Schrift „Die deutsche Malerei“ 1907 sind über Jahrzehnte die einzigen stets richtig genannten und belegten Fakten.

Die wesentlichen Aussagen, die sich auch nach seinem Tod 1968 in Veröffentlichungen finden, lassen sich vor allem auf Steppes' eigene Briefe und Lebensläufe zurückführen. Besondere Bedeutung besitzt dabei der Briefwechsel²⁶ mit Josef August Beringer. In „Edmund Steppes, ein deutscher Maler“²⁷ verknüpft Beringer 1925 zum ersten Mal persönliche Lebensdaten Steppes' mit dessen künstlerischen Entwicklung. Damals hat Steppes bereits das 50. Lebensjahr hinter sich und besitzt ein weitgehend geschlossenes Weltbild. Schon zu dieser Zeit wird die Erinnerung an seine Jugend eingewoben in einen überhöhten Geniekult, der ausgehend von seiner unglücklichen Schulzeit den verkannten Menschen und Künstler zu einer reifen Lehrerpersönlichkeit mit Schülerkreis heranwachsen läßt.

Erst die Überlassung des gesamten schriftlichen Nachlasses im Februar 1994 an den Verfasser ermöglicht eine weitgehende Rekonstruktion des Lebens Edmund Steppes'. Dabei ergänzen wichtige Dokumente aus verschiedenen Archiven das Quellenmaterial. Die zur Verfügung stehenden Zeugnisse erschließen gleichwohl unterschiedliche Ebenen.

Die eigenhändigen Schriftstücke von Edmund Steppes verschaffen uns in Form von Briefen, die zeitnahe Ereignisse und Meinungen widerspiegeln, ein dichtes Stimmungsbild und dokumentieren darüber hinaus Beziehungen zu anderen Personen. Briefe an Steppes ergänzen dieses Quellenmaterial. Dagegen zeigen die Veröffentlichungen Steppes' und noch mehr die im Nachlaß verbliebenen Aufzeichnungen vor allem der letzten Jahre die Grundtendenz einer Idealisierung des eigenen Ichs,

²⁶ Generallandesarchiv Karlsruhe, Nachlaß Beringer, NO 390-395.

²⁷ J. A. Beringer, Edmund Steppes, ein deutscher Maler, in: Velhagen & Klasings Monatshefte, 39.Jg., 1924/1925, S.49-64.

die als bewußte Gestaltung einer Lebensbiographie aufgefaßt werden kann.

Neben systematischen Recherchen ermöglicht ein glücklicher Fund in der Bayerischen Staatsbibliothek München²⁸, diese Arbeit auf umfangreiches Material an Presseauschnitten aufzubauen. Diese gehen bis auf das Jahr 1893 zurück und geben, ergänzt durch den Bestand aus dem Nachlaß, einen umfassenden Einblick in die Tageskritik, die Steppes' Werk fand. Kataloge zu Ausstellungen und größere Veröffentlichungen lassen neben kunsthistorischen Ansprüchen auch Hinweise auf die Akzeptanz Edmund Steppes' im Kunstbetrieb seiner Zeit erkennen.

Das Rückgrat einer biographischen Aufarbeitung bilden aber Dokumente wie Taufregister, Zeugnisse, Wehrpaß und Verleihungsakten, welche die größte Objektivität versprechen.²⁹ Um die Lebensumstände und den gesellschaftlichen Hintergrund Edmund Steppes' zu beleuchten, werden bei wichtigen historischen Wendepunkten knappe Zeitumstände in die biographische Studie eingefügt. Dabei können weniger die überregionalen Ereignisse interessieren; vor allem die gesellschaftlichen Verhältnisse in Bayern und München, die das direkte Lebensumfeld Steppes' prägen, stehen dabei im Mittelpunkt.

²⁸ Bayerische Staatsbibliothek München, *Hollandiana Personae* (Steppes, Edmund).

²⁹ Vergleiche Kapitel 3.2.1 Archive.

1.4 VORGEHENSWEISE

Die Bearbeitung des Lebenswerkes Edmund Steppes' bedient sich der Methode eines kritischen Referierens. Die Lebensstationen von Steppes, seine Einbindung in ein soziales und politisches Umfeld, die Begegnungen mit und die Bezüge zu Zeitgenossen sowie ein historischer Zeitrahmen bilden mit seinen Lebensumständen, der gesellschaftlichen Stellung und dem privaten Umfeld einen Teil der Untersuchung.

In einem zweiten Ansatz werden die eigenen Aussagen Steppes' in den Kontext zu den Auffassungen seiner Anreger und Gegner gestellt. Ausgehend von seiner Hauptschrift „Die deutsche Malerei“, die von vier Aufsätzen in Ausstellungskatalogen und Zeitschriften begleitet wird,³⁰ zeigt sich ab 1907 eine umfassende theoretische Fundierung. Sie weist unübersehbar Parallelen zu den Auffassungen Henry Thodes und den Reformpädagogen der Jahrhundertwende auf. In drei weiteren Veröffentlichungen bis 1923 zeigen sich gesellschaftspolitische Ansätze, die sich teilweise direkt mit den Auffassungen der Nationalsozialisten und Alfred Rosenbergs auseinandersetzen. Am Ende seines Lebens verdeutlicht Steppes zwischen 1953 und 1967 mit sechs teilweise unveröffentlichten Schriften seine idealistische Grundhaltung.

In allen Zeitabschnitten besteht eine Dreiecksbeziehung: Steppes als schaffender Künstler steht im „Leben“, malt Bilder und baut auf seine persönliche Anschauung ein Lebenswerk. Ihm zur Seite sind zentrale Zeitgestalten, die ihm einen philosophischen Hintergrund vermitteln. Dagegen stehen die Zeitumstände, Tagesmeinungen, die andere Kunstrichtungen den Vorrang geben. Dabei finden wir unterschiedliche Ebenen vor, die wohl eng miteinander verbunden sind, aber von denen aus unterschiedliche Ansprüche an die Kunst gestellt werden. Künstler, Kunstvermittler, Kunsttheoretiker und die „Kunstpolitiker“ haben grundsätzlich andere Ansatzpunkte und Wirklichkeitserfahrungen. Im Zentrum der ideologiekritischen Untersuchung, die fast ausschließlich auf Originalzitaten aufbaut, werden stets fünf Positionen hinterfragt:

³⁰ Vergleiche Kapitel 3.2.2 Selbstzeugnisse von Edmund Steppes.

1. Wie werden Kunst oder das Kunstwerk definiert?
2. Welche Rolle nimmt der Künstler ein?
3. Welchen Bezug hat der Künstler zur Gesellschaft?
4. Welche Rolle spielt die Indienstnahme der Geschichte?
5. Welches Menschenbild steht hinter den Aussagen?

Eine wesentliche Zielrichtung liegt in der Frage, ob der Irrationalismus in der Kunst und im Leben Einzelner - hier Edmund Steppes - über eine moralische Mitverantwortung hinaus Schuld an der nationalsozialistischen Katastrophe Deutschlands ist. Oder hat trotz allem die konsequente Suche nach einer individuellen Wahrheit gültige Aussagen gezeitigt?

Der Aspekt der Kunstrelevanz des Werkes Edmund Steppes' wird in dieser Arbeit weitgehend ausgeklammert. Von einem Zeitgenossen Steppes', dem Kunsthistoriker Alois Riegl (1858-1905), stammt eine Definition, die den Ansatz einer Bewertung auf die Ebene der Kulturgeschichte verankert und sie als sensitive Formfindung der jeweiligen Generation definiert:³¹

„Alles Wollen des Menschen ist auf die befriedigende Gestaltung seines Verhältnisses zur Welt (...) gerichtet. Das bildnerische Kunstwollen regelt das Verhältnis des Menschen zur sinnlich wahrnehmbaren Erscheinung der Dinge: es gelangt darin in Art und Weise zum Ausdruck, wie der Mensch jeweils die Dinge gestaltet oder gefärbt sehen will (...)"

Dagegen orientiert sich die Bewertung der Kunst im ausgehenden 20. Jahrhundert noch wesentlich an einer Entwicklungsgeschichte der Kunst. Diese nimmt fraglos eine historisch bestimmende Dominante in den letzten 95 Jahren ein. Der Wunsch nach einer schlüssigen Erklärung eines Kunstschaffens, das sich aus der Geschichte herleitet und ihre Prinzipien in der Zukunft weiter lebendig sieht, schaffte ein dominantes Erklärungsmodell. In einem Jahrhundert das unantastbare Heroen braucht, vernachlässigen die Kunstwissenschaften das

³¹ A. Riegl, Spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn in Zusammenhänge mit der Gesamtentwicklung der bildenden Künste bei den Mittelmeerländern dargestellt, Wien 1927, S.401.

Quellenstudium, welches in den allgemeinen Geschichtswissenschaften längst zu Gunsten eine differenzierte Regionalforschung ausgeweitet wurde.³² Geschichte und Kunst entsteht orts- und zeitgebungen und wird von Menschen gestaltet. Die Schwierigkeiten der Kunstgeschichte mit dem Dritten Reich hängen nicht unwesentlich mit der Fixierung auf einer kanonisierten Hochkunst zusammen, die weitgehend von ihrer Entstehungsgeschichte gelöst ist. Dadurch fehlen Vergleichsmaßstäbe auf biographischer Ebene, auf kunstsoziologischem Gebiet, bei den ideologischen Grundideen der Zeit, beim Ausstellungswesen und bei der politischen Einflußnahme.

Um möglichst nahe an den Quellen zu bleiben und den Originalton sowie die Aussagen nicht zu verfälschen, wird auf das Mittel der Textcollage zurückgegriffen. Im Kontext zu den Dokumenten und den zeitnahen Aussagen von Steppes und seinen Zeitgenossen stehen die später niedergelegten Schriftstücke. Hinweise auf das Zeitgeschehen und Erläuterungen zu Personen geben ein äußeres Gerüst. Diese Vorgehensweise nimmt Anregungen der österreichischen Historikerin Lucie Varga auf³³ und hat Bezug zu Walter Kempowskis Textsammlung „Echolot“, der aufbauend auf Tagebücher, Briefe und Dokumente aus Januar und Februar 1943 mit schonungsloser Offenheit Einblick in die Mentalität Deutschlands während der Schlacht um Stalingrad gibt.³⁴

³² Z. B.: M. Broszat, Resistenz und Widerstand: Eine Zwischenbilanz des Forschungsprojekts „Widerstand und Verfolgung in Bayern 1933-1945“, in: Nach Hitler, München 1988, S.136-161.

³³ Lucie Varga, Zeitenwende, Mentalitätshistorische Studien 1936-1939, hrsg. v. P. Schöttler, Frankfurt a.M. 1991.

³⁴ Walter Kempowski, Echolot, Ein kollektives Tagebuch Januar und Februar 1943, 4 Bde., München 1993.

Die Forderung an den Forschungsgegenstand, Einblicke in einen weitgehend unbekanntem Bereich der Kunst des frühen 20. Jahrhunderts zu gewähren, kann durch die Fülle und Qualität des Materials empirisch und vielschichtig erfüllt werden. Dabei ist die festgelegte, eindimensionale Sicht Steppes' auf sein Leben und seine Zeit, die seit Mitte der zwanziger Jahre besteht, ebenso zu hinterfragen wie die weitgehend unreflektierte Sicht unserer Zeit auf diese Jahre.

Auf eine abschließende Zusammenfassung wird verzichtet, um die vielfältigen Aspekte, die sich aus dem Quellenmaterial ergeben, nicht vorsätzlich zu verengen.

2.1 KINDHEIT UND JUGEND (1873-1891)

2.1.1 LEBENSSTATIONEN

Edmund Carl Ferdinand Maria Steppes wird am 11. Juli 1873 um 18 Uhr in Burghausen an der Salzach als zweiter Sohn des königlichen Bezirksgeometers Karl Steppes³⁵ und seiner Frau Eleonore Christina Maria Steppes geb. Freiin von Schleich³⁶ geboren. Am 15. Juli findet die Taufe statt. Paten sind Babette Freiin von Schleich, die dem Familienhaushalt angehört, und Edmund Steppes, königlicher Hauptmann im VII. Jägerbataillon in Burghausen.³⁷

Bereits am 30. April 1872 kam der älteste Bruder Friedrich Ernst Ferdinand Carl Maria in Burghausen zur Welt.³⁸

Am 1. Oktober 1873 zieht die Familie nach Pfaffenhofen.³⁹ Dort werden am 28. Juli 1876 Karl,⁴⁰ am 2. März 1879 Ferdinand⁴¹ und am 22. April 1881 Rudolf⁴² geboren.

³⁵ geb. 21.6.1843 in Wertheim - gest. 26.9.1913 in München, Stammbaum der Familie Steppes, zusammengestellt v. Friedrich Steppes u. Fritz Graf v. Schwerin, o.O. 1930, Nachlaß E. Steppes.

³⁶ geb. 24.2.1848 in Passau - gest. 24.12.1920 in Brakel a.d. Weser, Stammbaum Fam. Steppes, Nachlaß E. Steppes.

³⁷ Tauf-Urkunde, Auszug aus dem Taufmatrikel der r.k. Pfarrei Burghausen, Bd.13/S.97/Nr.6, 31.7.1991, Archiv des Bistums Passau.

³⁸ Tauf-Urkunde, Auszug aus dem Taufmatrikel der r.k. Pfarrei Burghausen, Bd.13/S.82/Nr.3, 31.7.1991, Archiv des Bistums Passau. Friedrich, kurz Fritz genannt, wurde promovierter Chemiker und Betriebsleiter in Harburg a.d.E. Er war verheiratet mit Juliane Walter und starb kinderlos am 30.6.1927 in München, Stammbaum Fam. Steppes, Nachlaß E. Steppes.

³⁹ Auskunft über Wohnorte, Karriere und weitere gesicherte Daten gibt, wenn nicht anders angegeben, die Steuerliste: Steppes, Karl, aufbewahrt im Stadtarchiv der Landeshauptstadt München. Im Archiv der Stadt Pfaffenhofen a.d.Ilm konnten keine Daten ermittelt werden, da nur Einwohnerverzeichnisse aus den Jahren 1869 u.1890 vorhanden sind, Mitteilung der Stadt an Verfasser, 25.4.1991.

⁴⁰ Karl wurde Brückenbau-Ingenieur und arbeitete 1930 als Direktor bei der Hoch- und Tiefbau AG Heilmann & Littmann in München. Verheiratet mit Else Bara hatte er in Ingeborg eine Tochter, geb. 19.6.1906 in Oberkassel, Stammbaum Fam. Step-

Karl Steppes wird am 24. April 1882 nach München versetzt. Die siebenköpfige Familie wohnt ab dem 17. Mai 1882 in der Salvatorstraße 9/III, ab 16. April 1883 in der Skallstraße 8/3 und ab 19. April 1887 in der Weißenburgerstraße 9/II im Stadtviertel Haidhausen.

Am 25. September 1891 erhält Edmund Steppes das Zeugnis des Realgymnasiums zu München⁴³ über die wissenschaftliche Befähigung für den einjährig-freiwilligen Dienst. Mit den Noten regelmäßig, gut für „Schulbesuch und Betragen“, groß für „Aufmerksamkeit und Fleiß“ sowie mittelmäßig für das „Maß der erreichten Kenntnisse“ beschließt Edmund Steppes seine Schulausbildung. Sein „Besuch der dritten Klasse, nach der neuesten Schulordnung Klasse VI, ist von Erfolg gewesen“.

Mit 18 Jahren verläßt Steppes die Schule mit einem mittleren Bildungsabschluß, der wie heute nach zehn Klassen der Mittleren Reife entspricht.

pes, Nachlaß E. Steppes.

⁴¹ Ferdinand war 1930 Fabrikdirektor in Josefstal-Kosmanos bei Jungbunzlau (Böhmen) und verheiratet mit Martha Strohmmer. Ihre Kinder waren Gertrud, geb. am 30.10.1905 in Kosmanos, Karl Ferdinand Maria, Weberei-Praktikant, geb. am 18.9.1908 in München, Gerhard Rudolf, Kunstgewerbeschüler, geb. am 18.9.1910 in München und Eleonore, geb. am 15.3.1919, Stamm-
baum Fam. Steppes, Nachlaß E. Steppes.

⁴² Der jüngste Bruder Rudolf lehrt 1930 als Professor an der Landwirtschaftsschule in Brakel/Westfalen im Kreis Hörter. Er war mit Else Stoeber verheiratet und hatte in Sieglinde, geb. am 1.4.1925, eine Tochter, Stamm-
baum Fam. Steppes, Nachlaß E. Steppes.

⁴³ Original, Nachlaß E. Steppes.

2.1.2 JUGENDJAHRE IN SELBSTZEUGNISSEN

Während es aus der Kindheit und Jugendzeit Edmund Steppes' weder Briefe noch andere persönliche Zeugnisse gibt, sind die eigenständigen schriftlichen Äußerungen Steppes' über seine Jugend um so zahlreicher. Allerdings setzt der "Rückblick" erst um 1920 ein, während zuvor in Briefen seine Jugenderlebnisse eher selten gestreift werden. In einem ersten erhaltenen Schriftstück⁴⁴ äußert sich Steppes:

"Ein 'aufgescheuchtes' Dasein war meine Jugend eigentlich. Aus schönen Künstlerträumen war ich alle Augenblick aufgeschreckt, durch Livius, Algebra, Salust, durch Wurzeln, die ich ziehen sollte und durch Logarithmen, die ich schon gar nicht leiden konnte! Da lebten doch in meinem Kopf ganz andere Wurzeln schon! Der zauberische Farn wuchs zwischen ihnen, Maiblumen, Türkenbund, und sie gehörten zu den alten Tannen, die auf den Bergen standen, mir vertraut, von denen ich herabsah auf die ganze Welt, die sich, so toll, für Algebra und für Latein um Kunst und Schönheit bringt! Doch all das Büffeln, Wurzelziehen fand doch, nach tausend Ängsten, Ruh'. Und ich gesteh' zu meiner Schand, in meinem ganzen späteren Leben hab ich das Wurzelziehen niemals mehr betrieben. Der Träume und des Lichtes durfte ich mich freuen und der künstlerischen Arbeit endlich!

Doch wirft das Licht die grauen Schatten auch: in der Familie waren Menschen, die über alle Künste längst erhaben, ihr 'Regelmäßiges' gefunden hatten - sie waren in des schöpferischen Dranges Schatten. Kurzum mir wuchs der Mut, den man mir täglich dämpfen 'mußte'."

Aus einem anderen Blickwinkel betrachtet Steppes seine Jugendzeit in einem Aufsatz 1927:⁴⁵

"So weit ich mich zurückerinnern kann, habe ich gezeichnet und gemalt. Als ich in die Schule kam, fand ich nichts, was so schön

⁴⁴ E. Steppes, "Rückblick (nach Erkenntnis)", handschriftliches Manuskript, 1920, Nachlaß E. Steppes.

⁴⁵ E. Steppes, Wie ich male, in: Technische Mitteilungen für Malerei, 43.Jg., München 1927, S.101f.

gewesen wäre, wie das Zeichnen und Malen. Als ich in das heute noch verfluchte Gymnasium kam, hatte ich schon eine ganze Sammlung von kleinen Zeichnungen und Wasserfarbenmalereien. Zwei Basen meiner Mutter verdankte ich es, daß ich mit 13 Jahren zu Weihnachten die Ausrüstungen zum 'Ölmalen' geschenkt bekam. Pappdeckel wurden vorn und hinten mit Leim angestrichen und los ging es. Aber es ging doch nicht so schnell, als ich an jenem Weihnachtsabend gedacht hatte (...)"

Ab 1953 mehren sich die Erinnerungen an seine Jugend. Über zehn Manuskripte finden sich im Nachlaß. Sie umfassen Kurzgeschichten wie "Aus Kinderzeit - Die Schnecken vom Kloster Scheyern (bei Pfaffenhofen)",⁴⁶ fragmentarische Jugenderinnerungen an den Staffelsee,⁴⁷ der für ihn zentrale Bedeutung besitzt oder aber auch mit "Der Jurist - ein lehrreiches Intermezzo",⁴⁸ eine sarkastische Geschichte über eine „vorbildliche“ Juristenkarriere, die auf einen Vorgesetzten seines Vaters gemünzt ist. Daneben nehmen "Rückblicke", "Erinnerungen", "Von meinem Leben", die zumeist als Reden verfaßt sind, den größten Raum ein. So läßt Steppes zu der Ausstellung anläßlich seines 80. Geburtstags in Tuttlingen 1953 verlauten:⁴⁹

"Lassen Sie mich aber auch meinem Gott danken für die mir geschenkte künstlerische Veranlagung, vermöge welcher ich mich schon seit früher Jugend von den Unbilden der Welt in mich selbst zurückzuziehen vermochte (...)

Als ich 11 Jahre alt war, schlich ich mich an eintrittsfreien Sonntagen ganz allein, zwischen erwachsenen Besuchern, in die Pinakothek, vor das Mohrenbild Grünewalds, vor die Landschaften Altdorfers und zu vielen anderen herrlichen Bildern, wobei mich merkwürdiger Weise kein einziger Ausstellungsdiener behelligt hatte.

⁴⁶ Maschinenschriftliches Manuskript, Nachlaß E. Steppes.

⁴⁷ Handschriftliches Manuskript (fragmentarisch), Nachlaß E. Steppes. Siehe auch: Erica Steppes, Aus den Erinnerungen des Malers Edmund Steppes, in: Heimatglocken, Beilage für heimatliche Belehrung und Unterhaltung, Nr.8, 1973.

⁴⁸ Handschriftliches Manuskript, Nachlaß E. Steppes.

⁴⁹ E. Steppes, Rückblick, maschinenschriftliches Manuskript, 1953, Nachlaß E. Steppes, S.1.

Hier befand ich mich in der Schule meines Herzens, und in dieser Schule bin ich geblieben und in ihr habe ich malen und zeichnen gelernt.

In diesem Knabenalter war ich von dem unaussprechlich Schönen, das ich in jener grandiosen Schule vorfand, schon durchaus recht berührt; ich hatte damals schon den Isenheimer Altar im Unterlinden-Museum in Colmar/Elsass gesehen, mein dortiger Onkel - Justizrat Schmidtmüller - zeigte mir das Wunder, als ich bei ihm die Ferien zubringen durfte, und jetzt wusste ich, dass ich niemals was anderes tun würde, als zeichnen und malen, sobald ich das Gymnasium überwunden.

Und so ist es ja auch gekommen.

Nun hatten mir aber meine besorgten Eltern einen sog. sicheren Beruf zgedacht - allein es war ja schon lang zu spät, denn ich fühlte mich zur Kunst berufen. Dieser Umstand allerdings machte meinen Weg schwer, und doch wieder leicht zugleich, da mein Beruf ja aus meinem tiefsten Innern gewachsen war und mit ihm auch meine grenzenlose Unermüdlichkeit (...)"

Wie er seine Kindheit und Jugend als Quelle einer einsamen künstlerischen Entwicklung sieht, beschreibt Steppes in "Von meinem Leben" 1954:⁵⁰

"Durch meine liebenden Eltern bin ich in diese Welt geraten. Ich bin allein, bin hilflos. Ich schreie, ich brülle! Es kommt Hilfe, es kommt Nahrung. - Ich schlafe. - Ich erwache und bin wieder hilflos und total einsam. - Ich brülle, und wieder kommt Hilfe und Nahrung. Und immer wieder bin ich völlig allein. - Ich entdecke mich selbst und fühle mich allein. Ich entdecke Mutter, Vater, Brüder! Ich bin mit ihnen und sie sind alle mit mir zusammen - und doch bin ich alle Augenblick allein und einsam. Ich zeichne und entdecke die Kunst, ganz allein. Und somit entdecke ich das Sichtbare und mein Inneres. Ich entdecke das Schöne!

Ich durchrenne Schule und Realgymnasium, finde Freunde und bin doch alle Augenblick einsam und mit der Kunst allein. - - -"

⁵⁰ E. Steppes, Von meinem Leben, handschriftliches Manuskript, 1954, Nachlaß E. Steppes.

Bei den unterschiedlichen Ansätzen und Ausgangspunkten der Erzählungen Steppes' über seine ersten Lebensjahrzehnte steht stets die Berufung zur Kunst im Mittelpunkt. Das Nicht-Verstanden-Werden, die Einsamkeit des Suchenden, das frühe Aufnehmen von elementaren Naturerlebnissen werden in diesen Bekenntnissen stilisiert. Dabei überrascht die bei bildenden Künstlern seltene Sprachgewalt.

Im Alter erkennt Steppes in der Familie seiner Mutter künstlerische Wurzeln. In einer Rede am Tag nach seinem 80. Geburtstag nimmt die Selbstbespiegelung die Form des Hymnus an eine antike Göttergeburt an:⁵¹

"Gestern, meine verehrten Kunstfreunde, genau vor 80 Jahren, war in Burghausen an der Salzach ein fürchterliches Hagelwetter, das alle Fensterscheiben zertrümmert hatte, und in diesem dramatischen Moment musste ausgerechnet ich das Licht und den Krach der Welt zum erstenmal erblicken! Das hat gut angefangen.

Es war ernst, und es dauerte auch gar nicht lang, da traten Propheten auf und wollten in mir bereits den zukünftigen Künstler erblicken - und - wie das bei Propheten vorkommen kann, sie haben recht behalten. Der eine der zwei Propheten war der mit meinen Eltern befreundete, grosse Kinderfreund Graf Pocci, der die entzückenden Kinderbilderbücher gedichtet und gezeichnet und die lustigen Kasperlstücke für das Marionettentheater erfunden hat.

Der zweite Prophet war die leibliche Schwester meiner Grossmutter mütterlicherseits: Die Freiin Therese von Stransky auf Stranka und Greifenfels i. Böhmen, selbst kunstbegabt und sprachbegabt, ich besitze noch ein kleines Skizzenbuch ihrer Hand. - Also von meiner mütterlichen Seite her erbte ich wohl die künstlerische Gabe, denn auch meine Mutter, eine geborene Freiin von Schleich aus Bayern war durchaus musisch veranlagt, wie auch der Maler Eduard v. Schleich, der Münchner Landschaftler; und zuletzt sei gesagt, dass diese Künstlerveranlagung wieder bei meiner Tochter Erika, die Blumenmalerin ist, durchgeschlagen hat und weiterlebt.

Man könnte also sagen, in mir sei böhmische und bayrische Tradition zusammengekommen (...)"

⁵¹ E. Steppes, Rückblick, maschinenschriftliches Manuskript, 1953, Nachlaß E. Steppes, S.2.

2.1.3 FAMILIE STEPPES

Für das Bewußtsein Edmund Steppes' sind wichtige Aufschlüsse auch in der Familientradition zu finden. Er stammt sowohl mütterlicher- als auch väterlicherseits aus weit verzweigten Familien ab, die teilweise über Jahrhunderte zu den staatstragenden Verwaltungs- und Ministerialbürokratien in den süddeutschen Staaten gehörten.

Die früheren Generationen der Familie Steppes lassen sich ins Kurmainzische zurückverfolgen.⁵² Der Großvater von Edmund Steppes, Friedrich Maria Joseph Christoph Andreas Steppes, wird am 8. Mai 1806 in Tauberbischofsheim geboren und heiratet am 19. November 1834 in Wertheim die am 21. Februar 1816 geborene Carolina Margaretha Strübe, Tochter eines Papierfabrikanten aus Amorbach. Sie stirbt 1895. Aus dem Weilheimer Standesregister von 1834 geht hervor, daß der junge Friedrich Steppes als Fürstlich Löwensteinischer Regierungs-Justizkanzlei-Assessor in die berufliche Fußstapfen seines Vaters Adolph Ignaz Steppes tritt, der als pensionierter Fürstlich Leiningerscher Kammerdirektor in Amorbach lebt.

Friedrich Steppes ist vier Jahre später Fürstlich Löwenstein-Wertheim-Freudenbergischer Regierungs- und Justizkanzleisekretär im Kreuzwertheim. Die kleine Herrschaft, die Teil des Königreichs Bayern und des Großherzogtums Baden ist, verliert im Jahre 1848 die letzten hoheitlichen Rechte. Danach zieht die Familie mit ihren acht der später zehn Kinder nach Würzburg. Beruflich macht Friedrich im Königreich Bayern Karriere, zuletzt wirkt er als Oberappellationsgerichtsdirektor am Obersten Gerichtshof in München. Daneben gibt er die Blätter für Rechtsanwendung heraus, die damals das Ansehen der späteren Sammlung der Reichsgerichtsurteile besaßen. Friedrich stirbt am 1. Januar 1873 in München.

Eine Tochter und neun Söhne gehen aus der gemischt konfessionellen Ehe hervor. Unter Steppes' Onkel sind Adolf Steppes königlich bayerischer

⁵² Abschriften im Nachlaß E. Steppes: Taufbuch Tauberbischofsheim 1806, erstellt v. Katholischem Stadtpfarramt Tauberbischofsheim, 24.5.1933. Taufbuch V.S. 97 erstellt vom Katholischem Pfarramt Amorbach, 26.5.1933, sowie Abschrift des Standesregister der Gemeinde Wertheim vom Jahre 1834 (katholische Konfession und Jahre 1838).

Oberstleutnant und Chef der Gendarmerie des Kreises Schwaben und Neuburg, Otto, königlich bayerischer Zollinspektor, sein Pate Edmund, zuletzt ebenfalls königlich bayerischer Oberstleutnant, Eugen, Ingenieur, Franz, Brauerei-Direktor in Chicago, Friedrich, Fabrikdirektor in München, Hugo, Kaufmann in München sowie Josef, Redakteur und Schriftsteller in New York. Seine Tante Anna war verheiratet mit Karl von Wilhelm, königlich bayerischer Oberlandesgerichtspräsident in Zweibrücken.

Zeitweilig hat sich die Familie von Friedrich Steppes, der sogenannte "Lord Oberrichter", in Passau aufgehalten. Dort wohl lernt Karl Steppes Eleonore von Schleich kennen, deren Vater Ferdinand von Schleich, Bezirksgerichtsrat in Passau ist. Karl Steppes, der Vater von Edmund, schlägt zuerst die Offizierslaufbahn ein, quittiert aber den Dienst, um die wenig begüterte Eleonore Freiin von Schleich heiraten zu können. Nach dem Studium der Geodäsie wird der Vater Steppes' in den Staatsdienst übernommen. Zuerst arbeitet er an der Trassierung der Ostbahn (Nürnberg-Regensburg-München), um später als Bezirksgeometer mit seiner Frau nach Burghausen zu ziehen.⁵³

Die Vettern von Edmund Steppes leben u. a. in Argentinien, Chile, New York. Ein Sohn seines Patenonkels Edmund, Professor Otto Steppes arbeitet in Hamburg und leitet dort als Direktor die Deutsche Seefahrtsschule, nachdem er in jungen Jahren auf den letzten Segelschiffen noch drei Mal Kap Hoorn umsegelt hatte. In ihm zeigt sich besonders deutlich die Ruhelosigkeit einer Generation, der Forschungsdrang und Abenteuerlust aber auch die wirtschaftliche Entwicklung eine hohe Mobilität verleiht.⁵⁴ Dagegen verringert sich die Größe der Familien dramatisch. Während sein Vater neun Geschwister hat, Edmund Steppes selber vier, haben seine Brüder, Basen und Vettern selten mehr als ein oder zwei Kinder.⁵⁵

⁵³ A. Steppes, Der Burghausener Maler E. Steppes, in: Oettinger u. Burghauser Anzeiger, Nr.45, 15.4.1953, Stadt Burghausen.

⁵⁴ Stammbuch Fam. Steppes, Nachlaß E. Steppes.

⁵⁵ Stammbuch Fam. Steppes, Nachlaß E. Steppes.

Zum Freundeskreis der Familie Karl Steppes gehörte auch der Arzt Dr. Ernst Schweninger, Pate des ältesten Sohnes Fritz, der spätere Leibarzt Otto Graf von Bismarcks. Jahre danach verbindet ein enger geistiger Austausch Erika Steppes und Schweningers Sohn sowie dessen Mutter Reichsgräfin von Moltke.⁵⁶

⁵⁶ Mündliche Auskunft von Erika Steppes an den Verfasser, 14.12.1992.

2.1.4 FAMILIE VON SCHLEICH

Weit zurückzuverfolgen ist die mütterliche Seite von Edmund Steppes' Familie.⁵⁷ Bereits vor dem Jahre 1376 sind die Schleichs in Landshut und Achdorf nachzuweisen. Das Urbarbuch in Landshut nennt 1578 unter anderem den Secretarius Stephan Schleich, der Hofstatt und Garten am Schrepfenberg in Achdorf hat. Auf ihn führt sich die Hauptstammreihe der von Schleich zurück. Bereits 1574 ist Stephan fürstlicher Sekretär in Landshut. Wohl durch die Bekanntschaft mit dem bayerischen Erbprinzen Wilhelm (1548-1626), dem späteren Wilhelm V. "Der Fromme" (Regierungszeit 1579-1597), steigt er rasch in der Ministerialhierarchie auf. Im Jahr 1581, als er als Rentmeister in seine Vaterstadt Landshut zurückkehrt, erhebt ihn Kaiser Rudolf II. (1576-1612) in den Reichsadelsstand. Als Stephan am 25. Februar 1610 stirbt, wird er in der eigens errichteten Grabkapelle an der Außenseite der St. Martins-Kirche in Landshut bestattet.

Die Linie zu Edmund Steppes' Mutter Eleonore von Schleich führt über den kurfürstlichen Regierungsrat Johannes Joseph Maria von Schleich (1738-1789), verheiratet mit Anna Maria von Lerchenfeld und in der zweiten Ehe mit Katharina Freiin von Seyboltsdorf. Sein dritter Sohn aus erster Ehe, Adam von Schleich, königlich bayerischer Kreis- und Stadtgerichtsrat in Landshut und Urgroßvater von Edmund Steppes stirbt dort am 11. Oktober 1850. Er ist verheiratet mit Xaveria Freiin von Gugel. Die Linie führt weiter zu Ferdinand Freiherr von Schleich (1805-1867) königlicher Kämmerer und Bezirksgerichtsrat in Passau, dem Großvater von Edmund Steppes.

Einen Einblick in die gesellschaftlichen Verzweigungen der Familie Schleich gibt die Todesanzeige von Adam von Schleich.⁵⁸ Aufgeführt sind als Schwiegersöhne Michael Benl (königlicher Advokat), Julius Schmidtmüller (königlicher Landesgerichtsarzt)⁵⁹ und Theodor Graf von Holnstein (königlicher Kämmerer und Appellationsgerichts-Assessor).

⁵⁷ St. F. v. Schleich, Das Achdorf-Landshuter Geschlecht der Schleich,
in: Sonderdruck aus den Verhandlungen des Historischen Vereins für Niederbayern, 72.Bd., Landshut 1939.

⁵⁸ Nachlaß E. Steppes.

⁵⁹ Weitere verwandschaftliche Beziehungen zu den Familien

Eine Tochter aus zweiter Ehe von Johannes Joseph Maria von Schleich, Christine von Schleich, geboren in Landshut und verheiratet mit Otto Ritter von Stransky, einem aus böhmischem Adel stammenden Kreismedizinalrat in Bayreuth, hat enge Beziehungen zu Friedrich Schlegel und seinem Kreis. Sie ist gleichzeitig die Urgroßmutter von Edmund Steppes, da ihre Tochter Maria von Stransky mit ihrem Halbvetter Ferdinand von Schleich verheiratet ist, dem Großvater von Edmund Steppes.

Erst im hohen Alter beruft sich Steppes auch auf die Künstler der Familie Schleich, die als Maler, Graphiker und Goldschmiede in Süddeutschland eine wichtige Rolle spielen. Das Künstlerverzeichnis Thieme-Becker⁶⁰ nennt allein 16 dieses Namens. Eduard Schleich der Ältere (1812-1874) ist von ihnen der bekannteste. Er und sein Sohn sind nicht in direkter Generationsfolge mit Steppes verwandt, aber der gemeinsame Ahnherr ist der zuvor genannte Johannes Joseph Maria von Schleich. Trotz der verwandtschaftlichen Beziehungen scheint Steppes in seiner Münchner Zeit, keinen Kontakt zu der Malerdynastie aufgenommen zu haben.

Schmidtmüller, Meggendorfer, Urban und Steppes in einer Aufzeichnung vom Februar 1985 durch W. RUBY, Regensburg, Nachlaß E. Steppes.

⁶⁰ Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, begründet v. U. Thieme/F. Becker, hrsg. v. Hans Vollmer, 30.Bd., Leipzig 1935, S.100f.

2.1.5 CHRISTINE VON STRANSKY UND DIE SPÄTROMANTIK

Gerade in der Person von Christine zeigt sich die Rolle der Familie von Schleich im geistigen und gesellschaftlichen Leben des 19. Jahrhunderts deutlich. Gleichzeitig drängen sich Parallelen zwischen den romantisch-irrationalen Gedankenwelten Steppes' und seiner Urgroßmutter auf, die publizistisch genau zu dem Zeitpunkt entdeckt wird, als Edmund Steppes als „Deutscher Maler“ Furore macht.

Bereits als junges Mädchen verrät Christine ein starkes intellektuelles Interesse. Im elterlichen Haus, aber auch bei der mit ihr verwandten Gräfin Arco nutzt sie die Möglichkeiten, die geistigen Größen der damals sich in Landshut befindlichen Bayerischen Landesuniversität (1800-1826) kennenzulernen, darunter den Theologen Johann Michael Sailer (1751-1832) und den Mediziner Andreas Röschlaub (1768-1835). In diesem Kreis begegnet sie auch ihrem späteren Gatten Franz Otto von Stransky, der durch eine aufsehenerregende Promotion den Doktorgrad in Philosophie und Medizin erhalten hatte. Nach einem längeren Aufenthalt bei Stranskys Eltern in Böhmen kommt das junge Paar nach Wien.

Hier treffen sich der Kulturphilosoph und Literaturkritiker Friedrich Schlegel und Christine von Stransky am 22. Juni 1808 zum ersten Mal. Doch kommt der enge Kontakt zu Schlegel, einem Hauptvertreter der romantischen Bewegung, die um 1798 von Jena ausgeht, erst 1820 zustande.⁶¹ Beide führt ihr Hang zur Mystik zusammen. Sie glauben, daß ihre Seelen für Zeit und Ewigkeit „in Gott verbunden“ sind. Diese mystische Seelenverbindung ist später Anlaß eines umfangreichen Briefwechsels, der 1907 und 1911 veröffentlicht wird und über 200 Briefe umfaßt.⁶²

Der Biograph Schlegels, Ernst Behler, bezeichnet diese Beziehung als die persönlich engste, die Schlegel ab 1820 bis zu seinem Tod

⁶¹ E. Behler, Friedrich Schlegel in Selbstzeugnissen und Bild-dokumenten, Reinbek bei Hamburg 1966, S.137f.

⁶² Friedrich Schlegels Briefe an Frau Christine von Stransky, geb. Freiin von Schleich, hrsg. v. M. Rottmanner, 1.Bd., 1907, 2.Bd., 1911, Wien.

unterhält. Schlegel nennt seine Partnerin „Schwester meiner Seele“ und „Mittelpunkt meines Lebens“. Mit mystischen Gebetsvereinigungen suchen sie immer höhere Stufen des christlichen Glaubens und der göttlichen Begnadung zu erringen. Josef Körner erkennt in den Briefen neben diesen „übersinnlich-mystischen auch starke erotisch-sinnliche Regungen“.⁶³ In philosophischer und literarischer Hinsicht offenbart die esoterische Korrespondenz Schlegels eschatologische Geschichtsphilosophie, die mit apokalyptischen Visionen das bevorstehende Weltende bedeutet. Zum zentralen Begriff wird dabei für Schlegel die Hieroglyphe. Aber weniger die ägyptischen Inschriften, vielmehr die „Hieroglyphen der Natur“, des menschlichen Geistes, ja der Geschichte glaubt Schlegel durch esoterische Versenkung und unter besonderen Inspirationen entziffern zu können.

Als 1824 Christine von ihrem Mann verlassen wird, gerät sie in eine schwere Lebenskrise, die sich gesundheitlich auswirkt. Der Freundeskreis Schlegel nimmt sich ihrer an und er selbst, der durch hellseherische und telepathische Beschwörungen glaubt, in eine andere Welt eindringen zu können, besucht sie im Sommer 1825. Bei der Trennung zeigen sich bei Christine eine Stigmatisierung, Wundmale an Händen und Füßen sowie eine Seitenwunde. Schlegel sieht darin "das wunderbare Siegel seelischen Leidens". Auch bei einem zweiten Besuch Schlegels 1827 brechen die Wunden wieder auf. Unterstützt wird sie in ihrer Notlage auch vom bayerischen König Ludwig I., der ebenfalls engen Kontakt zu Friedrich Schlegel unterhält. Der König fördert ihre Töchter und bringt sie teilweise an seinem Hof unter.

Schlegel erliegt 1829 einem Schlaganfall, während Christine von Stransky noch ein hohes Alter erreicht und erst 1862 stirbt.⁶⁴

⁶³ Zitiert: E. Behler, Friedrich Schlegel, 1966, S.137f.

⁶⁴ St. F. v. Schleich, Friedrich Schlegel und Christine Stransky, in: Sonntagsbeilage Religion/Wissenschaft/Kunst/Unterhaltung, Nr.5, 2.2.1929. Erica Steppes, Christine von Schleich aus Landshut, in: Heimatglocken, Nr.7, 13.5.1970.

Ein starker religiöser Grundzug scheint die Familie weiter bestimmt zu haben. Dies zeigt sich an zahlreichen herausragenden Persönlichkeiten, die in der katholischen Kirche führende Positionen einnehmen. Genannt seien Bischof Sigmund Felix Freiherr von Ow (1855-1936) und die Großtante Steppes' Pauline Franziska von Stransky (1816-1863), die als Provinzialoberin in Algier Briefe voll religiöser Inbrunst und Sendungsgedanken an ihre Mutter Christine von Stransky schreibt. Diese werden bereits 1857 veröffentlicht.⁶⁵ Auf ihre Schwester Therese von Stransky, Hofdame bei Ludwig I. von Bayern, führt Edmund Steppes sein zeichnerisches Talent zurück. Eine qualitätsvolle Zeichnung vom 5. November 1843, die ihren Bruder Karl auf dem Totenbett zeigt, befindet sich im Nachlaß, von Edmund Steppes handschriftlich bezeichnet.

⁶⁵ Briefe aus Afrika, Klösterliches und Kirchliches, Regensburg 1857.

2.1.6 RESÜMEE

Bei den Familien von Schleich und Steppes sind die Jahrhundert währende Zugehörigkeit zu der Ministerialbürokratie festzustellen, wobei sich der niedere Adel mit der akademischen Führungsschicht und dem aufstrebenden Bürgertum ständig mischt, um gemeinsam eine Elite zu bilden. Aus ihr entwickeln sich entscheidende Begabungen, die im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts Deutschland wirtschaftlich und wissenschaftlich England und Frankreich überflügeln lassen. Diese soziologische Schicht hat verhältnismäßig liberale Verhaltensweisen und Normen. Es gibt selbst in katholischen Ehen Scheidungen und spätere Wiederverheiratung, bei Steppes' Großeltern väterlicherseits auch eine konfessionelle Mischehe, so daß das sicher bestehende Kastendenken eine große Bandbreite an geistiger und persönlicher Freiheit erlaubt. Aber gerade auf religiösem und weltanschaulichem Gebiet gibt es am Ende des 19. Jahrhunderts starke Spannungen. In Steppes' Familie halten nach Aussage der Tochter die Klosterfrauen und frommen Tanten derer von Schleich Steppes' Malerei für heidnisch, während sein Vater und die Brüder sich ablehnend gegen die Kirche äußern. Für sie sind die Theorien Darwins zukunftsweisend.

Auf den ersten Blick gehört Edmund Steppes einer privilegierten Schicht an. Doch die Zugehörigkeit zu dieser Funktionselite muß von jedem Einzelnen durch die jeweilige Ausbildung erworben werden, da ihre Familien kaum über Kapital verfügten. Ein Leben als Privatier, durch elterliche Rücklagen gesichert, ist ihnen nicht möglich. Edmund Steppes kommt mit dem hohen Bildungsanspruch nicht zurecht und verläßt die Schule vorzeitig, um Maler zu werden.

2.2 LEHR- UND WANDERJAHRE (1891-1901)

2.2.1 LEBENSSTATIONEN

Im Anschluß an das Realgymnasium geht Edmund Steppes 1891 zu Heinrich Knirr (1862 - 1944),⁶⁶ der seit 1888 in München eine private Malschule betreibt. Sie dient vor allem der Vorbereitung für die Aufnahme an die Münchner Akademie. Die Schule findet Anklang. Gleichzeitig mit Steppes sind dort u. a. Oskar Graf⁶⁷ und um 1898 auch Paul Klee⁶⁸ als Schüler eingeschrieben. Während nicht einer seiner späteren Professoren an der Münchner Akademie bei Steppes die Ehre einer Anerkennung findet, fehlt der Name von Heinrich Knirr in kaum einer seiner Lebensläufe.⁶⁹

Bereits nach einem Jahr, der Vater bemühte sich um einen Freiplatz, besteht Edmund Steppes die Aufnahmeprüfung an der Akademie der Bildenden Künste und tritt am 2. November 1892 in die Naturklasse von Gabriel Hackl (1843-1926) ein.⁷⁰ Einen ersten Ausstellungserfolg mit umfassender Würdigung in der Presse feiert der Zwanzigjährige im Sommer 1893 im Münchner Kunstverein.⁷¹

Am 6. August 1892 wird über Steppes eine Städtische Civilconscipation⁷² angelegt, die uns Auskunft über seine Wohnorte gibt. Zunächst lebt Steppes noch bei seinen Eltern. Am 6. November 1895, zu einem Zeitpunkt, da Steppes wohl bereits über ein Jahr die

⁶⁶ Thieme-Becker, Bd.21, Leipzig 1928, S.3/4. Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des 20. Jahrhunderts, hrsg. v. H. Vollmer, Bd.3, Leipzig 1958, S.71. Städt. Civilconscipation, No.399896, Haupt-Liste, Landeshauptstadt München Stadtarchiv.

⁶⁷ Oskar Graf (Freiburg i.Br. 1873 - Bad Boll 1958). Vollmer Bd.2, Leipzig 1955, S.288/289.

⁶⁸ Paul Klee (Bern 1879 - Locarno 1940), Vollmer, Bd.3, Leipzig 1958, S.57/58.

⁶⁹ z.B. E. Steppes: Wie ich male, in: Technische Mitteilung für Malerei, 43.Jg., München 1927, S.101.

⁷⁰ Matrikelbuch der Jahrgänge 1884-1920, Akademie der Bildenden Künste, München: „Zahl: 1016, Name: Steppes Edmund, Geburts-Ort und Stand der Eltern: aus Burghausen (Bayern), dessen Vater: K.Steuerrrat, katholisch, Alter: 19 1/4, Kunstfach: Naturklasse Hackl, Tag der Aufnahme: 2. Nbr. 1892“

⁷¹ Münchner Neueste Nachrichten, 29.6.1893, BSM (=Sigle: Bayerische Staatsbibliothek München).

⁷² Städtische Civilconscipation, No.259095, Landeshauptstadt München Stadtarchiv.

Akademie verlassen hat, wird die Rupprechtstraße 5/II bei Edel als Wohnung erwähnt.

Am 1. Oktober 1895 tritt Steppes als Einjährig-Freiwilliger in das 1. Königliche Infanterie-Regiment, 2. Bataillon, 6. Kompanie ein. Als sein „Stand oder Gewerbe“ ist „Kunstmaler“ angegeben. Der schwächliche Rekrut mißt 1,62 Meter. Nach einem halben Jahr, am 1. April 1896, befördert man ihn zum überzähligen Gefreiten. Doch bereits am 20. Mai 1896 wird Steppes wegen Dienstunbrauchbarkeit zur Disposition der Ersatzbehörde entlassen. Angemeldet zur Landsturmrolle des Magistrats München, folgt erst im Frühjahr 1918 eine Nachmusterung.⁷³

Gleichzeitig mit seinem Ausscheiden aus dem Militärdienst erhält seine Städtische Hauptliste beim Wohnort, auf den 16. Mai 1896 datiert, den Hinweis unbekannt, darunter PR(üfung) II 97. Erst am 22. Oktober 1901 nach über fünf Jahre fehlender bürokratischer Erfassung ist die Mittererstraße 3/1 bei Hofstetter als neuer Wohnort von Steppes erwähnt.

Die einzigen belegbaren Daten, die gleichfalls auf Steppes' intensive künstlerischen Arbeit hinweisen, sind Ausstellungenbeteiligungen und Rezensionen in Zeitungen und Zeitschriften. Im Frühjahr 1897 zeigt Steppes eine größere Anzahl seiner Gemälde im Münchner Kunstverein.⁷⁴ Ein Jahr später ist er in München gleichfalls mit einer größeren Anzahl von Arbeiten vertreten.⁷⁵ Die Jahrhundertwende 1900 birgt für Steppes bereits die Möglichkeit, außerhalb Münchens auszustellen. Im März ist er bei Bangel in Frankfurt a. M. zu Gast,⁷⁶ im Juli bei der Galerie Eduard Schulte in Berlin.⁷⁷ Mit einer größeren Auswahl seiner Werke beschließt er im September das Ausstellungsjahr im Kunstverein München.⁷⁸ Im März 1901 finden sich seine Landschaften in der Galerie Banger in Wiesbaden.⁷⁹

⁷³ Wehrpaß, Truppenstammrolle: 10/1895, Nachlaß E. Steppes.

⁷⁴ Münchner Neueste Nachrichten, 14.4.1897, BSM.

⁷⁵ Bayerischer Kurier, 16.3.1898, BSM.

⁷⁶ Brief E. Steppes an Eleonore Steppes, 16.6.1900, Nachlaß E. Steppes.

⁷⁷ Ebenda.

⁷⁸ München-Augsburger Abendzeitung, 25.9.1900, BSM.

⁷⁹ Briefkopie E. Lugo an E. Steppes, 12.3.1901, Generallandesarchiv Karlsruhe, Nachlaß Beringer.

Vermutlich durch Adolf Bayersdorfer vermittelt, wird Steppes' Werk 1898 in der Zeitschrift „Das geistige Deutschland“ erwähnt.⁸⁰ Spätestens ab diesem Zeitpunkt, vermutlich aber bereits um 1895 ist der junge Maler mit dem Kreis um Emil Lugo verbunden. 1901 ist Steppes' Namen bereits in zwei Künstlerlexika aufgenommen.⁸¹

⁸⁰ Das geistige Deutschland, 1.Jg., Leipzig/Berlin 1898.

⁸¹ H. W. Singer, Allgemeines Künstler-Lexicon, Bd.4, Frankfurt a.M., S.339. Bildende Künstler der Gegenwart, hrsg. V. F. Becker u. E. Hänel, in: Spemanns Goldenes Buch der Kunst, Leipzig 1901.

2.2.2 BEZUGSPERSONEN

Zwei enge Bezugspersonen besitzt Edmund Steppes in den neunziger Jahren. Innerhalb der Familie unterstützt ihn sein Onkel Dr. Fritz Schmidtmüller, der mit Christine von Schleich (1843-1905) - Schwester seiner Mutter - verheiratet ist und der ihm in Colmar öfters Heimstatt und Zuflucht gewährt. Bereits um 1884 hat Steppes nach eigenen Angaben dort den Isenheimer Altar von Matthias Grünewald gesehen. Kurz vor 1900 lernt Steppes während eines Besuches bei dem Notar nach einem Konzert seine spätere Frau Anna Huber kennen. 1967 erwähnt Steppes eine Radtour⁸² von München nach Colmar, die ihn 70 Jahre zuvor zum ersten Mal durch das Donautal führte.

An der Kunstakademie trifft Steppes Heinrich Reifferscheid.⁸³ Die beiden verbindet bald eine enge Freundschaft. Heinrich, der am 3. Januar 1872 als Sohn des Professors für klassische Philologie August Reifferscheid geboren wird, stammt ähnlich wie Steppes aus einer angesehenen Künstler- und Gelehrtenfamilie des 19. Jahrhunderts. Sein Großvater mütterlicherseits ist der Literat Karl Simrock, sein Urgroßvater Nikolaus Simrock ein enger Freund Ludwig van Beethovens.⁸⁴ Zunächst studiert Reifferscheid bei Ernst Hancke in Berlin. Anschließend geht er nach München, um dort in die Kunstakademie einzutreten. Nach den biographischen Daten studiert er bei Peter Halm, der zu den wesentlichen Neuerern der Künstlerradierung zählt. Da allerdings Halm erst 1895 an die Münchner Akademie berufen wird, dürfte Reifferscheid sein Studium zu Ende geführt haben. Dafür spricht auch sein späterer akademischer Werdegang. 1906 siedelt Reifferscheid von München nach Düsseldorf über, wo er zunächst als Lehrer an der Düsseldorfer Akademie unterrichtet. Um 1908 finden wir ihn zurückgezogen in Oberkassel bei Düsseldorf,⁸⁵ im März 1911 in

⁸² Prof. Steppes' Abschiedsgruß an die Tuttlinger, in: Schwarzwälder Bote, Tuttlingen 9.10.1967. Im Nachlaß befindet sich auch ein Ausweis des Deutschen Tourenclubs (Allgemeine Radfahrer Union München) aus dem Jahre 1896/97.

⁸³ Thieme-Becker, Bd.28, Leipzig 1938, S.112. Vollmer, Bd.6, Leipzig 1958, S.39. Weitere Literatur: E. W. Bredt, Deutsche Lande, Deutsche Maler, Leipzig 1909.

⁸⁴ H. Thode, Edmund Steppes und Heinrich Reifferscheid, in: Walhalla, Bd.4, München 1908, S.55.

⁸⁵ Brief H. Reifferscheid an E. Steppes, 17.1.1908, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg.

Berlin/Wannsee.⁸⁶ Danach lockern sich die Beziehungen zwischen den Freunden. Von 1933 bis 1937 bekleidet Reifferscheid eine Professur an der Düsseldorfer Kunstakademie, anschließend lebt er in Bonn. 1945 stirbt Heinrich Reifferscheid in Niederdollendorf.

Mit wenigen klaren Linien radiert Reifferscheid kleine Landschaften, denen in ihrer Sauberkeit der technischen Ausführung und in ihrer Schlichtheit der Naturanschauung die Schule von Peter Halm anzumerken ist. Viele seiner Werke tragen Widmungen an Mörike, Annette von Droste-Hülshoff, Adalbert Stifter und Theodor Storm. Bis 1906 erscheinen seine gemalten Landschaften mit denen Steppes' verwandt, doch sind sie in der Durchbildung weicher, idyllischer.

Mit Heinrich Reifferscheid macht Steppes bereits um 1894 eine Studienfahrt auf die Schwäbische Alb und nach Urach, der zahlreiche gemeinsame Reisen folgen. Nach Thode vereint die beiden die Ablehnung der akademischen Bildungsgänge an der Akademie. Dennoch scheint Reifferscheid für Steppes die Verbindung zur Münchener Kunstschule zu bilden. Eine späte Frucht der Freundschaft dürften die Radierungen Steppes' sein, die zwischen 1912 und 1922 entstanden sind und deren Technik früh von Reifferscheid vermittelt wird.

⁸⁶ Brief E. Steppes an H. Brandt, März 1911, Nachlaß E. Steppes; „-Reifferscheid, der geschieden, sich neuerdings verheiratet hat, wohnt Berlin/Wannsee, Otto-Erich-Str.5.-“

2.2.3 DER LUGO-KREIS UND EDMUND STEPPES

Über Reifferscheid kommt um 1895 - möglicherweise auch zwei bis drei Jahre später - der Kontakt zu Emil Lugo (1840 - 1902)⁸⁷ zustande, von dem die jungen Künstler nachhaltigen Zuspruch und Unterstützung erhalten.

Fünf Briefe⁸⁸ Lugos an Steppes beweisen die enge Verbindung zwischen den beiden Malern. Die Hilfestellung, welche der Ältere dem Jüngeren anbietet, begleitet ein warmer Ton der Anerkennung. Freundschaftliche Grüße Heinrich Reifferscheids von Steppes ausgerichtet und im Gegenzug Auskünfte und die Übermittlung von Grüßen Albert Langs werden stets hinzugefügt.

Obwohl Lugo zu den Einzelgängern der deutschen Kunst des ausgehenden 19. Jahrhunderts zählt, steht er gleichwohl durch seine Freundschaft mit Hans Thoma im Zentrum der künstlerischen und geistigen Auseinandersetzung seiner Zeit.

In einem Abriß der badischen Malerei des 19. Jahrhunderts charakterisiert Arthur von Schneider Lugos Schaffen:⁸⁹

„Unter allen Schülern Schirmers hat Emil Lugo das Stilwollen seines Lehrers am konsequentesten weitergeführt. Er ist der letzte Vertreter der heroischen deutschen Landschaftskunst des neunzehnten Jahrhunderts.“

An der Karlsruher Landschaftsschule werden durch die Person und das Werk Johann Wilhelm Schirmers (1807-1863) zwei Spuren gelegt. Den malerischen Realismus der Studien verarbeitet Thoma in seinem Frühwerk und im Leibl-Kreis, während Lugo die ideale Komposition sucht. Dennoch bleiben beide freundschaftlich verbunden und nähern sich künstlerisch im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts an. Ihr Hang zur Stilisierung verstärkt sich, und die Rhythmisierung der Linie zeugt vom Geist des aufkommenden Jugendstils.

⁸⁷ Emil Lugo 1840-1902, Ausstellung zum 75. Todestag, Ausstellungskatalog Augustinermuseum, Freiburg i.Br. 1977.

⁸⁸ Generallandesarchiv Karlsruhe, Nachlaß Beringer.

⁸⁹ A. v. Schneider, Badische Malerei des 19. Jahrhunderts, Karlsruhe o.J. (1968), S.110.

Lugo, der seit 1888 in München in engem Kontakt zu seinem Mäzen, dem Dichter Wilhelm Jensen (1837-1911)⁹⁰ und seiner Familie lebt, befindet sich in größtem Widerspruch zu den dortigen Landschaftsmalern. Diese hatten sich wesentlich einer realistischen Sehweise geöffnet. Seine entgegengesetzte Auffassung beschreibt der sensible, vollkommen unzeitgemäße Künstler bereits in einem Brief im Jahr 1870:⁹¹

„Goethes Satz ist mir bis jetzt das Klarste und deshalb Bestimmende gewesen; er sagt: 'Der echte gesetzgebende Künstler strebt nach Kunstwahrheit, der andere, der einem blindem Triebe folgt, strebt nach Naturwirklichkeit; der erstere führt die Kunst auf ihre höchste, der zweite bringt sie auf ihre niederste Stufe'. Dies finde ich nun in allen wirklichen Kunstwerken bestätigt und sehe, daß die Wahrheit des Kunstwerkes nicht in der Wahrheit der Natur beruht, sondern hoch über dieser steht, vielmehr in der strenglogischen Durchbildung der künstlerischen Idee liegt; die Natur ist somit nicht der Endzweck, sie ist nicht die Herrin, sondern die Dienerin der Kunst. Wir müssen sie also kennen, weil wir durch sie die Kunstidee offenbaren können; wir können sie aber nur kennen und brauchen lernen, wenn wir Kunstverständige sind, denn was will und kann der Nichtkunstkenner mit der Natur machen? Deshalb finde ich die Sucht der modernen Künstler, 'Naturstudien' zu machen, zwecklos und lächerlich, was helfen sie ihnen? Kunststudien sollen sie machen; ist die Kunst in ihrem Inneren lebendig, dann ist der Geist lebendig, und der wird Lebendiges schaffen aus sich und die Mittel finden mit wenig äußerer Lehre, so wie mir Preller einmal schrieb, Claude, Poussin und Ruisdael seien

⁹⁰ Wilhelm Jensen ist 1869 Schriftleiter der „Schwäbischen Volkszeitung“ in Stuttgart, von 1869-1892 der „Norddeutschen Zeitung“ in Flensburg. Seit Sommer 1876 in Freiburg ansässig, sammelt der hochgeschätzte Schriftsteller von historischen Romanen und Erzählungen sowie schwärmerische Naturschilderungen in Prosa und Versmaß ein Kreis bedeutender Germanisten, Philosophen, Historiker, Naturwissenschaftler und anderer ortsansässiger Persönlichkeiten um sich, zu denen auch Emil Lugo zählt. Emil Lugo, 1840-1902, Ausstellung zum 75. Todestag, Ausstellungskatalog Augustinermuseum, Freiburg i.Br. 1977, S.21.

⁹¹ Brief vom 15.2.1870 an Frau Sus. Hauptmann, zitiert nach: J. A. Beringer, Emil Lugo, Geschichte seines Lebens und Schaffens, Mannheim 1912, S.53.

seine ewigen Muster und Muster deshalb, weil sie über ihre Idee die rechte Form und zu dieser die rechte Farbe gefunden haben.“

Zu Lugos Leitbildern werden neben Friedrich Preller der Ältere, Arnold Böcklin und die altdeutschen Meister. Laut von Schneider ist Lugo letzte Schaffensperiode in München durch den Einfluß der Farbexperimente Heinrich Ludwigs (1829-1893)⁹² und durch Versuche, den figuralen und landschaftlichen Kompositionsstil Hans von Marées' für seine Kunst nutzbar zu machen, bestimmt. Der Stilwandel der Werke Lugo berührt nicht den strukturellen Aufbau seiner Landschaften. Die ausdrucksvolle Kontur bleibt für sein Kompositionsgerüst bestimmend.

In dem Kunsthistoriker Josef August Beringer,⁹³ der im Geist Thodes ausgebildet ist und sich für den Thoma-Umkreis einsetzt, findet Lugo spät einen Interpreten seiner idealen, esoterischen Kunst.

Als weitere Bezugsperson Steppes' im Lugo-Kreis findet sich mehrfach Adolf Bayersdorfer (1842-1901) genannt.⁹⁴ Der Konservator an der Münchner Alten Pinakothek, ein engagierter Verteidiger und Propagandist des Leibl-Kreises, wirkt in den neunziger Jahren als graue Eminenz im Münchner Kunstleben.

Das Verständnis, das Bayersdorfer den Künstlern entgegenbringt, beschreibt Wilhelm Weigand:⁹⁵

„Es war ihm auch leicht, über die technischen Mängel eines Kunstwerkes hinwegzusehen, wenn es nur eine Individualität offenbarte. Er schätzte selbst problematische Naturen, denen es

⁹² Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, begründet von U. Thieme u. F. Becker, hrsg. v. H. Vollmer, Bd.23, Leipzig 1929, S.144.

⁹³ J. A. Beringer, Emil Lugo, Mannheim 1912. J. A. Beringer, Badische Malerei 1770-1920, Karlsruhe 1922. J. A. Beringer, Emil Lugo, Karlsruhe 1925.

⁹⁴ H. Brandt, Edmund Steppes, in: Westermmanns Monatshefte, 60.Jg., 1915/16, S.790. W. Fraenger, Edmund Steppes als Radierer, in: Graphische Künste, 41.Jg., Wien 1918, S.66. G. J. Wolf, Edmund Steppes, in: Kunst für Alle, 33.Jg., München 1917/18, S.376.

⁹⁵ Adolf Bayersdorfers Leben und Schriften, hrsg. v. H. Mackowsky/A. Pauly/W. Weigand, München 1902, S.22.

nicht gelungen war, die Freiheit jener Meister zu erreichen, welche das Stoffliche mit spielender Freiheit überwinden. Daß ihm prahlende Eklektiker, die den Markt zu beherrschen pflegen, verhaßt waren, ist begreiflich: ich könnte einige Führer und Verführer Münchener Kunst nennen, an deren Bilder er schweigend vorüberging, mit dem Bedauern, daß so viel Können in so schmähhlicher Weise verthan werde. Er liebte überhaupt die stillen Leute, welche die Kraft haben, unerkannt und ungefeiert abseits zu stehen."

Dies läßt das Interesse des Kunsthistorikers und die Förderung Steppes' verständlich werden. Gleichfalls verbindet die beiden Bayersdorfers Spezialgebiet, das die frühen Italiener und Deutschen umfaßt. Bei seiner ersten wissenschaftlichen Arbeit beschäftigte sich Bayersdorfer mit: „Einer Geschichte der Landschaftsmalerei, welche die Fortschritte und Umgestaltungen von da an verfolgt, wo solche Gemälde nur ein Beiwerk waren bis zu der Epoche, von da an sie ein besonderes Genre bilden".

Als kongenialer Freund und Kritiker ist Bayersdorfer jedoch vor allem innig mit dem Leibl-Thoma-Kreis verbunden und begleitet, als sich dieser 1873 auflöst, den Weg der einzelnen Künstler, mit Begeisterungsfähigkeit. Von 1874 bis 1880 findet man Bayersdorfer in Italien und dort vor allem in Florenz, wobei der Kontakt zu Böcklin und den anderen Deutsch-Römern auch nach seiner Rückkehr nach München nicht abreißt. In München schafft sich Bayersdorfer bald einen Namen mit seiner feinfühligem und treffsicheren Stilkritik, wobei sich sein Wissen vor allem beim Bestimmen und beim Ankaufen der Bilder auszeichnet.

Bei Bayersdorfer wächst die Scheu vor Tinte und Feder mit zunehmendem Alter. Dagegen stellt er in voller Uneigennützigkeit seine Kenntnisse den jüngeren Fachkollegen zur Verfügung und unterhält bis zu seinem Tod vielfältige Kontakte auch zu lebenden Künstlern. Bayersdorfer wirbt unermüdlich für seine Künstler und sucht für sie Käufer zu finden. Karl Haider, Wilhelm Trübner, Otto Frölicher und Adolf Stäbli verdanken ihm die ersten Erfolge. Seinen Kollegen zwingt er die lang verkannten Maler förmlich auf. Sein Streben, das im Kern ein

humanistisches Ideal verfolgt, führt ihn mit den unterschiedlichen, teilweise verfeindeten Künstlerkreisen zusammen, die ihn gerne als Kronzeugen benennen. Noch Jahre nach seinem Tod beruft sich Max Liebermann⁹⁶ 1905 in der Auseinandersetzung mit Henry Thode auf ihn, und in der Antwort von Thoma⁹⁷ ist es wiederum Bayersdorfer, der über das Grab hinaus als Schiedsrichter angerufen wird. Mit Bayersdorfer, der wie Böcklin und Lugo kurz nach der Jahrhundertwende stirbt, verlieren die Künstler des Thoma-Leibl-Kreises und ihre Schüler eine wichtige Integrationsfigur.

Eindeutiger dürfte die zeitliche Begegnung Steppes' mit Albert Lang⁹⁸ (1847-1933) festgelegt werden, der erst 1897 mit der Übersiedlung von Frankfurt a.M. nach München zu dem Freundeskreis stößt. Auch der in Karlsruhe geborene Albert Lang nimmt seinen malerischen Ausgangspunkt beim Leibl-Kreis. Nach einem längeren Italiaufenthalt wird München sein Altersruhesitz. Nach dem Tod Lugos scheint sich die Beziehung zwischen Steppes und Albert Lang zu lockern, da keine Hinweise auf gemeinsame Aktivitäten mehr vorliegen.

Im Lugo-Kreis trifft Steppes auf eine vielfältige Gemengelage von Kunsttheorien und Anschauungen. Wie sie von den betreffenden Künstlern interpretiert und weitergegeben werden, ob sie auf Steppes direkt wirken, ist schwer zu fassen. Die einzig originären Quellen sind die Briefe Lugos an Steppes, in denen Lugo sich für eine gewissenhafte Durcharbeitung der künstlerischen Arbeit und gegen die „heutige Genietuerei“ ausspricht.⁹⁹ Ebenfalls gegen den zeitgenössischen Kunstbetrieb wendet sich Lugo am 8. Juni 1899:¹⁰⁰

„Lieber Herr Steppes !

Trösten Sie sich mit mir, wenn Ihnen dies ein Trost sein kann -
meine beiden eingeschickten Bilder sind auch refusiert worden. Es

⁹⁶ Max Liebermann, in: Frankfurter Zeitung, Nr.186, 7.7.1905.

⁹⁷ Hans Thoma, in: Frankfurter Zeitung, Nr.192, 13.7.1905.

⁹⁸ Thieme-Becker, Bd.22, Leipzig 1928, S.313. Vollmer, Bd.3, Leipzig 1956, S.165.

⁹⁹ Brief E. Lugos an E. Steppes, München 7.5.1900, Nachlaß Beringer, Generallandesarchiv Karlsruhe.

¹⁰⁰ Ebenda.

hat mich diesmal nicht im Mindesten angegriffen, besonders als ich sah, was in dieser Elite-Ausstellung die Ehrenplätze erhalten. Es handelt sich ja nicht um Kunst, sondern darum, einer bequemen Mode voller Einseitigkeit zu einer zweifelhaften Herrschaft zu verhelfen und dabei wird so rücksichtslos vorgerannt, wie etwa ein toll gewordener Stier vorrennt - da geht ja jeder Vernünftige aus dem Wege."

Steppes wird also eingeführt in die geistige Vorstellungswelt seines Mentors und dürfte sich daneben mit dessen Grundlagen auseinandergesetzt haben. Die Reflexe finden wir in Steppes' Veröffentlichungen ab 1907. Daneben verbinden maltechnische Versuche auf der Basis der Farbexperimente Heinrich Ludwigs die beiden Maler. In der Ablehnung der fabrikgefertigten Ölfarben in Tuben reiben sie Pigmente an und fügen unterschiedliche Öle und andere Bindemittel hinzu. Wie eng Lugo und Steppes trotz des respektvollen Abstandes 1902 kurz vor dem Tod des väterlichen Freundes verbunden sind, zeigt eine Notiz auf der Rückseite einer Visitenkarte Steppes'. Auf ihr bedankt sich Lugo für ein Bild, das Steppes kurz vor dessen Tod ins Krankenhaus bringen ließ:¹⁰¹

Lieber Herr Steppes, Sie haben mir eine große Freude mit ihrem schönen Bilde gemacht und ich gratuliere und danke herzlichst dafür!

Es grüßt Sie Ihr alter E. Lugo

Durch Lugo, Bayersdorfer und Lang erhält Steppes Einblicke in die theoretischen Grundlagen einer idealistischen Kunstauffassung. Während Bayersdorfer weitgehend der Tageskritik verhaftet bleibt, ist es dem theoretischen Kopf der Deutsch-Römer Konrad Fiedler (1841-1895) vorbehalten, die Grundsätze eines modifizierten Idealismus zu formulieren. Ihn interessieren weniger Probleme künstlerischer Stilformen als vielmehr die neue Betrachtungsweise der Kunst. Im Zentrum seiner Fragestellung steht der Schöpfungsprozeß des Kunstwerkes. Das Erlebnis des reinen anschauenden Sehens, läßt für Fiedler den Künstler die Struktur eines Mal-Gegenstandes erfassen. Je

¹⁰¹ Notiz E. Lugo an E. Steppes, ohne Datum, Nachlaß Beringer, Generallandesarchiv Karlsruhe.

größer die Begabung des Künstlers ist, desto objektiver und damit „wahrer“ kann die Wahrnehmung sein. Dies bedeutet gleichfalls die Qualität des Kunstwerks.¹⁰²

Götz Pochat sieht daneben in der Zeit in der Linie Jacob Burckhardt (1818-1897), Jakob Bachofen (1815-1887), Friedrich Theodor Vischer (1807-1887), Arthur Schopenhauer (1788-1860) eine zunehmende Hinwendung zur Beschwörung von Mythos und Symbol als künstlerische Aufgabe.¹⁰³ Obwohl schon 1818/19 erstmals erschienen, findet Arthur Schopenhauers¹⁰⁴ Hauptwerk „Die Welt als Wille und Vorstellung“ erst nach 1870 eine weite Verbreitung. Schopenhauers Pessimismus, den er dem alltäglichen Leben entgegenbringt, trifft in der Gründerzeit den Nerv der bürgerlichen Welt. Den Menschen entgleitet das Leben in seiner Vitalität und Unmittelbarkeit. Die zunehmend industrialisierte großstädtische Welt und die Enge erstarrter Konventionen lassen den Einzelnen ein gebrochenes Verhältnis zum Leben und Tod, zum Werden und Vergehen, zur Gegenwart, Geschichte und Mythos erleben. Ihm gegenüber wird das Kunstwerk gestellt. Dieses verleugnet seinen Charakter von Trug und Schein nicht, aber sein Anspruch als notwendiges Heilmittel für die menschliche Psyche zu dienen, bleibt davon unberührt. Die Scheinexistenz des Kunstwerks mündet in einer psychologischen

¹⁰² Zitiert nach: K. Fiedler, Vom Wesen der Kunst (1876-1881), in: Kunsturteile des 19. Jahrhunderts, hrsg. v. H. C. Ebertshäuser, München 1983, S.132. Weitere Werke Fiedlers: Konrad Fiedler, Vom Wesen der Kunst, Auswahl aus seinen Schriften, hrsg. v. H. Eckstein, München 1942. Konrad Fiedler, Schriften über Kunst, hrsg. v. H. Konnerth, München 1913/14.

¹⁰³ G. Pochat, Mythos und Symbol bei Burckhardt, Bachofen, Vischer, Schopenhauer. Existenzielles und ästhetische Befreiung, in: „In uns selbst liegt Italien“, Die Kunst der Deutsch-Römer, hrsg. v. Ch. Heilmann, Ausstellungskatalog der Bayerischen Staatsgemälde-sammlungen/Haus der Kunst, München 1987, S.19-28.

G. Pochat, Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie, Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert, Köln 1986.

¹⁰⁴ Arthur Schopenhauers sämtliche Werke, hrsg. v. J. Frauenstädt, Leipzig 1922. Arthur Schopenhauer, Metaphysik des Schönen, hrsg. v. V. Spierling, München 1985. Kritische Literatur zum Werk Schopenhauers: G. v. Heesen-Cremer, Zum Problem des Kulturpessimismus, Schopenhauer-Rezeption bei Künstlern und Intellektuellen von 1871 bis 1918, in: Ideengeschichte und Kunstwissenschaft - Philosophie und bildende Kunst im Kaiserreich, hrsg. v. E. Mai/S. Waetzoldt/G. Wolandt, Berlin 1983.

Ästhetik. Durch die ästhetische Betrachtungsweise, so ein Grundgedanke Schopenhauers, ist der Mensch zeitweise in der Lage, sich von seinem verhängnisvollen Willen zu lösen und sich zu zweckfreier Betrachtung allgemeiner Ideen erheben zu können.

So differenziert die einzelnen Gedankengebäude die im Lugo-Kreis diskutiert werden, so treffen sie sich doch in wesentlichen Punkten. Nur die Theorie aus der Frühzeit des Leibl-Kreises mit ihrer zeitgebundenen Subjektivität macht dabei eine gewisse Ausnahme.

Von Goethe bis Fiedler ist das Kunstwerk einer idealen Aussage verpflichtet und darf nicht nur Alltägliches widerspiegeln. Der Künstler ist ein Übermensch (Burckhardt), ein Genie, ein Seher, der auf seine Individualität aufbauend, der Wahrheit verpflichtet ist. Die Zeitgenossen werden als orientierungslos gesehen, unfähig von sich aus das Wahrhafte, Künstlerische zu erfassen. Die historische Fundierung und die Leitbilder sind vielfältig. Die Griechen und die Renaissance, aber auch die Frühgeschichte, werden zu Fixierbildern einer besseren Welt. So sehr die theoretische Herleitung und die Weltentwürfe idealistische Grundzüge tragen, bleibt das Menschenbild des Einzelnen doch emanzipatorisch, sieht man den einzelnen Menschen als den Maßstab aller Dinge.

2.2.4 ERSTE KÜNSTLERISCHE ERFOLGE

Der erste Auftritt Steppes' in einer Münchner Ausstellung darf als Sensation gewertet werden. Kaum ein halbes Jahr nach seinem Eintritt in die Kunstakademie stellt Steppes zwei Landschaften im Münchner Kunstverein aus. Voller Anerkennung berichten am 29. Juni 1893 die Münchner Neuesten Nachrichten:¹⁰⁵

„Kunstverein. Außer etlichen nicht sehr vielsagenden Studien läßt uns diese Woche ein junger Künstler, Steppes, zwei Landschaften sehen, welche die ungewohnte Unterschrift 'Komposition' tragen. Namentlich das große Bild darf als starke Talentprobe gelten. Die Kompositionsweise des jungen Landschafters liegt weit ab von dem, was die ältere Schule ein Komponieren der Landschaft nennt. Wir blicken von einem Hügelkamm aus in ein Flußthal, von dem aus hohe, buschbewachsene Hügel emporsteigen, deren Umrißlinien sich in manigfachem Wechsel überschneiden. Aus dem Hintergrunde leuchten die blauen Berge herüber. Quer durch das ganze Bild gehen ein paar dünne, helle Baumstämmchen. In der Farbe hat das Ganze großen Reiz und beweist gerade nach dieser Richtung die Veranlagung des Künstlers. Daß eine Komposition mit einem gerade zeichnerisch so schwierigen Problem in letzterer Beziehung nicht leicht ganz tadellos sein kann, liegt auf der Hand. Um so reiner ist dem Maler die Verwirklichung seines poetischen Gedankens, die Stimmung, gelungen. Auch in der kleineren, einen spiegelnden Bergsee darstellenden 'Komposition'.“

Mit der Ausstellungsteilnahme verstößt Edmund Steppes gegen ein ungeschriebenes Gesetz, das es den Kunststudenten verbietet, solange sie nicht Meisterschüler sind, ihre Werke öffentlich zu zeigen. Der Anerkennung der Kritik, die zusätzlich durch einen Bildankauf unterstützt wird, steht die Ablehnung der Professoren gegenüber. Dies dürfte mit ein Grund für den kurzen Aufenthalt Steppes' an der Münchner Akademie gewesen sein. Ebenfalls 1893 läßt Steppes sein handschriftliches Werkverzeichnis beginnen, sieht also bereits in diesem Jahr den Anfang eines eigenständigen künstlerischen Oeuvres. Vor allem im Münchner Kunstverein besteht für Steppes die Möglichkeit, regelmäßig Werke zu zeigen. Seine Bilder finden Aufmerksamkeit,

¹⁰⁵ Bayerische Staatsbibliothek München, Sigle: BSM.

allerdings ist die Kunstkritik zwischen lobender Hervorhebung und radikaler Verurteilung gespalten. Gelobt wird die Eigenständigkeit und die Unterscheidung von der Masse der ausgestellten Münchner Durchschnittsbilder. Anderen fehlt die malerische Durchgestaltung, die Münchner Malkultur. Zu seiner ersten größeren Kollektivausstellung 1897 ist zu lesen:¹⁰⁶

„Mit einer größeren Reihe von Gemälden - im Ganzen 15 - ist ferner Steppes erschienen. Es sind Landschaften, meist sehr ruhig, ja etwas eintönig in der Farbe, manchmal recht glücklich in der Wahl des Motivs, wie z.B. die drei Bilder von einer Ruine in den Vogesen. Stimmungsvoll und farbenkräftig ist die große Landschaft mit den Weiden unter buntem Abendhimmel, aber ein wunderliches Ungethüm in seiner grünen Eintönigkeit, das größte der Gemälde, ein ganz konzentrationsloser Weitblick über waldige Berge, Hügel und Wiesenthäler.- “

Dagegen wird Edmund Steppes von einem anderen Kritiker abgekanzelt:¹⁰⁷

„Zwei Collectivausstellungen boten M. Kuschel und Edm. Steppes, ersterer mit 28 Skizzen, Studien und Compositionen, darunter eine „Magdalena“, classisch-romantisch angehauchte Idyllen, Stilleben u. dgl., welche mehr oder minder à la Böcklin influencirt, als Seelen zu künftigen Dichtungen gelten können, zu deren Durchbildung und Ausführung ihrem Urheber aber wohl der weitere Wille fehlen dürfte. Das Gleiche gilt von den 15 Projecten, Naturaufnahmen und Entwürfen Edm. Steppes', welche der schweren Arbeit der notwendigen Vollendung vergeblich entgegenharren, um aus dem Zustand der Projecte zu gehörigen Bildwerken zu reifen.“

Ausgesprochen freundlich äußert sich die Presse ein Jahr später:¹⁰⁸

„S t e p p e s bringt auch viel Sympathisches aus dem Lenz. Das leichte Frühlings-Licht steigt von den Armen der jugendlichen Maienluft an die frisch grünende Au, über die ein theilweise bewölkter Himmel noch seinen Vorhang zieht. Dabei ist alles Absichtliche vermieden und überall ein poetischer Duft angestrebt. Die Ruine im Mondschein ist uns zu aufdringlich romantisch.“

¹⁰⁶ Münchner Neueste Nachrichten, 14.4.1897, BSM.

¹⁰⁷ P.Z., in: München-Augsburger Abendzeitung, 14.4.1897, BSM.

¹⁰⁸ Bayerischer Kurier, 16.3.1898, BSM.

Um 1900 fällt der Kritik vor allem die Nähe der Malerei Steppes' zu der Karl Haiders (1846-1912) auf. Nach langen Jahren der Ablehnung entdeckt München den Schlierseer Maler erst mit der Frühjahrsausstellung 1901 im Münchner Kunstverein und feiert ihn, allerdings nochmals zehn Jahre später, unumschränkt mit der Einzelausstellung 1910/11 in der Münchner Secession. Eine ausführliche Besprechung wird Steppes am 25. November 1900 gewidmet. In ihr wird ihm, der gleichzeitig mit Haider um 1893 zu einem flächigen, farbstarken Stil gefunden hatte, Epigonentum vorgeworfen:¹⁰⁹

„vl. Im Kunstverein hat Edmund S t e p p e s wieder eine Kollektion Landschaften und ferner das Bildniß einer jungen Dame ausgestellt. Wenn schon dieses Portrait den engen Anschluß an Karl Haiders heutige Art der Figurenmalerei zeigt, so sind auch die Landschaften nicht minder deutlich von Haider abhängig (...) Was nachzuahmen war, ist mit großem Verständnis und mit einer Sicherheit nachgeahmt, die in Anbetracht der Jugend des Künstlers nicht nur überraschend, sondern auch ein wenig beunruhigend wirkt (...) Man spürt selbst bei den besten Stücken, wie bei der kleinen in graulicher Morgendämmerung liegenden Jura-Landschaft, einige Haltlosigkeit und man muß den Widerspruch zwischen der scheinbar so weiträumigen Perspektive und der flachen Behandlung aller geschlossenen runden Massen, z.B. der Baumpartien, etwas bitter empfinden (...)“

In der Besprechung sucht der Kritiker, die bei Steppes wohl abwertend gemeinten Unterschiede, die bei näherer Betrachtung eher seine weitere Entwicklung beschreiben. Steppes geht es letztendlich nicht um die Wiedererkennbarkeit und die Versöhnung von Weiträumigkeit in Vordergrundsteilen einer Landschaft. Gerade seine „Haltlosigkeit“ läßt ihn später einen eigenständigen Weg gehen. Dennoch verblüfft die Nähe zu Haider, dessen Werk er kennt, zu ihm persönlich aber keinen intensiven Kontakt pflegt. In einem Brief von Hermann Brandt vom 29. April 1908 gibt Steppes ein Urteil über seinen Künstlerkollegen, den er anlässlich einer Einladung zur Gründung des Walhalla-Bundes traf.

¹⁰⁹ München-Augsburger Abendzeitung, 25.11.1900, BSM.

„Haider ist mir zu zu selbstbewußt als Mensch, so nahe er mir steht in seinen besseren Werken.“¹¹⁰

Um 1900 findet Steppes zunehmend die Möglichkeit, auch außerhalb Münchens auszustellen. Vor allem Emil Lugo verschafft Kontakte, wie aus einem Briefwechsel hervorgeht. Lugo schreibt ihm am 7. Mai 1900 nach Altkirch im Elsaß, wo Steppes sich bei seinen zukünftigen Schwiegereltern aufhält:¹¹¹

„Nach dem mahnenden Wort 'Was Du thun willst, thue bald' will ich Ihren freundlichen Brief lieber gleich beantworten, bevor sich andere Weltereignisse wieder darüber schieben könnten, zumal Sie nach der Wiesbadener Adresse fragen. Ich habe dort beim Kunsthändler Banger in Wiesbaden ausgestellt (Provision 15 Pro). Wenn Sie Ihre neuen schönen Arbeiten vom letzten Winter dort ausstellen wollen, so brauchen Sie sich nur auf mich [berufen] und ich wolle dieselben Herren Doctor von Grolmann in Wiesbaden angelegentlich empfehlen (...)"

Am 12. März 1901 teilt Lugo Steppes kurz vor seiner Abreise nach Italien mit, daß er Herrn von Grolmann in Wiesbaden über Steppes' dortige Ausstellung berichtet habe. Neben Wiesbaden scheint um 1900 auch Karlsruhe und Baden-Baden für Steppes bereits Ausstellungsmöglichkeiten zu bieten. Dort lebt seit 1899 Hans Thoma und engagierte sich als Galeriedirektor auch für Ausstellungen zeitgenössischer Maler.

Trotz dieser Erfolge und der Bekanntschaft mit diesem immer mehr gesellschaftlichen Einfluß gewinnenden Künstler, hat Steppes ebenso wie der stille Lugo im Münchner Kunstbetrieb und Ausstellungswesen Schwierigkeiten. Lugo antwortet ihm in einem Schreiben vom 8. Juni 1899 aus Prien, das in Lugos Malerrevier Chiemsee liegt:¹¹² „Trösten Sie sich mit mir, wenn Ihnen dies ein Trost sein kann - meine beiden eingeschickten Bilder sind auch refusierte worden.“

Bei der erwähnten Ausstellung handelt es sich entweder um die Frühjahrsausstellung der Secession oder die Internationale Sommerausstellung 1899 in München.

¹¹⁰ Nachlaß E. Steppes.

¹¹¹ Generallandesarchiv Karlsruhe, Nachlaß Beringer.

¹¹² Generallandesarchiv Karlsruhe, Nachlaß Beringer.

2.2.5 IM RÜCKBLICK

Gegenüber dem reichen Bestand an Erzählungen über seine Jugend bleiben die Berichte über die Ausbildungszeit erstaunlich rar. In seiner ersten Broschüre „Die deutsche Malerei“ von 1907 arbeitet Steppes wohl seine 15 Jahre zuvor erlebten Erfahrungen ein, in dem er von einem naiven, enttäuschten Schüler berichtet:¹¹³

„Mit noch unverdorbenen Augen lassen wir z.B. einen heutigen jungen Kunstbeflissenen die hohe Staatsakademie der bildenden Künste betreten. Er hofft, dort die Ausdrucksmittel zu finden für seine himmelanstürmenden Gefühle und Gedanken. Ausdrucksmittel sucht er begierig! Er freut sich mit klopfendem Herzen darauf, nun endlich zu erfahren und zu lernen, wie man die Malgründe, wie man die Farben und Bindemittel bereitet; wie man endlich all das Handwerkszeug gebraucht, so wie jene von ihm schon früh angestaunten deutschen Meister es gebrauchten, daß ihre Werke heute noch so rein und frisch erhalten sind; wie es ihnen durch die Darstellungsmittel ermöglicht war, ihre künstlerischen Gefühle so klar und unverfälscht zum Ausdruck zu bringen.

Und das Herz voller Erwartungen betritt er die heiligen Hallen.

Aber welche Enttäuschung: mißmutige, über ihre Arbeit seufzende und klagende Menschen treten ihm entgegen! Er darf nichts erfahren von alledem, was er zu erwerben gehofft. (...) Statt dessen aber raunt ihn ein gestrenger Königlicher Professor an: 'Mein Sohn, sehen müssen Sie lernen, Farben und Tonwerte müssen Sie sehen lernen, 'malerisch' mit einem Worte, so müssen Sie sehen lernen. Und das handwerkliche, das geht Sie noch gar nichts an!'

Aber seiner Künstlernatur sicher, hängt unser junger Mann die Hoffnungen nicht an den Nagel und in seiner Angst wendet er sich hilfeschend an einen alten, preisgekrönten Schüler, der schon seit vierzehn Semestern an der Akademie 'studiert', um bei ihm das Handwerkliche zu erfahren, was ihn ja heute noch nichts angehe. Mitleidig sieht ihn der überlegene Mitschüler an und klopft ihm liebevoll auf die Schulter: 'Mein lieber junger Mann, Sie müssen erst älter und reifer werden und Erfahrungen machen; vom 'Handwerklichen' kann ich Ihnen nichts sagen, ich bin in der 'Komponierschule'.'

Und in der Tat, er lernt nichts vom Handwerk jener deutschen Meister; doch er ist eine starke Künstlernatur und verläßt die

¹¹³ E. Steppes, Die deutsche Malerei, München 1907, S.5.

heiligen Hallen und zieht vorerst die toten Lehrmeister den lebenden vor. Er wird verlacht von dem Komponierschüler, der das 'Glück' hat, die schönen Staatsgebäude auszumalen, in höchsten und in 'gebildetsten' Kreise essen, trinken und Witze reißen zu dürfen, während er, der dumme, einfältige 'Hochhinaus' sich mit einem Hausbrot und seiner eigenen Überzeugung zufrieden gibt."

Einen ähnlich sarkastisch naiven und dennoch voller Sturm und Drang beseelten Ton schlägt Steppes noch in seinen im hohen Alter verfaßten Reiseerinnerungen an.¹¹⁴ Die Studienreise führte seinen Freund Reifferscheid und ihn erstmals in die Schweiz sowie an den Bodensee und anschließend nach Urach. Ziel ist zunächst die Stadtbücherei Zürich, wo die beiden die Aquarelle Gottfried Kellers, dem Verfasser des „Grünen Heinrichs“, bewundern. Danach geht es wie bei einer romantischen Bildungsreise über den Rheinfall nach Singen am Hohentwiel, um Victor Scheffel unter der gleichnamigen Linde nahe zu sein. Das Reiseziel ist aber Urach. Dort beziehen sie im Gasthof Hertrock Quartier. In Dr. Motz finden die beiden einen väterlichen Freund, der Anteil an ihrer Arbeit nimmt. Urach, von den schwäbischen Romantikern wie Eduard Mörike und Ludwig Uhland geschätzt, wird Ausgangspunkt für Studiengänge. Stets mit Feder, Schilfrohr und Stahlfeder ausgerüstet, entdecken Steppes und Reifferscheid die bizarre Kalklandschaft der Schwäbischen Alb. Wanderungen führen sie zur Falkensteiner Höhle, ins Filstal, zum Gestüt Gutenstein und zum Hohenneuffen. Anschließend geht die Reise nach Bonn sowie Menzenburg im Siebengebirge, wo Heinrich Reifferscheids Eltern zu Hause sind. Doch folgt dem jugendlichen Höhenflug mit der Rückkehr nach München die Ernüchterung. Dort wartet der „Teufel in Form der Kunstwissenschaft“, die im Plein-air und nicht in einer romantisch-poetischen Rückbesinnung die neue Richtung sieht. Über den Zeitpunkt der Reise wird keine Auskunft gegeben. Möglicherweise bereits 1894 oder aber in den Jahren danach dürfte dieser Besuch in Urach, der für Steppes endgültig die Schwäbische Alb als Malerrefugium erschließt, stattgefunden haben.

¹¹⁴ E. Steppes, Die Reise, handschriftliches Manuskript, Nachlaß E. Steppes.

2.2.6 ZEITZEUGNISSE

Der wohl früheste erhaltene Brief von Edmund Steppes stammt vom 23. Juni 1894 und ist an eine unbekannte Künstlerin gerichtet, die mit dem Jugendstilkünstler Richard Riemerschmid in Beziehung steht. Der naive Ton, mit dem nach einem Autogramm gefragt wird - damals bereits in den Medien als eine verbreitete „Unsitte“ angeprangert - zeigt deutlich den schwärmerischen Geist des jungen Steppes:¹¹⁵

„Verehrte Künstlerin!

Ein Freund der Einfachheit bittet Sie, das lesen zu wollen und um Verzeihung wegen des Zeitraubes.

In Begeisterung von Ihrer so schlichten, großen Kunst würde ich mich sehr glücklich fühlen, Ihren Namenszug zu besitzen. Zu dem Zwecke erlaube ich mir die wirklich sehr künstlerische Wiedergabe einer so wahren Künstlerin, die ich doch wahrscheinlich nie die Ehre haben werde malen zu dürfen, mit Wiederholung meiner ergebenen Bitte mitzuschicken.

Wollen Sie's doch gewähren !

Seien Sie versichert, verehrtes Fräulein, daß Sie mir damit die größte Freude machen würden.

Ein junger Verehrer Ihrer Kunst

Edmund Steppes, Maler

München, Weißenburgstraße No. 9/II"

Damals dürfte Steppes das letzte Semester an der Akademie belegt haben, dennoch bezeichnet er sich selbstsicher als Maler.

Eine weitere Facette in die Frühzeit Steppes' bringt ein Feldpostschreiben vom 28. November 1944 von Dr. Gustav Ottendorf aus Hamburg an Edmund Steppes.¹¹⁶ Dieser erwähnt einen Brief seines Bruders Hermann aus dem Jahre 1895, der „einen einjährigen Steppes schildert, der sehr stolz auf seine Uniform und seine militärischen Leistungen war“.

¹¹⁵ Landeshauptstadt München Stadtbibliothek, Handschriften-Abteilung, Nachlaß R. Riemerschmid.

¹¹⁶ Nachlaß E. Steppes.

Erhalten sind darüber hinaus drei Briefe Steppes an seine Mutter aus dem Jahre 1900,¹¹⁷ die während eines Aufenthaltes bei seiner Braut im Elsaß geschrieben sind. Sie spiegeln die damals wieder engen Beziehungen zur Familie wider, Nachfragen nach den Brüdern und dem Vater nehmen einen breiten Raum ein. Zum Ausdruck kommen vor allem das „junge Glück mit seiner Anna“ und die finanziellen Sorgen, die eine baldige Heirat nicht erlauben. Wir erfahren auch von seinen Arbeitsfortschritten und seiner Ausstellungstätigkeit. Eine Serie Bilder ist zunächst in Frankfurt bei Bangel, 30. April 1900, und seit 12. Juli 1900 in Berlin bei Schulte ausgestellt, danach sollen die Werke nach Düsseldorf und Köln sowie Ende August nach Dresden gehen. Wieder in München schreibt Steppes in einer Postkarte vom 29. Oktober 1900¹¹⁸ an seine Braut Anna neben Nettigkeiten, „-Schade, daß man die liebe Frau Kaiserin nicht hat, unser Kaiser gefiel mir sehr bei der Sache.-“ Dies ist wohl auf Wilhelm II. gemünzt, der im Oktober 1900 den greisen Reichskanzler Chlodwig Fürst zu Hohenlohe-Schillingsfürst durch Bernhard von Bülow ablöst. Hier zeigt sich die noch weitgehend unpolitische Haltung des jungen Malers, der sich von den schneidigen Auftritten des Kaisers blenden läßt.

117 Nachlaß E. Steppes.

118 Nachlaß E. Steppes.

Ähnlich wie der bereits zitierte Briefwechsel zwischen Emil Lugo und Edmund Steppes gibt der umfangreiche Gedankenaustausch zwischen Hermann Brandt, einem angehenden Studenten der Kunstgeschichte und Edmund Steppes Einblick in seine Seelenlage. Der Kontakt kommt erst 1906 zustande, doch öffnet sich Steppes dem Jüngeren und erzählt aus seiner Jugend:¹¹⁹

„Mein lieber Hermann !

also auch Dir bleibts nichts erspart, was, wenn ich glaube, wohl allen „Persönlichkeiten“, allen selbständigen Naturen nicht erspart war und in Zukunft zu sein scheint. Der Zweifel am Ernst, an der Echtheit des Strebens des Sohnes ist gar so betrübend. Durch Dick und Dünn kenne ich diese Schmerzen.- Ich war deshalb 1 Jahr lang auf eigene Faust vom elterlichen Hause fort - traurige Erinnerung - aber es mußte sein. Mündlich kann ich dies erzählen. Und was, möchte man meinen, wäre für einen Vater leichter zu erkennen und würdigen, als der Ernst des Sohnes am erwählten Beruf - doch schon gerade an der Zähigkeit, mit der der Sohn unerbittlich an seinen Ideen hängt und für sie kämpft. Woher das wohl kommt, daß Väter das so oft einfach gar nicht merken !?“

¹¹⁹ Brief E. Steppes an Hermann Brandt, 11.1.1908, Nachlaß E. Steppes.

2.2.7 KARL STEPPES, DER VATER

Während Edmund Steppes über seine Mutter wenig verlauten läßt, zeigt das Spannungsverhältnis zu seinem Vater noch lange Wirkung. Noch mit über 80 Jahren schreibt Steppes:¹²⁰

„Und jetzt in meinem längst hohen Lebensalter erkenne ich den Grund, weshalb mein Vater mich nicht verstehen d.h. sehen oder schauen konnte, was mich im Kindesalter so sehr schon wunderte, wie später schmerzte - es war die fast von Grund auf verschiedene 'Mentalität' in bezug auf Anschauung von Natur und Kunst zwischen meinem Vater und mir. Auch mein 'Lernen' war ein aus Anschauung meiner Malmittel und Darstellungsstoffen gewonnenes Wissen um das Malen. 'Er will halt nicht malen, was andere auch malen; wie eben andere auch malen' sprach mein Vater zu seinen 'Freunden', die von Blasen und Tuten gar keine Ahnung hatten - und für sich gedacht hatte er jenes eigentlich richtige Wort über meinen 'Eigensinn' beständig. Einen Blick in meines lieben als verständnisvollen Freund entbehrenten Vaters Veranlagung und Werdegang möge mir leuchten auf dem Wege zur ganz natürlichen Gerechtigkeit, Dir folgendes erzählt.

Mein Vater war sogar stets 'der Erste' und wie mir einer seiner Brüder, ein Onkel, einmal sagte, ein kleines 'Streberlein', voll Ehrgeiz, was mich damals in jungen Jahren überraschte und mir heute so vieles zu verstehen gibt. Der Vater war der 'geborene' Offizier, im Münchner Kadettenkorps erzogen. Die dortige Erziehung war eine streng militärische; es herrschte dort Ehrgeiz, Wettbewerb und körperliche Ertüchtigung bei militärischen ja mittelalterlichen Ehrbegriffen. Der geistige Unterricht bestand wohl hauptsächlich in Fächern der Kriegsvorbereitung.

Dieser Erziehungsgang stand in grellstem Gegensatz zu meiner friedlich-kulturellen, rein künstlerischen Erziehung, die ich den Werken der Altmeister abguckte, sobald und wo ich nur Gelegenheit hatte (...)"

¹²⁰ E. Steppes, Fragen, die sich anschaulich beantworten, handschriftliches Manuskript, S.7f., Nachlaß E. Steppes.

Für den Beamten Karl Steppes dürfte vieles zutreffen, was für die damalige bayerische Beamtenkaste allgemein galt. Eine Würdigung zu seinem 70. Geburtstag faßt seine Leistungen zusammen:¹²¹

„Der erste Vorsitzende des Liberalen Vereins Haidhausen, Obersteuerrat a.D. Karl S t e p p e s, ein früherer langjährig verdienter Beamter des k. Katasterbureaus, bei dem er nahezu 30 Jahre, bis 1911, den arbeitsreichen, verantwortungsvollen Posten eines Referenten bekleidete, feiert am 24. Juni den 70. Geburtstag. Geboren 1843 zu Wertheim als Sohn eines badischen Oberappellationsgerichtsdirektors, stand er 45 Jahre im bayerischen Staatsdienste. Auf dem Gebiete des Vermessungswesens, insbesondere bei der Neueinrichtung des Flurbereinigungs- und Abmarkungsgesetzes, hat er rege mitgearbeitet. Seit mehr als 35 Jahren ist er der gewandte Redaktionsleiter der 'Zeitschrift für Vermessungswesen'. Wiederholt wurden ihm Auszeichnungen zuteil.“

Mit Wilhelm Jordan ist Karl Steppes Herausgeber des Werkes „Das Deutsche Vermessungswesen“, außerdem sind einige Zeitungsaufsätze von ihm bekannt.¹²² Zu den Auszeichnungen Karl Steppes' zählen: die vierte und dritte Klasse des Königlich Bayerischen Verdienstordens vom Heiligen Michael, das Luitpold-Kreuz, Komptur der II. Klasse, das Ritterkreuz I. Klasse des Herzoglich-Sachsen-Ernestinischen Hausordens und 1909 das Kompturkreuz des Kaiserlich Österreichischen Franz-Josef-Ordens.¹²³

Die tiefe Kluft, die zeitlebens zwischen dem Vater als anerkannten Wissenschaftler und Beamten und dem nach Eigenständigkeit suchenden Sohn besteht, hat nicht nur Gründe in der zwischenmenschlichen Beziehung. Der Vater lebt in einer rational geordneten Welt, in dem er auch politisch Verantwortung übernimmt. Dagegen verdeckt die eigene spätere Glorifizierung Edmund Steppes' seinen schwärmerischen, irrationalen Geist.

¹²¹ Münchner Neueste Nachrichten, 22.6.1913, BSM.

¹²² So im Bd.4 (1881) der "Zeitschrift für den Bayerischen Vermessungsdienst", S.7 u. S.14, ebenso im Bd.4 (1881) der "Zeitschrift für den Bayerischen Vermessungsdienst", S.122.

¹²³ Aussagen der Tochter Erika Steppes, schriftlich niedergelegt, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg. Schreiben des Österreichischen Staatsarchivs an Verfasser, 26.9.1991, nähere Unterlagen im Haus-, Hof- und Staatsarchiv in Wien.

2.2.8 PRINZREGENTENZEIT

Die „Prinzregentenzeit“, die Epoche zwischen 1886 und 1912, als Luitpold, der dritte Sohn König Ludwigs I., für seinen erkrankten Neffen Ludwig II. an die Spitze der Monarchie tritt, wird heute auch als eine Inkubationszeit für verschiedene Entwicklungsstränge betrachtet, die mit zum Zusammenbruch des monarchistischen Systems im November 1918 führen.¹²⁴ In diesem Zeitabschnitt der deutschen und bayerischen Geschichte finden starke politische, wirtschaftliche und soziale Umbrüche statt. Der Scheitelpunkt dieser krisenreichen Entwicklung ist neben dem enormen Bevölkerungswachstum der gewaltige Aufschwung der Großindustrie und neuer Technologien. 1913 hat Deutschland England im Volksvermögen überflügelt, Frankreich deklassiert und nur der junge Industriegigant USA verbucht einen deutlichen Vorsprung. Jedoch unterscheidet sich das gesellschaftliche Gefüge Deutschlands zu Westeuropa entscheidend, da dort das Bürgertum auch auf politischer Ebene die treibende Kraft ist. In Deutschland und speziell in Bayerns Hauptstadt gibt es keine bürgerliche Klasse, die sich als politisch und kulturell gemeinsam agierender Sozialkörper versteht und für sich die geistige Führerschaft beansprucht. Die Übergänge zu Adel, Handwerk und Bauerntum sind möglich und diese Gruppen bleiben als gesellschaftlicher Bezugsrahmen entscheidend. Noch länger als im übrigen Reich ist der Ausgleich zwischen Industrie und Agrarwirtschaft maßgebend, der aber durch den Interessenstreit zwischen Freihandels- und Schutzzollpolitik immer wieder gefährdet ist. Auch erreicht der industrielle Innovationsschub Bayern erst seit 1890, und trotz der industriellen Zentren in Nürnberg und Augsburg bleibt die Bevölkerung bis zur Jahrhundertwende noch zur Hälfte ein Bauern- und Landvolk. Insgesamt kann man die bayerischen Verhältnisse mit „statischen und naturhaften Charakter“ beschreiben.

Von diesen Konstanten wird auch München entscheidend geprägt. Die Stadt ist bis zur Einrichtung von Kriegsbetrieben nach 1914 zuerst „Haupt- und Residenzstadt“ Bayerns, wobei der Hof für das blühende Kunstgewerbe Hauptauftraggeber bleibt. Über 30.000 Menschen

¹²⁴ Siehe: F. Prinz, Bayern und München am Ende der Prinzregentenzeit, in: „München leuchtete“, Karl Casper und die Erneuerung christlicher Kunst in München um 1900, Ausstellungskatalog, hrsg. v. P.-K. Schuster, München 1984.

beschäftigte das höfische Kunstgewerbe und das reiche Kunstleben der Stadt mittel- und unmittelbar.

Bedeutenden gesellschaftlichen und politischen Einfluß haben in dem Verwaltungszentrum München die Beamten der liberal-konservativen hohen Bürokratie, die zwischen Krone und Parlamentarismus vermitteln und dabei sich bis Ende der Prinzregentenzeit einen Freiraum für das eigene politische Management zu bewahren wissen. Dies erkennt man heute als eine Haupt-ursache für den maßvollen auch zur Moderne offenen Traditionalismus Münchens. Dies obwohl die Ministerialbürokratie die Vorstellungen des Parlamentarismus oft mißachtet, die Vorstellungen der Sozialdemokraten und des katholischen Konservatismus zu Gunsten einer moderaten Modernisierung der Gesellschaft zurückdrängen und für ein problemloses Verhältnis zum Reich sorgen.

So kann die Prinzregentenzeit als Spätzeit und zugleich als eine Übergangszeit für das Neue verstanden werden, das allmählich sich orientiert und zu Kraft und Ausdruck gelangt.

Gleichzeitig bedeutet die Zeit zwischen 1895 und 1905 eine große Epoche bayerischer Kultur, in der München einen wesentlichen Beitrag zur gesamtdeutschen geistigen Entwicklung leistet.¹²⁵ Eindrucksvoll beweist die Architektur das unterschiedliche Stilwollen der Zeit, die Stuck-Villa, Richard Riemerschmids Kammerspiele, das Photo-Atelier „Elvira“ von 1897 mit dem spukhaft-bunten Ornament von August Endell, das von den Nationalsozialisten nach 1933 abgeschlagen wird.

Herauszuheben ist auch die Literatur der Jahrhundertwende, die in München einen Freiraum findet. Genannt seien Ludwig Thoma, Frank Wedekind, Otto Julius Bierbaum, Annette Kolb, Franziska von Reventlow, sowie der junge Stefan George und sein Kreis, der junge Rilke, die Brüder Thomas und Heinrich Mann. Brennpunkt für Literaten und Künstler sind Zeitschriften wie der *Simplicissimus*, die mit Witz, Kampfeslust und Sinnesfreude den liberalen Grundkonsens auskosten, die Grenzen ausloten und ab und zu überschreiten.

Nur bei der Malerei dieser Epoche glaubt man an eine Periode des Ausklangs, sieht einen Übergang und das Tasten nach einer neuen Ausdrucksmöglichkeit. Der Malerfürst Franz von Lenbach pausiert

¹²⁵ München 1900-1950, Schicksal einer deutschen Großstadt, München/Wien 1986.

künstlerisch, Lovis Corinth und Alfred Kubin kehren München früh den Rücken. Dazu wenden sich zahlreiche begabte Maler der Karikatur und dem Kunstgewerbe zu, um dem Hang zum Gesamtkunstwerk nachzugehen.

Folgt man den grobmaschigen Abhandlungen der Entwicklungsgeschichte der Malerei, kommt erst nach 1905 mit dem „Blauen Reiter“ die moderne Malerei nach München zurück, als Wassily Kandinsky, Alexej von Jawlensky, Marianne Werefkin sowie Franz Marc und Paul Klee einen Grundstein für die Kunst des 20. Jahrhunderts legen.

Die Geschichte der Münchner Secession, der ersten in Deutschland, ist dagegen bis heute nicht geschrieben. Sie wird bereits 1892 gegen die gefährliche Selbstgefälligkeit der Kunstgenossenschaft gegründet. Weniger als 100 Künstler suchen in der Secession einen Neuanfang. Ihnen gegenüber stehen 3.000 bildende Künstler, die sich in München aufhalten und von unterschiedlichsten Ansätzen ausgehen.

2.2.9 RESÜMEE

Der Mantel des Schweigens über die Inkubationszeit des Malers Edmund Steppes läßt sich nach heutigen Erkenntnissen nicht völlig durchdringen. Prägend für seine spätere Einstellung dürften aber die beiden einschneidenden „Niederlagen“ sein, das Abgehen von der Kunstakademie und das Scheitern in seinem Einjährig-Freiwilligen Jahr, das damals als eine Art zweiter Bildungsgang verstanden worden ist. Dabei ist die Frage, ob Steppes wegen „mangelnder Begabung“¹²⁶ oder aus freien Stücken den Weg des Autodidakten gegangen ist, zweitrangig.

In eine Außenseiterrolle gedrängt, erhält Steppes dennoch Achtungserfolge in Ausstellungen und durch den Kreis um Emil Lugo nachhaltig Unterstützung. Bereits um 1897 darf man Steppes zum eigenständigen künstlerischen Nachwuchs zählen, der Heimrecht im Kunstverein hat und regelmäßig in der Secession zu Gast ist. Das zeitweise tiefe Zerwürfnis innerhalb der Familie und vor allem mit seinem Vater ist um 1900 durch die Verlobung mit Anna Huber überbrückt, wobei gleichwohl die Verletzungen in Steppes' Gedanken und Vorstellungswelt Bestand haben.

¹²⁶ Hinweis in: H. W. Singer, Allgemeines Künstler-Lexikon, Frankfurt a.M. 1906, S.267: "Er war ferner Schüler der Münchener Akad. und wurde aus dieser als untüchtig entlassen". Desweiteren in: München-Augsburger Abendzeitung, 13.3.1907, BSM: Ausstellungsbesprechung Kunstsalon Eduard Schulte in Berlin: "Wirkungsvoll hat Schulte diesem Pariser Künstler in demselben Saal eine knorrige Natur in dem Münchener Edmund Steppes gegenübergestellt, der wegen Talentlosigkeit einst von der Akademie entlassen worden ist und so die beste Gelegenheit hatte, sich an altdeutschen und niederdeutschen Meistern zu schulen."

2.3 JAHRE DES RUHMS(1902-1917)

2.3.1 LEBENSSTATIONEN

Um die Jahrhundertwende wird Hans Thoma über Emil Lugo¹²⁷ auf Steppes aufmerksam. Thoma setzt sich bei der Vermittlung von Bildverkäufen an einige Privatsammler¹²⁸ umgehend tatkräftig ein; dies noch bevor Steppes 1902 in der Zeitschrift der Arts- and Crafts- Bewegung „The Studio“ erste internationale Anerkennung findet.¹²⁹ Ebenfalls 1902 gelangt mit dem „Frühling“, 1901, (W.ö.S. 57) erstmals ein Werk Steppes' in ein deutsches Museum.¹³⁰

Künstlerisch steht Steppes für einige Zeit mit der Luitpold-Gruppe in Verbindung, einer Abspaltung der Münchner Künstlergenossenschaft. Steppes ist 1902 in der Münchner Frühjahrs-ausstellung¹³¹ bei dieser Vereinigung zu finden und gleichfalls 1903 mit einem spitzen „Vergessenen Schloß“, bei einer Ausstellung der Gruppe im Künstlerhaus Berlin.¹³²

Seit dem 15. April 1902 wohnt Steppes in der Giselastraße 8/II.¹³³ Kurz vor seiner Hochzeit zieht er am 6. Februar 1903 in die Romanstraße 21/I. Am 17. Februar 1903 stellt der Münchner Magistrat das Verehelichungszeugnis aus und am 5. März 1903 heiratet Edmund Steppes Anna Huber¹³⁴ in Schlettstadt im Elsaß. Anna hat in Basel

¹²⁷ Hans Thoma Briefwechsel mit Henry Thode, hrsg. v. J. A. Beringer, Leipzig o.J.(1928), S.259, 30.5.1906.

¹²⁸ z. B. bei Architekt Heinrich Sexauer 1901 u. Karl Malsch, Buchdruckereibesitzer in Karlsruhe.

¹²⁹ Studio-Talk, in: The Studio, 25.Jg., London 1902, S.62-65.

¹³⁰ Otto Weigand, der Besitzer einer lithographischen Kunstanstalt und Großdruckerei in Bautzen, vermachte dem Stadtmuseum in Bautzen 225 Meisterwerke, vornehmlich des 19. Jahrhunderts und 700.000 DM, um ein angemessenes Gebäude zu errichten. Siehe: E. Schmidt, Katalog zur Gemäldesammlung des Stadtmuseums Bautzen, Dresden 1954, S.8f. Später kommen noch weitere Gemälde von Steppes in die Sammlung.

¹³¹ Die Kunst für Alle, 17.Jg., 1901/02, S.345.

¹³² Die Kunst für Alle, 18.Jg., 1902/03, S.484.

¹³³ Städt. Civilconscription Hauptliste, Edmund Steppes, Stadtarchiv München.

¹³⁴ Anna Huber, geb. in Weißenburg im Elsaß, 14.7.1876, als Tochter des Kreisbauinspektors Jakob Huber und seiner Frau Sophie geb. Heidenreich, gest. 29.1.1951 in Tuttlingen.

Musikpädagogik mit dem Hauptfach Klavier studiert und besitzt die Befähigung zum Unterricht in den höheren Schulen. Die Hochzeitsreise führt an den Gardasee.

Spätestens mit dem Einzug seiner Frau in die gemeinsame Wohnung bekommt die klassische Musik im Leben und Schaffen Edmund Steppes' eine tragende Bedeutung. Vor allem die musikalischen Kompositionen Amadeus Mozarts, Ludwig van Beethovens, Sebastian Bachs und Joseph Haydns begleiten den Werdegang des Malers und finden in Bildtiteln einen Widerhall.

Die Familie, verstärkt durch die Tochter Erika Sophie Eleonore,¹³⁵ die am 29. März 1904 in München geboren und wie die Mutter protestantisch getauft wird, zieht am 29. März 1905 in die Prinzenstraße 7/I. Die folgenden Jahre sind durch eine Kontinuität, fast könnte man sagen von einer Armut an privaten Ereignissen geprägt. Vom Militär freigestellt, kann Steppes sich selbst in den Kriegsjahren nach 1914 völlig seiner Malerei widmen.

Dagegen wandelt sich seine künstlerische Ausdruckskraft und sein berufliches Umfeld bis 1907 noch wesentlich.

Ein Hinweis auf weitere Ausstellungen außerhalb Münchens finden wir in „Die Kunst für Alle“ von 1904. Im Kunstverein Darmstadt ist im Juni der „Romantiker Steppes vertreten“.¹³⁶ Im gleichen Jahr erhält Edmund Steppes die Möglichkeit, sein Können als Buchillustrator unter Beweis zu stellen. Der 13. Band von „Der deutsche Spielmann“ enthält 18 Zeichnungen, neben Landschaften sind es Naturskizzen und Ornamente. Vereinzelt finden sich auch Interieurs mit Märchengestalten.¹³⁷ Im Jahreswechsel von 1904 auf 1905 ist Steppes bei der „Deutschen Ausstellung“ in der Berliner Galerie Eduard Schulte vertreten.¹³⁸

¹³⁵ Erika Sophie Eleonore Steppes, gest. 22.11.1993 in Grafenau.
Erica Steppes, Gemälde und Lyrik, Grafenau 1994.

¹³⁶ Die Kunst für Alle, 19.Jg., 1903/04, S.405.

¹³⁷ Der deutsche Spielmann, Eine Auswahl aus dem Schatz deutscher Dichtung, für Jugend und Volk, hrsg. v. E. Weber, Buchschmuck v. E. Steppes, Bd.13, Sommer, München 1904.

¹³⁸ Die Kunst für Alle, 20.Jg., 1904/05, S.164.

Durch eine Ausstellung in Dessau, 1905, vermittelt von Professor Ostermayer,¹³⁹ dem Konservator des Anhalter Kunstvereins in Dessau, soll Henry Thode auf Steppes endgültig aufmerksam geworden sein. In den folgenden Jahren geht durch ihn eine umfassende Förderung aus. Bereits im Mai 1906 stellt Steppes etwa 50 Gemälde im Heidelberger Kunstverein aus, begleitet von zahlreichen Pressemitteilungen und längeren Lobeshymnen seines Mentors. Im Zentrum des „Böcklin- und Thomakultes“ wird Steppes zum Hauptvertreter der künstlerischen Jugend gekürt, die ihre Anknüpfungspunkte bei den beiden Künstlern sucht. Neben dieser mit Abstand wichtigsten Ausstellung für Steppes in seiner frühen Schaffensperiode finden sich in diesem Jahr seine Werke noch an zahlreichen anderen Orten.

Neben der Beteiligung an der Frühjahrsausstellung der Münchner Secession zeigt er im Februar im Kölner Kunstsalon Leonhardt zwölf Bilder und ist ebenfalls im dortigen Salon Schulte vertreten.¹⁴⁰ In Frankfurt a.M. ist er im Juni bei der Kunsthandlung J. P. Schneider zu Gast. Einen Monat später finden sich seine Werke in der Wimmerschen Hofbuchhandlung in München.¹⁴¹ Im September sind im Frankfurter Gemäldesaal von Rudolf Bangel 47 Gemälde Steppes' ausgestellt.¹⁴² Die Gesellschaft für Literatur und Kunst in Bonn beschließt im Dezember 1906 mit 30 Gemälden und 17 Zeichnungen den Reigen der Ausstellungen in diesem Jahr.¹⁴³ Im gleichen Jahr kommt es zu einem Briefwechsel mit Edmund von König, dem Leiter der Hofkunsthandslung in Heidelberg.¹⁴⁴

Zum ersten Mal nimmt die Kunstkritik umfassend von Steppes' Werk Kenntnis und berichtet in zahlreichen Artikeln über seine Malerei.

Auch 1907 findet Steppes' Kunst vermehrt Freunde und Gönner. Im Januar und Februar stellt er im Kölner Salon Lenobel 25 Landschaften aus.

¹³⁹ Völkischer Beobachter, 11.7.1933, Nachlaß E. Steppes.

¹⁴⁰ Die Kunst für Alle, 21.Jg., 1905/06, S.455.

¹⁴¹ Münchner Neueste Nachrichten, 4.7.1906, BSM.

¹⁴² H. Thode, Edmund Steppes, München, Ausstellungskatalog Rud. Bangel, Frankfurt a.M. 1906.

¹⁴³ H. Thode, Sonder-Ausstellung Edmund Steppes, München, Ausstellungskatalog Gesellschaft für Literatur und Kunst, Bonn 1906.

¹⁴⁴ Brief E. v. König an E. Steppes, 11.6.1906, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg.

Zuvor hatten in den gleichen Räumen Adolf Hölzel, Emil Nolde und Wilhelm Schreuer (Düsseldorf) ihre Werke gezeigt.¹⁴⁵ Wenige Wochen später ist Steppes in Berlin bei der Galerie Gurlitt vertreten.¹⁴⁶ Im März kann Steppes seine Werke im Kunstsalon Schulte in Berlin zeigen,¹⁴⁷ in der gleichfalls mit Beteiligung Steppes' die „Deutsche Kunstausstellung“ vor zwei Jahren zu sehen war. Effektiv stellt der Galerist Steppes den jungen Deutsch-Amerikaner Frédéric Karl Frieseke (1874-1939) gegenüber, der durch die Pariser Malerei geprägt ist. Dieser „Schaukampf der künstlerischen Ausdrucksmittel“ wird sich ein Jahr später im Magdeburger Kunstverein mit einem französischen Maler wiederholen. In einer Doppelausstellung mit Heinrich Reifferscheid im Juni 1907 zeigt Steppes in Schneider's Kunstsalon, Frankfurt a.M., zwölf Gemälde. Im begleitenden Katalog sieht Thode ein „schnell erwachtes Interesse“ an seiner Malerei, das „sich binnen kurzem zu einer fast leidenschaftlichen Teilnahme“ gesteigert hat.¹⁴⁸

Den Naturforscher und Verfechter des Monismus Professor Ernst Haeckel (1834-1919) lernt Steppes spätestens im Frühjahr 1907 kennen.¹⁴⁹ Steppes tauscht das Bild „Die Quelle“ gegen die Bücher und Mappen des Wegbereiters der darwinischen Lehre in Deutschland. Die zeitweise enge Beziehung endet um 1910.¹⁵⁰ Das einschneidendste Ereignis des Jahres 1907 ist zweifelsohne das Erscheinen der Steppes-Schrift „Die deutsche Malerei“. Am 24. Mai 1907 schließt der Maler Steppes mit dem Verlag Georg D. W. Callway einen Verlagsvertrag, der die Auflage der ersten Ausgabe auf 1.100 festlegt. Vom Reingewinn erhält Steppes die Hälfte als Honorar.¹⁵¹ Im Juni 1907 ist Steppes bei einem Malaufenthalt in Oberstdorf im Allgäu und lernt dort seinen späteren Schüler Rudolf Scheller kennen.¹⁵² Das Gebiet um den Ifen mit den Gottesackerwänden erschließt sich Steppes in diesen Jahren malerisch und erhält dabei

¹⁴⁵ Die Kunst für Alle, 22.Jg., 1906/07, 15.1.1907, S.198.

¹⁴⁶ Die Kunst für Alle, 22.Jg., 1906/07, 15.4.1907, S.343.

¹⁴⁷ München-Augsburger Abendzeitung, 13.3.1907, BSM.

¹⁴⁸ H. Thode, Edmund Steppes, in: Juni-Ausstellung MDCCCVII, Ausstellungskatalog Schneider's Kunstsalon, Frankfurt a.M. 1907, S.4.

¹⁴⁹ Brief E. Steppes an H. Brandt, 5.3.1907, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg.

¹⁵⁰ Schriftliche Aufzeichnungen Erika Steppes, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg.

¹⁵¹ Vertrag im Nachlaß E. Steppes.

¹⁵² Brief E. Steppes an H. Brandt, 26.6.1907, Nachlaß E. Steppes.

die Unterstützung der Jagd- und Grundherren, den Fürsten von Waldburg zu Wolfegg. Im Herbst finden wir Steppes in Lothringen im Château Salius.¹⁵³ Den Winter verbringt er in München und engagiert sich neben seiner Malerei intensiv bei der Gründung eines Bundes „deutscher“ Maler.

Einer der ersten Gruppenbildungen, die sich der Erneuerung konservativ-idealistischer Grundeinstellungen widmen, ist der Werdandi-Bund. Führender Kopf ist der Architekt und Kunsthistoriker Dr. Friedrich Seeßelberg, der von Henry Thode zu Beginn umfassend unterstützt wird. Doch dieser wird wie Steppes, der bei der ersten Werdandi-Ausstellung an vorderster Stelle steht, nach kurzer Zeit ausgebootet.¹⁵⁴ Im März/April 1908 trennt sich Steppes vom Werdandi-Bund und sucht im Walhalla-Bund von Dr. Ulrich Schmid, der seit 1905 die Walhalla Bücher herausgibt, Anschluß. Doch auch hier scheitert Steppes in seinen Hoffnungen, eine einheitliche Künstlergruppe zu finden. Seinem Freund Brandt schreibt er:¹⁵⁵

„Eine hübsche Zahl Menschen hab ich kennengelernt, darunter einige sehr nette Menschen u. Gesinnungsgenossen. Welte ist ein Prachtmensch, voller Güte und Bescheidenheit. Haider ist mir zu zu selbstbewußt als Mensch, so nahe er mir steht in seinen besseren Werken. Sieck ist ein geradeaus-er Mensch, noch von etwas unvorsichtiger Ruppigkeit; aber mir gefällt er gut. Kreidolf ebenfalls ein sehr feiner, offenbar melancholischer Mensch. Doktor Örtel, ein Kunstschriftsteller, der gerne eine Monographie von mir schreiben möchte, ist mir in Wesen und Anschauung sehr sympathisch. Math. Schiestl ist mir ein sehr bescheidener Maler, aber eckelhaft, daß ein solcher Kuttenpruntzer, wenn Du das herrliche Wort für "schwarz" kennst.-“

Das Scheitern der Pläne, die eigenen künstlerischen Ziele in einem Bund mit Gleichgesinnten weiterzuentwickeln, findet für Steppes eine Entschädigung in zahlreichen Einzelausstellungen.

¹⁵³ Brief E. Steppes an H. Brandt, 7.10.1907, Nachlaß E. Steppes.

¹⁵⁴ Werdandi, Monatsschrift für deutsche Kunst und Wesensart, hrsg. v. F. Seeßelberg, 1.Jg., Leipzig 1908.

¹⁵⁵ Brief E. Steppes an H. Brandt, 29.4.1908, Nachlaß E. Steppes.

Gleich zu Beginn des Jahres 1908 stellt er in der Wiesbadener Gesellschaft für bildende Kunst 50 Gemälde aus.¹⁵⁶ Im Kunstverein zu Magdeburg werden den Werken von Steppes Bilder und graphische Blätter des französischen Malers Jean Francisque Raffaëlli (1850-1924) gegenübergestellt. Geplant hatte die Leitung, zuerst Max Liebermann zu zeigen, um dann Steppes als Gegensatz vorzustellen. Nach der Absage Liebermanns und seines Geschäftsführers wird die Steppes-Ausstellung vorgezogen.¹⁵⁷ Doch scheint diese in Magdeburg nicht gut aufgenommen zu sein. Margarethe Strauß berichtet von einer allgemeinen Ablehnung der Werke Steppes'.¹⁵⁸ Im Herbst folgt die dritte Einzelausstellung im Jahr 1908. Vom 22. August 1908 bis 10. September 1908 zeigt Steppes im Oberlichtsaal des Großherzoglichen Museums für Kunst und Kunstgewerbe in Weimar eine „reichhaltige Kollektivausstellung“.¹⁵⁹ Im begleitenden Katalog finden sich die 29 ausgestellten Werke aufgeführt, die im Durchschnitt 2.000 Reichsmark kosten. Ausnahmen sind kleine Werke für 700 Mark und ein Adagio genanntes Wandbild für ein Musikzimmer für 7.000 RM. Ein Brief vom 19. August 1908 von Dr. Felix Graefe an Steppes,¹⁶⁰ der am Staffelsee weilt, berichtet auch hier von gewissen Enttäuschungen. Vor allem die Presse scheint nicht mitgezogen zu haben, und die Hoffnung auf einen Ankauf durch das Museum oder den Großherzog haben sich bis dahin noch nicht erfüllt. Dafür führt ein anderes Ereignis Steppes in die oberen Gesellschaftsschichten des Kaiserreiches ein. Auf Einladung von Henry Thode ist Steppes im Juli 1908 in Bayreuth zu Gast.¹⁶¹

Auch 1909 stellt Edmund Steppes seine Bilder in ganz Deutschland aus. Im Februar sind seine Landschaften im Augsburger Kunstverein zu sehen.¹⁶² In München dagegen hat es Steppes bedeutend schwerer. Hier stehen Zustimmung neben schroffer Ablehnung.¹⁶³ Im Mai 1909 finden wir

¹⁵⁶ Die Kunst für Alle, 23.Jg., 1907/08, S.333f.

¹⁵⁷ Th. Volbehr, Gemälde von Edmund Steppes, München - Gemälde und graphische Blätter von J. Fr. Raffaelli, Paris, Ausstellungskatalog Kunstverein, Magdeburg 1908, Nachlaß E. Steppes.

¹⁵⁸ Brief M. Strauß an E. Steppes, 29.8.1908, Nachlaß E. Steppes.

¹⁵⁹ Die Kunst für Alle, 24.Jg., 1908/09, S.32.

¹⁶⁰ Nachlaß E. Steppes.

¹⁶¹ Postkarte H. Thode an E. Steppes, 3.7.1908, Nachlaß E. Steppes.

¹⁶² Eine Augsburger Zeitung, 5.2.1909, BSM.

¹⁶³ Münchner Neueste Nachrichten, 28.4.1909 (positiv), Bayerischer Kurier, 28.4.1909 (negativ), BSM.

Steppes' Werke im Kunstverein Darmstadt.¹⁶⁴ Wenig später ist er gleichzeitig wieder in den Berliner Galerien Eduard Schulte und Fritz Gurlitt zu Gast.¹⁶⁵ Im gleichen Jahr ist auch ein Werk Steppes in der neu erbauten Kunsthalle Baden-Baden zu sehen.¹⁶⁶

Neben den intensiven Studien, die Steppes am Staffelsee und im Hochgebirge bei Oberstdorf betreibt sowie der malerischen Durchgestaltung seiner Bilder im Münchner Atelier, bestimmen zwei gesellschaftliche Ereignisse das Jahr.

Im Sommer 1909 finden wir die gesamte Familie Steppes auf Einladung von Henry Thode in Italien. Der gemeinsame Italienaufenthalt des Wagner-Kreises hatte Tradition und entwickelte sich zu einer Veranstaltung, die einer Hofhaltung gleichkam. Wohl auf der gleichen Reise trifft Steppes in Portofino den Schriftsteller Gerhard Hauptmann, mit dem er mehrere Gespräche führt.¹⁶⁷

Am 2. Oktober 1909 feiert Hans Thoma seinen 70. Geburtstag. Daraus wird ein gesellschaftliches Treffen, das den gesamten Thoma-Kreis in Karlsruhe vereint. Zu dieser Feier erscheint Henry Thodes „Hans Thoma, des Meisters Gemälde“.¹⁶⁸ Für Steppes ist es die letzte persönliche Begegnung mit Hans Thoma.

1910 scheint die Verbreitung und Anerkennung von Steppes' Malerei noch zuzunehmen. Am 23. Januar 1910 schreibt Steppes an Friedrich Kallmorgen, der ihn als Mitglied der Ausstellungskommission für die Große Berliner Kunstaussstellung um ein Bild bittet.¹⁶⁹ Selbst auf der Brüssler Weltausstellung 1910 ist ein Bild von Steppes zu sehen. Der Bonner Kunstgeschichtsprofessor Paul Clemen hatte dies vermittelt.¹⁷⁰ Am 1. Mai 1910 ist in „Der Kunst für Alle“ von einer Wiener

¹⁶⁴ Die Kunst für Alle, 24.Jg. 1908/09, S.388.

¹⁶⁵ Die Kunst für Alle, 24.Jg. 1908/09, S.480.

¹⁶⁶ Hans Thoma Briefwechsel mit Henry Thode, Mai 1909, S.284.

¹⁶⁷ Visitenkarte Steppes, im Nachlaß G. Hauptmann, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, sowie schriftliche Aussage der Tochter Erika Steppes, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg.

¹⁶⁸ Henry Thode, Hans Thoma, des Meisters Gemälde, Stuttgart/Leipzig 1909.

¹⁶⁹ Badische Landesbibliothek, Karlsruhe.

¹⁷⁰ Brief E. Steppes an H. Brandt, 22.5.1912, Nachlaß E. Steppes.

Ausstellung bei Heller zu lesen, daß Steppes „viel, ungewöhnlich viel Glück beim Publikum“ hat, aber vom Kritiker wird er als Eklektiker und als einseitig eigenartig beschrieben. Im gleichen Jahr ist er auch wieder in Heidelberg mit neun Bildern zu Gast.

Im Juni erscheint die erste monographische Veröffentlichung über Steppes. Das Heft der Freien Lehrvereinigung für Kunstpflege enthält 17 Reproduktionen von Steppes' Bildern und einen einführenden Text von Wilhelm Kotzde.¹⁷¹ Neben dieser Würdigung seiner künstlerischen Arbeit erhält Steppes fast gleichzeitig eine Kleine Goldene Staatsmedaille in Graz. Anlässlich einer Staatsausstellung des steiermärkischen Kunstvereins und des Vereins der Bildenden Künste Steiermarks werden Angelo Jank für sein Ölgemälde „Die Prinzessin und der Schweinehirt“ und Edmund Steppes für sein Gemälde „Wintermorgen“ mit der Staatsmedaille ausgezeichnet.¹⁷²

Mit dem kleinen Bildband von Kotzde und der Grazer Goldmedaille kann sich Steppes zu den beachteten und anerkannten jungen Malern zählen. Allerdings bedeutet dies einen Höhepunkt, dem eine Stagnation folgt. Vor allem in seiner Heimatstadt München verstummen die kritischen Stimmen zu seiner Malerei nicht.

Dennoch findet er Möglichkeiten, sein Werk zu zeigen, wie im Juli 1911 im Kunstsalon W. Zimmermanns Nachfolger, E. Paulat, in der Maximilianstraße 38.¹⁷³ Im März des gleichen Jahres ist Steppes mit vier Werken in der „Deutschen Ausstellung“ des Museumsvereins im Städtischen Museum Elberfeld vertreten. Nur von Fritz Boehle, Karl

¹⁷¹ Wilhelm Kotzde, Edmund Steppes, Mainz 1910.

¹⁷² Das Preisgericht setzt sich zusammen aus den Gemeinderäten Viktor Kalmann und Prof. Ladislaus Pasdirek der Landeshauptstadt Graz, Prof. Alfred von Schrötter und dem Maler Karl Berger vom steiermärkischen Kunstverein, Prof. Viktor Mitteis und Anton Marussig vom Verein der bildenden Künstler Steiermarks und den beiden Vorständen der Vereine Dr. Emil Urnitsch und Prof. Alfred Zoff. Der Architekt Leopold Czerny wird als Ersatzmann des steiermärkischen Vereins genannt. Die Künstler erhalten je eine 0,0418908 kg schwere Medaille, in der ihr Name und Graz 1910 eingepreßt sind. Die gemeinsamen Kosten, die mit Eteis und Verarbeitung 310,06 Kronen/Heller betragen, übernimmt die Staatskasse (Etat Journale für Kunst/Archäologische Zwecke), Österreichisches Staatsarchiv, Allgemeines Verwaltungsarchiv Wien.

¹⁷³ Münchner Neueste Nachrichten, 8.6.1911, BSM.

Haider, Adolf von Menzel, Johann Sperl, Toni Stadler und Hans Thoma finden sich mehr Bilder in der Ausstellung, die sich zur Aufgabe macht, namhafte Künstler in Deutschland, die den Bestrebungen des Impressionismus fern geblieben sind, zu vereinen.¹⁷⁴

In Leipzig ist eine kleine Kollektion seiner Werke neben Erich Erler-Samaden im Frühjahr 1912 zu sehen.¹⁷⁵ Das Frühjahr bringt Steppes Erfolge in Wien. Der größte private Sammler Fürst Liechtenstein kauft nach Steppes' eigenen Worten die „beste Arbeit den 'Seealpee' am frühen Morgen“. Graf Esterházy, den er bereits im März 1911 in Görz/Ungarn besucht hat und mit dem ihn eine enge Freundschaft verbindet, erwirbt gleichzeitig das ältere Werk, die „Mühle“.¹⁷⁶ Um 1912 nimmt Steppes auch die Technik der Radierung auf, um innerhalb weniger Monaten über 70 Motive umzusetzen. Eines der ersten Ausstellungsinstitute, die Steppes' Radierungen zeigen, ist der Heidelberger Kunstverein.¹⁷⁷ Im Frühjahr des Jahres 1912 hält sich Steppes für längere Zeit in Wien auf, um nach einem Abstecher in die Heimat seiner Frau im Mai wieder in München zu sein. Den Sommer verbringt Steppes mit Frau und Kind in Tirol. Im Sesstener Tal wohnen sie in Fischleinboden im Hotel Dolomitenhof, der Ausgangspunkt für Studiengänge in die umliegenden Berge wird. Im Herbst finden wir Steppes auf Studienreise in Schwaben. Große Beachtung wird Steppes in Friedrich Jansas, Deutsche Bildende Künstler in Wort und Bild, gezollt. Während Karl Haider kaum eine halbe Spalte¹⁷⁸ zuerkannt bekommt, finden wir von Steppes zwei ganzseitige Abbildungen sowie eine zwispaltige Lebensbeschreibung. Hieraus erfahren wir, daß sich von ihm bereits mehrere Werke in öffentlichen Sammlungen befinden. Die „Berglandschaft“ (W.ö.S. 149) besitzt der Kunstverein Heidelberg, „Die letzte Stunde des Tages“ (W.ö.S. 222) die Galerie in Stuttgart, den „Abend“ (W.ö.S. 165) die Galerie Kassel sowie den „Frühling“, „Vorfrühling“ und „Herbst“ (W.ö.S. 55,57,58) das Museum in Bautzen.

¹⁷⁴ F. Fries, Deutsche Ausstellung, Ausstellungskatalog Städtisches Museum, Elberfeld 1911.

¹⁷⁵ Die Kunst für Alle, 27.Jg., 1911/12, S.240.

¹⁷⁶ Briefe E. Steppes an H. Brandt, 2.3.1911 u. 22.5.1912, Nachlaß E. Steppes.

¹⁷⁷ Heidelberger Zeitung, um 1912/13, Nachlaß Beringer, General-landesarchiv Karlsruhe.

¹⁷⁸ Friedrich Jansa, Deutsche Bildende Künstler in Wort und Bild, Leipzig 1912.

Lithographien und Handzeichnungen (W.ö.S. 239) haben bereits die Albertina in Wien, das Kupferstichkabinett in München (W.ö.S. 186-188) sowie der Kunstverein Graz (W.ö.S. 148) und das Museum Magdeburg erworben.

1913 sind seine Radierungen im Kunstsalon Teichert in Königsberg in Preußen ausgestellt.¹⁷⁹ Daneben lassen sich weitere Belege für Steppes' Ausstellungstätigkeit finden.¹⁸⁰ Im gleichen Jahr kauft Hans Thoma das Bild „Blick auf den Ifen und die Gottesackerwände“, 1911, (W.ö.S. 151) von Steppes an, um es an die Badische Kunsthalle in Karlsruhe als Geschenk weiterzugeben.¹⁸¹

¹⁷⁹ Der Cicerone, 5.Jg. 1913, S.107.

¹⁸⁰ Eine Münchner Zeitung, 15.2.1913, BSM.

¹⁸¹ Der Cicerone, 6.Jg, 1914, S.21.

Kurz vor dem Ersten Weltkrieg zieht die Familie Steppes in die Adelheidstraße 32/2 um. Anfang August überrascht sie der Kriegsbeginn und die Mobilisierung in Oberstdorf.¹⁸² Während die Ausstellungstätigkeit in den Kriegsjahren fast zum Erliegen kommt, gelangen 1917 durch die Vermittlung von Henry Thode zwei Werke (W.ö.S. 59,60) in die Berliner Nationalgalerie. Daneben erhält Steppes, der seit dem 23. März 1917 in der Franz-Joseph-Straße 27/1 seine Wohnung und in der Franz-Joseph-Straße 28/4 seine Werkstatt hat, über sein Schaffen drei ausführliche Beiträge mit differenzierter Würdigung. Im Februar 1916 wird der Beitrag Brandts, der in Frankreich gefallen war, in den Westermanns Monatsheften veröffentlicht.¹⁸³ Josef August Beringer schreibt 1917 einen Beitrag in Deutsche Kunst und Dekoration,¹⁸⁴ und noch im Krieg folgt ebenfalls eine Betrachtung des Münchner Kunstschriftstellers Georg Jakob Wolf.¹⁸⁵

¹⁸² Brief E. Steppes an H. Brandt, 6.8.1914, Nachlaß E. Steppes.

¹⁸³ H. Brandt, Edmund Steppes, in: Westermanns Monatshefte, 60.Jg., 1915/16, S.785-796.

¹⁸⁴ J. A. Beringer, Edmund Steppes - München, in: Deutsche Kunst und Dekoration, 21.Jg., Darmstadt 1917/18, S.338-345.

¹⁸⁵ G. J. Wolf, Edmund Steppes, in: Die Kunst für Alle, 33.Jg., München 1917/18, S.373-380.

2.3.2 DER FALL BÖCKLIN

Die künstlerische und ideologische Ausprägung Edmund Steppes' findet um sein 32. Lebensjahr die wesentliche Weichenstellung. 1905 ist uns heute im Bewußtsein verankert als das Gründungsjahr der Brücke und damit als das Geburtsjahr der klassischen Moderne. Von bedeutend größerer Breitenwirkung in diesem Jahr und für die geistigen Grundlagen der nachfolgenden stürmischen Entwicklung von entscheidender Bedeutung, ist aber der Fall Böcklin.¹⁸⁶ Die Streitschriften von Julius Meier-Graefe lösen einen Disput aus, der mit wahrhaft existentieller Betroffenheit geführt wird und in dem der „Idealismus“ eines Böcklin und Thoma bzw. der „Impressionismus“ Max Liebermanns Verteidigung findet.

Dabei sitzen bei der Gründung des „Deutschen Künstlerbundes“ vom 15. bis 17. Dezember 1903, die späteren Gegner Hans Thoma und Max Liebermann noch friedlich beieinander, um einen überörtlichen Zusammenschluß im Großherzoglichen Museum für Kunst und Kunstgewerbe in Weimar zu besiegeln. Wenige Monate später brechen die Gegensätze auf. Doch zunächst möchten sie die Macht der Künstlergenossenschaften endgültig brechen und der individuellen Ausdruckskraft der Secessionisten den Weg ebnen. Deshalb wird der intellektuelle Schlagabtausch von Anton von Werner, dem obersten Hofmaler des kaiserlichen Deutschlands, hämisch als Streit im Lager der Modernen abgetan.¹⁸⁷

Die Auseinandersetzung zwischen Thode und Thoma auf der einen und Meier-Graefe und Liebermann auf der anderen Seite bricht auf, als der unbestrittene Führer der kunstgenossenschaftlichen Macht Franz von Lenbach 1904 stirbt. Es bleibt dabei nicht nur ein Streit der malerischen Möglichkeiten zwischen einem zeichnerischen Realismus, der symbolische Elemente aufnimmt und dem Impressionismus, der sich auf die reine Malerei beruft. Fast wichtiger und hier eine erschreckende Eigendynamik entwickelnd, ist die Auseinandersetzung zwischen dem

¹⁸⁶ J. Meier-Graefe, Der Fall Böcklin und die Lehre von den Einheiten, Stuttgart 1905. Siehe auch: H. Belting, Nachwort des Herausgebers, in: J. Meier-Graefe, Entwicklungsgeschichte der modernen Malerei, München/Zürich 1987.

¹⁸⁷ P. Parat, Die Berliner Secession, Moderne Kunst und ihre Feinde im Kaiserlichen Deutschland, Berlin 1981, S.260.

„Deutschen“ und dem „Französischen“. Diese mobilisiert das allgemeine Kunstinteresse der Öffentlichkeit bedeutend. Gleichzeitig wirft die Diskussion Gräben auf, die Jahrzehnte offen bleiben und 30 Jahre später zu Fallgruben werden. Die Kultur wird zum Nebenkriegsschauplatz der gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und politischen Spannungen und Brüche, Vorstellungen und Ideale.

Ausgangspunkt, der von großer öffentlicher Anteilnahme begleiteten Diskussion, waren 1904/05 zwei Veröffentlichungen des Kunstkritikers Meier-Graefes, „Die Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst“ in drei Bänden¹⁸⁸ und „Der Fall Böcklin und die Lehre von den Einheiten“. Das zweite Werk erscheint heute zum Teil als eine Kampfschrift gegen die Gründerzeit und vor allem gegen die idealistischen Bestrebungen in den Werken von Böcklin und Thoma, sowie in der Musik von Richard Wagner. Ihnen hält Meier-Graefe seine weitgehend auf einer technisch-wissenschaftlichen Rationalität basierenden Lehre der Einheiten entgegen. Mit dem Impressionismus und für ihn glaubt Meier-Graefe beweisen zu müssen, sei die gesetzmäßige Erfüllung der malerischen Mittel unumkehrbar.

Meier-Graefe benutzte eine ätzende Polemik, um seine Gedanken publik zu machen. So seien das Unwesen der Gründerjahre und deren Folgen für Deutschland schlimmer gewesen als der Dreißigjährige Krieg.¹⁸⁹ Die Unzulänglichkeit des Realismus von Menzel und Leibl habe Böcklin und seinen Kult in gleichem Maße den Boden bereitet wie die pseudogermanische Romantik Wagners, deren verhängnisvolle Rolle in der deutschen Kunst noch immer nicht erschöpft sei.¹⁹⁰

Mit der Dominanz der Berliner Secession, die schon um 1900 künstlerische Potenzen wie Lovis Corinth und Max Slevogt an sich bindet und sich in den folgenden Jahren mit jüngeren Künstlern wie Ernst Barlach, Max Beckmann, Hans Purrmann, Emil Nolde, Alexij Jawlensky und Wassily Kandinsky verstärkt, gibt es eine Möglichkeit,

¹⁸⁸ J. Meier-Graefe, Die Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst, Ein Beitrag zur modernen Ästhetik in drei Bänden, Stuttgart 1904.

¹⁸⁹ J. Meier-Graefe, Die Entwicklungsgeschichte, Bd.2, 1904, S.310.

¹⁹⁰ Ebenda, S.315.

der Kunst und der Kulturpolitik eine neue Wende zu geben. Was uns heute als gelungene Revolution gegenübersteht, die gegen eine undurchsichtige Stilvielfalt eine rationale und sich an internationalen Stilvorbildern orientierende Malerei zum Durchbruch verhilft, bedeutet gleichzeitig die historische und damals in vieler Weise auch menschliche Vernichtung zahlreicher anderer künstlerischer Versuche. Mit Macht verdrängen die neuen starken Multiplikatoren, die sich zu einer romantisch-symbolistischen Kunst verwandelnden Malerei des Leibl-Thoma-Kreises und ebenso mit dem Schlachtruf „Ornament und Verbrechen“ die vielfältige Kunst des Jugendstils.¹⁹¹

Da Richard Wagner und August Böcklin bereits gestorben waren, fällt die Antwort den kompetenten Vertreter der idealistischen Richtung Henry Thode und Hans Thoma zu. Deren Verteidigung, die gleichzeitig einen Gegenangriff beinhaltet, läßt nicht lange auf sich warten. Thode zeigt im Sommer 1905 im Kunstverein Heidelberg eine Böcklin-Thoma-Ausstellung und legt in acht Vorlesungen seine Überzeugungen über die zeitgenössische Kunst nieder.¹⁹²

Bereits um 1900 veröffentlicht Henry Thode eine Abhandlung über die „Deutsche bildende Kunst“.¹⁹³ Dabei werden die „Germanen“ gegenüber den „Romanen“ keinesfalls nur positiv bewertet. Thode sieht in dieser frühen Schrift des „Deutschen Gefühl und Phantasie“ eher hinderlich, einer der Italiener vergleichbare Kunst wie in der Antike und Renaissance zu begründen. Für ihn ist generell die Musik und die Dichtkunst eher geeignet, die Gefühle unmittelbar mitzuteilen. Thode versucht 1905 vor allem eine Abgrenzung zum französischen Impressionismus, aber es fehlen die oft unterstellten chauvinistischen

¹⁹¹ A. Loos, Ornament und Verbrechen (1908), in: Adolf Loos, Sämtliche Schriften in zwei Bänden, hrsg. v. F. Glück, Wien/München 1962, S.276-288. F. Schmalenbach, Jugendstil, Ein Beitrag zur Theorie und Geschichte der Flächenkunst, Würzburg 1935, S.77.

Schmalenbach sieht „das Schicksal des Jugendstils und der Sieg der neuen sachlichen Gesinnung endgültig mit der Gründung des deutschen Werkbundes im Jahre 1907 in München entschieden.“

¹⁹² H. Thode, Böcklin und Thoma, Acht Vorträge über die neu-deutsche Malerei, gehalten für ein Gesamtpublikum an der Universität zu Heidelberg im Sommer 1905, Heidelberg 1905.

¹⁹³ H. Thode, Die deutsche bildende Kunst, Leipzig/Wien o.J. (1901), Nachdruck aus Hans Meyers „Das deutsche Volkstum“, Leipzig 1898.

Ausfälle. Es gelingt Thode noch am überzeugendsten, die Entstehung von Kunst als zeit- und ortsgebunden verständlich zu machen, allerdings schwingt bei dem Begriff deutsch bereits ein nationaler Unterton mit, der später von unheilvollen Nachfolgern ins nationalsozialistische verdreht werden kann. Als Wurzel der deutschen Eigenart sieht Thode das religiös-mystische Gefühl des Einsseins mit der Welt (Gott in mir), die bereits in der Mystik des Mittelalters ihre Ausprägung findet. In Luther mit seiner Formulierung des absoluten „Glaubens“ und Kant mit seiner Selbsterkenntnis der Vernunft, bei dem das „Ding an sich“ ewig unerkennbar bleibt, sieht Thode eine Fortsetzung, welche die Geisteshaltung umformuliert, aber die Grundeinstellung beibehält. Folgende vier Charaktere sind für Thode typisch für die deutsche Kunst:

1. Starker Gefühlsausdruck: Die Bildgegenstände sind von innen heraus beseelt und belebt.
2. Der Universalismus: Das Kleine und Große, das Nebensächliche und Bedeutende erfahren die gleiche Aufmerksamkeit.
3. Die Naturtreue (unvergleichliche Naturliebe): Das einzelne Element in der Natur bekommt eine gewissenhafte Beachtung und Nachbildung, da jedes Ding eine innere Bedeutung besitzt.
4. Die große Erfindungskraft der Phantasie: Sie wurzelt in der Gefühlsauffassung gegenüber der Natur.

Wie nah der konservative Kulturreformer dabei den fast gleichzeitigen Äußerungen der deutschen Expressionisten kommt, zeigt folgende Aussage Thodes:¹⁹⁴

„Das künstlerische Bekenntniß des Deutschen lautet: alle Erscheinung ist Wesensoffenbarung, alle Form hat Sinn und Werth nur als Wesensausdruck, und nur in der Verdeutlichung der allumfassenden Einheit von Mensch und Natur findet das Bedürfniß der Seele, ihr inneres Leben äußerlich zu schauen, sein volles Genüge.“

Der Blick auf die beiden Hauptkontrahenten Meier-Graefe und Thode ist bis heute noch nicht frei von Projektionen. Wenn Thode aus Sicht der

¹⁹⁴ Ebenda, S.40.

nationalsozialistischen „Kunstberichterstatter“ Edgar Schindler und Robert Scholz interpretiert wird,¹⁹⁵ bleiben wenige von den tatsächlichen Aussagen Thodes erhalten. Hans Belting, der Herausgeber der Entwicklungsgeschichte Meier-Graefes im Jahr 1987, sieht beide, Thode und Meier-Graefe, als späte Romantiker.¹⁹⁶

„Im Grunde wird hier eine andere Denktradition der Romantik wieder aktuell. Während Meier-Graefe auf dem Standpunkt der Romantik beharrte, die Kunst zweckfrei betrachten zu wollen, berief sich Thode auf den ebenfalls in dieser Tradition formulierten Gedanken einer patriotischen Kunst, die der Seele des Künstlers entsprungen ist. Die Argumente haben aber hundert Jahre später nicht mehr den gleichen Sinn und auch nicht mehr den gleichen Gegenstand.“

Beide sind Kinder ihrer Zeit, feindliche Brüder, wobei Thode „zu Hause“ gräbt, die romantisch-idealistische Tradition seiner Väter hochhalten möchte. Meier-Graefe dagegen projiziert in einen Fortschrittsglauben eine an darwinistische Ideen angelehnte Entwicklungsgeschichte der Kunst. Vergleicht man aber die beiden Gedankengebäude, so bleiben zahlreiche Gemeinsamkeiten.

Beide sehen die Kunst unabhängig von staatlicher Lenkung. Ihr Regulativ und Maßstab liegen in der Vergangenheit. Während aber Meier-Graefe sich auf die malerische Eigengesetzlichkeit beruft, sieht Thode stärker die Gebundenheit an das Umfeld, an die Identität des Volkes und an den später fatal ausgelegten Begriff der Rasse. Die Rolle des Künstlers wird von den zwei Kunsthistorikern als autonom gesehen. Er steht eigenverantwortlich im Zentrum der künstlerischen Produktion. Während er bei Meier-Graefe „gültigen Gesetzen“ folgt, nur seiner Begabung, seinem Genie verantwortlich ist, sieht Thode eine angeborene Ausprägung seiner Gestaltungskraft, die es für ihn zu erkennen gilt. Für beide ist in der Tradition der idealistisch-romantischen Kunstauffassung das Volk als Adressat der Kunst von sich aus nicht in

¹⁹⁵ M. Angermeyer-Deubner, Hans Thoma - ein „Kämpfer für deutsche Kunst“?, Ein Beitrag zur Wirkungsgeschichte Hans Thomas, in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg, Bd.25, 1988, S.166f.

¹⁹⁶ H. Belting, Nachwort des Herausgebers, in: J. Meier-Graefe, Entwicklungsgeschichte, München 1987, S.749.

der Lage, „wahre“ Kunst zu erfahren. Es muß bekehrt, sehend gemacht werden. Die Indienstnahme der Geschichte ist unterschiedlich angelegt. Allerdings gehen sie von gesicherten Positionen aus. Während Meier-Graefe an Tizian anknüpfend, die malerische Auffassungen in der abendländischen Malerei verabsolutiert, hat Thode ein gebrochenes Verhältnis zur Geschichte. Im Kontrast zur Antike und der italienischen Renaissance sieht Thode, mit Ausnahme von Dürer, die Unfähigkeit der Deutschen in der bildenden Kunst zu gütigen formalen Lösungen zu kommen. Dies wird für ihn aber durch die stärkere Ausdruckskraft der Deutschen wettgemacht.

Das Menschenbild der Kontrahenten unterscheidet sich wesentlich. Bei Thode finden wir es in sich gebrochen, der Mensch sucht die Einheit mit der Natur auf der Basis seiner Anlagen. Dagegen zeigt uns Meier-Graefe ein emanzipatorisches Menschenbild. Er sieht die Möglichkeit, mit seinen Erkenntnissen die großen Kunstentwürfe der Vergangenheit fortzuführen.

2.3.3 BEGEGNUNG MIT HANS THOMA UND HENRY THODE

Der Maler Hans Thoma und der Kunsthistoriker Henry Thode gehören zu den wesentlichen Bezugspersonen Steppes' zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Sie fördern ihn nachhaltig und führen ihn in ihre gesellschaftlichen Kreise und geistigen Vorstellungswelten ein.

Vom März 1901 ist die Abschrift eines Briefes von Thoma an den Karlsruher Architekten Heinrich Sexauer im Nachlaß Steppes' überliefert, in dem Thoma ganz entzückt von einem Bild von Steppes ist,

„(...) das ist wieder einmal eine Landschaft! Herzerquickend, frei, licht und gross - ich gratuliere Ihnen zu dem Bilde wünschte aber zugleich, dass so etwas in unserer Galerie hinge.“

Erinnerungssplitter in späteren Überlieferungen lassen die erste Begegnung Steppes' mit Thoma seltsam vage. Laut eines Zeitungsartikels zum 60. Geburtstag Steppes',¹⁹⁷ ist es bereits 1899 bei einer Ausstellung in Karlsruhe, daß Thoma auf die jungen Maler aufmerksam wird. Steppes selber datiert die Begegnung:¹⁹⁸ „Erst 1900 lernte ich Hans Thoma kennen, als dieser schon ein Gemälde von mir für die Karlsruher Akademie angekauft hatte“. Dabei ist allerdings dem zweiten Teil der Äußerung zu widersprechen, da erst 1913 als Geschenk Thomas ein Bild Steppes' in die Karlsruher Kunsthalle gelangt.¹⁹⁹ Zum ersten Mal tauschen sich Thoma und Thode wohl im Mai des Jahres 1906 über Steppes aus. Thoma schreibt an Thode:²⁰⁰

„Karlsruhe, 30. Mai 1906. Dein Eintreten für Steppes macht mir große Freude - ich kenne ihn schon lange, durch Lugo und Lang auf ihn aufmerksam gemacht.-

Jedenfalls ist Steppes ein hochbedeutender Vertreter einer sich entwickelnden deutschen Kunst. Er hat einmal eine Anzahl Bilder

¹⁹⁷ Völkischer Beobachter, 11.7.1933, Nachlaß E. Steppes.

¹⁹⁸ Handschriftlicher Lebenslauf, 1953, an Stadt Burghausen, Kopie im Nachlaß E. Steppes.

¹⁹⁹ Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Katalog Neuere Meister 19. u. 20. Jahrhundert, bearbeitet v. J. Lauts/W. Zimmermann, Karlsruhe 1971, S.249, Inv. Nr.1213.

²⁰⁰ Hans Thoma Briefwechsel mit Henry Thode, S.259.

hier ausgestellt; ich hätte gerne eines für die Galerie angekauft; aber so ein Galeriedirektor ist ein armer Kerl; von der Kommission wäre keines der Bilder angenommen worden, das wußte ich zum voraus, und der Galerie fortwährend Bilder schenken, die mir gefallen, das kann ich nicht fortsetzen. Herr Malsch²⁰¹ hat damals eines der Bilder gekauft, und er freut sich sehr an diesem Besitze - ebenso hat derselbe ein sehr schönes Bild von Haider gleichzeitig erworben. Es erwacht doch so nach und nach eine deutsche Linie, die sich Respekt zu verschaffen weiß, die ihre Form findet, die aus dem Chaos heraus sich zu einer Schule im besten Sinne entwickelt."

Bis 1920 wird Steppes regelmäßig in dem umfassenden Briefwechsel der beiden Freunde genannt und seine Arbeit wohlwollend begleitet.

Wie bei Thoma kommt eine erste Begegnung mit Henry Thode über Steppes' Bilder zustande. Doch sich dem Jüngeren annehmen, steht im direkten Bezug zu Thodes Kampf um „echten deutschen und echten künstlerischen Geist“. Ein Jahr nach Thodes Vorträgen in Heidelberg, die sich gegen Julius Meier-Graefes Streitschriften wandten, schreibt Thode an Steppes: „Da sah ich Ihre Bilder in Dessau, - nachdem ich vor einigen Jahren schon einige bei Bangel in Frankfurt lieb gewonnen - und der Eindruck war bestimmend“.²⁰² Am 27. August 1907 gibt Thoma gegenüber Thode seine Freude zum Ausdruck, wie Steppes sich mit seiner Schrift "Die deutsche Malerei" für die gemeinsame Sache einsetzt: ²⁰³

„Das Büchlein von Steppes ist sehr gut - es ist mit gutem jugendlichem Eifer geschrieben, und man liest daraus, wie er selbst nun Freude hat an seiner schönen Fundierung, wie er noch vorhat, recht vieles zu machen.“

Doch bereits im Mai 1909 schreibt Thode an Thoma besorgt um Steppes' materielles Los. Während Thodes Anfrage nicht veröffentlicht ist, gibt das Antwortschreiben Thomas im Mai 1909 Auskunft:²⁰⁴

²⁰¹ Karl Malsch war Buchdruckereibesitzer in Karlsruhe und galt als Musik- und Kunstfreund. In: E. Haider, Karl Haider, Augsburg 1926, S.92, findet sich ein Hinweis auf den Ankauf.

²⁰² Abschrift Brief H. Thode an E. Steppes, 2.5.1906, Nachlaß E. Steppes.

²⁰³ Hans Thoma Briefwechsel mit Henry Thode, S.267.

²⁰⁴ Hans Thoma Briefwechsel mit Henry Thode, S.284.

„Für Steppes weiß ich nichts zu tun - in der Verwendung der Galeriebilder bin ich sehr beschränkt.- Ein Bild, das Steppes in Baden-Baden hat, kann ich der Kommission nicht vorschlagen, da ich weiß, daß es nicht durchgehen würde.- Die Not unter den Karlsruher Künstlern ist auch sehr groß, und auch da kann ich nicht helfen, obgleich ich persönlich recht oft eingreifen muß. Übrigens war ich im Leben auch in Frankfurt noch recht oft in der Lage, höchstens noch für ganz kurze Frist Mittel zu haben, und nirgends her Aussicht - das ist eben Künstlerlos - es ist immer wieder gegangen; darum bin ich anderen gegenüber nicht allzu samariterhaft. -“

Mit großer Wahrscheinlichkeit nimmt Thoma bei dem Steppes Bild in Baden-Baden auf ein Werk Bezug, das in der „Ständigen Deutschen Kunstausstellung“ zu dieser Zeit zu sehen ist. Bereits 1906 finden sich die badischen Künstler zu dem Plan, ein permanentes Ausstellungsgebäude in dem reichen internationalen Kurbad zu errichten, zusammen. Vor allem die Künstlervereinigung Schwarzwald und der Maler Prof. Robert Engelhorn (1856-1937) sowie dem Bemühen von Wilhelm Trübner und Hans Thoma ist die Verwirklichung der Idee zu verdanken. Nach Plänen von Hermann Billing wird 1908 an der Lichtentaler Allee ein Neubau mit elf Sälen und Platz für etwa 500 Kunstwerke errichtet. Die 1906 neu gegründete Freie Künstler-Vereinigung Baden eröffnet 1909 die Ständige Kunstausstellung Baden-Baden. Die Ausstellungsleitung übernimmt vor allem Wilhelm Trübner, daneben haben auch Hans Thoma, Gustav Schönleber und Ferdinand von Keller Mitspracherecht. So finden sich in den ersten und in den folgenden Ausstellungen neben diesen Künstlern auch ihre Schüler und Freunde. Zusätzlich bemüht sich Trübner, Künstlergruppen wie die Münchner Secession oder die Wiener Maler einzuladen.²⁰⁵ In den folgenden Jahren beschickt Steppes, der wohl seit der Gründung Mitglied ist, die Ständige Kunstausstellung Baden-Baden regelmäßig.

²⁰⁵ K. Rohrandt, Wilhelm Trübner (1851-1917), Kritischer und beschreibender Katalog sämtlicher Gemälde, Zeichnungen und Druckgraphik, Biographie und Studien zum Werk, Phil.Diss., Kiel 1972, S.151.

Kunsthalle Baden-Baden, Ausstellungen - Inszenierungen - Installationen 1909-1986, Baden-Baden 1986.

Um 1909 gehört Steppes zum engen Thoma-Kreis. Am 2. Oktober 1909 feiert der Maler seinen 70. Geburtstag. Zu dieser Feier erscheint Henry Thodes Monographie, „Hans Thoma, Des Meisters Gemälde“. Steppes ist mit Thode bei dem Festakt und erhält eine der ersten Thoma-Monographien mit der Widmung "Seinem lieben Edmund Steppes, der auch ein Liebender, ein Träumer, ein Traumdeuter ist, zur Erinnerung an die Thomafeier 1909 in Karlsruhe, Henry Thode!"²⁰⁶

Dies ist Steppes letzte der nicht zahlreichen persönlichen Begegnungen mit Hans Thoma, dessen Eigenschaft, es mit niemand zu verderben und dennoch seine Eigenständigkeit zu bewahren, den Jüngeren stets fasziniert. Steppes hat diese Fähigkeit in keinsten Weise.

Zum Sommersemester 1911 legt Henry Thode sein Lehramt an der Heidelberger Akademie nieder, um sich ganz seiner wissenschaftlichen Arbeit zu widmen. Zum Vorfeld dieser Ereignisse gibt es im Nachlaß einen undatierten Brief an Hermann Brandt, der vermutlich um den 2. März 1911 geschrieben ist und das Verhältnis Steppes zu Thode wiedergibt. Anlaß ist eine Schrift Brandts, die er Thode gewidmet hat:

„Nur glaube ich nicht, dass man Thode nur durch die Bayreuther Ideen ganz verstehen kann. Vielleicht hast Du recht. Na, jedenfalls gehöre ich auch zu denen und als schaffender Künstler sogar ganz zuerst zu denen die ihm herzlich danken! Richte Du es ihm persönlich aus am Abend des Festes - er weiss es ja nicht, er ahnt es ja nicht, was für ein Glück für den Künstler ein solcher Vorkämpfer ist, wie er es für mich ist. Kann ja ein Deutscher Künstler nicht anderes erwarten, als unverstanden in's Grab zu gehen.“

Im Jahr 1913 läßt sich Hans Thoma erweichen, in seiner Funktion als Karlsruher Galeriedirektor etwas für Steppes zu tun. Henry Thode, der sich weiterhin intensiv um seinen Freund Steppes kümmert, nutzt jede Möglichkeit, seine Werke Museen anzubieten. Im Brief von Henry Thode an Hans Thoma vom 27. März 1913 lesen wir:

²⁰⁶ Zitiert nach: schriftl. Aufzeichnungen Erika Steppes, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg.

„Ich erhalte mich bekümmerte Nachrichten von E.S.. Dieser unermüdlich schaffende, immer bedeutender sich entwickelnde Künstler befindet sich in einer großen Notlage. Nach einem scheinbaren Aufschwunge, den das Verständnis für seine feine, ernste und echte Kunst zu nehmen schien, trat in den letzten Jahren wieder eine verhängnisvolle Stockung ein.“

Später bittet er dann:

„Könntest Du vielleicht für die Kunsthalle eines seiner Bilder erwerben?“²⁰⁷

Thoma erwidert im April des Jahres:

„Gerne würde ich ein Bild von S. für die Galerie erwerben; aber ich weiß im voraus, daß dies bei der Begutachtungskommission nicht durchgehen wird.“

Statt dessen bietet er an, persönlich für 1000 Mark - statt den erbetenen 3000 Mark - ein Bild zu kaufen:

„Wenn nun S. für den genannten Preis mir ein Bild - eine Landschaft geben will, die er für würdig hält, ihn in einer Galerie zu repräsentieren, so stelle ich ihm 1000 Mark zur Verfügung.“

Das Bild, um das es sich handelt und das tatsächlich als Geschenk Thomas in die Kunsthalle kam, ist der bereits erwähnte „Blick auf den Ifen und die Gottesackerwände“ von 1911.

Im Cicerone lesen wir über die Erwerbungen der Kunsthalle Karlsruhe 1913:²⁰⁸

„Schließlich schenkte unser großer Altmeister Hans Thoma, (...), ein charakteristisches "Alpenbild" seines Münchner Geistesverwandten Edmund Steppes.“

²⁰⁷ Zitiert nach: G. Krämer, Edmund Steppes, Hausen o.V. 1990, S.20.

²⁰⁸ Der Cicerone, 6.Jg., 1914, S.21.

Im gleichen Jahr erwirbt die Kunsthalle von Lugo zehn Studien und drei Gemälde, und Albert Lang schenkt vier seiner Landschaften und drei Portraits. Im Nachlaß Steppes' ist ein weiterer Brief erhalten, in dem Thoma am 1. Mai 1913 die Modalitäten der Bezahlung anspricht.

Stolz berichtet Thode an Thoma am 19. September 1917 aus Kopenhagen, wo er bei seinem Schwiegervater Herrn Tegner untergekommen ist, einen weiteren Ankauf eines Museums, der Nationalgalerie Berlin (W.ö.S. 59,60):²⁰⁹

„Die landschaftlichen Eindrücke in Jütland waren sehr starke und eigentümliche, namentlich in den Heidegegenden. Da hätte ein vorurteilsloses Künstlerauge ganz Neues in Licht und Farben zu entdecken. Das wäre etwas für einen Maler wie Steppes, für den in Berlin etwas zu wirken ich seit längerer Zeit bemüht war. Zu meiner Freude kaufte die Nationalgalerie jetzt zwei Landschaften von ihm. Der rastlos Fleißige, der noch immer nicht die gebührende Beachtung findet und schwere Zeiten durchzumachen hatte, bedurfte einer solchen Freude und Genugtuung.“

Während der Lebensweg und das Lebenswerk von Hans Thoma heute dank jüngster Veröffentlichungen²¹⁰ noch weitgehend bewußt ist, gilt dies für Thode nicht in gleichem Maße. Der zu Thoma 18 Jahre jüngere Kunsthistoriker Henry Thode (1857-1920) begleitete von 1889 bis 1920 das Leben und Werk von Hans Thoma und leistete für die Breitenwirkung und die Rezeption seines Werkes entscheidendes. Allerdings nicht unbedingt zum Wohle einer objektiven Betrachtung von Thomas Malerei und Graphik.

Thode stammt aus einem alten, streng protestantischen Patriziergeschlecht, das mit dem Schweriner Domprediger und religiösem Dichter Heinrich Thode für die niederdeutsche Geistesgeschichte einen wesentlichen Beitrag geleistet hat. Der Vater Henrys leitete die Dresdner Privatbank der Familie. Diese gehörte mit beachtlichem

²⁰⁹ Hans Thoma Briefwechsel mit Henry Thode, S.336.

²¹⁰ Ch. v. Helmolt, Hans Thoma, Spiegelbilder, Stuttgart 1988. Hans Thoma, Lebensbilder, Gemäldeausstellung zum 150. Geburtstag, Ausstellungskatalog Augustinermuseum, Freiburg i.Br. 1989.

Landbesitz zum staatstragenden Großbürgertum, das sich der Vorstellungswelt des Adels anschloß.

Die Entwicklung des jungen Henry läßt unwillkürlich an die Hauptperson in Thomas Manns "Buddenbrocks" denken. Der zarte, oft kränkliche Knabe und letzte Sproß der Familie wendet sich früh den schönen Künsten zu. In München, Berlin und Wien studiert Henry Thode Kunstgeschichte und schreibt seine Doktorarbeit 1881 über das Verhältnis der Stiche Marc Anton Raimondis, Agostinio Venezianos und Maro Dentes zur Antike. Seine Habilitationsschrift "Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance", 1885, wird erst von H. Grimm in Berlin abgelehnt, später aber in Bonn angenommen, wo er neben Karl Justi und R. Kekulé von 1886 bis 1889 lehrt. Anschließend übernimmt Henry Thode für kurze Zeit die Leitung des Städels in Frankfurt.

Im Juli 1886 heiratet Thode in Bayreuth Daniela von Bülow, die älteste Tochter Hans von Bülows und dessen Frau Cosima, der Tochter Franz Liszts, die in zweiter Ehe mit Richard Wagner verbunden ist. Thodes Schwiegermutter sieht in Thode so etwas wie „eine edle Waffe“²¹¹, die Ideen von Wagners Bayreuth zu verteidigen und auszubreiten. Dieses Aufgabenfeld wird neben dem Gebiet der italienischen Renaissance, auf dem er einer der wichtigen deutschen Beiträge zur Kunstgeschichte Italiens liefert, zu einer zweiten Interessensphäre. Als dritten Bereich nimmt er sich, nach der ersten Begegnung mit Thoma 1889 in Frankfurt, der zeitgenössischen deutschen Idealisten an, wobei für ihn Hans Thoma fast monoman im Zentrum steht. Einher geht die Definierung der Wesenszüge deutscher Kunst, die Richtschnur für die kulturelle und geistige Erneuerung der deutschen Gesellschaft bilden soll. Seine Auffassung wird mit Grundlage der Kunstwartbewegung Ferdinand Avenarius'.

Während seiner venezianischen Studienjahre (1892-1894), verbinden Thode und Thoma gemeinsame Arbeiten wie die Federspiele oder Der Ring der Fragipani die beiden ungleichen Charaktere. „Der hochbegabte, ungelehrte Künstler Thoma steht dem künstlerisch hochbegabten

²¹¹ A. M. Szylin, Hans Thoma und Henry Thode, Aspekte einer deutschen Freundschaft, Ausstellungskatalog Kunsthistorischen Institut der Universität, Heidelberg 1988, S.103.

Gelehrten Thode zur Seite".²¹² Von 1894 bis 1911 hat Thode in Heidelberg eine speziell für ihn geschaffene Professorenstelle für Neuere Kunstgeschichte inne. Bereits 1895, vom 16. Juni bis 24. Juli, zeigt Thode im Heidelberger Kunstverein, dessen erster Vorsitzender er seit Dezember 1894 ist, eine Einzelausstellung mit Thomas Werken. Zehn Jahre später kommt es zu dem entscheidenden und offen ausgetragenen Streit zwischen Julius Meier-Graefe und Henry Thode. Während Thode und Thoma bis zu Henry Thodes Tod 1920 eng verbunden bleiben, löst sich der Kontakt mit Bayreuth mit der Trennung von Daniela von Bülow 1914. Thode stirbt in Kopenhagen, wohin er sich während den letzten Kriegsjahren mit seiner Frau Herta geborene Tegner zurückgezogen hatte.

²¹² J. A. Beringer, in: Hans Thoma Briefwechsel mit Henry Thode, S.6.

2.3.4 WAGNER-KREIS

Die Verbindung zu Bayreuth stellt für Edmund Steppes fraglos Henry Thode her. Bereits 1907 lesen wir in einem Brief von Cosima Wagner, vom 11./12. September 1907 an Ernst Erbprinz von Hohenlohe-Langenburg, über den Eindruck, den Steppes' künstlerisches Werk in Bayreuth gemacht hat:²¹³

„(...) Als kleines Zeichen meines innigen Gedenkens sende ich das Blatt eines jungen Künstlers, welches mir besonders erschien, und lege dazu die kleine Schrift Thodes bei, worin die Persönlichkeit dieses Künstlers und ihre Vorzüge geschildert sind. Möchte dieser Kupferstich nicht unwürdig gefunden werden, ein bescheidenes Eckchen in dem schönen Langenburg auszufüllen.

Man lugt jetzt mit Vorliebe nach dem eigentümlich Deutschen aus, und gerne gebe ich etwas dieses Gepräges in Ihre Hand, teuerster Erbprinz, der Sie mir in Ihrem ganzen Wesen der Ausdruck des echten Deutschen bedeuten.

Der Direktor der Berliner Museen, Wilhelm Bode, hat uns zwar Professor Liebermann als Typus des Deutschen an die große Glocke gehängt; aber das kann uns nicht beirren, höchstens erheitern, wenn das erste Staunen und Bedauern überwunden ist (...)

Auf Einladung von Henry Thode ist Steppes im Juli 1908 in Bayreuth zu Gast. Am 3. Juli schreibt Thode ihm eine Postkarte, um die Übernachtungsmöglichkeiten mitzuteilen. In der Schillerstraße 12/I.Stock kommt Steppes ab dem 11. Juli bei Fräulein Dorothea von Loeben und deren Bruder unter. Einen Tag später beginnen die Generalproben zu den Festspielen.²¹⁴

Eine Begegnung mit Hans Thoma während den Bayreuther Festspielen schildert Erika Steppes stimmungsvoll.²¹⁵ Die beiden Künstler flüchten

²¹³ D. Mack, Cosima Wagner, Das zweite Leben, München/Zürich 1980, S.696f.

²¹⁴ Nachlaß E. Steppes.

²¹⁵ Erica Steppes, Aschenbecher und Forellen, Eine kleine Episode aus dem Leben der Maler H. Thoma und Edmund Steppes, maschinenschriftliches Manuskript, Nachlaß E. Steppes. Mündliche Aussagen Erika Steppes, 14.12.1991. Möglicherweise handelt

in einer zweispännigen Kutsche mit Thomas Schwester Agathe und Sophie Bergmann-Küchler vor dem Festspieltrubel, da beide die pathetische Musik von Wagner nicht anspricht. Thoma, der mit dem scheuen Steppes große Zigarren raucht, sucht statt dessen für die Gesellschaft ein gutes Gasthaus, um Forellen zu essen.

Als Nachklang zu Steppes' Bayreuther Tagen findet sich am 4. August 1908 ein Brief von Dorothea von Loeben.²¹⁶ Beauftragt von ihrer Tante, Daniela Thode, dankt sie für einen Brief und berichtet:

„Man vermißt Sie und erbaut sich immer wieder von neuem an Ihren schönen Bildern bei Riebenstahl. Dies ist der Trost und das Entgelt für Ihre Abwesenheit (...)“

Im Sommer 1909 finden wir die gesamte Familie Steppes auf Einladung von Henry Thode in Italien.

Die junge Künstlerfamilie gehört allerdings nicht zum engeren Wagner-Kreis. Darauf achtet Thodes Frau Daniela. Sie quartiert Steppes in einer einfachen Pension in Santa Margharita ein, um den Rang in der Hierarchie zu verdeutlichen. Thode entschuldigt sich für diese Brüskierung. Auch sucht Siegfried Wagner (1869-1930), der seit 1908 die künstlerische Oberhoheit über die Festspiele hat, auszugleichen. Er schenkt Steppes' Frau Anna einen üppigen Blumenstrauß.²¹⁷

Steppes trifft auf den Wagner-Kreis in einer Phase des Umbruchs. Vor 1908 regierte vornehmlich ein älterer Kreis von Künstlern, der sich an Cosima als Witwe und Verwalterin des Erbes von Richard Wagner anlehnte. Ab 1915 mit der Heirat Siegfrieds mit Winifred, geb. Williams (1897-1979), kommt ein bündischer Geist nach Bayreuth. Sie leitet nach Siegfrieds Tod die Bayreuther Festspiele bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges und verfällt zunehmend der Person Adolf Hitler.

es sich bei der angesprochenen Frau Küchler um Elise, die Mutter von Frau Sophie Bergmann-Küchler, die gemeinsam mit ihrem Mann als Sammler und Mäzene zum engen Freundeskreis Thomas gehörten.

²¹⁶ Nachlaß E. Steppes.

²¹⁷ Mündliche Aussagen Erika Steppes, 14.12.1991.

In Bayreuth trifft Steppes auf Houston Stewart Chamberlain²¹⁸, der von ihm über Dritte ein Bild erwirbt.²¹⁹ Der Schwiegersohn Richard Wagners und Brieffreund von Kaiser Wilhelm II. legt in seinen „Grundlagen des XIX. Jahrhunderts“²²⁰ eine sonderbare Mischung von Sozialdarwinismus, Antisemitismus und Überlegenheit der germanischen Rasse dar. Die bildende Kunst hat dabei für Chamberlain nur eine untergeordnete Rolle, die mit Allgemeinplätzen belegt ist und ansonsten sich auf Henry Thode und dessen Schriften beruft. Im Vorwort der dritten Auflage seines Werkes muß Chamberlain sich gegen dem Plagiatvorwurf von Thodes Gedanken zur Wehr setzen.

Steppes bringt seine Fähigkeiten ein. Zu einem Thode-Fest im März 1911 stiftet er ein Portrait Thodes, das er während der Bayreuther Festspiele gezeichnet hatte. In einem Brief an Hermann Brandt schreibt Steppes im März 1911:²²¹

„Ein Thode-Schüler Dr. Schulze Berlin-Charlottenburg bat mich, meine damals in Bayreuth gefertigte Thode-Porträt-Skizze, zur Reproduktion (als Blatt als Ehrengabe für die Festgäste) zu gewähren, was ich that, nachdem jener Herr und dessen Freundeskreis die Zeichnung sehr gut und sprechend fanden. Die Repr. (ein Photo-Lichtdruck) hat Hoefle gemacht und sie ist auch sehr gut geworden. Meines Wissens existiert auch keine Portraitzeichnung nach ihm ausser dieser, sonst hätte ich einen geübteren Portraitzeichner od. Maler vorgeschlagen. So riskiere ich's halt obgleich ich lieber im Atelier von ihm ein Portrait gemacht hätte (als in Bayreuth und dem Trubel der Festspiele).“

Nach Aussage der Tochter Erika Steppes bleiben die Verbindungen zum Wagner-Kreis auch nach dem Ausscheiden von Henry Thode bestehen. Selbst in den zwanziger Jahren findet sich der Bayreuther Familienclan noch im Atelier von Steppes ein.

²¹⁸ Ebenda.

²¹⁹ Edmund Steppes, Cypressen am Mittelmeer, 1910, Öl auf Leinwand, 42x 58 cm. Verkauft in Bayreuth 1911. Handschriftliches Werkverzeichnis Nr. 295, Nachlaß E. Steppes.

²²⁰ H. S. Chamberlain, Grundlagen des XIX. Jahrhunderts, München 1901, 3. Auflage.

²²¹ Nachlaß E. Steppes.

2.3.5 ERNST HAECKEL UND HERMANN BRANDT

Die Begegnung mit dem Biologen und Naturphilosophen Ernst Haeckel (1834-1919) im Frühjahr 1907 spielt für Steppes weltanschaulich und gestalterisch eine wesentliche Rolle. Der Wegbereiter der darwinischen Lehre in Deutschland macht auf Steppes Eindruck. In einem Brief an Hermann Brandt vom 9. März lesen wir:²²²

„(...) und gestern besuchte uns Professor Ernst Haeckel aus Jena, ein ganz reizender frischer Greis - diesen letzten Titel verdient er aber eigentlich noch nicht, denn bloß seine weißen Haare erinnern an das Greisenalter.“

Auch zu Haeckels Sohn, der mit Frau und Kinder in München lebt, hat die junge Familie Steppes Kontakt. Gemeinsam nehmen sie für ihre Kinder eine Kindergärtnerin, die nach dem Fröbelschen System erzieht. Diese Lehre fördert vor allem die manuelle Geschicklichkeit der Kinder. Allerdings kommt es um 1910 zum Streit zwischen den Familien, in den sich der alte Haeckel meint einmischen zu müssen. Dies bedeutet das Ende der persönlichen Beziehung.²²³

Dennoch scheint künstlerisch das Werk und die Vorstellung Haeckels, für Steppes ab diesem Zeitpunkt immer mehr Bedeutung zu erlangen. Sein Einfluß tut ein übriges, den Entschluß Steppes', um 1912 aus der Kirche auszutreten, zu bekräftigen. Damit tendiert er eher zu seinem skeptisch spöttelnden Vater als zu seiner streng katholisch gläubigen Mutter. In vielen Bereichen ist Haeckel auch das Regulativ zu Thode. Gegen den schwärmerischen Geist des Kunsthistorikers zieht Steppes aus der Vorstellungswelt Haeckels eine Naturanschauung auf wissenschaftlicher Basis.

Bei seinen zahlreichen monographischen Veröffentlichungen zu einzelnen zoologischen Arten und vor allem mit Werken wie „Generelle Morphologie

²²² Brief E. Steppes an H. Brandt, 6.3./9.3.1907, Nachlaß E. Steppes.

²²³ Schriftliche Notizen von Erika Steppes, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg.

der Organismen" 1866,²²⁴ setzt sich der Naturforscher wie kein anderer Fachkollege frühzeitig offen und unbedingt für die darwinische Entwicklungstheorie ein. Darwins Buch „Über die Entstehung der Arten" hat Haeckel ein Jahr nach dem Erscheinen 1860 kennengelernt. In seiner „Generellen Morphologie" sucht der mit scharfer Polemik die darwinische Theorie auf das gesamte Gebiet der Morphologie umfassend anzuwenden und gleichzeitig die äußersten naturphilosophischen Konsequenzen zu verfolgen.

Heute wird einzig die auf Haeckel zurückgehende Formulierung des sogenannten biogenetische Grundgesetzes als bahnbrechend anerkannt. Sie sieht die Ontogenese als Rekapitulation der Phylogenese, d.h.:

225

„(...) die Entwicklung des einzelnen Lebewesens, die es von der Keimzelle bis zur vollen Ausbildung durchläuft, ist eine zusammengedrängte (durch bestimmte Einflüsse etwas abgeänderte) Wiederholung der Formenreihe, die seine Vorfahren von den ältesten Anfängen der Entwicklung bis in die Gegenwart durchlaufen haben."

Philosophisch versucht Ernst Haeckel die neuen Erkenntnisse in der Weltanschauung des Monismus zu fassen.²²⁶ Die Vorstellung von Welt ist einheitlich. Sie sieht Kraft und Stoff, Geist und Materie nirgends voneinander geschieden. Alle Materie ist geistig belebt und jede geistige Lebensäußerung ist an eine Form der Materie geknüpft. Auf seine Zeitgenossen wirkt Haeckel nicht nur durch seine wissenschaftlichen und philosophischen Gedanken. Mit über 2000 Aquarellen, die vor allem niedere Meerestiere darstellen, verbildlicht er seine Vorstellungen. Die stark vergrößerten schematischen Zeichnungen, die als Vorlagen für die Tafeln seiner Werke dienen, führen den Betrachter sinnlich in eine unbekannte Welt ein. Den Künstlern der Jahrhundertwende werden hierdurch ganz andere „Naturstudien" vor Augen geführt. Steppes, der nur modifiziert Einflüsse Haeckels in seinem künstlerischen Werk spüren läßt, setzt

²²⁴ Ernst Haeckel, Generelle Morphologie der Organismen, 2 Bde., Berlin 1866.

²²⁵ H. J. Störig, Kleine Weltgeschichte der Philosophie, in 2 Bänden, Bd.2, Frankfurt a.M./Hamburg 1971, S.149.

²²⁶ Ebenda.

sich weltanschaulich intensiv mit dessen philosophischen System auseinander. Gegenüber den Vorstellungen Henry Thodes erscheinen die Gedankenwelten Haeckels weniger gegensätzlich als ergänzend. Auch bei Haeckel wird nicht die Wiedergabe der äußeren Wirklichkeit, sondern die Darstellung des „inneren Wesens der Dinge“ vom Künstler erwartet. Eine idealistische Ausrichtung verbindet beide Auffassungen, wobei bei Haeckel keine spezielle Kunsttheorie faßbar ist. Gegenüber den eher pessimistischen Ansätzen Thodes erscheint Haeckels Weltsicht positivistisch. Dies bedeutet gleichwohl mit eine Gefahr, sie in popularistische Vereinfachungen einzubeziehen. Über Haeckel hinaus ist im ausgehenden 19. Jahrhundert der Monismus eine bestimmende kulturliberale Geistesströmung, welche die Naturwissenschaften mit der Ästhetik und der Kunst vereinen möchte. Zu weiteren herausragenden Exponenten dieser Richtung zählen der Begründer der Psychophysik Gustav Theodor Fechner (1801-1887)²²⁷ und der diesen Wissenszweig in Richtung Wahrnehmungslehre und Experimentalpsychologie erweiternde Wilhelm Wundt (1832-1920).²²⁸

²²⁷ K. Clausberg, Naturhistorische Leitbilder der Kulturwissenschaften, Die Evolution-Paradigmen, in: Geschichte allein ist zeitgemäß, Historismus in Deutschland, hrsg. v. M. Brix/ M. Steinhauser, Gießen 1978, S.45.

²²⁸ M. Vorweg, Wilhelm Wundt - Erbe und Gegenwart, in: W. Wundt, progressives Erbe, Wissenschaftsentwicklung und Gegenwart, Protokoll des internationalen Symposiums, Leipzig 1.u.2. November 1979, Karl-Marx-Universität, Leipzig 1980, S.24.

Eine weitere wichtige Bezugsperson wird Hermann Brandt, der sich noch als Primaner am 16. Mai 1906 an Steppes wendet, kurz nachdem er dessen Ausstellung in Heidelberg gesehen hat. Schwärmerisch widmet Brandt dem Maler Verse, welche die Heidelberger Zeitung veröffentlicht.²²⁹ In den folgenden neun Jahren besteht eine enge Freundschaft zwischen dem angehenden Kunsthistoriker und Steppes, der sich dem Jüngeren freundschaftlich öffnet. Dabei entwickelt der Thode-Schüler zunehmend eigene Positionen, die seinen Generationenzusammenhang mit den Expressionisten offenbart. Nach dem Tod Brandts 1915 in Frankreich erhält Edmund Steppes seine eigenen Briefe von dessen Familie zurück. Dies ermöglicht uns einen differenzierten Einblick in die Beziehung zwischen Thode und Steppes und gibt darüber hinaus vielfältige Informationen über sein Leben frei.

²²⁹ Heidelberger Tagblatt, 26.5.1906, Nachlaß E. Steppes.

2.3.6 KÜNSTLERFREUNDE UND SCHÜLER

In seiner Schrift „Die deutsche Malerei“ nennt Steppes die Maler, denen er sich geistig zugehörig und verwandt fühlt. Er charakterisiert sie einzeln und nennt sie gleichzeitig Künstler, die für eine deutsche Kunst stehen. Für Steppes pflegen alle noch den liebevollen Umgang mit den Darstellungsmitteln wie die deutschen Maler von früher. Steppes nennt²³⁰ die wilde Phantasie eines Böcklin, die Melancholie eines Feuerbach, der Frohsinn eines Thoma, die ernste Stille eines Haider, die Musik eines Schwind, die Gründlichkeit eines Leibl, die Kraft eines Boehle, und die Poesie eines Reifferscheid. Nachdem bereits auf Thoma und Reifferscheid näher eingegangen wurde, sind es nur Boehle und Haider, die 1907 noch leben und zu denen Steppes Kontakt aufgenommen haben könnte.

Eine persönliche Begegnung zwischen Karl Haider und Edmund Steppes läßt sich nur bei der Begründung der Walhalla-Gesellschaft zur Pflege und Förderung vaterländischer Kultur und Kunst im Mai 1908 nachweisen. Dagegen sind die späteren engen Beziehungen zu seinen Söhnen Ernst, Walther und Hubert Haider sowie zu seiner Enkelin Traudl belegt.²³¹ Karl Haiders Werk erhält durch eine intelligente Lebensbeschreibung und Würdigung eine Richtung, die der Vereinnahmung als „deutscher Maler“ widerspricht. Gleichzeitig mit Erscheinen der Monographie Haiders²³² zeigt die Münchner Neue Secession im Frühjahr 1925 eine Gedächtnisausstellung des „Unzeitgemäßen“. Das Buch erscheint im Dr. Benno Filser Verlag Augsburg, der dem Bruder von Maria Casper-Filser gehört. Diese ist Mitglied der Neuen Secession und Ehefrau von Karl Casper, einem der fortschrittlichen Malerprofessoren an der Münchner Akademie, der als einziger 1937 von den Nationalsozialisten als entartet angeprangert wird.

Einen ähnlichen Abstand scheint Steppes zu Fritz Boehle gehalten zu haben. Der am 7. Februar 1873 in Emmendingen in Baden geborene Maler und Bildhauer stirbt 1916 in Frankfurt. Von 1886 bis 1892 ist er Schüler des Städelschen Kunstinstituts unter Heinrich Hasselhorst in

²³⁰ E. Steppes, Die deutsche Malerei, S.3.

²³¹ Briefwechsel, Einträge im Adressbuch I v. E. Steppes, Nachlaß E. Steppes.

²³² E. Haider, Karl Haider, Augsburg 1926.

Frankfurt. Für kurze Zeit geht er 1892 zu Wilhelm von Diez nach München. Hier entstehen die ersten Radierungen, großformatige Blätter mit einer romantisch-mittelalterlichen Thematik. Boehle wird 1897 in Frankfurt ansässig und widmet sich von da an vorwiegend der Gestaltung des bäuerlichen Lebens und der Arbeit der Mainschiffer. Mit dem neuen Bildgegenstand ändert sich auch sein graphischer Stil, der an Festigkeit und Monumentalität gewinnt. Später zeigen sich Bezüge zu den Werken von Hildebrand und Marées.²³³

Zu den Schweizer Malern Albert Welti und Ernst Kreidolf, die Steppes auch bei der Walhalla-Gründung kennengelernt hat, scheint sich eine nähere Bekanntschaft aufgebaut zu haben. Doch wie zurückhaltend Steppes sich gegenüber anderen Künstlern verhält, läßt sich aus einem Brief von seinem Freund Reifferscheid schließen.²³⁴ Nachdem auch die Walhalla-Gründung nicht im Sinne Steppes' verläuft, suchen sie nun Gleichgesinnte. Aber nicht Steppes besucht Welti in München, sondern Reifferscheid schreibt aus Menzenberg an ihn:

„Welti muß meinen Brief bekommen haben, denn er kam nicht zurück. Aber vielleicht ist Schreiben seine Sache nicht. Hoffentlich tat er doch ein übriges.“

1910 stellt Welti in der „Freien Gruppe“ in Düsseldorf gemeinsam mit Haider, Steppes, Reifferscheid, H. König und Willi Kukuck aus. Als Gäste werden Carlos Grethe, Graf Leopold von Kalckreuth und Wilhelm Trübner eingeladen.²³⁵ Im Juli 1911 findet im Kunstverein Köln eine weitere Ausstellung der Freien Gruppe statt. Albert Welti, der am 18. Februar 1862 in Zürich geboren wird und am 7. Juli 1912 in Bern stirbt, ist für zahlreiche junge Schweizer in München eine Bezugsperson. Welti, ein Schüler Böcklins und der Münchner Akademie, bringt über 13 Jahre seiner kurzen Schaffenszeit mit kleinen Unterbrechungen

²³³ J. A. Beringer, *Badische Malerei 1770-1920*, Karlsruhe 1922, S.127. K. A. Reiser, *Deutsche Graphik*, Reutlingen 1964, S.63f. K. A. Reiser, *Deutsche Graphik*, Bonn 1968, S.16. C. Gebhardt, Fritz Boehle, in: *Die Kunst für Alle*, 34.Jg., 1918/19, S.1f. E. W. Bredt, *Fritz Boehle, Ein deutscher Maler und Radierer*, München o.J.

²³⁴ Brief H. Reifferscheid an E. Steppes, Menzenberg 26.11.1908, Nachlaß E. Steppes.

²³⁵ *Die Kunst für Alle*, 25.Jg. 1909/10, S.165.

in München zu. Vornehmlich radierte er romantische oder pathetische Szenen und versuchte vor allem den Stimmungsgehalt eines Motivs auf die Platte zu bannen. Das graphische Handwerk erlernt er wie Reifferscheid bei Peter Halm.²³⁶

Die Beziehung zu Ernst Kreidolf (1863 - 1956) ist durch einen Brief im Nachlaß belegt.²³⁷ Auch diese Begegnung geht auf die Gründung des Walhalla Bundes zurück. Kreidolf tritt gerne ein, und fügt dem Brief einige böse Ausfälle gegen die Presse und gegen die Juden bei. Der Schweizer Maler, Illustrator und Gebrauchsgraphiker ist von 1883-1889 Schüler der Münchner Akademie und bereist danach Deutschland, Italien und Holland. Nachdem er sich einige Zeit in Paris aufhält, lebt er von 1895 bis 1916 in München, um danach im Ersten Weltkrieg nach Bern überzusiedeln. Sein Hauptwerk besteht aus Illustrationen zu Märchen und Kinderbüchern, die ihm bis heute eine große Popularität einbringen.²³⁸

Obwohl sich Steppes gegenüber Matthäus Schiestl 1908 ablehnend zeigt, entwickelt sich die Beziehung zu ihm am stärksten. Am 27. März 1869 in Gnigl bei Salzburg geboren, arbeitet er zunächst zehn Jahre in der Bildschnitzer-Werkstatt seines Vaters und siedelt 1893 nach München über. Zuerst kopiert Schiestl in der Alten Pinakothek und wird 1894 Schüler von v. Diez. Um seinen Unterhalt mit Schnitzarbeiten zu verdienen, unterbricht er 1895 sein Studium und geht später als Zeichner an eine Glasmalereianstalt in Innsbruck. Nach München zurückgekehrt, besucht er noch zwei Jahre den Unterricht bei v. Diez und wird dann in die Meisterklasse von v. Löfftz aufgenommen. Matthäus stirbt am 30. Januar 1939 in München. Der erfolgreichste der drei Brüder Schiestl ist Rudolf, der am 8. August 1878 in Würzburg geboren wird und am 30. November 1931 in Nürnberg stirbt. Rudolf beginnt zunächst ebenfalls als Bildschnitzer in der väterlichen Werkstatt. 1897 kommt er nach München in die Meisterklasse von v. Löfftz. Zeitweilig arbeitet er für eine Tiroler Glasmalereianstalt und läßt

²³⁶ Albert Welte im Kunsthaus Zürich, Ausstellungskatalog Kunsthaus, Zürich 1984.

²³⁷ Brief E. Kreidolf an E. Steppes, 30.3.1908, Nachlaß E. Steppes.

²³⁸ Thieme-Becker, Bd.21, Leipzig 1928, S.483. Vollmer, Bd.3, Leipzig 1956, S.116/117. Vollmer, Bd.6, Leipzig 1962, S.168.

sich dann in der Abgeschiedenheit des Steigerwaldes bei Krönhöfstadt nieder. Als Nachfolger von Hermann Bek-Gran wird er 1910 an die Staatsschule für angewandte Kunst in Nürnberg berufen. Beide Brüder haben großen Einfluß auf die idealistische Jugendbewegung vor dem Ersten Weltkrieg und werden zu deren künstlerischen Idolen erhoben. Die bündischen Strömungen stellen mit einem jugendlich-enthusiastischen Sendungsbewußtsein einer industrialisierten und dadurch vermeintlich enthumanisierten Welt ein neues Leitbild entgegen. Im Werk der Schiestls finden sie die Gemeinschaft einfacher Menschen mit elementaren Lebensformen inmitten einer als wohlgeordnet und großartig empfundenen Natur wieder.²³⁹

Über die Brüder Schiestl kommt auch die Beziehung zu Hans Huber-Sulzemoos (1873-1951) zustande, der in seinem Haus Komponierabende abhält. Zumeist werden vom Heimatdichter Georg Mader aus Zusamzell Themen gestellt, die dann von den anwesenden Malern ausgeführt werden. Regelmäßige Teilnehmer sind Matthäus und Rudolf Schiestl, Franz Xaver Fuchs, Weinisch, Joseph Maria Beckert, Edmund Steppes und Thomas Walch sowie teilweise Felix Baumhauer, Otto Graßel, F.R. Pöhlmann und Theodor Winter.²⁴⁰ Durch sie kommt Steppes in den Umkreis der „Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst“.²⁴¹

Daneben melden sich weitere Künstler wie der Frankfurter Hermann Dummler (1875-1944),²⁴² der sich auf Steppes' Veröffentlichungen und Ausstellungserfolge hin an ihn wendet.²⁴³ Wie weit der Kontakt zu Rudolf Sieck (1877-1957), einem Freund von Hermann Hesse, den Steppes ebenfalls bei der Walhalla-Gründung kennengelernt hatte, ging, ist nicht festzustellen.²⁴⁴

²³⁹ K. A. Reiser, Deutsche Graphik, Reutlingen 1964. K. A. Reiser, Deutsche Graphik, Bonn 1968.

²⁴⁰ H. Huber-Sulzemoos, Der Maler Hans Huber-Sulzemoos 1873-1951, Eine Kurzbiographie mit Werk- und Dokumentenauswahl, Maschinenschriftliches Manuskript im Freiland-Museum und Künstlergedenkstätte Wolfenhausen bei Tübingen, o.J., S.15.

²⁴¹ C. Stabenow, Ende der christlichen Kunst?, Die Zeitschrift „Die christliche Kunst“ in den Zwanziger Jahren, in: „München leuchtete“, hrsg. v. P.-K. Schuster, München 1984, S.68.

²⁴² Thieme-Becker, Bd.10, Leipzig 1914, S.120. Vollmer, Bd.1, Leipzig 1953, S.608.

²⁴³ Brief H. Dummler an E. Steppes, 7.2.1908, Nachlaß E. Steppes.

²⁴⁴ Thieme-Becker, Bd.30, Leipzig 1936, S.594/595. Vollmer, Bd.4, Leipzig 1958, S.277.

1924 nennt Steppes Beringer stolz einen künstlerischen Nachwuchs, den er „sein Eigen nennen darf“. Es sind die Maler „E.E. Heinsdorf, Rudolf Scheller, Joseph Nicklas, Alfred Vollmar, Hermann Kaspar, Rudolf Camissar [sic] u.a.“.²⁴⁵ Der erste Schüler dürfte Rudolf Scheller gewesen sein, der namentlich bereits um 1906 im Briefwechsel Steppes-Brandt auftaucht.²⁴⁶ Bei seinen Aufenthalten bei Oberstdorf lernt Steppes den 1889 geborenen Rudolf Scheller im Hause des Vaters kennen. Gemeinsame Gebirgstouren führen zu einer direkten Schülerschaft.²⁴⁷ Die Schülerschar vergrößert sich ab 1912 beträchtlich. In diesem Jahr kommen u.a. Alfred Vollmar, Rudolf Cammisar²⁴⁸ und Josef Nicklas nach München.

²⁴⁵ Brief E. Steppes an J. A. Beringer, 10.8.1924, Generallandesarchiv Karlsruhe, Nachlaß Beringer.

²⁴⁶ Vollmer, Bd.4, Leipzig 1958, S.180/181.

²⁴⁷ Aussagen der Tochter Erika Steppes, 30.3.1991.

²⁴⁸ Vollmer, Bd.1, 1953, S.378.

2.3.7 EDMUND STEPPES - DIE DEUTSCHE MALEREI

Mit seiner den Freunden der deutschen Malerei gewidmeten Broschüre greift Edmund Steppes 1907 in die kulturtheoretische Auseinandersetzung um eine national gebundene Kunst ein. Die Schrift²⁴⁹ umfaßt 58 Seiten und setzt sich aus zwei Kapiteln zusammen. Unter der Überschrift „Vergleich der Malerei von früher und heute“ findet sich als Einführung auf den ersten zweieinhalb Seiten Steppes' Definition der deutschen Malerei. Auf den folgenden 15 verurteilt er scharf die künstlerischen Zustände seiner Zeit. Neben der Historienmalerei, dem Akademiebetrieb und den freien Künstlerschulen zielen seine Angriffe vor allem auf den Impressionismus. Ihn begreift er als stärkste, bestimmende Kraft im damaligen Kunstgeschehen und setzt dieser vermeintlich „undeutschen“ Kunst seine eigene Vorstellungen von Malerei entgegen. Im gleichen Kapitel schließen sich weitere 15 Seiten an, die sich vor allem mit der „Alternative“ Steppes' beschäftigen. Es ist ein Aufruf zurück zu den Wurzeln des „deutschen Wesens“.

Im Zentrum seiner Darlegung steht die Untersuchung der Maltechnik seit dem Mittelalter. Steppes sieht eine folgerichtige Entwicklung der Ölmalerei bis zu den Brüdern van Eyck, die dann aber einen Bruch bekommt und mehr und mehr ihre Qualitäten verliert. Bildbeispiele Alter Meister, ihre Arbeitsweise, Handwerkerrezepte bilden die Grundlage der Beschreibung. Den Abschluß des ersten Kapitels bildet, auf der Grundlage seiner vorangegangenen Überlegung, die kritische Betrachtung der „Frau mit Ziege“ von Max Liebermann sowie des Werkes „Madonnenbild mit Engeln“ von Karl Marr. Kritisch beleuchtet er die zeitgenössische, kunsthistorische Anerkennung Feuerbachs und die gleichzeitige Ablehnung Böcklins und Thomas. Den Schlußpunkt setzt er mit einem Aufruf an den künstlerischen Nachwuchs, sich an den Alten Meistern zu schulen.

Das zweite Kapitel trägt die Überschrift „Mittel und Wege zum Ausdruck unseres deutschen Wesens“. Auf weiteren 22 Seiten beschreibt Steppes einen künstlerischen Leitfaden, für angehende Maler gedacht, der gleichfalls seinen eigenen Weg und seine Erkenntnisse spiegelt. Es ist

²⁴⁹ E. Steppes, Die deutsche Malerei, München 1907.

eine Fundgrube für das Verständnis seines Werks und genauso für seine Einstellung zu zentralen Fragen dieser Zeit. Mit keinem Wort wird eine rassische, völkische Gebundenheit der Kunst erwähnt. Die Kunst kommt aus der subjektiven Bedingtheit des Malers, ist in seiner Persönlichkeit begründet. Auch finden sich zahlreiche Gedankenverbindungen zu und Übernahmen aus Henry Thodes Werken.

Es ist ein Malerbekenntnis, in dem Steppes die „deutsche Kunst“ als Ausdruck des inneren Wesens des Künstlers und des deutschen Charakters definiert.²⁵⁰

„Die Hauptmerkmale dieser Kunst sind ihre besondere Betonung des 'Charakteristischen' an Stelle einer verallgemeinernden Schönheitsform; ihre innige Liebe zu allen, selbst den kleinsten Dingen der Natur, ihre unbeschreibliche Naturtreue in der Darstellung, ihre einzig dastehende Phantastik; endlich noch die von keiner anderen Kunst übertroffene Harmonie und Glut der Farben und die Schönheit, Vortrefflichkeit und Haltbarkeit der Malweise selbst.“

Für Steppes ist es die Aufgabe des Malers, an den altdeutschen und altniederländischen Vorbildern zu lernen:²⁵¹

„Wenn uns deutschen Künstlern der kirchliche Glaube heute weniger Veranlassung zu künstlerischem Schaffen geben mag als die uns umgebende Natur, warum soll diese unserer echt deutschen, fürs Kleinste noch bedachten Liebe, unserem Sinn für das Charakteristische und unserer Phantasie im Wege stehen, hinderlich sein?“

Warum erkennen nur so wenige deutsche Künstler jene altdeutschen Meister als ihre deutschen, ihrem deutschen Wesen verwandten Vorbilder und Lehrer?“

Den Adressaten seiner Kunst klammert Steppes aus, erwähnt den Betrachter nicht. Basis und Maßstab für Kunst sind für ihn allein im

²⁵⁰ Ebenda, S.1.

²⁵¹ Ebenda, S.2.

Mittelalter und in den zeitgenössischen Vorbildern Böcklin und Thoma zu finden.²⁵²

"Zur Entfaltung ihrer schönsten, reinsten Blüte gelangte die deutsche Kunst im Mittelalter, in den Gebrüdern van Eyck und ihren Nachfolgern Roger van der Weyden, Hans Memling, Dierick Bouts, Hugo van der Goes, Gerard David, Albrecht Dürer, Mathias Grünewald und anderen."

Steppes' Menschenbild läßt sich aus dieser Schrift nur schwer herauslesen. Er fordert den Betrachter und die von ihm angesprochenen Künstler auf:²⁵³

„Jeder, der ihn [den künstlerischen Weg] mit uns wandern will, kehre zu sich selbst zurück und suche sein Kinderauge wieder zu finden! Wer es nicht mehr finden kann, der wage unseren Weg nicht; denn ihm wird er zu schwer und zu lang. Unser wahres, reinstes, innerstes Empfinden müssen wir belauschen und kennen lernen. In jeder kleinsten künstlerischen Betätigung muß es uns die Hand führen: das Gefühl, nicht der Verstand entscheide!“

Der Mensch muß sich für Steppes erst selber erkennen. Allein das Gefühl und die bereits im Kind vorhandenen Anlagen, so glaubt Steppes, ermöglichen es dem Einzelnen, durch die Kunst und die Naturbetrachtung zu sich selber zu finden.

252 Ebenda, S.1.

253 Ebenda, S.37.

2.3.7.1 ZUR WIRKUNG DER ERSTEN SCHRIFT STEPPES'

Obwohl das Werk kein Bestseller wird, bleibt es doch nicht ohne Wirkung. Großes Lob kommt von Hans Thoma. Er schreibt am 27. August 1907 von Marxzell bei Ettlingen an Thode:²⁵⁴

„Das Büchlein von Steppes ist sehr gut - es ist mit gutem jugendlichem Eifer geschrieben, und man liest daraus, wie er selbst nun Freude hat an seiner schönen Fundierung, wie er noch vorhat, recht vieles zu machen.“

Stolz schreibt Steppes im Oktober 1907 an seinen Freund Hermann Brandt.²⁵⁵

„Willi Pastor seinen (Aufsatz über die Schrift) hab ich schon gekannt, da meine Leute hier die Rundschau haben. Ich habe mich sehr gefreut - Thode meint, darüber wird ein Impressionistenstreit ausbrechen was großartig wäre! An mein Märtyrithum bin ich schon gewöhnt, ich sehe schon 'sehr gut aus, habe bereits einen geschenkelten Gang und eine Aussprache', findet Alles.-“

Georg Jakob Wolf nimmt bei seinem Bericht über „Die Scholle“ ein Zitat aus Steppes' Schrift auf, um die Auswüchse der „Schleifmühle Akademie“ an Hand der Zügelschule zu geiseln und den Mangel an „ausgesprochenen Künstlercharaktere“ hervorzuheben.²⁵⁶ Zusätzlich tritt ein, was Steppes und Thode insgeheim gehofft haben. Eine neue Auseinandersetzung um die „deutsche Malerei“ und den Impressionismus entsteht. In der München-Augsburger Abendzeitung vom 8. August 1907 ist zu lesen:²⁵⁷

„Bildende Kunst.

Eine Kampfschrift gegen die deutsche Malerei.

Der Münchener Maler Edmund S t e p p e s hat unter dem

²⁵⁴ Hans Thoma Briefwechsel mit Henry Thode, hrsg. v. J. A. Beringer, Leipzig o.J. (1928), S.267.

²⁵⁵ Brief E. Steppes an H. Brandt, 7.10.1907, Nachlaß E. Steppes.

²⁵⁶ G. J. Wolf, Kunst und Künstler in München, Straßburg 1908, S.81.

²⁵⁷ München-Augsburger Abendzeitung, 8.8.1907, BSM.

'D i e d e u t s c h e M a l e r e i' im Verlag von Georg D. W. Callwey in München eine Broschüre erscheinen lassen, die geeignet ist, die auf dem Gebiete der Kunst bestehenden Gegensätze noch mehr zu verschärfen. Nach Thodeschem Muster setzt er sich darin zum Ziel, den ††† Impressionismus mausetot zu schlagen. Das entbehrt insofern nicht der komischen Pointe, als Steppes lange Jahre hindurch bei der Münchener Sezession Gastfreundschaft suchte und dort auch solche wiederholt gefunden hat. Nun heute werden die 'Realisten', wie er sie nennt, scharf angegriffen, weil sie Nichtskönner und Brunnenvergifter, überhaupt vermaledeite Kunst-Bösewichte sind."

Neben dieser Kritik, die ganz vom Standpunkt des Verteidigers des Spätimpressionismus geschrieben ist, und die über die substantiellen Aussagen Steppes' hinweggeht, finden sich auch weitere Befürworter. Anlässlich einer Ausstellung seiner Radierungen und zweier seiner Landschaften bringt um 1912 eine Heidelberger Zeitung eine Würdigung seiner Schrift. Hier wird sie all denen empfohlen:²⁵⁸

„Wer vernehmen will, was deutsche Malerei im Gegensatz zum französischen Impressionismus ist.“

Durch seine Veröffentlichung schafft es Steppes, seinen Namen bei Freunden und Gegnern bekannt zu machen, dennoch bleibt sein positives Ziel, seine künstlerischen Vorstellungen allgemeinverständlich weiterzugeben, dahinter weit zurück. Gleichzeitig birgt sein künstlerisches Postulat beim Vergleich mit seinen zu dieser Zeit gemalten Bildern ein Versprechen, das er erst zehn Jahre später einlöst.

25 Jahre nach dem Erscheinen des Büchleins findet es nochmals Erwähnung. Julius Baum, der Direktor des Museums Ulm weist bei seiner Ulmer Ausstellung „Deutsche romantische Malerei der Gegenwart“ 1932 ausdrücklich auf Steppes' Broschüre hin, „in dem er das Wesen der deutschen Kunst klar umschrieben hat.“²⁵⁹

²⁵⁸ Heidelberger Zeitung, um 1912/13, Nachlaß Beringer, General-landesarchiv Karlsruhe.

²⁵⁹ J. Baum, Deutsche romantische Malerei der Gegenwart, Ausstellungskatalog Städtisches Museum, Ulm 1932, S.10.

2.3.7.2 WEITERE FRÜHE VERÖFFENTLICHUNGEN STEPPES'

Parallel zum Erscheinen seiner Schrift veröffentlicht Steppes einen Beitrag „Zum Kampf um die Malerei“ im Kunstwart.²⁶⁰ Hier kritisiert er den Impressionismus ebenfalls heftig und hält ihm die mangelnde Ausnützung der farbtechnischen Möglichkeiten vor. Steppes vermisst die Lasuren und sieht eine höhere Qualität in strengerer Form und klarer Farberscheinung. Die „Impression“ möchte er auch als ein Erlebnis des Schauens begriffen sehen, das im Künstler zum Ausdruck reift, und erst im Atelier zur Ausführung kommt, statt den Eindruck direkt vor dem Motiv zu verarbeiten. - Ohne Namen zu nennen, wird auch Meier-Graefe und seine Entwicklungsgeschichte der Malerei erwähnt. - Dabei hinterfragt Steppes, warum die bewußte Aufnahme und Weiterentwicklung der französischen Impressionisten gerechtfertigt ist, wenn gleichfalls die Anknüpfung an die Malerei von van Eyck, Memling und Roger van der Weyden verdammt wird. Auch in diesem Schriftstück kritisiert er die zeitgenössische Kunstkritik, die Feuerbach und Leibl hoch schätzt, aber Böcklin und Thoma in ihrer Phantastik und Phantasie ablehnt. Der Beitrag endet:

„Niemand wird den Segen verkennen, den der Impressionismus in einer Zeit der 'Schlafsucht' gebracht hat. Aber ebensowenig wird man in u n s e r e r G e g e n w a r t, in der eine wahrheitsgemäße Naturerkenntnis auf allen Gebieten mit Macht um sich greift und in der die geistige Freiheit nichts Sonderbares mehr ist, an die Durchführungsmöglichkeit von Kunstdogmen glauben, wie sie der Impressionismus ebenso anmaßend wie konfus vertritt.“

Noch scharfzüngiger geht Steppes in den „Süddeutschen Monatsheften“ zur Sache.²⁶¹

„Angesichts der in Deutschland bis zur Kritiklosigkeit gewucherten Sucht nach dem Fremden in der Malerei erschien mir der Hinweis auf unser eigenes Gut - die deutsche Malerei - als Notwendigkeit.“

²⁶⁰ Der Kunstwart, 20.Jg., München 1907, S.251-253.

²⁶¹ Süddeutsche Monatshefte, 4.Jg., Oktober 1907.

In einem Katalog zu der Weimarer Ausstellung 1908 äußert Steppes auf zwei Seiten seine künstlerischen Vorstellungen dagegen wieder sachlicher.²⁶² Hier treten die Angriffe auf den Impressionismus völlig zurück. Es bleibt ein Postulat der künstlerischen Ausgangspunkte.

Die Natur:

„Aus Liebe zur Natur, aus Freude an ihr und in nie gestillter Sehnsucht, sie zu erkennen, zu besitzen, sind wir Maler. Das untrügliche Selbstbekenntnis, das wir Künstler im Kunstwerk ablegen, ist bestimmt durch die Art unseres persönlichen Verhältnisses zur uns umgebenden Natur. Ein liebevolles Kunstwerk setzt Ehrfurcht und Bescheidenheit der Natur gegenüber voraus. Die Natur gehört jedem, der sie liebt. Unwiderstehlich folgen wir dem inneren Drange, unser Verhältnis zur Natur auszusprechen. Diese selbst schenkt uns die Sprache dazu: aber wir müssen um ihre Schönheit ringen.“

Erkennen und Neubildung (Nachschöpfung) der Naturvorgänge:

„Unermüdliche Beobachtung ist alles. Nur mit Verhältnissen und Wechselwirkungen in Licht, Farbe und Bewegung befaßt sich schließlich unsere Kunst. Im Bilde lebt eine fortwährende gegenseitige Umwertung der einzelnen Licht-, Farben- und Bewegungswerte der Natur. Solche Einzelwerte in ein harmonisches Ganzes zu bannen, ist unser Bestreben. Und hierin ist unser persönliches Empfinden, unsere Poesie, unser Geschmack, unsere Erfindungskraft bestimmend. So ist also unser Kunstwerk die malerisch-dichterische Umgestaltung, Neubildung der Naturvorgänge.“

Parallelität von Natur- und Malvorgang:

„Die Farben der Natur und die Malerfarben sind dem gleichen Naturgesetze unterworfen: der Lichtdurchlässigkeit der Körper. Durch die verschiedene Stärke der Lichtdurchlässigkeit der Naturkörper sind deren Licht-, Farben- und Bewegungswerte für unser

²⁶² E. Steppes, in: Gemälde von Edmund Steppes - München, Ausstellungskatalog Großherzogliches Museum für Kunst und Kunstgewerbe, Weimar 1908.

Auge bestimmt. Wollen wir also in der Kunst das Lebensvolle, so ist für uns nichts natürlicher, als auch unsere verschiedenen lichtdurchlässigen Malerfarben in ebensolcher Weise auf das Auge wirken zu lassen - gedankenloses, empfindungsloses Farbenanhäufen dürfte also vor allem unnatürlich sein. Unsere ganz persönliche Umwertung der natürlichen Erscheinungen ist untrennbar von der persönlichen Wertung unserer Malerfarben: Ausdruck und Technik sind Eins."

Beschwörung und Anknüpfung der Altdeutschen-Niederländischen Malerei:

„Wir besitzen nur die Natur und die Erfahrungen, die wir und andere vor uns ihr abgerungen. Greifen wir aus der Schar unserer großen Malerpoeten nur die van Eyk's und Grünewald heraus: welche Liebe zur Natur finden wir bei ihnen, welche Sehnsucht nach der Ergründung des Naturwirklichen bis ins Kleinste und bei den eigenartigsten Schöpfungen der Phantasie! Diese Sehnsucht wächst - wenn auch zu Zeiten im Verborgenen; das ist recht deutsch - fortwährend bis heute und es ist bezeichnend, daß die ersten Landschaftler Deutsche sind. Ist's nicht auch bezeichnend, daß diese hingebenden Naturbeobachter und bewunderten Maltechniker auch die größten Dichter und Phantasten in der Malerei sind?“

2.3.8 STEPPES UND DIE KONSERVATIVE ERNEUERUNGSBEWEGUNG

Neben dem engen Anschluß an Henry Thode ab 1906 findet Edmund Steppes auch Kontakt zu anderen Vertretern einer konservativen Erneuerungsbewegung. Bereits 1904 illustriert Steppes den „Sommer“²⁶³ aus der Reihe „Der deutsche Spielmann - Eine Auswahl aus dem Schatz deutscher Dichtung für Jugend und Volk“, der von Ernst Weber herausgegeben wird. Erschienen sind bis 1904 15 Bände, die als Titel neben den Jahreszeiten Namen wie Kindheit, Wanderer, Wald, Schalk, Legenden und Arbeiter tragen. Illustriert werden die kleinformatigen Taschenbücher von jüngeren Künstlern wie Ernst Kreidolf, I. Cissarz, W. Weingärtner, Franz Hoch, Julius Diez, G. Ad. Stroedel, Georg Oskar Erler, Hans Röhm und Karl Biese. Neben Mitarbeitern des *Simplicissimus* und der Jugend sind auch Landschaftler vertreten, die der Karikatur und Illustration nicht im gleichen Maße nahestehen. Ernst Weber nennt sein Sammelwerk auf der ersten Seite:

„Das Beste der gesamten deutschen Literatur in Poesie und Prosa, insoferne die Stücke kinder- und volkstümlich genannt werden können, will er geben. Die Sammlung gliedert sich in Einzelbände, von denen jeder ein in sich geschlossenes Ganzes bildet und von einem Künstler illustriert erscheint, dessen Eigenart dem Charakter des jeweiligen Stoffgebietes ungezwungenen Ausdruck verleiht. Obgleich auch einzeln erhältlich, eignet sich doch die ganze Folge wie kaum ein zweites Werk der Vergangenheit und der Gegenwart zur Anschauung für Lesebibliotheken. Der deutsche Spielmann hofft, zum eisernen Bestand jeder Volks- und Jugendbücherei zu werden. Er huldigt ja nicht einer vorübergehenden Mode des Tages. Er schöpft aus dem aufgespeicherten Schatz der Jahrhunderte und wird darum auch seine Geltung für das Jahrhundert behalten.“

Bereits aus diesem Postulat läßt sich die konservative, bewahrende Grundstimmung der Bücher ablesen, die vor allem für die Jugend erzieherische Wirkung entwickeln sollen. Der Inhalt setzt sich aus

²⁶³ Der deutsche Spielmann, Eine Auswahl aus dem Schatz deutscher Dichtung, für Jugend und Volk, hrsg. v. E. Weber, Mit Bildern von deutschen Künstlern, Bildschmuck von E. Steppes, Bd.13, Sommer, München 1904.

märchenhaften Kurzgeschichten und Gedichten zusammen, in denen die bekannten Romantiker und Lyriker des 19. Jahrhunderts wie Ludwig Uhland, Ferdinand Freiligrath, Heinrich Heine, Theodor Storm mit zeitgenössischen Schriftstellern vermischt werden. Beiträge von Adolf Bartels, Wilhelm Weigand, Ferdinand Avenarius und andere, die sich gleichfalls dem Titelthema widmen, lassen das Gesamtwerk in einer fernen Idealität verweilen, schaffen es nicht, der eigenen Zeit Eingang in das Sammelwerk zu verschaffen.

Ein Jahr später findet sich im ersten Band der „Walhalla-Bücherei für vaterländische Geschichte, Kunst und Kunstgeschichte“²⁶⁴ die Abbildung des Gemäldes „Fichtenwald“ von Edmund Steppes. Die Bücher, herausgegeben von Dr. Ulrich Schmid, erscheinen ebenso wie der Spielmann im Georg D. W. Callwey Verlag in München, der auch Ferdinand Avenarius und seine vielfältige Kulturarbeit unter Vertrag hat. Die Walhalla-Bücher, die in regelmäßigen Abständen erscheinen, sind von Matthäus und Rudolf Schiestl illustriert. Daneben finden sich als zeitgenössische Künstler noch Hans Huber-Sulzemoos und Albert Welti in Abbildungen vertreten. Franz von Lenbach ist ein längerer Artikel gewidmet. Ansonsten läuft die Bebilderung parallel zu den historischen und kunstwissenschaftlichen Beiträgen. Mit dem Inhalt und dem Wahlspruch auf dem Schmutztitel

„Möchte Walhalla förderlich sein der Erstarkung und Vermehrung deutschen Sinnes. Möchten alle Deutschen, welchen Stammes sie auch sein mögen, immer fühlen, dass sie ein gemeinsames Vaterland haben, ein Vaterland, auf das sie stolz sein können und jeder trage bei, soviel er vermag zu dessen Verherrlichung.“

König Ludwig I.
bei der Eröffnung
der Walhalla“

²⁶⁴ Walhalla, Bücherei für vaterländische Geschichte, Kunst und Kunstgeschichte, Begründet und herausgegeben unter Mitwirkung von Historikern und Künstlern von U. Schmid, Bd.1, München 1905, S.60.

wendet sich Ulrich Schmid an das Bildungsbürgertum. 1908 finden wir in der gleichen Buchreihe einen längeren Aufsatz von Henry Thode über Steppes und seinen Freund Reifferscheid.

Ob eine persönliche Bekanntschaft Steppes' zu Ferdinand Avenarius (1856-1923),²⁶⁵ dem einflußreichsten Kunstvermittler vor dem Ersten Weltkrieg und darüber hinaus zu dessen Kreis bestand, ist nicht mit Bestimmtheit zu sagen. Der Kunstwart, das zentrale Blatt Avenarius, druckt 1907 eine Zusammenfassung der Steppes-Schrift „Die deutsche Malerei“, die im gleichen Jahr durch den Callwey-Verlag verlegt wird. Steppes bemerkt darüber:²⁶⁶ „das war eine richtige Zangengeburt für den Ge. Avenarius.“ Ein Weg dürfte über Henry Thode geführt haben, denn bereits Jahre zuvor, als Avenarius nur einen kleinen Kreis von Beziehern seiner Schrift hatte, (vor 1897 nur 800 Bezieher) sucht Thode, Thoma für die Arbeit des späteren Literatur- und Kunstpapstes, des Praeceptor Germaniae, zu gewinnen. Erst ab 1897, nachdem Callwey den Kunstwart-Verlag übernimmt, bietet sich Avenarius eine breite Wirkungsmöglichkeit. Weihnachten 1903 findet sein Kunstwart mit einer Auflage von 20.000 Exemplaren bereits bedeutendes Interesse und ist damit die führende Kunstzeitschrift Deutschlands. Daneben gibt Avenarius Flugschriften des Dürer-Bundes heraus sowie Bildmappen einzelner Künstler, so 1894 Max Klingers Griffelkunst in Berlin, 1910 Wilhelm Steinhausens Werk in München.

Literarisch dem Naturalismus und Realismus verbunden, setzt sich Avenarius in der bildenden Kunst vor allem für Böcklin, Thoma und Klinger ein. Ebenso finden bei ihm Albert Welti, Franz von Stuck, Kaulbach, Eduard Thoeny, Moritz von Schwind, Ludwig Richter, Adolf Oberländer, Wilhelm Busch, Olaf Gulbransson, Thomas Theodor Heine,

²⁶⁵ Avenarius-Buch, Ein Bild des Mannes aus seinen Gedichten und Aufsätzen, hrsg. v. W. Stapel, München 1916. W. Boberski, Die Literaturpolitik des Dürerbundes, Göttingen 1977. H. Bruermann, Der Kunstwart in seiner Eigenart, Entwicklung und Bedeutung, Phil. Diss., München 1934. F. Heim, Der Kunstwart als Erzieher, München 1946. I. Koszinowski, Von der Poesie des Kunstwerks, Zur Kunstrezeption um 1900 am Beispiel der Malereikritik der Zeitschrift „Der Kunstwart“, Hildesheim 1985. G. Kratzsch, Kunstwart und Dürerbund, Ein Beitrag zur Geschichte der Gebildeten im Zeitalter des Imperialismus, Göttingen 1969.

²⁶⁶ Brief E. Steppes an H. Brandt, 16.3.1907, Nachlaß E. Steppes.

Adolf Menzel sowie zahlreiche unbekanntere Zeichner und Scherenschnittkünstler eine Plattform.²⁶⁷

Insgesamt erreichen seine Schriften Millionenauflagen und machen ihn mit Abstand zu dem populärsten Kunstvermittler des frühen 20. Jahrhunderts. Als Ziel setzt sich Avenarius, der „ernsten Kunst“ ein so großes Publikum zu bilden, damit sie sich tragen kann.²⁶⁸ Es ist ein groß angelegter Entwurf und Anspruch didaktisch zu wirken. Kunst als Luxusbedürfnis für wenige - die oberen Zehntausend - soll wieder vielen verständlich werden. Dabei besteht trotz oder gerade wegen dieses Idealismus die Gefahr, die avantgardistischen Strömungen der Zeit mißzuverstehen und zu bekämpfen. So wird Kultur gegen Zivilisation gestellt. Der Kulturmensch findet durch die geistigen Güter und durch die Bildung des Geistes und der Seele eine höhere Stufe, höhere Erfüllung als der Standes-, der Partei- oder der Fachmensch. Dennoch wäre es böswillig, dem Verehrer Schweizer Demokratieverständnisses eine präfaschistische Ideologie-Gebundenheit unterzuschieben. Es sind vielmehr autorität-patriarchische Vorstellungen, verbunden mit dem Pathos der Aufklärung. Bezeichnend ist eine Aussage zum Führenden von 1910.²⁶⁹

„(...) wir, die wir nicht Pöbel sein wollen, sondern Herren, wir müssen uns auf eigenem Grunde Warten bauen zum Überblick über die fremden Gründe hin zu denen, die nicht Pöbel, sondern Herren sind anderswo. Wir müssen Leuchtfeuer anzünden zum Höhenverkehr von Warte zu Warte über den Niederungen weg. Wir müssen die besten verbünden von Stand zu Stand, von Beruf zu Beruf zu gemeinsamem Dienst im Ganzen. Und wenn das meistens noch im weiten steht: wir müssen einander kennen lernen.

All das ist Aufklärerdienst. Im Aufklärerdienste liegt unser 'Führertum'. Was wir an Zukunftsglauben in uns erbaut haben, das gehört uns, jedem von uns für sich allein, nicht allen. Uns selber mag's leiten und die unsrigen. Gleich standesweis die Menschheit

²⁶⁷ Das fröhliche Buch, Aus deutscher Dichter und Maler Kunst, gesammelt von F. Avenarius, München o.J. (um 1929).

²⁶⁸ Avenarius-Buch, S.60.

²⁶⁹ Ebenda, S.74.

danach zu dirigieren, das ginge so wenig an, wie wenn ein Regiment Soldaten ein jeder ehrliche Unteroffizier führen wollte."

Bestimmte Ansatzpunkte wirken ausgesprochen modern. Seine Verbraucherberatung mit Sach- und Marktwert, Nutz- und Warenwert (Werkbundbewegung), Naturschutz, Heimatschutzbewegung, Denkmal- und Bestandschutz, das Eintreten für lebensreformerische Bestrebungen und eine klare Haltung gegen Alkoholgenuß sind heute noch aktuell.²⁷⁰

„Wir lehnen energischer als das Geschlecht nach 1870 die Imitation ab und alles überhaupt, was täuschen will, wir verlangen Echtheit des Materials, verlangen, daß es seinen Eigenschaften gemäß und gemäß seines Zweckes gestaltet sei. Das ideale Kunstland wäre ein Land in dem man von Kunst kaum noch sprechen würde (...)"

da alles selbstverständliches Gestalten wäre. Das Ideal ist nach wie vor Griechenland, aber nicht die Imitation seiner Kunstwerke, sondern der Stand seiner Kultur möchte man in einem Gesamtkunstwerk erreichen. Gleichzeitig muß man sich vergegenwärtigen, daß die Kunst der Gründerzeit mit ihren „Vaterländischen Stoffen“, sprich Schlachtengemälde und Historienbilder noch um die Jahrhundertwende das Kunstverständnis breiter Bevölkerungsschichten und vor allem der Machtelite bis hoch ins Kaiserhaus bestimmt. Bereits 1895 schreibt Avenarius gegen die Tendenz in diesen Bildern an und setzt dagegen die Kunstsicht, die in ihrer Gestaltungsweise „deutsch“ sein soll.²⁷¹

„Allein die strengste Wahrhaftigkeit gegen sich selbst verhilft dem Künstler zur eigenen Aussage und führt zu einer großen nationalen Kunstblüte.“

Aus der Persönlichkeit des Künstlers und seiner nationalen Eigenart, verbunden mit dem aktuellen Zeitgeist soll lebendige, wahre Kunst entstehen.

In den folgenden Jahren versteht es Avenarius, die Qualitäten der neuen Kunstströmungen sehr wohl zu würdigen. In den

²⁷⁰ Ebenda, S.89.

²⁷¹ Ebenda, S.98/99.

impressionistischen Bildern sieht er im Juli 1907 „Eine neue Schönheit“.272 Selbst dem Expressionismus steht er weitgehend offen und schreibt im August 1908 als Schlußwort zur Entstehung des Expressionismus.273

„Aber was das Ornament schon hier und dort gab und gibt: ein völliges Ledigsein aller Körpernachahmung, das bereitet sich in der freien Kunst erst vor.“

Avenarius ruft, teils auch mit kritischen Tönen versetzt zur Beschäftigung mit der neuen Form auf und sieht ihre Ideale auf der kunsthistorischen Linie: Sie mußten nach dem Impressionismus kommen, äußert er im Juli 1914. Gegen die Künstler der Brücke und der Blauen Reiter jedoch und ebenso gegen alle sich anschließenden modernen Kunstströmungen polemisierte er maßlos.274

Wenig erfreulich, wenn auch in der Zeit verständlich, ist das Wirken des Schriftstellers, Kulturpolitikers und Dichters während des Ersten Weltkrieges, als er seine Arbeit in den „patriotischen Dienst“ stellt.

Wilhelm Kotzde, der im Auftrag der Freien Lehrervereinigung in unregelmäßigen Abständen Hefte - sogenannte Kunstgaben - herausgibt, wie zum Beispiel 1909 ein Buch mit Hans Thoma und seinen Weggefährten,275 gehört wie Ulrich Schmid, Ernst Weber und Ferdinand

272 Ebenda, S.135.

273 Ebenda, S.136/137.

274 Zur Kunstkritik im Kunstwart:

G. Kratzsch, Kunstwart und Dürerbund, S.242-246. Er sieht eine konsequente Ablehnungshaltung Avenarius' gegenüber den führenden Expressionisten und Impressionisten.

I. Koszinowski, Von der Poesie des Kunstwerks. Diese Veröffentlichung beschäftigt sich ausschließlich mit der Kunstkritik des Kunstwarts und sieht ihn bis 1902/03 als kompromißlosen Verfechter der „Phantasiemalerei“, die Naturalismus, Neuromantik und Heimatkunst tangiert. Die Autorin hebt den frühen Ansatz der „Kunsterziehung“ hervor, der erst später unter der Prämisse einer umfassenden „ethisch-ästhetischen“ Ausdruckskultur auf allen Lebensgebieten zur Kulturpolitik führt. Nach 1903 werden wohl noch die deutschen Impressionisten unter Vorbehalt gewürdigt, dagegen verurteilt der Kunstwart die Künstler der Brücke und des Blauen Reiters und die darauffolgende Kunstentwicklung entschieden und polemisch.

275 Hans Thoma und seine Weggefährten, eine Kunstgabe, mit einem Geleitwort v. W. Kotzde, Mainz 1909.

Avenarius zu den auf künstlerischer Aufklärung und Verbreitung bedachten Wertkonservativen. Durch Thode auf Steppes aufmerksam gemacht, sieht er in Heidelberg zum ersten Mal eine größere Zahl von Steppes' Werken. Mit einfachen, beschreibenden Worten, dabei die Eigenart Steppes' nicht verkennend, nähert er sich den Landschaften und referiert die Gedanken Thodes und Steppes.²⁷⁶

„Das Malen aus der Tiefe des Gedächtnisses führt Steppes wieder und wieder neu zum eindringlichen Studium aller formalen und farbigen und malerischen Naturerscheinungen. 'Die Kunst ist mir kein Kopieren der Natur geworden, sondern eine Klärung des eigenen Innern gegenüber aller Natur,' sagt der Künstler einmal. 'Es war mir immer darum zu tun, meine persönliche Naturanschauung zu ergründen und so klar und rein wie nur möglich malerisch mitzuteilen'.“

Dabei wirkt diese distanzierte Haltung, gegenüber der Schärfe und dem Alleinvertretungsanspruch Steppes' und Thodes, sympathisch, auch wenn die Sprache oft etwas süßlich erscheint.²⁷⁷

„Es ist so seltsam, so heilig still auf den Bildern von Steppes. Es ist die Andacht zur Natur, zu dem Geheimnisvollen, Rätselhaften, aus dem das Leben quillt, das stimmt so feierlich und froh vor diesen Bildern.“

Kennt man das Gesamtwerk Steppes', wird man von der Bildauswahl überrascht und enttäuscht sein. Die heroischen Berglandschaften und intensiven Stimmungsbilder sind unterrepräsentiert. Es überwiegen lyrische Mittelgebirgslandschaften und mit „Meiner Tochter Erika“ in der Hängematte, dem Mandolinenspieler und einem Doppelbildnis neben drei Figurenbildern zusätzlich den Charakter einer eher unbestimmten Jugendstilhaftigkeit. Diesen verstärkt der von Steppes selbst gestaltete Umschlag. Thode hatte sich bei seinem Beitrag über Steppes und Reifferscheid in der Walhalla 1908 ausschließlich auf Landschaften beschränkt, die eine elementare Naturhaftigkeit wiedergeben. Dennoch dürfte Kotzdes Heft die Breite und Vielfalt von Steppes' Schaffen

²⁷⁶ W. Kotzde, Edmund Steppes, Siebzehn Bilder, hrsg. v. der Freien Lehrervereinigung für Kulturpflege, Mainz 1910, S.4.

²⁷⁷ Ebenda, S.5.

besser präsentieren, da er ihn als Suchenden zeigt. Der gleiche Text mit vier Abbildungen erscheint nur leicht gekürzt in einer Zeitschrift.²⁷⁸

Die publizistische Macht der schreibenden „Kunsterzieher“ lassen trotz gegenteiliger Beteuerung die originären Aussagen der Künstler und Kunsthistoriker zurücktreten. Die erzieherischen und aufklärerischen Bestrebungen tendieren dazu, sich einer Vereinfachung zu bedienen. Dies gilt selbst für Avenarius, dem man den emanzipatorischen Anspruch nicht absprechen kann. Dennoch wird bereits bei ihm die Kunst mehr zu einem „Gebrauchsprodukt“ für das Volk, als zu einem Element der Welterfahrung und Welterfassung. Der Künstler wird zur „strengen Wahrhaftigkeit gegen sich selbst“ verpflichtet, allein dadurch kann es zu einer großen nationalen Kunstblüte kommen. Im Zentrum der Erziehungsarbeit steht das Volk, in dem der Einzelne zum „Kulturmenschen“ erzogen werden soll. Die vorangegangenen Kunstepochen werden nicht durch ihre Formensprache zum Vorbild, allein der selbstverständliche Stellenwert, den die Kunst in der jeweiligen Epoche hatte, wird als beachtenswert angesehen. Die Erziehung zum „neuen Menschen“ ist hier bereits vorgeprägt. Mit dem Pathos der Aufklärung und mit autoritär-patriarchischen Vorstellungen suchen die Kunstkritiker auf die Gesamtheit des Volkes einzuwirken. So ehrenhaft die Motive Ferdinand Avenarius und anderer auch waren, ihre Position und Vorstellungen geben dem nachfolgenden Demagogen die Worthülsen und Argumentationslinien in die Hand, Kunst und Künstler zu instrumentalisieren. Dabei überleben sich die Ideen der Reformer in den zwanziger Jahren. 1932 wird zum Beispiel der Kunstwart nach starkem Auflagenschwund eingestellt.

²⁷⁸ W. Kotzde, Edmund Steppes, in: Fragment einer Zeitschrift, Stadt Burghausen.

2.3.9 WERDANDI- UND WALHALLA-BUND

Während sich seit den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts soziale Gruppen und Standesorganisationen in Deutschland zu Bünden zusammenschließen, folgen dieser Entwicklung gegen Ausgang des Jahrhunderts Gruppen, die sich zur Wahrung ideeller Interessen organisieren. 1892 wird die Gesellschaft für ethische Kultur gegründet, der Goethebund 1900, der Dürerbund 1902 und der Monistenbund 1906.

Eine weitere Gruppenbildung, die sich der Erneuerung konservativ idealistischer Grundeinstellungen widmet, ist der Werdandi-Bund. Seine Geschichte ist bis heute noch nicht geschrieben, wobei ihm oft eine entscheidende Rolle beim Entstehen einer reaktionären Geisteshaltung in Deutschland zugewiesen wird. Bei Paul Ortwin Raves Abrechnung mit dem Dritten Reich findet sich folgender Hinweis:²⁷⁹

„Das Nordische! Seit der Begründung des Werdandi-Bundes um die Jahrhundertwende, an der ein Gelehrter wie Henry Thode teilhatte, war gegenüber der weltbürgerlichen Aufgeschlossenheit des Deutschen, gegenüber dem alten humanistischen Kulturbegriff eine einseitig nordisch-germanische Besinnung Weniger getreten und im deutschen Geistesleben mehr oder minder versteckt lebendig geblieben.“

Sind also bereits in diesem Kreis die Wurzeln für das Gedankentum des Dritten Reichs gelegt? Was waren die Ziele und Vorstellungen, wer war an diesem Unternehmen beteiligt und wie verlief seine Existenz? Zeugnisse dieses Bundes sind u.a. zwei Jahrgänge einer Monatszeitschrift, die Einblick geben in die keinesfalls glanzvolle Wirkungsgeschichte, dafür aber über die überraschende Zusammensetzung der Gruppe Auskunft geben. Während Henry Thode und an führender Stelle Edmund Steppes nach kurzer Zeit ausgebootet werden, zeigt die erste Werdandi-Ausstellung den bedeutenden Einfluß der Worpsweder Maler und der Berliner Secessionisten. Sie sind gegenüber dem Thoma-Kreis eindeutig in der Überzahl.

²⁷⁹ P. O. Rave, Kunstdiktatur im Dritten Reich, Hamburg 1949, S.12.

Die Gründung des Werdandi-Bundes liegt vermutlich im Jahre 1907. Er nennt sich nach einer der drei Schicksalsschwestern des germanischen Glaubens - Werdandi - das Werdende. Die drei Schwestern Skuld, die Zukunft; Urd, das personifizierte Schicksal (Vergangenheit) und Werdandi weben das Schicksal, dem niemand entrinnen kann.²⁸⁰ Der Kopf des Werdandi-Bundes ist der Architekt und Kunsthistoriker Dr. Friedrich Seeßelberg,²⁸¹ der von Henry Thode und Siegfried Wagner zu Beginn umfassende Unterstützung erhält. Im Briefwechsel Thode/Thoma lesen wir am 27. August 1907:²⁸²

„Zur Werdandi-Ausstellung werde ich somit kaum etwas bringen können. Neues von kleineren Bildern habe ich ja nichts mehr, und das Alte ist ja genugsam bekannt. Die Leiter des Werdandi-Bundes müssen es wissen, ob eine Ausstellung förderlich wirkt, ob dies Unternehmen jetzt schon an der Zeit und am Platze ist. - Ich weiß es nicht!

Als Beitrag zum Werdandi-Bund habe ich nun 100 Mark gesteuert; ich schreibe Dir dies, weil Du in einem vorhergehenden Briefe gefragt hast; das scheint mir ein ganz anständiger Betrag zu sein.“

Thoma scheint die Euphorie seines Freundes dämpfen zu wollen, von dem im ersten Heft ein Vorwort in Form eines Briefes veröffentlicht wird. Im Ehrenbeirat des Arbeitsausschusses sitzen:²⁸³

„Hans Thoma - Karlsruhe, Henry Thode - Heidelberg, Fritz von Uhde - München, Leopold von Schroeder - Wien, Adolf Harnack - Berlin, Ernst von Wildenbruch - Berlin, Siegfried Wagner - Bayreuth, Marie

²⁸⁰ dtv-Lexikon, Ein Konversationslexikon in 20 Bänden, Bd.13, München 1971, S.161.

²⁸¹ Prof. Dr. Friedrich Seeßelberg, geb. 2.2.1861 Veerssen b. Ülzen, Architekt. 1909-14 Herausgeber der Werdandizeitschrift, 1908-11 Erster Vorsitzender des Werdandi-Bundes. Erbauer der Halle des Werdandi-Bundes auf der Baltischen Ausstellung Malmö 1913, aus: Wer ist's, 1935.

²⁸² Hans Thoma Briefwechsel mit Henry Thode, hrsg. v. J. A. Beringer, Leipzig o.J. (1928), S.267.

²⁸³ Zitiert nach: Werdandi, Monatsschrift für deutsche Kunst und Wesensart, im Auftrag des Werdandi-Bundes, hrsg. v. F. Seeßelberg, 1.Jg., H.1, „Von deutscher Kunst und Art“, Leipzig Januar 1908.

Baronin von Ebner-Eschenbach - Wien, Wilhelm Raabe - Braunschweig,
 Wilhelm Busch - Mechtshausen, Konrad Burbach - Berlin, Adolf
 Oberländer - München."

Zu den ersten Gönnern und Gönnerinnen des Werdandi-Bundes gehören Frau Margarete Strauß - Magdeburg, Frau Anna vom Rath -Berlin und Ernst Müller - Charlottenburg. Später kommen Frau Ida Hubbe - Magdeburg und Frau Selma Rudolph - Magdeburg hinzu. Bereits hier überraschen die Spannweite und Einheit eines der bedeutenden Impressionisten Fritz von Uhde mit den konservativen Hans Thoma und den bereits zur Geschichte gehörenden Malern und Graphikern Wilhelm Busch und Adolf Oberländer. Mit Henry Thode und Siegfried Wagner ist der Bayreuther Wagner-Kreis gut vertreten. Henry Thode führt die erste Veröffentlichung mit einem offenen Brief an den Herausgeber ein und definiert die selbstgesetzten Ziele der Werdandimitglieder.²⁸⁴

„Sie wollen, frei von jedem Chauvinismus, deutsches Wesen in seiner Eigenart bekräftigen, indem Sie es nach seiner langen Selbstentfremdung wieder zum Bewußtsein seiner besonderen Aufgaben bringen, und Sie wollen zugleich, die Krankheitserscheinungen unserer Zeit überhaupt scharf ins Auge fassend, mit allen Kräften für eine Gesundung unseres Geisteslebens wirken. Dieses sind die zwei Ihr Unternehmen leitenden Gedanken.“

Im wesentlichen offenbart Thode die gleichen Ideen eines verinnerlichten Idealismus, wie sie in seinen Heidelberger Vorträgen über Böcklin und Thoma zum Ausdruck kommen. Allerdings finden sich in der Werdandi-Schrift moralisierendere Formulierungen, die zu Platitüden führen.

„Frage ich mich nun erstens, was Sie als Deutsches erkennen und vertreten wollen, so finde ich die Antwort in der Gesamtauffassung deutscher Wesensart als Innerlichkeit. Diese offenbart sich in folgenden Grundzügen:

1. Kraft der Hingebung an eine Idee oder eine Sache um ihrer selbst willen (nach Richard Wagner).

²⁸⁴ Ebenda, Vorspann.

2. Sittlicher Ernst
3. Treues Festhalten an überkommenen Gütern.
4. Gründlichkeit.
5. Bedürfnis der Herzensmitteilung.
6. Schöpferischer Humor.

Indem Sie hierfür eintreten, weisen Sie zurück:

1. Das Suchen äußerer Vorteile.
2. Die Frivolität und das Sittenlose.
3. Die unruhige Neuerungssucht.
4. Die Oberflächlichkeit.
5. Das Virtuositentum und das Ausgehen auf das Sensationelle.
6. Den zersetzenden Witz."

Zentraler Punkt der Auseinandersetzung ist weiterhin die „Störung der Harmonie geistiger und seelischer Vermögen“, der Streit zwischen Verstand und Gefühl.

„Im Leben äußert sich die Krankheit:

1. als Glaubenslosigkeit, d.h. als Verkennen und Mißachten der moralischen Bedeutung der Welt;
2. als Wahn des egoistischen Individualismus, der an Stelle innerer Gesetzmäßigkeit die Willkür, an Stelle des ethischen Bewußtseins Verantwortungslosigkeit, an Stelle der allein schöpferischen Selbsthingabe den Hochmut unfruchtbarer Selbstbejahung setzt;
3. als Entfesselung der Genußsucht durch Erzeugung unnatürlicher Bedürfnisse und Betäubung des besseren Ich in einem fieberisch bewegten innerlich bedeutungslosen Dasein;
4. als Verrückung der natürlichen Bestimmungen im Verhältnis der Menschen zueinander, insonderheit in dem zwischen dem männlichen und weiblichen Geschlecht.

Die Kunst wird durch die vorwiegende Reflektion irregeführt in:

1. Theorien und Prinzipien.
2. Erheben des Technischen über Form und Gehalt.
3. Analyse (statt Anschauung) des Psychischen.
4. Naturalismus.
5. Mystizismus.

6. Schamlosigkeit und perverse Sinnlichkeit."

Thode hofft auf eine Erneuerung des Gemeinschaftslebens, auf ein „inniges Familienleben“, auf „begeisterte Freundschaftsbunde in trautem Verkehr mit der Natur“.

In der Einführung „Wohin ...“ von Friedrich Seeßelberg finden wir das gleiche Gedankengut, allerdings ohne den moralisierenden Pathos von Thode. Auch hier wird die Zerstörung einer eigenständischen Kultur beklagt, die über Jahrzehnte im eigenen Land durch Übernahme historischer Vorbilder gefördert wurde und nun überlagert wird durch die Vorliebe für die französische Malerei.²⁸⁵

„Doch möchte man den nationalen Schaden trotz allem noch nicht allzu hoch einschätzen, wenn es sich da nur um Sonderfragen der Malerei handeln würde. In Wirklichkeit aber handelt es sich um einen gewaltig großen Komplex verwandter Erscheinungen in der Kultur, um tiefgründige Eingriffe in das Kunstbewußtsein, ja in das ganze Seelenleben der Nation überhaupt. Sind wir doch nach dieser langsamen Entwurzelung unserer Kunst von eigener Innerlichkeit und Originalität, nach solcher Hindurchmauserung zur bloßen Licht- und Geschmackslosigkeit richtig dahin gelangt, daß erst unlängst ein neues literarisches Unternehmen 'für deutsche(?) Kultur' von einem Kunsthistoriker mit dem 'Programm der Programmlosigkeit' eingeführt wurde. 'Wir sind', so hieß es da, 'gute Europäer'. Was geht uns Bodenständigkeit, Eigenart, Seele und Gemüt noch an? So stand es ganz unverblümt in und zwischen den Zeilen. Wohlan - - wir begreifen (...)"

Das Ideal ist nach wie vor Griechenland, aber nicht die Formen sollen kopiert werden, man möchte vergleichbar mit Avenarius eine ähnliche Höhe wie die antike Kultur erreichen.

„Waren nicht die Tempel, Dramen, Mythendichtungen der Griechen Kunst auf den Höhen der Seele, der ewig ringenden und suchenden griechischen Seele? Und nicht anders haben alle Völker, die je auf Herrentum und wahre Genialität Anspruch erhoben, ihr Gewaltigstes

²⁸⁵ Ebenda, S.5.

im Kunstvermögen immer nur in volklicher Ausgeprägtheit erreicht, in solcher Kunst, die das nationale und originelle Ich in sein höchstes seelisches Vermögen zu heben wußte."

Seeßelbergs Aufgabe, die er Werdandi stellt, ist:²⁸⁶

„Der Bund will versuchen und helfen, das Besondere und die Seelenkraft des deutschen Volkes durch das Mittel der Kunst zu erhalten und zu stärken.“

Im Gegensatz zu Thode und Steppes, die aus der deutschen Vergangenheit Anknüpfung für eine Erneuerung der Kunst suchen, erlaubt Seeßelberg den Blick über die Grenzen.²⁸⁷

„Wie könnten wir somit unseren Künstlern empfehlen, an einem Monet oder Manet mit Scheuklappen vorüberzugehen, überhaupt die technischen Vollkommenheiten und den Geschmack der anderen außer acht zu lassen? Warum sollten wir nicht auch, so oder so, von den Engländern, Amerikanern und Franzosen oder, meinetwegen, selbst von den Japanern lernen?

Warum denn nicht? - nur die fremde Psyche lasse man beiseite. Man versenke auch das benutzte Fremde wieder in unsere eigenen Seelengründe und 'deutsche es ein'!"

In den Zielen, die Seeßelberg folgendermaßen definiert, dürften die einzelnen Mitglieder übereinstimmen.

„Daß wir somit der Kultur das Verlorene wiedergewinnen wollen, sage der Name: 'Werdandi'! Gegenwart, Gegenwart, die verbunden bleibt mit der Vergangenheit und ihrem innerlichen Erbe. Nur so wirkt ein ewiges Werden in unserer Kunst, nur so wird auch unsere Gegenwart wieder eine wurzelstarke Vergangenheit für das Morgen. Das 'Deutsche als hoheitsvollster Begriff, als ein Immerbewegliches, ewig Komparatives! Die Kunst in Verbindung mit dem Artgefühl und in unlöslicher Wechselbeziehung mit einer aus dem Sehnen des

²⁸⁶ Ebenda, S.7.

²⁸⁷ Ebenda, S.8.

Zeitalters langsam herandämmernden Weltanschauung, die im höchsten Sinne auch religiös befriedigt.“

Weitere Fachbeiträge im ersten Heft stammen von Henry Thode - Das Kunstgefühl der Deutschen - hier knüpft er an seine Schrift von 1901 an, in der er die Problematik der deutschen Kunstentwicklung im Bereich der bildenden Kunst aufzeigt. Felix Draeseke schreibt - Über das Wesen der deutschen Musik, Karl Lamprecht - Zur historischen Kunst der Gegenwart, Edmund Steppes - Die deutsche Malerei, Karl Storch - Zur Ausstellungs-Reform. Dazwischen finden sich Kurzgeschichten und Gedichte eingestreut.

Erwähnenswert ist unter der Rubrik „Lebendige Fragen“ die Vorstellung des Dürerbundes durch Ferdinand Avenarius. Der 1902 gegründete Bund hatte im ersten Jahr bereits 3.300 Einzelmitglieder und etwa 150 Vereine und Verbände als Rückhalt. Er verstand sich als „Zentralstelle zur Vertretung solcher Wünsche über eine Vertiefung und Veredelung unserer Ausdruckskultur zu schaffen, die den verschiedenen Parteien gemeinsam sind“. Dieser Bund hatte im Gegensatz zu Werdandi innerhalb kurzer Zeit eine Verbreitung und damit eine Basis bekommen, die ihm ein längeres Bestehen über den Ersten Weltkrieg hinaus ermöglichte. Dagegen besitzt Werdandi beim Erscheinen des zweiten Heftes laut dem Vorwort von Seeßelberg gerade 500 Mitglieder.²⁸⁸ In diesem zweiten Band, der unter dem Motto „Mächte des Lebens“ steht, kommt die Krise, in der dieser Verein kurz nach seiner Entstehung steht, offen zu Tage. Bereits bei der ersten Ausgabe war das gesamte Bundesvermögen aufgebraucht. Zusätzlich gibt es innerhalb des Vereins Spannungen. Auf Thode und Steppes gemünzt, dürfte diese Stelle sein:²⁸⁹

„Und Eines sei bescheidenlich gesagt: Man sei nicht allzu deutsch in dem leidigen Sinne, daß nun jeder allein den rechten Weg wissen will und den des andern verkrittelt. Meist gibts der Wege zwei oder mehr. Es will uns nicht in den Sinn, daß deutsch und undeutsch auf technischen Fragen beruht (...) Weder beim Maler, noch beim Dichter oder Musikanten; solange da die Technik nicht Selbstzweck wird, solange da unser Art und Eigen zum Vorschein kommt, solange keine

²⁸⁸ Werdandi, 1.Jg., H.2 u.3, Februar/März 1908, S.1/2.

²⁸⁹ Ebenda, S.1/2.

Angekränkelt und Überspannung der Kunst vorliegt - - wohl, so sei der Künstler uns als rechter Werdandimann willkommen."

Daneben gibt es verständlicherweise Anfeindungen und kritisches Hinterfragen der Ziele und Vorstellungen. Anlaß gibt hier neben der Zeitschrift vor allem die Werdandi-Ausstellung vom 5. bis 31. Januar 1908 im Berliner Künstlerhaus, die durch das erste Werdandifest eröffnet wird.²⁹⁰ Neben dem Vorsitzenden Professor Dr. Seeßelberg spricht Henry Thode die „eigentliche Weiherede“. Bayreuther Stammgäste und Berliner Prominenz, angeführt von dem Minister des Inneren von Bethmann-Hollweg, aber keine Leiter der Berliner Museen sind anwesend. Die Eröffnung wird unter anderem musikalisch durch den ersten Akt aus dem dramatischen Heldengedicht von Eberhard König, Wieland der Schmied, umrahmt. Ein zweiter Festabend schließt sich an. Die Berliner Zeitung „Montag“ faßt zusammen:

„(...) dieser Abend war eine Manifestation, die bekundete, daß in unserer hastenden, ideenarmen Zeit auch Bestrebungen, deren Leitmotiv der Idealismus bildet, ein Echo findet.“

Überraschend ist die Auswahl der 44 Maler, neun Graphiker, davon fünf auch Maler, sowie fünf Bildhauer (die Deckenkonstruktion ließen nicht mehr Bildwerke zu) und der neun Architekten. Unter den Malern ist wohl Thoma mit sechs Werken mit am breitesten vertreten, dennoch bestreiten seine Freunde und Gesinnungsgenossen kaum ein Drittel der Ausstellung. Karl Haider (1), Otto Leiber (1), Heinrich Reifferscheid (1 + 1 Radierung), Wilhelm Steinhausen (2) und Edmund Steppes mit zwei Werken finden sich neben einigen Altmeistern wie Max Klinger, Adolf von Menzel, Adolf Adam Oberländer. Es dominieren die Worpsweder Maler Hans am Ende (6), Richard Hartmann (1), Fritz Mackensen (2), Fritz Overbeck (1 + 1 Radierung), W. Scholkmann (1), Heinrich Vogeler (2), sowie die Berliner Secessionisten mit Hans Baluschek (3) und Martin Brandenburg (1), Ludwig von Hofmann (1), Stuttgart mit Graf Leo von Kalckreuth, die Dachauer mit Hans von Hayek, die Münchner Secession mit Leo Samberger, Hubert van Heyden, Ludwig von Zumbusch und die Karlsruher mit Hans von Volkmann. Motivisch überwiegen Idyllen und Landschaften, daneben sind auch Allegorien und Portraits ausgestellt. In der

²⁹⁰ Ebenda, S.42.

Werdandi-Zeitschrift finden sich die verschiedenen Kritiken zu der Ausstellung vereint. Während die Provinzzeitungen und die nationalen Blätter der Hauptstadt sich wohlwollend äußern, nehmen die satirischen Zeitungen in Berlin und München den Anlaß auf, die Werdandi-Idee zu hinterfragen.²⁹¹

„Vortreffliche Worte über 'Deutsche Malerei' spricht Willy Pastor in der 'Tägl. Rundschau.' (17.1.08):

'Die Erfahrung hat bewiesen, daß es deutsche Ausstellungen gerade in Deutschland ganz besonders schwer haben. Wird französische oder englische Malerei gezeigt, so nimmt kein 'Kenner' Anstoß an der Bezeichnung. Daß es eine französische und eine englische Malerei gibt, ist für ihn selbstverständlich, und vor den Bildern selbst sucht er seine Kenntnisse der fremden Kunst zu erweitern. Anders steht es, wenn deutsche Malerei als solche dargeboten werden soll. Zunächst wird da eine haarscharfe Begriffsdefinition gefordert: was heißt das, 'deutsche Malerei'? Wird von einem Thode oder einem Steppes oder sonst jemand die Frage beantwortet, so wandert der Kenner mit dieser Antwort von einem Bild zum andern, und gewissenhaft merkt er dann an - nicht etwa, bei welchen Werken die Erklärung zutrifft, sondern wo sich Widersprüche finden. Mit diesem Material bewaffnet kann man hinterher die schönsten Satiren loslassen gegen die beschränkten Philister, die von einer deutschen Malerei zu reden wagen (...)'"

Über Steppes' Beteiligung bei der Vorbereitung und Gründung des Werdandi-Bundes ist nichts näheres in Erfahrung zu bringen. Da wir ihn aber bereits im ersten Heft vertreten finden, gehört er wohl zu den Gründungsmitgliedern. In einem Konzept eines Antwortbriefes an Seeßelberg nennt sich Steppes als Mitglied des „ständigen Beirats“.²⁹² Während der Eröffnung der Werdandi-Ausstellung in Berlin scheint es zu heftigen Auseinandersetzungen gekommen zu sein. In einem Brief Steppes' an Hermann Brandt lesen wir.²⁹³

²⁹¹ Ebenda, S.46-48.

²⁹² Handschriftliches Manuskript E. Steppes an F. Seeßelberg auf Brief des Werdandi-Bundes, 21.2.1908, Nachlaß E. Steppes.

²⁹³ Brief E. Steppes an H. Brandt, 11.1.1908, Nachlaß E. Steppes.

„Tröste Dich, mein Lieber, Thode wirds Dir erzählen, wie es ihm in Berlin gegangen und ich kann Dir sagen, wie ich ihn bewundere, wie er die vielen Kämpfe, die sich in letzten Stunden noch einstellten, hinter sich warf und überwand und als Sieger verkündete, was alle unklar gefühlt hatten (...) Wahrscheinlich wird uns dann auch Thode besuchen, den ich - seit Berlin noch dazu als einen Duzfreund - dann abzeichnen soll und darf. Eine Menge lieber Menschen hab ich durch ihn und seine Lieben kennen gelernt in Berlin und ich bin gar nicht so verzweifelt als Du glauben möchtest, im Gegenteil. Es gibt noch viele, viele Menschen, die unsere Bestrebungen nicht nur teilen, sondern als Notwendigkeit unserer Zeit aufgefaßt haben! - "In den folgenden Wochen schreibt Steppes mehrfach an den Werdandi-Vorsitzenden, der ihm am 21.2.1908 antwortet:²⁹⁴

„Ihr Verzeichnis der 'deutschen' Künstler hat mir vorgelegen. Ich glaube in der Tat, daß Sie da den Kreis etwas zu eng zogen. Aber ebenso freimütig gebe ich zu, verehrter Herr Steppes, daß wir hier den Kreis zu weit zogen. Brandenburg z.B. gehörte wohl entschieden nicht zu uns, und es hat sich ja nun - zum Glück - auch äußerlich von uns getrennt.“

Steppes antwortet:²⁹⁵

„Meinen besten Dank für Ihre freundlichen Zeilen. Es freut mich, daß Sie die aufgestellte Liste der Künstler inzwischen eingesehen haben, nur muß ich Ihnen offen sagen, daß meine Befürchtungen, die Grenzen zu eng gezogen zu haben, inzwischen bedeutend geringer geworden sind. Wenn auch Balushek und Brandenburg ausgeschieden sind, so befinden sich mehrere ausgesprochene Impressionisten, also Gegner unserer Idee, als Mitglieder in unserem Bunde. Wie und durch wessen Vorschlag sie hereinkamen, ist mir bis heute so unbekannt und unerklärlich geblieben, obgleich ich als 'ständiger Beirat' berechtigter Weise davon wissen müßte. In Berlin konnte Ihnen meine Mißstimmung darüber (...)“

²⁹⁴ Nachlaß E. Steppes.

²⁹⁵ Handschriftliches Manuskript E. Steppes (wie Anmerkung 13).

Steppes, der in der Berliner Ausstellung das Bild „In Erwartung der Sonne“ verkauft, wendet sich in den nächsten Monaten von dem Bund ab, um mit dem Walhalla-Bund seinen Traum von einer Vereinigung deutscher Kunst zu suchen.

Der Beitrag Steppes'²⁹⁶ zu dem ersten Werdandi-Heft ist eine freie Zusammenfassung seiner Schrift von 1907. Er verzichtet auf die maltechnischen Erörterungen und verschärft dafür seinen Angriff auf den Impressionismus. Gleichzeitig sucht er, seine Auffassung von der Rückbesinnung auf die altdeutsche Malerei in prägnante Schlagworte zu fassen.

Einblick in die Rolle, die Steppes bei der Gründung des Werdandi-Bundes spielt, gibt auch ein Briefwechsel mit Robert E. Schmidt.²⁹⁷ Ein Brief²⁹⁸ seines Freundes Reifferscheid vom 17. Januar 1908 aus Oberkassel bei Düsseldorf erhält weitere Überlegungen der beiden und läßt den künstlerischen Standpunkt deutlich werden. Dabei nimmt Reifferscheid eine bedeutend liberalere Haltung ein, während Steppes nach einer doktrinären Lösung sucht. Reifferscheid versucht in dem Brief diplomatisch seinen Freund für eine umfassende Lösung unter Einbeziehung vieler Gruppen zu gewinnen. Er verteidigt Kalckreuth, Buttersack und Olde, lehnt Zügel ebenfalls kategorisch ab und würde auch auf Strassen und Ernst Liebermann verzichten, fügt aber sofort an, daß es ohne Ernst Liebermann, von Zumbusch und den Worpstedern nie gehen wird. Er schlägt vor:

„ (...) der Werdandi-Bund veranstaltet kleine Ausstellungen, in denen je zwei bis drei Gruppen zu Wort kommen, zum Beispiel nächstens die Worpsteder in einem Saal und die Illustratoren (Pfarrer Liebermann, Kolbe, Vogeler etc.) dann wieder das nächste Mal: die Thoma-Gruppe (Haider, du, je etc.) und gerade als Kontrast eine Anzahl Werke von Olde, Kalckreuth, Baluschek, - Welti müßte dabei sein und Boehle.“

²⁹⁶ E. Steppes, Die deutsche Malerei, in: Werdandi, 1.Jg., H.1, S.44-49.

²⁹⁷ Briefwechsel E. Steppes mit Dr. Robert E. Schmidt, Elberfeld, 4.1.1908, 26.1.1908, 5.3.1908, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg.

²⁹⁸ Brief Reifferscheid an E. Steppes, 17.1.1908, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg.

Am 9. Februar 1908 nimmt Reifferscheid,²⁹⁹ wohl von Steppes vermeldet, die Nachricht auf, daß die Werdandi-Zeitschrift tot sei. Er stimmt mit Steppes' Bewunderung Boehles überein, der in diesen Wochen durch Ankäufe in Frankfurt am Main Anerkennung findet.

Nach der Ausstellung scheinen sich die Wege der Thode/Thoma-Gruppe und Werdandi tatsächlich zu trennen. In den folgenden Heften der Vereinszeitschrift finden sich keine Beiträge von Steppes und Thode mehr. Dagegen verschiebt sich die künstlerische Bindung an die oben genannten Vertreter der Heimatkünstler in der Secession, aber selbst Max Liebermann findet Anerkennung.³⁰⁰ Allerdings wird ihm ein „seelisches Fluidum“ abgesprochen und nur die „technische Leistung“ gewürdigt. Strenger fällt das Urteil über die jüngeren Maler aus, die bei Vincent van Gogh anknüpfen, wie Curt Herrmann oder Max Beckmann. Auf Ablehnung stoßen auch die salonmäßigen Arbeiten von Habermann, die einen „ernstlich krankhaften Eindruck“ hinterlassen. Seeßelberg, der diesen Beitrag als Herausgeber unter dem Signet Werdandi veröffentlicht, sieht die liberale Idee, die unterschiedlichsten künstlerischen Ausdrucksformen zusammenzuführen, ohne klare Grundvorstellung.³⁰¹

„Denn was will die Sezession eigentlich?! Hat sie wirklich noch die Illusion eines stolzen Beiseitestehens neben dem Vielen, Vielzuvielen? Etwa mit durchgängig stärkerer Kunst oder durchgängig feinerem Geschmack? Von dieser Anschauung sollte sie sich befreien. Denn wenn wir auf das Ganze sehen, so ist da nur ein sonderbares Gemisch von Geschmack und rohester Unkultur, Sensation und ehrlichster Ehrlichkeit, Gefestigkeit und ganz fahrigem Blendertum, Unvermögen und wirklichem Können. Und es muß, so wie die Dinge heute liegen, gerechterweise gesagt werden: wollte man am Lehrter Bahnhof das wirklich Wertvolle in ebensowenige Säle zusammentragen, so würde sich zeigen, daß dort unvergleichlich viel mehr Potenzen vertreten sind, als in dieser Sezession.“

²⁹⁹ Brief Reifferscheid an E. Steppes, 9.2.1908, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg.

³⁰⁰ F. Seeßelberg, Die Berliner Hauptausstellungen 1908, Werdandis Maßstab in der bildenden Kunst, in: Werdandi, 1.Jg., H.6, Leipzig 1908, S.1-11.

³⁰¹ Ebenda, S.11.

Im 7. und 8. Heft im Juli/August 1908 findet eine Besprechung „Die Berliner 'Große' - Ein Markt?“ statt, in der Seeßelberg die große Zahl der ausgestellten Werke und die undurchsichtige Art der Abwicklung bemängelt, aber dennoch versucht er einen Überblick ohne größere Ausfälle zu vermitteln.³⁰² Die Veränderung und Öffnung in Richtung romantisierende und symbolistische Secessionisten läßt sich ebenfalls an den Kunstbeilagen und Illustratoren der Werdandi-Zeitschrift ablesen.³⁰³

Noch 1910 ist der Werdandi-Bund nachzuweisen. Als einziger ist Thode als Ehrenbeirat ausgeschieden, dafür wurde Karl Lamprecht berufen. Als neues Gremium ist ein Schriftausschuß unter dem Vorsitz Friedrich Seeßelbergs eingerichtet. Neben der Zweimonatszeitschrift erscheinen in der Werdandi-Bücherei Bücher wie Willy Pastors, *Altgermanische Monumentalkunst*, aber auch Ludwig Schemanns, „Gobineau und die deutsche Kultur“. Daneben veröffentlicht der Bund Einzelschriften unter der „Wertung“ sowie Werdandi-Kunstblätter von Struck, Thoma und Hans Müller-Brauel.³⁰⁴

Im März 1908, Steppes hat sich wohl doch noch nicht vom Werdandi-Bund getrennt, schreibt ihm Reifferscheid, der nach seiner Entlassung aus dem Lehramt der Düsseldorfer Akademie nach Menzenberg gezogen ist.³⁰⁵ Reifferscheid läßt seinen Freund wissen, daß er den Walhalla-Bund für möglicher hält als die Seeßelbergsche Sache. Er ist zum Ein- und Austritt bereit. Die beiden scheinen bereits Kontakt zu Künstlerkollegen aufgenommen zu haben, um eine neue Vereinigung in ihrem Sinne aufzubauen. Von Reifferscheid erfährt Steppes, daß Bildhauer Müller, vermutlich Ernst Müller-Braunschweig aus Charlottenburg, nichts verlauten lassen hat. Angst haben beide:

³⁰² Werdandi, 1.Jg., H.7 u.8, Juli/August 1908, S.32-48.

³⁰³ Werdandi, 2.Jg., H.1, Leipzig 1909. Kunstbeilagen und Buchschmuck von: Karl Biese, Martin Brandenburg, Wilhelm Busch, Arthur Kampf, Kurt Lindekugel, Otto Michaelsen, Bruno Schmitz, Franz Straßen, Kurt Steinberg, Hans Thoma.

³⁰⁴ Überblick in: Willy Pastor, *Altgermanische Monumentalkunst*, Leipzig 1910.

³⁰⁵ Brief Reifferscheid an E. Steppes, 6.3.1908, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg.

„Wenn nur kein Urban oder Korf oder Putz oder Erler in die Walhalla eintritt! Diese riesengrossen (im Format) Maler hätten uns bald aufgeessen.“

Auch Junghanns möchte Reifferscheid nicht in dem neuen Bund sehen, dafür Riefstahl. Die Gönner des neuen Vereins findet er großartig, Rupprecht soll Kunstverständnis haben. Im gleichen Brief fragt Reifferscheid an, ob von W. von Seidlitz das Kosel-Palais in Dresden für eine Ausstellung zu gewinnen ist. Initiator des Walhalla-Bundes ist Dr. Ulrich Schmid, der seit 1905 die Walhalla-Bücher herausgibt. Dem vierten Band seiner Walhalla-Bücherei fügt er hinzu: Organ der Walhalla-Gesellschaft zur Pflege und Förderung vaterländischer Kultur und Kunst (e.V.). Mit Schmid hofft Steppes seinem Ziel einer einheitlichen Künstlergruppe näherzukommen. Doch seine Hoffnungen werden enttäuscht. Bereits am 29. April 1908 schreibt er an Hermann Brandt:³⁰⁶

„(...) ein Brief von mir wäre zu stimmungsvoll gewesen. Denn ich bin jetzt überzeugt, daß es in Deutschland einen Bund zur Förderung deutscher Kunst niemals geben wird. So bin ich einer der seltenen Esel, die öfter als einmal aufs Eis gehen - zum zweitenmal also durch Dr. Ulrich Schmid mit d. Walhallabund hereingefallen.“

Bereits kurz nach der konstituierenden Versammlung kommt es zu Spannungen. Mit dem Steppes eigenen Ingrimms beschreibt er den Gründungsverlauf.

„Langsam und sicher hat sich bei der konstituierenden Versammlung sowie bei folgenden Beratungen d. Statute klar herausgestellt, daß Dr. U. Sch. nur seine Walhalla-Buch= Abnehmer vermehren und diese bloß Pflichten aber keine Rechte einräumen wollte (schließlich sogar die Künstler vom Stimmrecht ausschalten!!!), während er mich stets im Glauben hielt u. halten wollte, als verstünde er mich und wolle einen weitgreifenden Bund zum Guten der deutschen Kunst gemeinsam mit mir in's Leben rufen. Auch wollte er z.B. in den von ihm selbst gefertigten und nur sich selbst auf den Leib geschriebenen Statuten als obersten Grundsatz die deutsche Kunst

³⁰⁶ Brief E. Steppes an H. Brandt, 29.4.1908, Nachlaß E. Steppes.

nur auf 'christlicher Grundlage' fußen lassen. Also an die Gegenwart und die Zukunft der Kunst denkt er so wenig als ihm bewußt, daß Kunst selbst Religion. Mit nur ganz Wenigen, die nicht bei der konstituierenden Versammlung waren, gründet er jetzt eine Walhalla-Gesellschaft auf christlicher Grundlage. Es möge ihm wohlthun."

Steppes, der bereits in Distanz zur Kirche stand und seine Religiosität nicht mehr an die katholische Heilslehre gebunden sehen wollte, fand seine Vorstellungen allein dadurch in diesem Bund nicht mehr repräsentiert. Das Klima, in dem die beiden auseinander gehen, machen folgende Worte deutlich:

„Ich habe ihm in meiner enormen Gutmütigkeit freundschaftlich erklärt, daß grundsätzliche Mißverständnisse mich zwingen, von einem Bund, wie er ihn denkt u. ich ihn mir denken konnte u. kann, zurücktreten müsse etc. alles so freundlich u. liebenswürdig wie erdenklich. Daraufhin schrieb er mir eine saubauerngrobe Karte, die natürlich unbeantwortet blieb; (besonders nachdem unsere deutschen Rechtszustände immer lieblichere, kaiserlich-despotische Formen annehmen). Zwei Tage (nach dieser Affaire) war ich doch etwas stark depremiert über solch jesuitische Gemeinheit, aber der zunehmende Frühling mit seinen kinderfrischen Schönheiten fegte natürlich die Sache hinweg und nur die gute Lehre blieb.“

Dennoch brachten die Versammlungen Steppes mit zahlreichen Künstlern und Kunsthistorikern, die zumeist in München lebten und arbeiteten, zusammen. Insgesamt machen diese Begegnungen, den fünfunddreißigjährigen Steppes mit den wesentlichen Künstlern der konservativen Erneuerungsbewegung bekannt, die für Jahre seine Heimat wird und ihm soziale Kontakte ermöglichte. Dennoch dürften Steppes' Ausführungen über sein weiteres Verhalten den Kern treffen. An weiteren großangelegten Versuchen, die Kräfte des Thoma-Böcklin Umkreises zu bündeln, beteiligt sich Steppes nicht mehr. Sein Fazit im Brief an Hermann Brandt lautet:

„Na, also wieder mal eine Dummheit gemacht. S'hat was Gutes, ich kehre wieder in meine Muschelschalen zurück und klemme zu, wenn einer seinen schmutzigen Schnabel hineinstreckt. Schluß.“

Dennoch scheint sich Steppes noch einmal auf eine Gruppenbildung eingelassen zu haben. Als Initiator und Vorsitzender der „Freien Gruppe“ erscheint Heinrich Reifferscheid, der um 1911 in Honnef lebt. Zwei Ausstellungen, die in der „Kunst für Alle“ erwähnt werden, tragen die Handschrift des Vorsitzenden.³⁰⁷ In der Düsseldorfer Ausstellung der Freien Gruppe im Dezember 1909 sind Haider, Steppes, Welti, Reifferscheid, H. König, Willy Kukok als Gruppenmitglieder und als Gäste Carlos Grethe, Graf Kalckreuth sowie Wilhelm Trübner vertreten. Im Sommer 1911 finden sich im Kunstverein Köln neben dem Vorsitzenden und Steppes noch Mohrbutters aus Hamburg und I. Teichmann aus Frankfurt, allerdings weiß der Kritiker nicht, welches Band diese Gruppe vereint. Die Vielfalt wird durch ein unklares Konzept erkaufte. Spätestens 1911 ist die Idee der Secession - Vielfalt in einer organisatorischen Einheit - endgültig tot.

Die sich epidemisch ausbreitende Gründung neuer Bünde und Künstlervereinigungen mit konservativ-idealistischer Ausprägung führt nicht einmal kurzfristig zu einer ernstzunehmenden Plattform für Maler und Bildhauer. Zu sehr scheinen sich die einzelnen Führungspersönlichkeiten profilieren zu wollen. Sie konkurrieren mit heute kaum noch festzustellenden Feinheiten in der Auffassung. Zusätzlich fehlt die Erkenntnis, daß mit der Berliner Secession und dem Berliner Kunsthandel für die Kunst eine moderne Vermarktungsstrategie gegründet wurde, so daß die idealistischen L'art-pour-l'art-Vorstellungen anachronistisch erscheinen müssen. Sie stoßen die Abtrünnigen der Secession ins finanzielle Aus und in der Großstadt auch ins kulturpolitische Abseits.

Warum der Werdandi-Bund trotz seiner chaotischen Gründung und Wirkungsgeschichte mit seinen gemäßigten, sich kaum von anderen Aussagen konservativer Ideologen unterscheidenden Publikationsarbeit zu einem Synonym für präfaschistische Tendenz in der Kaiserzeit geworden ist, läßt sich hier nicht beantworten. Vielleicht reicht der germanisch unverständliche Name und die dubiosen Veröffentlichungen in seinem Umfeld aus, die relativ harmlose Wirkungsgeschichte im Nachhinein zu überhöhen.

³⁰⁷ Die Kunst für Alle, 25.Jg., 1909/10, S.165.
Die Kunst für Alle, 26.Jg., 1910/11, S.454.

2.3.10 STEPPES IM SPIEGEL DER ZEITKRITIK

Eine der ersten Ausstellungen, die der Neubestimmung der „Deutschen Malerei“ dienen soll, organisiert Eduard Schulte in seiner Berliner Galerie 1904/05.³⁰⁸ Die „Deutsche Ausstellung“ umfaßt Werke von Leibl, Victor Müller, Thoma, Trübner von Karl Schuch, Theodor Alt, Rudolf Hirth du Frênes, Fritz Schider, Karl Haider, Albert Lang und Johann Sterl, also des alten Leibl-Kreises, sowie jüngere Maler wie Ernst Liebermann, Erich Kuithan, Matthäus Schiestl, Hermann Frobenius und Edmund Steppes. Als Freund Thomas finden sich ebenfalls Werke von Wilhelm Steinhausen aufgenommen. Wie bereits emotional aufgeheizt die Stimmung in diesen Jahren ist, teilt sich in der Kritik mit. Während der Hut vor Leibl, Victor Müller und dem Frühwerk von Thoma gezogen wird, bekommen die anderen Mitglieder des Kreises zu hören, daß sie „sich selbst überlassen später nichts malerisch Bemerkenswertes mehr“ hervorbrachten. Steinhausen „passiert noch“, Haider „hat sogar Meriten“. Dagegen trifft die Jüngeren die ganze Härte der Kritik. „Maler mit (...) dürftigem Handwerk“ werden sie genannt und weiter „Gewiß: Sie sind nicht Schüler der Franzosen; aber sie haben überhaupt so wenig gelernt, daß ihre Leistungen nur einen künstlerischen Tiefpunkt dokumentiert“. Über Edmund Steppes, der zusammen mit Karl Haider genannt wird, finden wir folgendes: „Aber bei Edmund Steppes geht diese Richtung schon ins Uninteressante, um bei den schon vorher erwähnten, sich äußerlich deutsch gebärdenden Künstlern aufs Trostloseste zu verwässern und in Impotenz zu endigen“. Die Besprechung geht mit einem Bericht über die Ausstellung im „Salon Cassirer“ weiter, wo „man diese Deutschtümler freilich nicht, dafür aber deutsche Franzosen“ findet. Auch dies wird abgelehnt, einzig der Maler Robert Breyer und die Sonderausstellung Vincent van Gogh hervorgehoben. Bis heute blieb dieses Urteil weitgehend in der Kunstgeschichte bestehen, ohne hinterfragt zu werden. Dabei entwickelt sich eine intensive Auseinandersetzung zwischen den Parteien, und Steppes übernimmt dabei fraglos eine wichtige Rolle

Gleichzeitig mit der Ausstellung im Heidelberger Kunstverein leistet Henry Thode wichtige Beiträge zur Rezeption von Steppes' Werk. Am 19. Mai 1906 veröffentlicht er eine längere elegische Hymne auf das Werk

³⁰⁸ Die Kunst für Alle, 20.Jg., München 1904/05, S.164.

Steppes' in der Heidelberger Zeitung. Dieser Text bildet die Grundlage für einen erweiterten Beitrag im Walhalla Band 1908 über Steppes und Reifferscheid. Thode geht in dieser Einführung vom Naturempfinden aus und beschreibt einfühlsam Steppes' Auseinandersetzung mit der Landschaft, mit der elementaren Natur:

„Dem einsamen Wanderer zeigt die Natur sich hold. Mit tausendfachem Geleit umgibt sie ihn, vertraut ihm in nie versiegender Sprache immer neu seinen Geist fesselnde Mären. Und ist dieser Wandernde ein Künstler, ein Sehender, der von ihr den Aufschluß verlangt, über die dunklen Vorgänge seines Vorstellens und Fühlens, dann wirbt sie um ihn mit allen ihren Kräften, als könne nur sein Sehnen auch ihre Rätsel lösen, u. verläßt, seinem Innern sich einprägend, ihn nicht mehr.“

Thode findet für das Verhältnis von Steppes' menschenleeren Landschaften zur Natur einen prägenden Ausdruck:

„Die Beredtsamkeit der Natur im Schweigen der Einsamkeit: dies ist es, was den Gemälden Edmund Steppes' ihren eigenartigen Charakter verleiht.“

Sehr viel sachlicher schreibt Henry Thode an anderer Stelle.³⁰⁹ Hier wird aufgelistet, was Steppes' Werk auszeichnet:

„Große, klare Raumanschauung,
starke, zarte Farbempfindung,
Reichtum an neuen Motiven
überraschend vielseitige, charakteristische Auffassung
Wolkenerscheinung und Beleuchtung
liebevolle Durchbildung jedes Details
bewegliche, feinfühligte Technik“

Ebenfalls auf die Heidelberger Ausstellung bezieht sich in den Münchner Neuesten Nachrichten eine Meldung:³¹⁰

³⁰⁹ Die Rheinlande, 6.Jg., 1906, S.240.

³¹⁰ Münchner Neueste Nachrichten, 27.5.1906, BSM.

„Edmund-Steppes-Ausstellung in Heidelberg. Man schreibt uns aus H e i d e l b e r g: Eine von Henry Thode im Kunstverein veranstaltete Ausstellung von Landschaften des Münchener Malers E. Steppes erregt allgemeine, lebhafteste Teilnahme. Zum ersten Male ist es hier vergönnt, einen Ueberblick über das vielseitige, von inniger Naturliebe beseelte und feinstes Formen- und Farbengefühl verratende Werk des hochbegabten Künstlers zu gewinnen und damit zugleich die Erkenntnis von der Bedeutung, die ihm als Vertreter schlichter und ächt deutscher malerischer Bestrebungen freudig zuerkannt werden muß.“

Damit ist neben einer poetischen Einführung und einer strukturierten Beschreibung die Heidelberger Steppes-Ausstellung zusätzlich kulturpolitisch flankiert. Eine eigenständige Kritik finden wir am 27. Mai in der München-Augsburger Abendzeitung in München:³¹¹

„Steppes-Ausstellung. In H e i d e l b e r g, der Stadt des Böcklin- und Thoma-Kultes, findet gegenwärtig eine Gesamtausstellung der Werke des Münchener Edmund Steppes statt, die zum erstenmal einen vollständigen Überblick über das Schaffen des jüngsten Verkünders der 'deutschen' Landschaft ermöglicht. Unbestreitbar spricht aus diesen Bildern eine Persönlichkeit mit einem starken Gefühl für ernste und düstere Naturstimmungen, das in vieler Hinsicht demjenigen Haiders gleicht. Die Art, wie Steppes die Landschaft, auffaßt, ist von derjenigen Haiders allerdings recht verschieden. Wohl begann auch er mit einem rein zeichnerischen Stil; dieser wurde indes allmählich breiter und führte in dem von München her bekannten 'Adagio' sogar zu einem eigenartigen Pointillismus, dem der Künstler in seinen neuesten Werken aber nicht treu geblieben ist. - Am wenigsten erinnern Steppes' Bilder an diejenigen seines Lehrers Lugo. Bei einigen der älteren ist eine starke Abhängigkeit von Böcklin bemerkbar; bei anderen, wie den knorrigen Bäumen mit der naiven Schnecke im Vordergrund, überwiegt Thomas Einfluß. Alle diese Bilder, die zum Teil wundervolle Wolkenstimmungen bieten, zeichnen sich durch eine übertriebene Klarheit der Luft, oft geradezu Luftmangel, aus. Selbständiger ist Steppes in einigen dunstigen Landschaften, so dem

³¹¹ München-Augsburger Abendzeitung, 27.5.1906, BSM.

kleinen Eichwaldrundbild von 1902 und der weißen Morgenstimmung von 1904, sowie einem von Pappeln eingefassten Bache aus derselben Zeit, Gemälden, die unmittelbar zu seiner sicherlich bedeutendsten Leistung, der großen 'Adagio' genannten Bergabendstimmung von 1905 überleiten. Die neuesten, ungewöhnlich farbigen Bilder zeigen Steppes im Begriffe, seinen älteren Stil mit dem letzten zu verschmelzen. Man darf der weiteren Entwicklung des Künstlers mit einiger Erwartung entgegensehen."

Nur fünf Wochen später widmen die Münchner Neuesten Nachrichten Steppes anlässlich der Ausstellung in der Wimmerschen Hofkunsthdlgung einen längeren Beitrag:³¹²

-s."Edmund Steppes, der gegenwärtig in der W i m m e r s c h e n Hofkunsthdlgung (Briennerstraße) eine Folge neuer landschaftlicher Schöpfungen vorführt, gehört in den Kreis jener deutschen Maler, die sich sowohl dem Pleinarismus, wie dem Böcklinschen Symbolismus gegenüber eine selbständige Stellung gewahrt und eher im Anschlusse an die alten deutschen Meister es versuchten, für ihre tief im rassigen Bewußtsein wurzelnde Anschauung eine vollgültige Ausdrucksform zu suchen. Man tut ihnen Unrecht, wenn man sie in Bausch und Bogen der engherzig-einsiedlerischen Heimatkünstelei zieht. Thoma, der als der bedeutendste, jedenfalls als der berühmteste unter ihnen gilt, hat z.B. den großen Landschaftler Courbet besser verstanden und besser genützt, als irgend ein anderer deutscher Maler. Im allgemeinen aber ging die Tendenz dieses Kreises, dem neben Thoma vor allem Lugo, Albert Lang und Karl Haider zugehören, mehr auf eine Betonung dessen, was die deutsche Anschauungsweise von derjenigen anderer Völker t r e n n t und u n t e r s c h e i d e t, als auf eine Herausarbeitung dessen, was sie mit den anderen verbindet. So hat diese Gruppe sich den Ruf einer ausgesprochen 'd e u t s c h e n Richtung' erworben; und je nach der Stellung, die man dem nationalen Elemente im Kunstleben zuweist, wird man sich bestimmt fühlen, sie deshalb entweder besonders hoch zu schätzen oder als irreführend abzulehnen. Nach beiden Seiten hin ist wohl im Kampfe der Tagesmeinungen übertrieben worden. Es ist jedenfalls ebenso falsch, ihre darstellerischen

³¹² Münchner Neueste Nachrichten, 4.7.1906, BSM.

Mängel zu übersehen, wenn man ihrer heimatlich-deutschen Gefühlswelt sympathisch gegenübersteht, als ihr künstlerisches Streben und ihre oft sehr hochstehenden Einzelleistungen nur deshalb herabzusetzen, weil man diese Gefühlswelt nicht versteht oder einfach nicht mag. Schließlich hat doch auch Dürer bekannt, daß er ‚deutsch malen‘ wolle, und es ist noch niemand eingefallen, ihn darob scheel anzusehen (...)"

In der München-Augsburger Abendzeitung lesen wir am 13. März 1907:

„Wirkungsvoll hat Schulte [Galerie in Berlin] diesem Pariser Künstler [Frédéric Karl Friesecke] in demselben Saal eine knorrige Natur in dem Münchener Edmund Steppes gegenübergestellt, der wegen Talentlosigkeit einst von der Akademie entlassen worden ist und so die beste Gelegenheit hatte, sich an altdeutschen und niederdeutschen Meistern zu schulen. Wenn dieser Einfluß aber auch stark zutage tritt, so sind doch die Ausdrucksmittel und die Empfindungswelt des modernen Künstlers durchaus modern. Man könnte ihn seiner ganzen Anlage nach am besten mit Karl v. Haider [sic] vergleichen, da er wie dieser die Großzügigkeit der Landschaft sowie die plastische Linienführung erstrebt und in der Natur die Stimmung, die Seele sucht. Bei seiner starken Modellierung ist es erstaunlich, welche Ausdrucksfähigkeit, Keuschheit und Zartheit in seinen Arbeiten liegt, und wie einheitlich seine Farben zusammengestimmt sind. Die gleichsam holzgeschnittene Landschaft 'Melancholie' und die zarten, in Hellblau, Rosa und Gelb gehaltenen ‚Frühlingsfarben‘ gelingen ihm in gleicher Weise. Schon mit den Wolken weiß er die erforderliche Stimmung anzuschlagen, mögen sie groß, schwer und drückend lasten, oder sich rosig im Abendhimmel auflösen, mögen sie flaumig schweben, oder einzeln und bedeutungsvoll dahinziehen. Man wird auf diesen Künstler ein Augenmerk haben müssen.“

Im Kunstverein zu Magdeburg wird die Gegenüberstellung mit einem französischen Maler wiederholt. In einem kleinen Katalog referiert Theodor Volbehr die Ziele und Vorstellungen Steppes' und wünscht eine

unvoreingenommene Betrachtung der unterschiedlichen künstlerischen Anschauungen:³¹³

"In Raffaëlli lebt etwas von einem eleganten, geistreichen Salonmenschen, von einem vornehmen Ästhet, der allzu lauten Sprechen perhorresziert, der auch im feinfühligsten Genießen nicht frei ist von einer gewissen Nervosität. Steppes ist ein Träumer, aber einer von den kampffrohen Träumernaturen, die sich für ihre Ideale schlagen möchten, bisweilen ein wenig eckig und hart, ein wenig bunt und grell aus solcher Kampf Stimmung heraus, dann aber wieder weich und zart wie ein Minnesänger.

Sind das die einfachen Gegensätze: französisch und deutsch ? Das wohl nicht. Aber wenn man sagt, daß in Raffaëlli viel von einem Franzosen, von einem Pariser der Gegenwart steckt, und in Steppes viel von der Sehnsucht moderner Deutscher, sich inmitten des Wirbels der Gegenwart die alte Traumfreudigkeit zu erhalten, dann wird man einigermaßen das Rechte treffen. Neben Raffaëlli gibt es viele französische Künstler, die gänzlich anders geartet sind als er, und die doch echte Künstler und echte Franzosen sind. So repräsentiert auch Steppes nur eine Richtung der deutschen Kunst. Aber allerdings: d i e s e Richtung senkt alle ihre Wurzeln in deutsches Erdreich hinein."

In einer Augsburger Zeitung vom 5.2.1909 lesen wir:

„Lokales.

Augsburg, 4. Febr. 09.

(Vom Kunstverein). Diese Woche brachte eine besondere Überraschung in der Kollektion des Münchners Edmund S t e p p e s. Dieser Künstler ist ein ganz Moderner, geht aber als Freilichtmaler und Impressionist andere Bahnen als alle seine Zeitgenossen, sein Sehen ist ein ganz eigenes und seine Technik desgleichen eine ebenso eigne; ob er aber zum Pfadfinder werden wird aus der Wirrnis des Modernismus in der Kunst, das ist eine andere Frage."

³¹³ Th. Volbehr, Gemälde von Edmund Steppes, München - Gemälde und graphische Blätter von J. Fr. Raffaelli, Paris, Ausstellungskatalog des Kunstvereins, Magdeburg 1908, Nachlaß E. Steppes.

In München stehen im gleichen Jahr schroffe Ablehnung und Begeisterung gegenüber. Die Münchner Neueste Nachrichten vom 28. April 1909 berichten von einer unbekanntem Ausstellung:

„Von den Arbeiten Hartmanns geht man, eben des Kontrastes wegen, am besten gleich zur Betrachtung derer Edm. S t e p-
p e s im Saale nebenan über. Steppes gehört heute zweifelsohne mit zu den interessantesten Künstlererscheinungen, er gehört zu denen, die im Gegensatz zu Malern wie etwa Hartmann nicht am reinen Sinneneindruck allein Genüge finden, sondern bei denen alle Form transfiguriert, bei Steppes fast übertrieben als Symbol des innewohnenden Lebens gekennzeichnet wird. So kommt es, daß seine Bilder zunächst einen unsinnlichen, fast kahlen Eindruck machen; er entblättert gleichsam alle Natur rings um sich, um uns ihr innerstes Weben und Wirken zu verdeutlichen, uns ihren stärksten Stimmungsextrakt zu verabreichen, (...)“

Dagegen schreibt am gleichen Tag der Bayerische Kurier:³¹⁴

„S t e p p e s beherrscht mit seinen eigentümlichen Bildern, die etwas wollen und meist doch nichts finden, die künstlerisch streben und dann ihren Zweck mißverstehen, den Oberlichtsaal.“

Die Münchner Neueste Nachrichten halten ihm die Treue. Am 8. Juni 1911 berichten sie:³¹⁵

„-h- Edmund Steppes läßt gegenwärtig wieder einmal im Kunstsalon W. Zimmermanns Nachfolger E. Paulat, Maximilianstraße 38, eine umfangreiche Kollektivausstellung seiner Werke sehen. Steppes gehört, wie bekannt, unseren hervorragendsten deutschen Stilisten zu, und wie H. Haider etwa, dem er vergleichbar ist, will auch er in seinen Landschaften, die hier der Mehrzahl nach vertreten sind, den Stimmungsgehalt eines Naturbildes in stärkster Form, im Extrakt sozusagen, wiedergeben. Es ist ihm wenig an der lediglich äußeren Wiedergabe des Scheines der Dinge mit allem für ihr wahres Wesen

314 BSM.

315 BSM.

belangloses Drum und Dran gelegen, den seelischen Gehalt der Objekte sucht er hervorzukehren und zu gestalten."

Das Jahr 1913 bringt für Steppes noch einmal zahlreiche Belege seines Wirkens. Im Februar 1913 stellt Steppes in München aus.³¹⁶

„- Von den Lebenden dieser Woche hat (mir wenigstens) Edmund S t e p p e s am meisten zu sagen. Wir wissen es längst: er ist kein 'Moderner', wenn modern sein so viel heißt wie Impressionist sein. Er ist ein Dichter, d.h. ein Gestalter, der aus den Elementen der Natur seine eigene Welt, die Welt seines Innern, aufbaut. Und so beschert er uns Dichtungen wie die entzückende Frühlingslandschaft, das wundervoll-warme 'Herbstgold', die rauhe Alb mit Wolken darüber, aus denen das Abendrot wie ein Glutregen herabrieselt, oder die Vorfrühlingslandschaft mit dem gespenstischen Riesenvogel 'Zeppelin I' im regenschweren Gewölk. Weniger weiß ich dagegen mit den beiden Akten anzufangen.“

In Königsberg in Preußen begegnet man dagegen Steppes anders:³¹⁷

"Eigenartige Arbeiten einer weltfremden Poetennatur an Augustin Hirschvogel oder den Meister E.S. erinnernd, mehr geträumt als wirklich gesehen, sind diese Blätter so recht für stille Betrachter in friedlichen Stunden geeignet. -n"

Am 16. Juli 1913 schreibt Dr. A.W. in der München-Augsburger Abendzeitung:³¹⁸

„Die reinlich glatte Art von E. S t e p p e s könnte allerdings mehr Lebenswärme vertragen;“

Dagegen eine Kölner Zeitung vom 23. Juni 1913:³¹⁹

„Der Ueberragendste der Gruppe ist Edmund S t e p p e s. In seinen Landschaften, für die koloristisch eine Harmonie von Grün (Wiesen,

³¹⁶ Eine Münchner Zeitung, 15.2.1913, BSM.

³¹⁷ Der Cicerone, 5.Jg., 1913, S.107.

³¹⁸ BSM.

³¹⁹ BSM.

Bäume) und Blau (Horizont) durchweg den Grundakkord angibt, wird auf den Beschauer ein tiefgefühltes, erhabenes Naturempfinden übertragen.“

Danach sind nur noch selten Ausstellungsbesprechungen in Tageszeitungen zu finden. Auch die großen Kunstzeitungen berichten kaum noch regelmäßig über das Schaffen von Steppes. Bezeichnend ist der Hinweis von Richard Braungart.³²⁰ In bezug auf ein Exlibris für Edmund Steppes von Heinrich Reifferscheid, Wannsee, geht Braungart auf Steppes ein:

„Von dem eben genannten Heinrich Reifferscheid rührt eine eigenartige, auf romantisch-phantastische Neigung des Besitzers anspielende Radierung für den in München lebenden Maler Edmund Steppes aus dem Thoma-Lugo-Kreis her, der zu den liebenswertesten und deutschesten Künstlern (besonders Landschaftern) unserer Zeit gehört, ohne daß die Öffentlichkeit freilich bis jetzt mehr als eine ungefähre Ahnung davon hat.“

³²⁰ Die Kunst, 18.Jg., München 1916/17, S.269 u. 272.

2.3.11 STEPPES UND DIE ZEITGESCHICHTE

Um 1900 weitgehend unpolitisch, ist bei Edmund Steppes eine zunehmende Rechtsorientierung festzustellen. Dabei wendet er sich gegen das Kaiserhaus und seine Kunstpolitik. Doch bei Kriegsbeginn stellt sich bei Steppes eine weit verbreitete Euphorie ein. In einem Brief an Hermann Brandt vom 6. August 1914 ist zu lesen:³²¹

„Finster und totenbleich ist auch hier alles! Weiß Gott, wo wir uns wiedersehen und wann! Herzlichsten Dank für Deine lieben Zeilen aus Bredeneu! Wie furchtbar hat sich alles verändert seit wir uns zum letztenmal geschrieben! - Und doch, meine zuversichtliche Meinung ist die, daß auf dem Erdball der Deutsche nun die Höhe erreicht und die dolste und beste Menschheit darstellt. Das Slaventum geht jetzt zugrunde. Es scheint mir das wie eine Naturnotwendigkeit, so sicher! Und wie hat England und Frankreich sich getäuscht, wenn es nun sich eins fühlt mit dem mörderischen Serbien!

Es gibt in der Geschichte Zufälle wie Nadelöre so winzig und von einer Bedeutung so groß wie eine Riesenmacht! - so ein Zufall wird auch uns Deutschen zum Sieg und zur Rettung helfen - Naturnotwendigkeiten lieben die Menschen ja 'Zufälle' zu nennen. Haue zu, wenn Du drankommst, was raus geht!“

Über seine eigene Situation berichtet Edmund Steppes im gleichen Brief:

„Was mich betrifft: ich bin Landsturm II unausgebildet, und komme wohl spät und wahrscheinlich im inneren Dienst dran. Freilich hat man hier schon einen Teil des Landsturms I einberufen - nur einen kleinen Teil, weil sich hierzuland eine erstaunliche Menge Freiwilliger gemeldet hat. Einmütig ist die vaterländische Begeisterung und mit erstaunlicher Ruhe und Ernst wickelt sich hier alles ab.

Wir waren in Oberstdorf und sind Sonntag eiligst heimgeflohen unter schrecklichen Reisesituationen auf allen Stationen. Erst heute sind wir in den Besitz unseres Reisegepäcks gelangt. - Und trotz alledem habe ich mich heute in ein neues Bild vergraben - ob es glücklich fertig wird, möchte ich ja freilich nicht versichern.

³²¹ Nachlaß E. Steppes.

Aber ich bin eben doch durch und durch Künstler und betätige mich, bis es eben nicht mehr geht."

Neben einer Kriegsbegeisterung und der Hoffnung auf eine „geistige Erneuerung“ in seinem Sinne, findet sich aber auch das Bewußtsein des herannahenden Unheils.

„Ob sich unsere 'deutschen' Museumsverwalter jetzt endlich an die Stirn greifen und zugeben, daß sie mit beitragen an unserem unsagbaren Leid? - Jetzt sehen wir ja den Dank dafür, daß wir in unseren Verwaltungen was die Kunst anbetrifft immer das Motto vorgesteckt haben: Ausland Ausland über alles. Das wird jetzt, wenn wir's erleben, bald anders werden! Hoffentlich bald!

Hoffentlich wird der Weltkrieg ein kurzer Krieg. Wird er noch so kurz, er fordert doch ungeheure Opfer. Also nieder mit unseren charakterlosen Feinden! Dir und den Deinen alles Gute, alles Glück! Müssen auch von Deinen Brüdern welche in den Krieg? - Mein Bruder Karl sitzt als Militär in der Grenzfestung Graudenz, mein Schwager ist in Metz als Reserveoffizier, wie mag es ihnen gehen!? Eine schreckliche fürchterliche Zeit!

Leb wohl! Laß' es Dir gut gehen, unsere herzlichsten Wünsche begleiten Dich! Ich kann mir gar nicht vorstellen, daß wir Deutsche unterliegen sollten! Nieder also mit England, Rußland und Frankreich!"

Mit 41 Jahren unterliegt Steppes nicht mehr dem Kriegstaumel, der junge Maler wie Oskar Schlemmer, Otto Dix und Franz Marc als Freiwillige in den Krieg ziehen läßt. Er bleibt ein konsequenter Maler, der seine vitalen Kräfte vor allem in seine künstlerische Arbeit investiert. Dennoch scheinen sich seine Empfindungen und Eindrücke, die er in den Kriegsjahren aufgenommen hat, in den Bildern widerzuspiegeln. In dem Ausstellungskatalog „Waldungen“³²² von 1987 finden wir die Hochwaldwildnis von Steppes (W.ö.S. 206), 1917 gemalt, neben einem Photo eines abgestürzten französischen Flugzeugs. Wie ein ausgehöhlter Baum steckt der Flugzeugruppf im Waldboden, davor posiert ein deutscher Soldat wie vor einer Jagdtrophäe.

³²² Waldungen, Die Deutschen und ihr Wald, Ausstellungskatalog der Akademie der Künste, Berlin 1987, S.277.

Die Grausamkeit des Krieges erlebt Steppes früh. Sein jugendlicher Freund Hermann Brandt wird am 25. September 1915 bei Beau Séjour schwer verwundet und stirbt fünf Tage später im Lazarett von Joigny mit achtundzwanzig Jahren. Im Februar 1916 wird postum der Beitrag Brandts zu Steppes' Werk in den Westermann Monatsheften veröffentlicht.³²³

Zwei weitere Briefe geben Auskunft über Steppes während den Kriegsjahren. Ein erster vom 10. Januar 1916 an Beringer³²⁴ berichtet von seinen enttäuschten Hoffnungen, die er auf die Erneuerung der „Deutschen Kunst“ gesetzt hat.

„Und dann, der gräßliche Tod des geliebten Friends H. Brandt hat mich auch schwer erschüttert und hernach ganz in die Arbeit vergraben. Ganz unglücklich machte mich die Erkenntnis von unserem totalen Mangel an großem, tiefem Kulturbewußtsein, das uns nicht einmal die paar wirklich treu deutschen Kulturträger, die wir neben und trotz Judentum überhaupt noch haben, befiehlt zu schützen vor dem Krieg mit allen Mitteln, die sich finden lassen. Was soll denn noch deutsch sein an Deutschland, wenn wir auch diese Scheinmoral lassen!?! Die Kulturverbrecher Meier-Graefe, Wichert, Cassierer, Pieper und wie sie alle heißen, sitzen sicher und es ereilt sie nichts, was sie zum Schutze deutscher Kultur ereilen sollte, nein, müßte!. Was hat nur Tschudi allein hier in München angerichtet - es ist nicht zu erklären. - Lieber Herr Behringer, wir stehen recht 'allein auf weiter Flur'. Und doch hab ich noch immer frische Hoffnungen, freilich mehr aus Grund von Beobachtungen in meiner Nähe. - Schon das gute Fortschreiten der Arbeit macht hoffnungsfroh.“

Im gleichen Brief erfahren wir von einer neuen Veröffentlichung, die Steppes unter dem Pseudonym „Sebastian Kraft“ in der Zeitschrift „Bühne und Welt“ veröffentlicht.³²⁵ Gleichzeitig arbeitet er an einem kleinen Büchlein „Unsere Kunst“. Die Norddeutschen Monatshefte bitten

³²³ H. Brandt, Edmund Steppes, in: Westermanns Monatshefte, 60.Jg., 1915/16, S.785-796.

³²⁴ Generallandesarchiv Karlsruhe, Nachlaß Beringer.

³²⁵ Sebastian Kraft, Das Schicksal der deutschen Kunst, in: Bühne und Welt, 18.Jg., Hamburg 1916, S.77f.

um einige Handzeichnungen, um sie zu veröffentlichen. Am 25. Oktober 1917 schreibt Steppes an Braungart.³²⁶ Kurz zuvor hat die Berliner Nationalgalerie zwei Werke von ihm angekauft. Er bittet den Kunstschriftsteller, eine Notiz zu lancieren. Darüber hinaus äußert sich Steppes:

„Ich bin meiner Kunst treu geblieben und kein Kriegsmaler geworden, ja, habe sie in dieser Zeit des Weltringens gegen unser Vaterland erst recht vertieft und verhärtet, wodurch sich die Erfolge bei meinen Liebhabern nur gesteigert haben, was mir in diesem Falle um so größere Freude macht.“

Mit zwei Beiträgen in der deutsch-völkischen Monatszeitschrift „Bühne und Welt“³²⁷ meldet sich Edmund Steppes 1916 zu kulturellen Zeitproblemen zu Wort. Unter dem Pseudonym Sebastian Kraft veröffentlicht er mit „Das Schicksal der deutschen Kunst“³²⁸ eine scharfe Kritik an den Zeitumständen.³²⁹

„Seit zwanzig Jahren etwa darf man kaum wagen, von deutscher Kunst zu sprechen, ohne als einseitiger Philister angesehen zu werden und bei den Künstlern sofort in Mißkredit zu geraten. Tagaus, tagein ist die französische Kunst in aller Munde und wird von der Mehrheit der Künstler Deutschlands auf Schritt und Tritt beobachtet und studiert.“

Neben den Künstlern klagt Steppes die Kunsthistoriker und Museumsleute für diese Entwicklung an, macht „krankhafte“ Bücher wie z.B. „Der Fall Böcklin“, die „Internationalen Weltausstellungen“ im Ausland und die „Deutsche Jahrhundert-Ausstellung“ in Berlin 1906 verantwortlich.³³⁰

„Man wollte die Welt glauben machen, die Kunst sei international, was natürlich nicht der Fall ist und nie sein wird, weil noch kein

³²⁶ Bayerische Staatsbibliothek München, Braungartiana I (Steppes, Edmund).

³²⁷ Bühne und Welt, Monatsschrift für das deutsche Kunst- und Geistesleben, hrsg. v. W. Kiefer, 18.Jg., Hamburg 1916.

³²⁸ Sebastian Kraft (Pseudonym E. Steppes'), Das Schicksal der deutschen Kunst, Ebenda, S.77-81.

³²⁹ Ebenda, S.77.

³³⁰ Ebenda.

internationaler Mensch geboren worden ist, es also auch keinen internationalen Künstler gibt. Die Genialität des Künstlers ist durch seine Volksabstammung charakterisiert, was ein Blick in die Kunsterzeugnisse der verschiedenen Völker - so weit es sich um wahrhafte Kunstwerke handelt - sofort einleuchtend darlegt. Nur der moralische Wert der Kunst ist ein kosmischer; ein Ewigkeitswert."

Als Grund für die Unterdrückung „selbst der tüchtigsten, deutschrassigen Kunstwerke“ sieht Steppes:³³¹

„Deutschland bietet eben seinen großen Künstlern einen viel dürftigeren Nährboden als dem Proletariat der Kunst. Diesem verhalf zu seiner ungeheuren Entfaltung einesteils die Einführung der fabrikmäßigen Herstellung der Farben und Malgründe; andernteils die Einführung der großen Massenausstellungen und die Pressekritik.

Das erstere wirkte verrohend auf Kunstausbübung und Naturanschauung. Die beiden anderen Zustände verrohten das Kunstempfinden des Publikums, verwirrten ihm die Begriffe von wahrhaftiger und erlogener Kunst; von Kunst aus erster Hand und Nachahmung."

Die Abrechnung mit den vermeintlich ungerechten Zeitumständen mündet in dem Appell:³³²

„Kunst aus erster Hand soll Deutschland wollen und Ihr die erste Anerkennung gewähren! Sie, die aus seinem Holze ist, sollte ihm doch am nächsten stehen! Mit Willen und Taten sollte der Deutsche seine Kunst schützen gegen die verräterischen Angriffe auf ihren eigenartigen, starken, deutschen Charakter!"

Steppes, der sich wohl zu denjenigen Künstlern zählt, „die aus innerer Wahrhaftigkeit und Charakterfestigkeit sich dem unsauberen Getriebe ferngehalten und für die deutsche Kunst gelitten haben“, endet:³³³

331 Ebenda, S.79.

332 Ebenda, S.81.

333 Ebenda.

„Sie [die Künstler] zweifeln nicht daran, daß unser Krieg der Wahrhaftigkeit gegen die Lüge ein Sieb sein wird, das das Faule und Unaufrichtige langsam abstoßen und das Ehrliche und Stammesgetreue als einzig keimfähigen Wert zur Fortpflanzung der gesunden deutschen Kunst nach oben, an das Licht der Gegenwart schütteln wird!“

Der zweite Beitrag in „Bühne und Welt“, „Eine Kulturfrage“³³⁴ wird unter Steppes eigenem Namen veröffentlicht. Thema ist die vom Staat gewünschte Luxuserklärung, „die zu einer einmaligen Besteuerung von alten und neuen Kunstwerken führen soll“. Vehement wendet sich Steppes dagegen, möchte lieber „das Grammophon, diese amerikanische Barbarei“, den photographierten Schundroman, „Das Kinotheater und noch sehr viele wirkliche Barbareien an Stelle der Heiligtümer der deutschen Seele“ besteuert sehen. Zu seinem Verständnis für Kultur äußert er sich:³³⁵

„Der Deutsche ist heute zweifellos der erste Kulturmensch der Erde. Woran aber liegt das? - Einzig an seiner Kultur der Seele - nicht etwa an seiner hohen 'Zivilisation', nicht an den äußerlich nützlichen Lebensverbesserungen, die ihm seine Industrie, Geld und berechnender Verstand erwarben. Seine hohe, edle Kultur der Seele hat der Deutsche erklimmt in der steten Befriedigung seines ihm von Uranfang an eingeborenen und vererbten Bedürfnisses nach Kunst und künstlerisch gestaltetem Leben überhaupt; denn die Kunst ist unleugbar die edelste und berufenste Erzieherin der menschlichen Seele, zu deren Sprache sie wiederum im Kunstwerke wird.“

Aus beiden Aufsätzen Steppes' spricht eine Heilserwartung und die Hoffnung auf Erlösung von dem augenblicklichen kulturellen Kräfteverhältnis. Dies glaubt er nach einem militärischen deutschen Sieg, der gleichzeitig eine moralische Erneuerung bringen soll, erreicht.

³³⁴ Edmund Steppes, Eine Kulturfrage, ebenda, S.323/324.

³³⁵ Ebenda, S.323.

2.3.12 RESÜMEE

In den Jahren zwischen 1902 und 1917 liegen bei Steppes fraglos die Wurzeln für seinen weiteren Lebensweg und seine ideologische Prägung. Durch die Gründung einer Familie baut er sich eine bürgerliche Existenz auf. Frau und Tochter geben ihm Rückhalt und schaffen dem Einzelgänger einen privaten Raum, der den Kontakt zu Freunden und Bekannten erleichtert.

Daneben kommt Steppes durch die Begegnung mit wichtigen Zeitgenossen wie Thode, Thoma und Haeckel in den Brennpunkt der künstlerischen Auseinandersetzung seiner Zeit. Dabei entwickelt Steppes zunehmend eigenständige Positionen. Mit der Herausbildung eines geschlossenen Weltbildes geht eine Entbindung von alten Normen einher. Der Austritt aus der Kirche, die Ablehnung der liberalen Position des Vaters, aber auch der staatstragenden wilhelminischen Auffassung führen zu einer politischen Radikalisierung mit antisemitischen Zügen. Im Sinne der konservativen Revolution wendet sich der Maler gleichzeitig gegen Kaiserreich und bürgerliche Moderne und sucht das „Heil“ in einer kulturellen Erneuerung. Für Steppes' weitere wirtschaftliche Perspektive ist die Ausbildung eines Freundes- und Sammlerkreises wichtig, zu deren prominentester Vertreter der österreich-ungarische Graf Paul Esterházy gehört.

Mit seinen zahlreichen Ausstellungen und den theoretischen Äußerungen, die sein künstlerisches Programm sichtbar werden lassen, gehört Steppes zu den zentralen Nachwuchskünstlern der „Deutschen Malerei“. Viele seiner Vorwürfe finden sich fast wörtlich bei den etwas jüngeren Expressionisten, die sich von der Ausschließlichkeit des Kreises um Meier-Graefe und der Berliner Secession ebenfalls bedrängt fühlen. Vor allem von Emil Nolde³³⁶ hören wir die gleichen Ausfälle gegen die Franzosen und bemerken die Suche nach ähnlichen künstlerischen Quellen, wobei allerdings bei der deutschen Gotik ihr „Geist“ eine zentrale Rolle spielt.³³⁷ Dennoch gelingt es Steppes nicht, in diesen Jahren künstlerisch Gleichgesinnte in größerer Zahl zu finden. Eine

³³⁶ E. Nolde, *Mein Leben*, Mit einem Nachwort von M. Urban, Köln 1979, S.162-187.

³³⁷ M. Bushart, *Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst*, Kunstgeschichte und Kunsttheorie 1911-1925, München 1990.

Mitschuld trägt dabei sein menschlicher Charakter, der keine künstlerische Kompromisse zulässt und unfähig ist, auch nur taktische Koalitionen einzugehen. Dies zeigt sich vor allem 1907/1908 mit der Gründung des Werdandi-Bundes.

Steppes sieht in seiner ersten Schrift die Kunst als Ausdruck des inneren Wesens des Künstlers. Für ihn definiert sie sich - auf Thode aufbauend - in der besonderen Betonung des Charakteristischen an Stelle einer verallgemeinernden Schönheitsform. Liebe selbst zu den kleinsten Dingen der Natur, unbeschreibliche Naturtreue, Phantastik, Harmonie und Glut der Farben, sowie die Schönheit, Vortrefflichkeit und Haltbarkeit der Malweise sind für Steppes Grundlagen seiner und der „deutschen“ Kunst. Die Aufgabe des Malers ist für Steppes, sich an den altdeutschen und altniederländischen Vorbildern zu schulen und gleichzeitig sein Inneres zu erkennen. Im Gegensatz zu Thode sieht Steppes euphorisch die Möglichkeit, durch das Studium der Alten Meister eine neue deutsche Kunstblüte zu schaffen. Den Adressaten seiner Kunst klammert Steppes in der Tradition der Neuhumanisten aus. Nur in der Selbstbildung aller an den propagierten Idealen besteht die Möglichkeit des wahren künstlerischen Genusses.

2.4 DIE JAHRE 1918 BIS 1932

2.4.1 LEBENSSTATIONEN

Am Ende des Ersten Weltkrieges wird Edmund Steppes nachgemustert. Obwohl das königliche Bezirkskommando II München H.M.A.II am 26. Juni Steppes die Arbeitsverwendungsfähigkeit bescheinigt,³³⁸ erhält er am 12. August 1918 vom Wehramt der Stadt München die Rückstellung, die bis zum 1. Dezember 1918 befristet ist.³³⁹

Die letzte September- und erste Oktoberhälfte 1918 erlebt Steppes auf dem Schloß Militsch bei Breslau, wo er bei dem Grafen Maltzan einen Bildnisauftrag ausführt.

Die bedingungslose Kapitulation Deutschlands am 8. November 1918 erlebt Steppes wohl in München. Noch im Kriegsjahr 1918 mit umfangreichen Beiträgen von namhaften Kritikern³⁴⁰ gewürdigt, wird es publizistisch um Steppes in den folgenden sieben Jahren still. Nur um 1923, im Jahr seines 50. Geburtstages, finden sich vermehrt Erwähnungen, so eine Würdigung durch J. A. Beringer in den Münchner Neuesten Nachrichten³⁴¹ und ein Hinweis in „Die Kunst für Alle“,³⁴² die sich auf seine Beteiligung bei der jährlichen Münchner Glaspalastausstellung bezieht. Ein Jahr später folgt ein umfassender Beitrag Beringers in „Velhagen & Klasings Monatshefte“.³⁴³ Ebenso findet sich ein Beitrag in „Sonnenland“,³⁴⁴ der um so deutlicher zeigt, wie Steppes ins Private, Unterhaltsame gedrängt ist, ohne jeden Anschluß ans aktuelle Kunstgeschehen.

³³⁸ Wehrpaß E. Steppes, Nachlaß E. Steppes.

³³⁹ Mitteilung des Wehramtes der Stadt München, 28.8.1918, Nachlaß E. Steppes.

³⁴⁰ W. Fraenger, Edmund Steppes als Radierer, in: Graphische Künste, 41.Jg., Wien 1918, S.63-72.

³⁴¹ Münchner Neueste Nachrichten, Nr.184, 10.7.1923.

³⁴² Die Kunst für Alle, 39.Jg., München 1923/24, Abb. Brüderchen und Schwesterchen, S.365.

³⁴³ J. A. Beringer, Edmund Steppes, ein deutscher Maler, in: Velhagen & Klasings Monatshefte, 39.Jg., 1924/25, S.49-64.

³⁴⁴ O. Doering, Edmund Steppes, in: Sonnenland, 12.Jg., München 1923, S.121/122.

Steppes' geistige Heimat und Zuflucht in jenen Jahren ist widersprüchlich. Wohl über Matthäus Schiestl kommt es zur Begegnung mit dem Pfarrer Dr. Alfons Heilmann, der mit seinen Heften „Sonntag ist's“ katholische und deutsch-nationale Anliegen verbreiten möchte. Zumindest zweimal wird Steppes' Werk in den Heften vorgestellt.³⁴⁵ Der Monist Steppes, der aus der Kirche ausgetreten war, erhält also im Umkreis der „Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst“,³⁴⁶ bei der Matthäus Schiestl und Huber-Sulzemoos engagiert sind, Anschluß. Zumindest mit Schiestl verbindet ihn in den zwanziger Jahren eine Freundschaft. Vom 23. Januar 1921 und 4. August 1927 finden sich zwei Postkarten Schiestls im Nachlaß Steppes. Auch ein Besuch auf Schiestls Almhütte in Tirol ist für das Jahr 1927 belegt.³⁴⁷ Steppes' Hinwendung zum Märchenhaften könnte in Bezug zu dem Aufleben eines Symbolismus in München um 1920 stehen, wie es beispielhaft die Renaissance Fernand Khnopffs (1858-1921) verkörpert. Gleichwohl bleibt ein Gegensatz zu den volksfrommen Künstlern bestehen.

Wohl auch deshalb scheint Steppes mit seinen Schülern eigene Wege zu gehen. Thode und Thoma, die warmherzig am Engagement der Jungen Anteil nehmen, tauschen sich brieflich darüber aus.

In einem Münchner Verein, zu dem über den Maler, Graphiker und Kunsthistoriker Dr. Hubert Wilm Kontakt besteht, ist Steppes Ehrenmitglied. Streit entfacht sich über das Werk seines Schülers Heinsdorff, das Steppes vorstellt und Ablehnung erfährt.³⁴⁸

Weitere Bildnisaufträge wie im Oktober 1920 in Plauen bei Flöha in der Nähe von Chemnitz bei der Familie Karl Siems tragen zum

³⁴⁵ A. Heilmann, Edmund Steppes, in: Sonntag ist's, 4.Jg., o.J. (1918/19), S.559-563. A. Heilmann, Von deutscher Kunst, in: Sonntag ist's, 6.Jg., o.J. (1920/21), S.88.

³⁴⁶ C. Stabenow, Ende der christlichen Kunst?, Die Zeitschrift „Die christliche Kunst“ in den zwanziger Jahren, in: „München leuchtete“, Karl Casper und die Erneuerung der christlichen Kunst in München um 1900, hrsg. v. P.-K. Schuster, München 1984, S.66-72.

³⁴⁷ Postkarte E. Steppes an Anna St., o.D., Nachlaß E. Steppes.

³⁴⁸ Brief E. Steppes an H. Wilm, 6. Julmond (Dezember) 1919, Landeshauptstadt München Stadtbibliothek, 4127/88. Vermutlich handelt es sich um den Münchner Altertumsverein von 1864, dessen 1.Vorsitzender H. Wilm ist, Thieme-Becker, 36.Bd., Leipzig 1947, S.39.

Lebensunterhalt bei.³⁴⁹ Allerdings sind Steppes seine Landschaften, die nicht von den Wünschen der Auftraggeber belastet sind, wesentlicher.

Zu einem namhaften Ankauf kommt es im Jahreswechsel 1921/22. Professor Dr. Eduard Flechsig vom Braunschweiger Museum, das seit 1927 den Namen Herzog Anton Ulrich-Museum trägt, erwirbt 50 der etwa 70 Radierungen Steppes' (W.ö.S. 67-116).³⁵⁰ Im Mai 1922 sichert sich die Firma R. Voigtländerverlag in Leipzig für 4.000 Mark die Reproduktionsrechte an dem „Einsamen Herrgöttle“ (W.ö.S. 208), um es in einer Bildermappe der Fichtegesellschaft zu veröffentlichen.³⁵¹ Im gleichen Jahr nimmt der Maler und Graphiker Marcel Dornier wieder Kontakt zu Steppes auf,³⁵² und auch die Beziehung zu dem Karlsruher Architekten Heinrich Sexauer bleibt erhalten.³⁵³

Zwischen 1919 und 1923 wird Steppes' Wohnung und Atelier nicht nur zum Treffpunkt rechter Deutschtümler. In wechselnder Besetzung versammeln sich um 5 Uhr abends um einen großen Ecktisch Freunde, Schüler und Bekannte Steppes'. Der Maler Friedrich Benedictus Momme Nissen, als Verwalter des Gedankenguts von Julius Langbehn (1851-1907), Freunde von Houston Stewart Chamberlain sowie der Arbeiterdichter Bruno Tanzmann finden sich ebenso ein wie Naturapostel in der Nachfolge von Karl Wilhelm Diefenbach.³⁵⁴ Letztere sehen in Steppes eine neue Leitfigur. Gestalten, meist bärtig mit langen Haaren und mit offenem

³⁴⁹ Briefe E. Steppes an Anna St., 5.10./7.10.1920, Nachlaß E. Steppes.

³⁵⁰ Briefe Ed. Flechsig an E. Steppes, 17.11./6.2.1922, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg. Inventarisiert unter Nr. 3961-3976 (erworben von Verleger Julius Schmidt, München); 4232-4262 (erworben v. Edmund Steppes), Besitz Herzog Anton Ulrich Museum Braunschweig.

³⁵¹ Vertragsentwurf, 30.5./2.6. 1922, Nachlaß E. Steppes.

³⁵² Brief M. Dornier an E. Steppes, Januar 1922, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg. Marcel Dornier, geb. 17.6.1893, ansässig in Langenargen/Bodensee, Vollmer, Bd.1, Leipzig 1953, S.586. Marcel Dornier, Gemälde-Zeichnungen-Graphik, hrsg. v. Ed. Hindelang, Sigmaringen 1983.

³⁵³ Postkarte H. Sexauers an E. Steppes mit Aufnahme eines Innenraumes mit zwei Steppes-Bilder, 23.12.1922, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg.

³⁵⁴ Erika Steppes, Kind in unruhiger Zeit, maschinenschriftliches Manuskript, S.4., Nachlaß E. Steppes. J. Frecot/J. F. Geist/D. Krebs, Fidus 1868-1948, Zur ästhetischen Praxis bürgerlicher Fluchtbewegungen, München 1972.

Hemd, ungebügelten Hosen und Sandalen, luftig bekleidet, tauchen unvermindert auf. Zu den Besuchern gehört Willo Rall, ein Naturapostel und Zeichner, der mit seinem germanischen Denken eine neudeutsche Religion begründen möchte. Die Beziehung zu Steppes bricht weitgehend ab, doch berichtet Maria Gundram, eine Freundin des Hauses um 1934 von Ralls Einfluß auf Erich Ludendorffs Frau Mathilde. Das Ehepaar kommt über die Gründung des Tannenbergbundes, 1925, zu einer bizarren Sekte mit der Bezeichnung „Deutsche Gotterkenntnis Haus Ludendorff“.

Enger ist die Beziehung zu der Tochter Diefenbachs, deren Mann, Friedrich von Spaun, ein Schüler des Vaters sich für Klingsor und Jesus hält,³⁵⁵ sowie zu Bruno Wersig.³⁵⁶ Doch Steppes, der gutes Essen und Trinken liebt, hält Distanz zu diesen radikalen Naturlehren und sucht die Naturmystifizierung ausschließlich in seinen Bildern.

Das Jahr 1923, in dem Steppes seinen 50. Geburtstag feiert, läßt ihn sich den Nationalsozialisten annähern, nachdem er sich bereits um 1918 mit Dietrich Eckart angefreundet hat. Sechs Wochen vor Hitlers Marsch auf die Feldherrenhalle bekennt er sich in einem Brief an Beringer³⁵⁷ zu dieser Partei. Im Mai 1923 beteiligt sich Steppes an der Diskussion um den Expressionismus, die im Völkischen Beobachter auf breiter Basis geführt wird.³⁵⁸ Dabei wendet er sich vehement gegen die „unglaubliche Unkenntnis“ von Alfred Rosenberg, der zuvor in einem Beitrag³⁵⁹ sich für den Expressionismus als künstlerische Entsprechung des Nationalsozialismus ausspricht und scharf die rückwärtsgewandten, an den altdeutschen Malern angelehnten Künstler kritisiert. Rosenberg lenkt ein und nennt ihn anlässlich der Glaspalastausstellung 1923, „eine jener seltenen Naturen, deren Augen mit den Augen unserer großen Alten die Natur anschauen und doch in der Art der Komposition und des

³⁵⁵ Aussagen von Erika Steppes, niedergelegt April 1966, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg. Erica Steppes, Von Reformern und Naturaposteln, in: Heimatglocken, Nr.9, 7.8.1980, S.3/4.

³⁵⁶ B. Wersig, geb. 15.2.1882 Altwasser, Schlesien, Thieme-Becker, Bd.35, Leipzig 1942, S.423.

³⁵⁷ Brief E. Steppes an J. A. Beringer, 30.9.1923, Generallandesarchiv Karlsruhe, Nachlaß Beringer.

³⁵⁸ G. Köhler, Kunstanschauung und Kunstkritik in der nationalsozialistischen Presse, Phil. Diss., München 1937, S.25. E. Steppes, Völkische Kunst, in: Völkischer Beobachter, Nr.98, 22.5.1923, S.2.

³⁵⁹ A. Rosenberg, Völkische Kunst, in: Völkischer Beobachter, Nr.89, 10./11.5.1923, S.2.

Temperaments ganz moderne Menschen sind".³⁶⁰ Auch nach dem Verbot des Völkischen Beobachters ab dem 9. November 1923 und dem Wiedererscheinen im April 1925 finden sich Beiträge über Steppes im Zentralorgan der NSDAP. Doch tritt er erst im Januar 1932 in die Partei ein.

Seine Tochter Erika Steppes findet nach eigenen Aussagen in den zwanziger Jahren über Eleonore Baronesse von Wohlzogen gesellschaftlichen Anschluß in den Familien Ivo Stiedinger,³⁶¹ dem Direktor der Stadtbibliothek München und General Kurt von Schleicher, bei denen sie auch Albert Schweitzer und Hans Brandenburg kennenlernt. Über gleichaltrige Freundinnen kommt Erika in Häuser mit unterschiedlichen politischen Ausrichtungen. Ihre Schulkameradin Ivonne, Stieftochter Dietrich Eckarts, öffnet ihr die Welt des äußersten rechten Spektrums. Dagegen wird ihr durch Gundel Bab, Tochter des jüdischen Schriftstellers und Sammlers von Kriegslyrik Julius Bab, der Weg zu einem der „Neu-Deutschen-Kreise“ gelenkt. Schließlich lernt sie über Hertha Cohen die Welt des Kantforschers und Philosophen Hermann Cohen kennen. In diesen Kreisen gelten ihre Eltern, wie es ihr Arzt ausdrückt, als „auf dem Mond lebend“.

Der Vorsitzende der Münchner Künstlergenossenschaft, Fritz Behn, nimmt Steppes 1927 in einem Antrag zur Verleihung des Professorentitels auf.³⁶² Eine Woche später schiebt Behn weitere Unterlagen nach,³⁶³ in denen Steppes' Leistungen gewürdigt werden. Am 10. Dezember gibt die Akademie der bildenden Künste das Ergebnis ihrer Beratung an das Unterrichtsministerium weiter. Über Steppes ist festgehalten:³⁶⁴

³⁶⁰ Völkischer Beobachter, Nr.107, 5.6.1923, S.2.

³⁶¹ Briefkarte I. Stiedinger an Anna St., 20.1.1937, Nachlaß E. Steppes.

³⁶² Brief F.Behn an Bayerisches Kultusministerium, 18.11.1927. Daneben nennt Behn noch Alfred Bachmann, Fritz Bayerlein, Simon Glücklich, Bruno Goldschmidt und Wilhelm Roegge als Maler und Willi Erb sowie Wolfgang Vogl als Architekten; Bayerisches Hauptstaatsarchiv, MK 40887.

³⁶³ Brief F. Behn an Bayerisches Kultusministerium, 25.11.1927, Bayerisches Hauptstaatsarchiv „Edmund Steppes, geboren 1873, in Burghausen/Oberbayern, besonders verdient durch seine mal-technischen Versuche, grosse goldene Staatsmedaille Wien 1910, in München keine Auszeichnung. Bilder National-Galerie Berlin: zwei Gemälde, Karlsruher Galerie, Stuttgarter, Osen (sic), Kasseler, Elberfeld, Bautzen, Albertina, München.“

³⁶⁴ Bericht der Akademie der bildenden Künste an das Staatsmini-

„Nr. 9 Steppes.

Aus gelegentlichen Äusserungen über den Wert von Kunsterziehungsanstalten könnte vielleicht gefolgert werden, dass er auf den Titel keinen Wert legt, so dass etwa Anlass bestehen möchte, hierwegen sich zu erkundigen. Erfahrungsgemäss wird aber doch auch in solchen Fällen der Titel gerne angenommen. Jedenfalls befürwortet das Kollegium nach der künstlerischen Leistung die Verleihung auf das wärmste.“

Von den zwölf vorgeschlagenen Malern lehnt die Regierung zwei ab und setzt dafür fünf weitere auf die Liste³⁶⁵ wobei Steppes anstandslos passiert.

Hat Steppes bereits 1926 bei Ausstellungen zunehmend Erfolg und neue Wirkungsebenen, so in Tuttlingen durch die Vermittlung von Gottfried Rieger³⁶⁶ und in Ulm durch seine Schüler, so rückt er in den folgenden Jahren wieder in ein breites öffentliches Kunstinteresse.

Daneben lässt die Faszination junger Maler an dem Künstler Steppes nicht nach. Brieflich halten Wolfgang Metzger³⁶⁷ und der Malerfreund Hermann Urban³⁶⁸ Kontakt. Bereits 1927 veröffentlicht Steppes seine neuen maltechnischen Erkenntnisse, die sich mit seiner nun praktizierten Temperatechnik auseinandersetzen.³⁶⁹

sterium für Unterricht und Kultus, 10.12.1927, Bayerisches Hauptstaatsarchiv, MK 40887.

³⁶⁵ Bayerisches Staatsministerium für Unterricht und Kultus, Betreff: Verleihung des Titels „Professor der bildenden Künste“, München, den 21. Dezember 1927. „Im Namen der Regierung des Freistaates Bayern wird folgenden Künstlern der Titel „Professor der bildenden Künste“ verliehen: den Malern Richard Benno Adam, Karl Bauer, Gustav Bechler, Lothar Bechstein, Hans Best, Ludwig Bock, Josef Eberz, Bruno Goldschmitt, Fritz Heubner, Hermann Pampel, Ludwig Putz, Karl Schwalbach, Edmund Steppes, Hugo Tröndle, Max Unold diese in München, (...)“

³⁶⁶ 13 Briefe G. Rieger, 1926-1929 u. 1944-1946; eine Tuttlinger Zeitung, 3.12.1926. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg.

³⁶⁷ Brief W. Metzger an E. Steppes, 17.10.1926, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg.

³⁶⁸ Brief H. Urban an E. Steppes, 10.7.1927, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg.

³⁶⁹ E. Steppes, Wie ich male, in: Technische Mitteilungen für Malerei, 43.Jg., München 1927, S.101-106.

Interessant ist vor allem, wie in den folgenden Jahren anerkannte Fachwissenschaftler Steppes' „Neue Naturmalerei“³⁷⁰ oder „Deutsche romantische Malerei der Gegenwart“³⁷¹ in die Nähe der Neuen Sachlichkeit bringen. Ihnen gegenüber stehen die nationalbetonten Kritiker wie Beringer,³⁷² die Steppes' Eigenständigkeit und völkischen Charakter betonen.³⁷³ Steppes selbst schlägt sich 1932 mit seinem Beitritt zur NSDAP eindeutig auf die völkische Seite, ohne zu ahnen, daß seine Wirkungs- und Entwicklungsmöglichkeiten im Nationalsozialismus nach einem kurzen Strohfeuer bald Rückschläge erfahren sollen.

Zu dem Entschluß dürfte seine materielle Lage beigetragen haben, die sich zunehmend verschlechtert.³⁷⁴ Dies ist auch der Grund seines Wohnungswechsels, der die Familie in die Lipowskystraße 24 ziehen läßt.³⁷⁵

1932 endet mit dem Tod von Paul Esterházy-Galantha-Forchenstein am 29. Oktober auch die Freundschaft zwischen dem Maler und dem Grafen,³⁷⁶ der ihm durch Bilderaufträge und Zuspruch stets zur Seite stand.

³⁷⁰ M. Sauerlandt, Die Kunst der letzten 30 Jahre, Hamburg 1948.

³⁷¹ J. Baum, Deutsche romantische Malerei der Gegenwart, Ausstellungskatalog Städtisches Museum, Ulm 1932.

³⁷² Deutsche Bildkunst, 2.Jg., Dresden 1932, S.3f.

³⁷³ Von Münchner Künstlern und ihrem Schaffen, Bayerische Staatszeitung, Nr.43, 21.2.1932, BSM.

³⁷⁴ Brief E. Steppes an K. Hahn, 7.4.1932, Nachlaß E.Steppes.

³⁷⁵ Landeshauptstadt München Stadtarchiv, (Einwohnermeldekarte).

³⁷⁶ Todesanzeige, Bilder, Brief der Witwe, 5.1.1933, Nachlaß E. Steppes; 3 Briefe Esterházy's im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg.

2.4.2 ZEITZEUGNISSE

Über die reinen Fakten hinaus spiegeln 14 Briefe Steppes' an seine Frau³⁷⁷ zwischen dem 14. September und 17. Oktober 1918 neben dem Leben auf dem Gut Militsch und das Fortschreiten seiner Auftragsarbeit auch seine weltanschauliche und politische Auffassung unverzerrt wider. Exemplarisch lassen sich Rückschlüsse auf seinen Freundeskreis ziehen, und ebenso ist die enge Verbundenheit mit Frau und Tochter zu spüren.

Nach einer Woche hat Steppes bereits vier Zeichnungen nach der Natur von Comtesse Maria angefertigt und einige für die Gesamtkomposition des Werkes. Doch lassen die mit der Post versandten Tafeln auf sich warten. Erst Ende September erreichen sie ihn, und Steppes kann mit der Umsetzung beginnen. Seine Arbeitsweise, das Bild schrittweise aufzubauen, irritiert die Auftraggeber. Ihre Äußerungen verunsichern Steppes, doch schließlich sind alle mit dem Werk, welches das Mädchen auf ihrem Pferd mit einem Wolfshund in einer Parklandschaft zeigt, zufrieden. Obwohl Steppes von Anfang an in die Gesellschaft der Familie Maltzan aufgenommen ist, bleibt gegenüber dem „korrekten“ Grafen zunächst eine Distanz, die er gegenüber den österreichischen Grafen Esterházy und Czernin nicht empfunden hatte.³⁷⁸ Während der Maler größte Hochachtung von der mehreren tausend Blatt umfassenden Sammlung von Holz- und Kupferstichen des Hauses, darunter Blätter von Altdorfer, Schongauer und Dürer, hat, äußert er sich über die Portraits seiner zeitgenössischen Malerkollegen Erler³⁷⁹ und Walter Firlle, die ebenfalls Bildnisaufträge bei den Maltzans ausgeführt hatten, abschätzig.

³⁷⁷ Nachlaß E. Steppes.

³⁷⁸ Brief E. Steppes an Anna St., 28.9.1918, Nachlaß E. Steppes.

³⁷⁹ Vermutlich Fritz Erler (Frankenstein/Schlesien 15.12.1868 - München 11.7.1940), Maler, Graphiker und Kunstgewerbler oder sein Bruder Erich Erler, genannt Erler-Samaden (1870-1946), die beide Mitglieder der Münchner Jugendstilgruppe die „Scholle“ waren; Vollmer, Bd.2, Leipzig 1955, S.50. Walter Firlle (Breslau 22.8.1859 - München 20.11.1929). Portrait- und Genremaler; Thieme-Becker, Bd.12, Leipzig 1916, S.8. Vollmer, Bd.5, Leipzig 1961, S.480.-Briefe E. Steppes an Anna St., 7.9./28.9.1918, Nachlaß E. Steppes.

Am Dienstag und Mittwoch, dem 8./9. Oktober 1918, besucht Steppes den Kunsthistoriker Dr. Franz Bock in Posen,³⁸⁰ einen Gesinnungsfreund mit dem ihm das „Deutschtum“ verbindet. In den Briefen erfahren wir auch von einem Schriftwechsel mit Professor Cordes in Bonn³⁸¹ sowie mit Beringer. Dieser scheint Steppes bei einer in Aussicht gestellten Professur in Karlsruhe unterstützt zu haben, wobei sich der Maler nicht persönlich darum bemüht, aber großes Interesse zeigt.³⁸² In München erkundigen sich Nicklas und Vollmar nach ihrem Lehrer,³⁸³ was von Steppes freudig aufgenommen wird. Dagegen geht er in Distanz zu Willo Rall.³⁸⁴ Ein Beleg, daß die Familie Steppes mit Dietrich Eckart, einem der geistigen Väter des Nationalsozialismus verbunden ist, geht aus dem Brief vom 23. September 1918 hervor.

Bevor Steppes Ende Oktober zurückfährt, äußert er seine Einschätzung der Kriegslage gegenüber seiner Frau offen und radikal. Er weist die Schuld an der aussichtslosen Lage den Juden, den Sozialdemokraten sowie dem Kaiser und seinen Beratern zu. Dennoch zeichnet die Familie im patriotischen Geist kurz vor Kriegsende noch eine Anleihe mit 10.000 RM. In der angespannten Ernährungslage erhält die Familie Steppes Unterstützung von dem Maler Max Zaeper, der ihnen Pferdefleisch verschafft.³⁸⁵

³⁸⁰ Briefe E. Steppes an Anna St., 7.10./10.10.1918, Nachlaß E. Steppes.

³⁸¹ Brief E. Steppes an Anna St., 10.10.1918, Nachlaß E. Steppes.

³⁸² Brief E. Steppes an Anna St., 17.10.1918, Nachlaß E. Steppes.

³⁸³ Brief E. Steppes an Anna St., 11.10.1918, Nachlaß E. Steppes.

³⁸⁴ Brief E. Steppes an Anna St., 23.9.1918, Nachlaß E. Steppes.
Visitenkarte des Malers und Dichters Willo Rall aus den 30er Jahren mit Adresse, Siedlung „Runheim“ Laufen am Kocher, Nachlaß E. Steppes.

³⁸⁵ Erika Steppes, Kind in unruhiger Zeit, maschinenschriftliches Manuskript, o.J., Nachlaß E. Steppes.

2.4.3 STEPPES IM SPIEGEL DER ZEITKRITIK

Ein erster größerer Auftritt in München in den zwanziger Jahren ist für Steppes 1925 die „Erste oberdeutsche Ausstellung“. Der Cicerone berichtet:³⁸⁶

„In Galerie Paulus (München): 'Erste oberdeutsche Ausstellung', wo in lockerem Beieinander oberdeutsche Konservative der letzten zwei bis drei Generationen gezeigt werden. Voran die Arbeiten von Edmund Steppes. Die große Wiesenlandschaft mit den zwei Pferden müßte von einer Staatsgalerie erworben werden. Sie würde in der Neuen Pinakothek als eine ihrer schönsten Landschaften überhaupt hängen. Diese Originalität und stille Größe des Komponierens bei dieser beinah ausgestorbenen Könnerschaft ringt auch bei anderen Arbeiten Bewunderung ab.“

In Steppes' Gefolgschaft wandern Heinsdorff, ebenfalls vertreten sind Karl Flügel, Karl Haider, Siegfried Czerny, Edmund Kanoldt, Oberländer, Thoma sowie Boehle, Lugo, Kreidolf, Stäbli, Stadler und Nicklas. Im gleichen Jahr findet Steppes auch in der „Deutsche Kunst und Dekoration“³⁸⁷ für seine Werke Anerkennung, die er im Münchner Glaspalast ausstellt. Bereits hier erfahren wir, daß Steppes nun bei der Münchner Künstlergenossenschaft Unterschlupf gefunden hat. Georg Jakob Wolf bestätigt dies bei der Besprechung der Glaspalast-Ausstellung 1927.³⁸⁸ Unter der Präsidentschaft des Bildhauers Fritz Behn gibt es Mitte der zwanziger Jahre in der Künstlergenossenschaft eine umfassende Reform, die auch für Steppes, einem Außenseiter der Münchner Malkultur, die Türen zu diesem Traditionsverband öffnet.

Im Glaspalast stellt er 1928 drei große Fresken und 27 Gemälde aus.³⁸⁹ Für Georg Jakob Wolf,³⁹⁰ der Steppes' Schaffen schon seit über 25 Jahren begleitet, sind die Fresken für ein Musikzimmer, die Bach, Beethoven und Mozart gewidmet sind, etwas deplaziert. Gleichwohl lobt

³⁸⁶ Der Cicerone, 17.Jg., 1925, S.526.

³⁸⁷ Deutsche Kunst und Dekoration, 28.Jg., Darmstadt 1925, S.339/344.

³⁸⁸ Die Kunst für Alle, 42.Jg., München 1926/27, Abb. S.370.

³⁸⁹ Brief E. Steppes an K. Hahn, 28.5.1928, Nachlaß E. Steppes.

³⁹⁰ Die Kunst für Alle, 43.Jg., München 1927/28, S.340.

er das Gesamtwerk Steppes' und verweist auf die Tafelbilder. In Düsseldorf bei der Ausstellung „Deutsche Kunst Düsseldorf 1928“ (Mai-Oktober), die unter dem Protektorat des Reichspräsidenten von Hindenburg steht, feiert Steppes nach eigenen Worten Erfolge, vor allem auch bei den Kollegen.³⁹¹ Zwei Werke, eines vom Düsseldorfer Museum (W.ö.S. 125),³⁹² das andere privat, werden 1928 anlässlich der Ausstellung angekauft. In München erwerben die Staatsgalerie den „Zug der Hirsche“ von 1927 (W.ö.S. 54), die Lenbach Galerie „Vorfrühling“ aus dem gleichen Jahr (W.ö.S. 175) und die Städtische Galerie „Heimatliche Hügel“ von 1925 (W.ö.S. 173).

Im Januar 1929 folgt eine Einzelausstellung im Frankfurter Kunstverein.³⁹³ Am 30. April des Jahres ist Steppes als angesehener Münchner Künstler zu einem Empfang des Stadtrates in München eingeladen. Der Einladung kommt er mit Ausdruck der vorzüglichen Hochachtung gerne nach.³⁹⁴ Beim Brand des Glaspalastes am 6. Juni 1931 verliert Steppes drei große und acht kleine Arbeiten.³⁹⁵

³⁹¹ Brief E. Steppes an K. Hahn, 28.5.1928, Nachlaß E. Steppes.

³⁹² „Atem der Unendlichkeit“, Thieme-Becker, Bd.32, Leipzig 1938, S.2. Das 1928 entstandene Gemälde wurde für 3.500 Mark minus der Provision angekauft; Telegramm, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg.

³⁹³ Einladung zur Ausstellung (2.-24.Januar 1929), Nachlaß E. Steppes.

³⁹⁴ Karte E. Steppes, Landeshauptstadt München Stadtbibliothek, 1951/691.

³⁹⁵ Brief E. Steppes an K. Hahn vom 6.11.1931, Nachlaß E. Steppes.

2.4.4 ZEITGESCHEHEN IN MÜNCHEN

Bereits vor 1914 hatte München an Berlin den Rang der führenden Kunststadt Deutschlands abgegeben. Diese Entwicklung, deren Anfänge um 1900 wahrgenommen werden und publizistisch³⁹⁶ vielfältig und über Jahrzehnte festgehalten und hinterfragt wird, bestimmt das Selbstverständnis des Münchner Kunstlebens. Der Rückzug und die Berufung auf die Tradition Münchner Malkultur wird zum dominanten Zug im Verständnis der Künstler, Sammler und Kunstkritiker. Gleichzeitig ändern sich die „statischen“ Verhältnisse der Residenzstadt. Mit der Kriegswirtschaft hält die Industrialisierung Einzug.³⁹⁷ Erstmals verschiebt sich das Bevölkerungsverhältnis zu Gunsten einer breiten Arbeitnehmerschaft, und diese meldet sich in großen Hungerdemonstrationen 1916 und im Frühjahr 1918 zu Wort.

In der Nacht vom 7. auf den 8. November 1918 kommt es zum Zusammenbruch der alten Ordnung. Nach einer großen Massenkundgebung, in der die Mehrheit Sozialdemokraten betonen, weder Streik noch Revolution zu wollen, stürmen die Radikalen unter Kurt Eisner (1867-1919), Führer der Bayerischen Unabhängigen Sozialdemokraten, die Türkenkaserne. Die Truppen der übrigen Kasernen schließen sich spontan an. Um 22 Uhr sind alle wichtigen Gebäude besetzt. Der Freistaat wird proklamiert, während König Ludwig III. nachts mit seiner Familie außer Landes flieht und am 12. November zurücktritt. Die Forderung der Revolutionäre und des Arbeiter- und Soldatenrats sind Demokratisierung der Verwaltung, umfassende soziale Fürsorge und der 8-Stunden-Tag. Doch die allgemeine Wahl im Januar 1919 ist für die USPD vernichtend. Eisner möchte zurücktreten und wird auf dem Weg zum Landtag von Maximilian Graf Arco-Valley ermordet. Nun radikalisiert sich die Revolution. An ihrer Spitze stehen die Schriftsteller Gustav Landauer, Ernst Toller und Erich Mühsam, die am 7. April 1919 die erste Räterepublik ausrufen. Am gleichen Tag zieht der gewählte Landtag unter dem Sozialdemokraten Johannes Hoffmann nach Bamberg und ruft die Freikorps zur Hilfe. Am 13. April übernehmen die Kommunisten unter

³⁹⁶ Winfried Nerdinger, Die „Kunststadt“ München, in: Die Zwanziger Jahre in München, Ausstellungskatalog Münchener Stadtmuseum, München 1979.

³⁹⁷ München 1900-1950, Schicksal einer deutschen Großstadt, München/Wien 1986.

Eugen Leviné und Max Levien die Macht. Eine Rote Armee wird gebildet, die zunächst gegen die Regierungstruppen Erfolge erzielt. Der Mord an zehn Geiseln, darunter Mitglieder der konspirativen Thule-Gesellschaft durch die Roten geben den „weißen“ Armeen, die am 2. Mai München fast kampflos besetzen, das vermeintliche Recht rücksichtslos vorzugehen. Über 600 Tote auf Seiten der Spartakisten, davon die meisten mit oder ohne standrechtliche Urteile erschossen, lassen alle Greuelthaten der bisherigen Revolutionszeit hinter sich. Bis zum 1. August 1919 bleibt München unter dem Standrecht und erlebt eine Flut politischer Prozesse, deren zweifelhafte Urteile einer parteiischen Justiz den Rechtsruck deutlich machen.

Hat die Revolution in Aloys Wach und Fritz Schaepler engagierte Holzschneider gefunden, die in einer expressionistischen Bildsprache den Aufbruch widerspiegeln wollen, so stehen die bekannten Künstler des „Simplicissimus“ und der „Jugend“ fast ausnahmslos der Revolution kritisch gegenüber.³⁹⁸ Die Sammlung der Künstler um die reaktionären Kräfte des Thule-Kreises, der seine Versammlungsräume im Hotel „Vier Jahreszeiten“ hatte, und anderer völkisch-national-gegenrevolutionären Gruppen, die bereits Ende 1918 beginnt, ist bis heute nicht dokumentiert. Einzig die Zeichner der Propaganda-Plakate und Illustrationen, die den Stil der Münchner Tradition aufnehmen, sind mit Namen zu fassen. Daneben wird die Arbeit des Photographen Heinrich Hoffmanns, der zum Jahrestag der Novemberrevolution 1919 seine erste Publikation „Ein Jahr Bayerische Revolution im Bilde“ herausbringt, für die nationalsozialistische Propaganda wegweisend. Die „Objektivität“ der Photographie, die den beigefügten Propagandatekten einen „Wahrheitsgehalt“ suggerieren, wird zum Grundtypus faschistischer Bildpropaganda.

Auch auf anderem Gebiet profiliert sich München als Heimat der rechtsradikalen Szene. Bis zum Hitlerputsch vom 9. auf 10. November 1923 zieht die Stadt zahlreiche Schlüsselfiguren an, und für viele ist Hitlers Erfolg nur in München mit der speziellen Seelenlage möglich. Franz Xaver Ritter von Epp, der sich als Befreier von München feiern lässt, Dietrich Eckart, Erich Ludendorff, Ernst Röhm und andere

³⁹⁸ Katalog, Kunststadt München, in: Die Zwanziger Jahre in München, München 1979.

bereiten der NSDAP, deren Vorgänger DAP am 5. Januar 1919 gegründet wird, und Hitler den Weg. Aber auch der Münchner Philosoph Oswald Spengler (1880-1936), der jüdische Redakteur Paul Nikolaus Cossmann (1869-1942), der ab 1920 als Herausgeber der Münchner Neuesten Nachrichten und der „Süddeutschen Monatshefte“ einen streng nationalistischen Kurs fährt, stärken die Rechte. Teilweise ist der journalistische Unterschied dieser Publikationen zum Völkischen Beobachter, der im Dezember 1920 von den Nationalsozialisten erworben wird, nicht sehr groß. Lion Feuchtwanger beschreibt in seinem zeitkritischen Roman Erfolg³⁹⁹ die beklemmenden Zeitläufe und die enge Zusammenarbeit legaler Stellen mit der Reaktion. In einer national aufrührerischen Stimmung nach dem Scheitern des Putsches werden den Angeklagten, an vorderster Stelle Hitler, von der Presse und Justiz volle Sympathie entgegengebracht. Die Strafen sind minimal. In den darauffolgenden Landtagswahlen am 6. April erhält der Völkische Block in München fast 35% der Stimmen. Danach bringt die Abwesenheit Hitlers den Zerfall der Rechten, die erst wieder in der Weltwirtschaftskrise ab 1929 erstarkt.

Im Dezember 1924 wird Karl Scharnagel von der konservativen Bayerischen Volkspartei zum Oberbürgermeister gewählt und prägt mit Pragmatismus München bis zu der Machtergreifung Hitlers 1933. Der Versuch traditionelle Werte zu wahren, ist auch Scharnagels Bestrebungen in der Kulturpolitik. Dabei versucht er die Kultur „rein und unverfälscht, deutsch und christlich“ zu erhalten.⁴⁰⁰ Wichtiger als eine nachhaltige Kunstförderung sind ihm die Belange des Fremdenverkehrs, die Ansprüche der Kirche, die ein Gastspiel von Josephine Baker verhindert, und der Traditionsverbände. Künstlerisch übernimmt die Münchener Neue Secession bis 1929 die Rolle der Avantgarde, um sie dann an die „Juryfreien e.V.“ abzugeben. Daneben weisen die Secession, die Scholle und die Münchner Künstlergenossenschaft den Weg zur konservativen Münchner Maltradition. Gleichwohl haben es eigenständige junge Künstler wohl so schwer, wie in keiner anderen deutschen Kunststadt. Um Neues, sei es stilistisch oder inhaltlich vorzubringen, fehlt in einer Stadt mit über 3.000 Künstlern das notwendige Forum. Die Wittelsbacher hatten

³⁹⁹ L. Feuchtwanger, Erfolg, Drei Jahre Geschichte einer Provinz, Berlin 1930.

⁴⁰⁰ Zitiert nach: München 1900-1950, S.66.

mit ihrem Sendungsbewußtsein München zu einem geistigen Ort für die Kunst gemacht. Nach ihrer Demission hinterlassen sie ein geistiges Vakuum. Nun geht es vor allem um die Fremdenverkehrsförderung, eine frühe Variante der Umlaufrendite, wobei der Anspruch an der breiten konsumfreudigen Käuferschicht ausgerichtet wird. Dies bedeutet eine vorprogrammierte Verflachung.

Das kunstsoziologische Innenleben Münchens ist bis heute nicht umfassend bearbeitet. Während historische Einzeldarstellungen und Gesamtüberblicke in großer Zahl über diese Zeit vorliegen und literaturwissenschaftlich die einzelnen Schriftsteller und Dichter sowie ihre Vereinigungen aufgearbeitet und kritisch hinterfragt sind,⁴⁰¹ so daß der Kreis um die Gebrüder Mann ebenso dokumentiert ist, wie der Weg von Hans Brandenburg und Hanns Jost zu einer national-völkischen Auffassung, fixiert sich die Betrachtung der bildenden Kunst in den zwanziger Jahren immer noch auf eine Entwicklungsgeschichte. In ihr spielt die spezifische Münchner Entwicklung, die vor allem durch Traditionslinien bestimmt ist und Einzelpersönlichkeiten wie Steppes hervorbringt, naturgemäß keine Rolle. So findet sich Steppes' Namen in den Publikationen nach 1950 allenfalls als Phantom. Franz Roh erwähnt ihn 1958 als Anreger,⁴⁰² in dem Ausstellungskatalog des Münchener Stadtmuseums 1979 findet sich ein Hinweis in einer Bildunterschrift.⁴⁰³

⁴⁰¹ z.B. G. Whetten-Indra, Literarisches Leben in München, 1918-1933, in: Die Zwanziger Jahre in München, München 1979.

⁴⁰² F. Roh, Geschichte der deutschen Kunst von 1900 bis zur Gegenwart, München 1958, S.126.

⁴⁰³ Die Zwanziger Jahre in München, München 1979, S.490, Zitat: „Ebenfalls im Vorstand der MKG (Münchner Kunstgenossenschaft) wirkte seit 1927 Edmund Steppes, berühmter Maler altmeisterlich stilisierter Landschaften, zugleich Kunsttheoretiker der NSDAP.“

2.4.5 DIE MENTOREN: HANS THOMA UND HENRY THODE

Noch im Krieg schreibt Thoma an Thode:⁴⁰⁴

„Es wird Dich interessieren, daß ich auf der Ausstellung in Baden-Baden eines der schönen Bilder von Steppes zum Preise von 8000 M. für die Galerie kaufen konnte. Er hat ein paar Bilder dort von innerem Reichtum und äußerer Schönheit, die man nicht hoch genug schätzen kann. Das ist wieder echte deutsche Kunst, geheimnisvolle Phantasie und erstaunliches Können.“ (W.ö.S. 152)

Thode antwortet:⁴⁰⁵

„Laß mich noch hinzufügen, welche Freude mir Dein Ankauf eines Steppes und Dein Urteil über diesen außerordentlichen Künstler, der unentwegt und in immer originellerer Entfaltung seinen Weg geht, bereitet hat! Was wird das für eine Genugtuung und Ansporn für ihn sein!“

In der Folge erfahren wir von Thoma am 1. September 1919:⁴⁰⁶

„Der Hexensabbat in der Kunst ist doch sehr groß; aber es regt sich doch sehr viel Hoherfreuliches - so schickten mir zwei Ulmer Maler [Nicklas, Vollmar] eine Anzahl Radierungen, die hochbedeutend sind, echt deutscher Geistesart; sie sagten mir aber auch, daß sie mit Steppes in Verbindung sind. Am Neubau Deutschland wird auch diese echte deutsche Malerei ihren Teil beitragen.“

Nur vier Wochen später fügt Thoma hinzu:⁴⁰⁷

„ - Der kommende Winter wird gar hart werden; aber das Volk taumelt und tanzt am Abgrund, und der Leichtsinn sieht oft aus wie

⁴⁰⁴ Hans Thoma, Aus achtzig Lebensjahren, hrsg. v. J. A. Beringer, Leipzig o.J. (1929), 2.8.1918, S.316.

⁴⁰⁵ Hans Thoma Briefwechsel mit Henry Thode, hrsg. v. J. A. Beringer, Leipzig o.J. (1928), Thode an Thoma, 22.8.1918, S.342.

⁴⁰⁶ Hans Thoma Briefwechsel mit Henry Thode, S.351.

⁴⁰⁷ Hans Thoma Briefwechsel mit Henry Thode, 29.9.1919, S.353.

Verzweiflung. - Freilich bemerke ich doch auch noch ein Häuflein hoffend Kämpfender, die mit mir in Verbindung stehen; es zeigen sich immer mehr neue Jugendkräfte, die frei von allen modernen Schlagworten im Dienste der Kunst stehen. - Freund Steppes geht als wackerer Führer voraus - die alle vertrauen auf ihre stille Arbeit, denn die Macht, der wir gegenüberstehen, ist gar groß und schreit gar laut; aber in uns allen lebt die Hoffnung, daß der deutsche Geist noch lebt, und daß er siegreich das Chaos überdauern wird. Der deutsche Geist muß in der Stille wirken, und die auf ihn hoffen, müssen wie Verschwörer untereinander verkehren."

Resignierend schreibt dagegen Thode:⁴⁰⁸

„ - Mit der Künstlergruppe um Steppes stehe ich in Beziehung. Sie wollen jetzt eine Zeitschrift ‚Der Deutsche Geist‘ herausgeben. Ich entmutige sie nicht; aber ich fürchte, sie werden große Enttäuschungen erleben. - "

Tatsächlich scheint die Gründung, wie vorausgesagt, nicht zustande gekommen zu sein.

⁴⁰⁸ Hans Thoma Briefwechsel mit Henry Thode, 26.2.1920, S.355.

2.4.6 EDMUND STEPPES UND DIETRICH ECKART

Weitgehend ungeklärt ist die Verstrickung Steppes' in die Zirkel der Reaktion. Einzig die Bekanntschaft mit Dietrich Eckart läßt sich eindeutig belegen. Im September 1918 äußert sich Steppes gegenüber seiner Frau:⁴⁰⁹

„Mit Eckart berichtest Du mir böse Geschichten, deshalb sieht der Mann so versoffen aus; das tut er doch sehr oft nicht? Da kann mir die Frau sehr leid tun. Aber Jäger hielt ich offen gesagt für den schlimmeren, er wird nur wie der andere nichts wert sein. Zwei Lumpen; nur ist Eckart ein genialer, nur Jäger ein überhebender höchst Durchschnittlicher.“

Eckart (1868-1923) hat in München enge Kontakte zum Thule-Bund und entgeht während der Revolution im April 1919 nur knapp seiner Geiselnahme. Mit seiner Zeitschrift „Auf gut deutsch“, die erstmals am 7. Dezember 1918 in München erscheint, zeigt er sich als unerbittlicher Antisemit. Ihm wird wesentlich die judenfeindliche Ausrichtung der NSDAP zugeschrieben.⁴¹⁰ Eckarts ständige Beschwörung der angeblichen jüdischen Gefahr ist keine propagandistische Taktik. Er ist kein diabolischer Demagoge. Seine Aussagen werden vermutlich von einem paranoiden Angstgefühl diktiert, das deutsche Volk werde eines Tages von der jüdischen Übermacht verschlungen.⁴¹¹

„Er steht mit seinem Konzept einer deutschen Volksgemeinschaft auf seelischer Grundlage, verbunden mit einem nicht rassistischen Antisemitismus, weltanschaulich der Gedankenwelt der völkisch-nationalen Kreise der Vorkriegszeit näher als den rassenbiologisch argumentierenden Nationalsozialisten. Was ihn jedoch von den völkischen Sektierern unterscheidet und ihn dann auch in die Arme Hitlers treibt, ist der Wille, seine

⁴⁰⁹ Brief E. Steppes an Anna St., 23.9.1918, Nachlaß E. Steppes.

⁴¹⁰ J. Wulf, Kultur im Dritten Reich, Bd.1, Presse und Funk im Dritten Reich, eine Dokumentation, Frankfurt a.M./Berlin 1989, S.258.

⁴¹¹ M.Plewnia, Auf dem Weg zu Hitler, S.57.

Weltanschauung in die Tat umzusetzen, d.h. publizistisch hervortreten, um Breitenwirkung zu erzielen.“

Durch die Übersetzung von Peer Gynt stößt Eckart auf das „Nordisch-Völkische“. Doch während seine eigenen schriftstellerischen Leistungen ihm wenig Ruhm einbringen, hat er im Aufbau des Pressewesens der Nationalsozialisten wesentliches geleistet. Als erster Redakteur des Völkischen Beobachters begleitet von Alfred Rosenberg, und mit Einfluß auf den Miesbacher Anzeiger gehörte er zu den einflußreichsten Nationalsozialisten vor dem Hitlerputsch. Hitler selbst widmet ihm postum „Mein Kampf“, da Eckart als Teilnehmer des Putsches verhaftet, kurz vor Weihnachten schwer krank entlassen, am 26. Dezember 1923 stirbt.

Außer dem Hinweis in Steppes' Brief⁴¹² an seine Frau gibt eine Erzählung⁴¹³ seiner Tochter Erika und 1933 ein Artikel im Völkischen Beobachter⁴¹⁴ weiteren Aufschluß auf die Begegnung Steppes' mit Eckart. Einstimmig wird von einem Zusammentreffen der beiden im Kloster Beuron berichtet. Die Benediktinerabtei, die bereits unter Wilhelm II. eine nationalistische Ausrichtung besaß, genoß dessen besonderes Wohlwollen.⁴¹⁵ Beuron war Sitz des Erzabtes einer Kongregation, zu der neun Abteien, darunter Maria Laach und Monte Casino, das Priorat in Jerusalem und drei Frauenabteien gehörten. Unter Desiderius Lenz und später Jan Verkade gab es wichtige Reformbewegungen in der christlichen Malerei und Dekoration, die unter dem Begriff der Beuroner Kunst gefaßt werden. Doch scheinen die Einkehrtage in Beuron stärker unter nationalistischer Ausrichtung gestanden zu haben. Wie sonst kommen Steppes, der sich vor dem Krieg stets antiklerikal geäußert hat und Eckart, der am 11. August 1921 im Völkischen Beobachter hetzt: „In Fetzen die geile Satansbibel, das Alte Testament“ ins Donautal. Erika Steppes berichtet über die Begegnung in Beuron und über die Beziehung der beiden Männer:

⁴¹² Brief E. Steppes an Anna St., 23.9.1918, Nachlaß E. Steppes.

⁴¹³ Erika Steppes, handschriftliches Manuskript um 1933, Nachlaß E. Steppes.

⁴¹⁴ Völkischer Beobachter, Nr.180, 29.6.1933.

⁴¹⁵ Kaiser Wilhelm II., Ereignisse und Gestalten aus den Jahren 1878-1918, Leipzig 1922, S.181f.

„Da lernt er Dietrich Eckart kennen und sofort herrscht Verständnis über den Männern und Eckart, der heilige tränenvolle, aufrechte Dichter u. Kämpfer hat Mut und Tatkraft genug, um Wege und Hoffnungen zu einem Aufstieg zu sehen und das gibt hierbei Mut, neue Kraft und leidenschaftlich gibt der Maler sich diesen Hoffnungen hin, malt mit heiterem Geist und beteiligt sich innerlich leidenschaftlich an dem neuen Kampf und schreibt auch einmal über Kunst und Künstler in Eckarts Zeitschrift 'Auf gut Deutsch'. Erlebt schöne Abende, an denen Eckart aus seinen Werken vorliest, Lorenzaccio, erlebt er Peer Gynt, und Eckart nimmt teil an seinem Schaffen. Eines Tages liest Eckart stehend, mit plastischen Gebärden sein Gedicht, 'd. heilige Christophorus' vor, endigt sich, mimt dann spontan 'Steppes, das wär ein feines Bild, schau, so der Christophorus, wie er hinaufschaut zum Jesuskind' und er macht die Stellung vor, und es wird ein feines Bild, ein besonders schönes Bild und erfreut viele. Auch Eckart stirbt.“

Was für Steppes wesentlich an dieser Beziehung war, erzählt Erika im gleichen Manuskriptheft nach. Da es wohl Notizen zu einer Festrede zu Steppes' 60. Geburtstag sind, besitzen die Aussagen der Tochter eine Zeitnähe und ein unzensiertes Herausstreichen der Gedankenwelt Eckarts:

„Eckart. Heute nach 60 Jahren, ständiger Arbeit, eine neue Wende des Lebens des Vaterlandes, sein Alter verspricht ihm eine neue Freiheit für die Jugend, die er liebt, der er unerschütterlich vertraut !

Ein Glied in der Kette sein aller Männer, die die Kunst liebten und in ihr schafften.

Er lernte mit Schmerz sehen, daß die meisten Menschen vor dem Ernsten, Großen fliehen - denn das ganz große Kunstwerk, jeder ganz große Gedanke, riefen den Menschen zu: 'Ändere Dich' und das ist unbequem, darum fliehen die meisten. Aber Deutschland steht mitten in dem 'ändere Dich' und einer Jugend, die das Bessere u. Reinere sieht, die ihre Ideale besitzt wie nur je aufstrebende Jugend, an die er immer glaubte. Es ist freie Bahn gegeben und wird es mehr und mehr, ihr zu vertrauen, zu sinnen ist das größte Geschenk, das ihm das Leben gibt, die größte Hoffnung, der er sich immer als ein

verantwortliches Glied gefühlt hat in der Kette derer, die ihr Vaterland lieben."

Zusätzlich finden sich im Nachlaß drei Zitate, wohl um 1936 dem „Deutschen Volkstum“ entnommen,⁴¹⁶ die den irrationalen Geniekult, dem Steppes und Eckart huldigen, verdeutlichen.

„Was ist der Genius? Ein kindgebliebener Mann,
Der aus dem Paradies noch Klänge hören kann,
Obschon verworren nur, als wie mit halben Ohr,
Doch um so schmerzlicher: Er fühlt, was er verlor.“

Dietrich Eckart (Ecce deus)

Eine Würdigung Edmund Steppes' im Völkischen Beobachter anlässlich einer Besprechung der Glaspalastausstellung im August 1921 geht vermutlich direkt auf Dietrich Eckart zurück. Die weitgespannten Assoziationsketten, die ihre Ausgangspunkte bei - für das bürgerliche Publikum - bedeutenden Persönlichkeiten nehmen, verweisen auf den Schreibstil des Chefredakteurs. Der Artikel zeigt die künstlerische Wertschätzung, die Eckart Steppes entgegenbringt und gleichzeitig seinen Propagandastil, der auf undifferenzierte Feindbilder aufbaut und die „Stillen“ im Land hoffiert:⁴¹⁷

„Einen Künstler, der leider mit zu wenig Werken vertreten ist, möchte ich noch nennen: E d m u n d S t e p p e s. Dies ist ein Mann, der sich für sein Leben die uralte und ewig neue und fruchtbare Methode angelegt hat: der N a t u r bis in die letzte Wesensfasern, ihren feinsten Regungen mit dem Stift und dem Pinsel nachzugehen, um sie erst dann in K u n s t umzuformen. Nur wer das erste getan hat, kann mit wenigen Strichen ebenso erschöpfend reden, wie mit großen Gemälden. Hier liegt ja bekanntlich die Unredlichkeit unserer heutigen 'Genies', die dasjenige, was F r u c h t jahrzehntelanger Arbeit ist, anmaßend als ihren A u s - g a n g s p u n k t verkünden. Daher alles heutige Haltlose,

⁴¹⁶ Drei Zitate, handschriftliche Abschrift von E. Steppes, z.B. „Ecce deus“ von Dietrich Eckart, aus: Deutsches Volkstum, 18.Jg., November-Heft, Hamburg 1936.

⁴¹⁷ Völkischer Beobachter, Nr.68, 28.8.1921, S.2.

Unorganische, Blödsinnige. Ein charakterloses Geschlecht fürchtet sich vor Charakter, Arbeit, Erkenntnis und schlägt sich dorthin, wo billiger Effekt sein Ziel auf billiges Menschenpack erreicht.

'Ahnung und Gegenwart' betitelt Steppes das Bild, welches mir als das beste der ganzen Ausstellung erscheint (Nr. 1730).

Balzac sagte einmal von einer seiner Lieblingsgestalten, sie sei 'vage wie eine deutsche Ballade'. Diese unausgesprochene und doch bestimmte Atmosphäre spricht auch aus dem Steppeschen Bilde. Ein verlassenes Eiland, dunkle Baumgruppen, kühlgraue Felsen, stahlblauer Himmel mit matten Strichwolken. Keine materiell empfundene Linie in allem und doch alles voll innerer Struktur; keine Sentimentalität und doch duftigste Atmosphäre, die auch in die dunkelsten Felsspalten eindringt. Das Bild erweckt eine innere Ergriffenheit, ohne daß man eine Bezeichnung für diesen Zustand fände. Aus einem ähnlichen Gefühl heraus muß Böcklin seine 'Villa am Meer' zu malen versucht haben. Er versuchte es mehrmals, die Stimmung zu bannen: es ist ihm mißlungen, weil bei ihm die Materie materiell blieb und die Malerei zur Erzählung wurde.

Edmund Steppes hat nach fast 30-jähriger Arbeit jene leichte Tiefe (wenn ich das so nennen darf) erlangt, welche ein Zeichen der Reife ist. Er schaute mit ähnlichen Augen in die Welt, wie einst Dürer und Schongauer. Das Resultat ist dasselbe und doch anders: die gleiche Volksseele als Grundlage, die eigenwillige Persönlichkeit als Frucht. Steppes hätte neben der 'Ahnung und Gegenwart' seinen 'Durchbruch des Lichts' hängen sollen, um die Spannweite seiner Malerei g a n z d e u t l i c h zu zeigen.

In Steppes sehe ich einen von den Stillen in den deutschen Landen, die es vielleicht mehr als man glaubt auf allen Gebieten gibt, die aber der Kunstmob voll Neid überschreit, deren Stille aber einmal die Kraft werden wird, an die sich das deutsche Volk lehnen muß, wenn es noch e i n V o l k und kein M e n s c h e n h a u f e n s e i n w i l l l."

Gleichfalls verbindet ein menschenverachtendes Band Steppes und Eckart ab 1918. Während davor in Steppes' Schriftstücken kaum judenfeindliche Anmerkungen zu finden sind, überschlägt er sich im Briefwechsel von Schloß Militsch⁴¹⁸ an seine Frau mit antisemitischen Ausfällen. Die Juden sind für ihn schuld am Krieg, stehen für alles Fremde, - selbst ein Marabukragen, den seine Frau erwerben möchte, wird als jüdisch bezeichnet. Schwierigkeiten besitzt Steppes auch bei der Einschätzung des anscheinend ebenfalls jüdischen Kunsthändlers Philipp,⁴¹⁹ der seine Arbeiten hervorragend verkauft. Dessen händlerisches Geschick muß er anerkennen, aber der Jude ist „schmutzig“.

Die Familienüberlieferung⁴²⁰ nennt als Schlüsselerlebnis die Beziehung zu dem Ehemann von Steppes' Lieblingscousine Hedwig, einer Tochter seines Patenonkels, als Auslöser. Der jüdische Diplom-Ingenieur Karl de Taube, mit dem Steppes öfters Billard gespielt hat, soll durch Spielschulden seine Familie und auch die Mutter von Steppes finanziell ruiniert haben. Karl de Taube ist am 26. Mai 1916 vor Verdun gefallen.⁴²¹ Vermutlich dürfte Steppes bereits früh von einem latenten Antisemitismus beeinflusst worden sein, der im Umkreis des Wagner-Kreises wuchert. Eine beängstigende Dimension nimmt er unter dem Einfluß Eckarts an, der geifert:⁴²²

„Wer sich um die Judenfrage herumdrückt, der ist mein Feind, und wenn er in gerader Linie von Hildebrand und Hadubrand abstammt. Bis aufs Messer bekämpfe ich ihn, um so leidenschaftlicher, je schamloser er das nationale Mäntelchen achselt.“

⁴¹⁸ E. Steppes an Anna Steppes, 14 Briefe zwischen 14.9.1918 und 17.10.1918, Nachlaß E. Steppes.

⁴¹⁹ Philipp'sche Buch- & Kunsthandlung, Posen.

⁴²⁰ Aussagen Erika Steppes an den Verfassen, 6.12.1991.

⁴²¹ Stammbaum der Familie Steppes, Nachlaß E. Steppes, S.5.

⁴²² Dietrich Eckart, in: Auf gut deutsch, Heft 2-5, 2.Jg. zitiert nach: J. Wulf, Presse und Funk im Dritten Reich, Frankfurt a.M./Berlin 1989, S.259.

2.4.7 STEPPES IM UMKREIS DER NATIONALSOZIALISTEN

Die politischen Ereignisse nach Kriegsende, die in keinster Weise den fiktiven, optimistischen Vorstellungen Steppes' entsprechen, treiben ihn in die Arme der Nationalsozialisten. Durch die Bekanntschaft mit Dietrich Eckart hat er Zugang zu dem engsten Führungskreis um Hitler. Doch scheint Steppes sich darauf beschränkt zu haben, seine eigenen Vorstellungen in Artikeln der Zeitschrift „Auf gut deutsch“ und später im Völkischen Beobachter zu veröffentlichen. Daß er dies ab 1923 als „freier Mitarbeiter“ in dem Kampfblatt der Nationalsozialisten macht, beruht vermutlich auf der gleichen Heilserwartung, die er auf den Ausgang des Ersten Weltkrieges projiziert hatte. Außerdem gibt es vordergründig Gemeinsamkeiten. Die Forderung der Nationalsozialisten sind:⁴²³

„1. Die Reinigung der deutschen Theater von fremden kunstfeindlichem Kitsch(...)

2. Deutsche, besucht die Kunstausstellungen deutscher Maler, Bildhauer. Unterstützt eure Brüder durch Ankauf ihrer Werke. Hebt endlich die Abhängigkeit deutscher Künstler vom Judenmammon durch eure Hilfe und Aufträge auf. Der Künstler muß frei sein! Der freie Künstler nur kann wirken und schaffen, der unfreie Künstler verkümmert. Erfüllt endlich eure Pflicht gegenüber dem eigenen Blute.

3. Alle aus öffentlichen Gemäldesammlungen, städtischen Galerien entfernten berühmten Meisterbilder sind an ihren früheren Plätzen wieder aufzuhängen. Aller Kitsch hat zu verschwinden. Gründet eigene Kunstausschüsse und stellt den judendienerischen Scheindeutschen euere Bedingungen! Kunst muß sich von Politik freihalten, deshalb haben alle Personen, die Parteipolitik in die Kunstausschüsse hineinbringen, von ihren bisherigen Posten abzutreten.

4. Reinigung der Kinos von aller Volksvergiftung!“

⁴²³ Kampf gegen den Kulturbolschewismus, in: Völkischer Beobachter, 14./15.6.1925, zitiert nach: G. Köhler, Kunstanschauung und Kunstkritik in der nationalsozialistischen Presse, Die Kritik im Feuilleton des „Völkischen Beobachters“, 1920-1932, Phil. Diss., München 1937, S.33.

Mit dem einzig in der Sekundärliteratur genannten Artikel 'Steppes' im Völkischen Beobachter reagiert er auf einen Beitrag Rosenbergs. Für den heutigen Forschungsstand völlig überraschend, spricht sich der spätere Chefideologe am 10./11. Mai 1923 für den Expressionismus als Wesenstendenz des Nationalsozialismus aus.⁴²⁴

Völkische Kunst

Die völkische Bewegung bezeichnet sich mit Recht als eine sowohl geistige als völkische Strömung, die mit dem zusammengebrochenen Staatsgedanken und vielen überlebten Formen des Lebens und der Kunst gebrochen hat und Bahn schaffen möchte für a l l e s Lebendige und Vorwärtsdrängende. Politisch hat der völkische Gedanke im Nationalsozialismus seine klare Prägung erhalten und unter seinem Banner kämpfen augenblicklich die aktivsten Deutschen für einen neuen Staatsgedanken. Merkwürdig aber ist es, daß, wenn wir dasjenige betrachten, was man völkische Kunst zu nennen beliebt, wir von diesem elementaren Vorwärtsdrängen wenig bemerken.

Wenn wir von dem Staatsgedanken des Mittelalters, Friedrichs des Großen, der französischen Könige, der mannonistischen Demokratie sprechen, so sprechen wir von der V e r g a n g e n h e i t , von welcher wohl das eine oder das andere Element die Grundlage abgibt für den Neubau der Zukunft, aber keiner dieser Gedanken ist als ganzer für u n s zu einem Z w a n g s g l a u b e n s s a t z geworden. Dagegen sehen wir, zunächst die Malerei im Auge behaltend - die betrübliche Erscheinung, daß die Mehrheit unserer völkischen Maler wie hypnotisiert auf Schongauer, auf Dürer schauen oder gar auf Ludwig Richter, Arnold Böcklin, Hans Thoma. Nun ist ohne weiteres zuzugeben, daß manche unserer heutigen Künstler die Welt mit ähnlichen Augen anschauen, wie einst ein Schongauer sie betrachtete. Das wäre nur zu verständlich, aber merkwürdig ist es, daß man gerade in häufigen Nachahmungen der a l t e n F o r m seine völkische Kunst glaubt betonen zu müssen. Die Vertreter dieser Richtung haben deshalb für das Drängen der Gegenwart fast keinerlei Verständnis, und wir sehen nur zu oft eine Verneinung der gesamten künstlerischen Bewegung der Jetztzeit von ihnen ausgehen. Sie tun genau dasselbe, was auf politischem Gebiet der Konservative der Arbeiterbewegung gegenüber getan hat. Anstatt mit seinem Ohr auf den Rhythmus der Gegenwart zu hören, dem Drängen der neuen Zeit nachzugehen, verschloß man sich vor der ganzen Welt mit Büchern und Akten und Bildern und Zeichnungen und Radierungen früherer Epochen,

⁴²⁴ Alfred Rosenberg, Völkische Kunst, in: Völkischer Beobachter, Nr.89, 10./11.5.1923, S.2.

und war entrüstet, wenn chaotische Bewegungen allerorts sichtbar wurden. Ähnlich wie politisch die an sich tief berechnete Arbeiterbewegung durch den jüdischen Marxismus verfälscht werden konnte, weil der alte nationale Führer im konservativen Lager versteinert war, so gelang es auch auf künstlerischem Gebiete das Sehnen nach neuer Kunstform zu verfälschen.

Die Kunstgeschichte - wie jede Geschichte - zeigt Epochen, in denen einmal die Sehnsucht nach Form und Harmonie vorherrscht, das andere Mal die Sehnsucht nach einem Durchbrechen aller bisherigen sogenannten künstlerischen Normen. Die Frühromantik und die Gotik, die Renaissance und der Barock, der alte Klassizismus und die Romantik zeigen dieses Auf und Ab von Kunstidealen, und auch unsere Zeit hat als Wesenskern den Bruch mit abstrakten Formen vollzogen; aber anstatt diesen inneren Bruch mit zu erleben und den neuen notwendig in Sturm und Drang erscheinenden Kräften eine organische Entwicklung zu ermöglichen, sind viele unserer reiferen völkischen Künstler über die neue Sehnsucht als solche hergefallen und haben eine ganze Generation einer Macht ausgeliefert, welche das romantisch-gotische Sehnen von heute mißbraucht und verfälscht.

Der Expressionismus als Wesensstendenz entsprach fraglos dem Sehnen unserer Zeit; der Expressionismus wie er wurde, war seine zum Wahnsinn gebrachte Karikatur. Das muß man unterscheiden, will man heute die Malerei verstehen lernen. Es geht nicht an, über die gesamte neue Zeit in pharisäerhaften Anmaßung den Stab zu brechen, sondern wir müssen fähige Existenzen loslösen, die durch geistige Brunnenvergiftung sich selber untreu wurden. Die heutige Zeit hat mehr Recht, nach Ausdruck zu verlangen, als das Schwärmen und Ächzen nach einer toten Kunstvergangenheit. Diese Sachlage beurteilen viele unserer völkischen Maler so gut wie gar nicht, weil sie vom Geist unserer Zeit fast ganz unberührt geblieben sind. Deshalb haben wir auch noch keine wurzelechte völkische Kunst. Das Problem von heute ist: aus einem alten Wesensgrunde heraus in die Welt zu schauen, wie einst Dürer schaute, aber mit dem Rhythmus der heutigen Zeit zu zeichnen und in Formen zu schaffen, die immer wechseln, die aber das Auge der heutigen Menschen zu befriedigen imstande sind. Dürers Kunst war völkisch, weil sie Gegenwart darstellte. Seine Epigonen, und möchten sie sich noch so völkisch nennen, sind unnational, weil sie Vergangenheit

k o p i e r e n w o l l e n . E i n K ü n s t l e r , d e r
 d i e G e g e n w a r t i n i h r e m D r ä n g e n
 v e r s t e h t , d e r a l l e i n w i r d e i n m a l
 a u c h d i e k ü n s t l e r i s c h e F o r m f i n d e n .

Ähnlich wie in der bildenden Kunst steht es mit der Literatur. Wir haben heute noch keinen einzigen völkischen Roman, der auch nur annähernd künstlerisch ausdrückt, was die Zeit bewegt. Wir haben Rasseromane, wir haben Gesellschaftsromane, wir haben romanhafte Darstellungen völkischer politischer Kämpfe von heute, aber eine Synthese des heutigen Lebens, in der jede Figur mit der Selbstverständlichkeit eines lebendigen Wesens sein Schicksal vollendet, fehlt bis heute. Hier helfen selbstverständlich weder theoretische Überlegungen, noch vorgebliche Kunstgesetze, sondern einzig und allein das Erlebnis. Auf dieses zu warten und es vorzubereiten, ist Sache eines jeden Deutschen.

Alfred Rosenberg.

Dagegen schlägt Steppes ausschließlich in die völkische Kerbe, stellt aber die Unabhängigkeit des Künstlers gegenüber dem Urteil der Zeitgenossen heraus.

„Völkische Kunst

Unglaubliche Unkenntnis herrscht über diesen Begriff, so daß ich als Fachmann einige Worte zur Klärung zu sagen habe.

Sobald wir von Kunst sprechen und nicht von Stümperei, Mode oder Erscheinungen geistiger Erkrankung, ist stets nur völkische Kunst gemeint: denn eine andere gibt es nicht. Die Kunst hat ihre Wurzel in der Seele des Volkes, und aus dieser entwickelt sie sich zur persönlichen Form. Wer also ein reiner Deutscher ist, wird auch als Künstler deutsch empfinden und bei noch so persönlicher Eigenartung den Deutschen verraten, gleichgültig, ob er ein Bildnis oder eine Erfindung malt usw. Das Eigentümliche am deutschen Künstler ist seine stets neue, andere künstlerische Formen erschaffende Erfindungsgabe. Was ein wirklich deutscher Künstler erschafft, ist sonach aus Gründen deutscher Wesensart niemals Nachahmung oder Anlehnung an Vergangenes, Altes. Der deutsche Geist kennt keine Anleihe! Da die Kunstschöpfung eine Tat der völkischen Seele ist, so ist klar, daß unsere gotischen und früheren Künstlervorfahren nichts anderes sind als Geister von unserem Geist und Blut von unserem Blut (...)

Kunst ist Ausdruck der völkischen Seele; sie hat ihren Weg von Ursprung, und den geht sie.

Gesetzgeber ist der Künstler; nicht der, der über gegebene Werke glückliche und unglückliche Betrachtungen anstellt. Mit elementarer Kraft und Notwendigkeit gibt der Künstler in seinem Werke das in ihm geborene Gesetz. Seine Sehnsucht ist es nicht, ein solches vorsätzlich zu machen. Seine Sehnsucht ist es nicht, Vergangenes nachzuahmen; denn das Vergangene liegt geistig schon in ihm, ist ihm eben völkisch angeboren."

Gegenüber Steppes' Ausführungen seit 1907 und selbst noch 1916 finden wir 1923 eine vereinfachte Sehweise. Hier kommt Steppes dem vulgären Blutmythos der Nationalsozialisten gefährlich nahe. Kunst wird zum unbestimmten Ausdruck der völkischen Seele. Der Künstler muß rein deutsch sein, dann kann er aus ihr eine persönliche Form entwickeln. Dem Volk, das aus seiner Seele heraus die ihm gemäße Kunst beurteilen können müßte, traut Steppes aber dies nicht zu. Ihm soll der Künstler Führer und Gesetzgeber sein. Steppes lehnt Anleihen an die Geschichte ab, sieht nur eine geistige, völkische Gemeinsamkeit mit den gotischen und früheren Kunstvorfahren. Steppes möchte eine Führerschaft des Künstlers. Als ein „Aristokrat“ hebt er durch die Kunst das Volk auf eine höhere geistige Stufe.

Bis 1923 sind die Beiträge über Kultur und Wissenschaft im Völkischen Beobachter⁴²⁵ kaum nennenswert. Erst mit der Umwandlung des Blattes in eine Tageszeitung am 8. Februar 1923 erhält das Feuilleton ein eigenes Ressort. Das Fachgebiet „Kultur und Wissenschaft“ wird zunächst von Karl Friedrich Weiß unter der Hauptschriftleitung Alfred Rosenbergs geführt. Nach der Neugründung der Zeitung 1925 übernimmt Josef Stolzing-Cerny die Schriftleitung des Feuilletons. Mit Wilhelm Weiß als Chef vom Dienst und verantwortlich für den Gesamthalt schiebt sich eine neue tragende Kraft zwischen Mitarbeiter und die weiterhin formal mit Rosenberg besetzte Hauptschriftleitung. Nachfolger von Stolzing-Cerny wird Ende 1932 Dr. Rainer Schlösser. Mitarbeiter für bildende Kunst im Feuilleton sind ab 1923 neben Rosenberg der Propagandazeichner Otto von Kursel, der Maler F. Ludowici, Vorsitzender des „Feldgrauen Künstlerbundes“ und später des „Bundes nationalsozialistischer Künstler“. 1926 kommen Herbert Müller, 1927 der Bildhauer Fritz Behn sowie Dr. Hans Kiener, Paul Danzer und Fritz Höger hinzu. Auf dem gleichen Gebiet arbeiten ab 1930 Hans F. Schmidt,

⁴²⁵ Ebenda, S.24f.

1931 Dr. Ernst F. G. Hanfstaengl, Dr. Franz Hofmann, H. Sturm, Dr. Wolf, Fritz Wolfhügel und Paul Schultze-Naumburg.

Im Gegensatz zu Steppes äußern sich die anderen Kritiker fast ausschließlich zu Gunsten eines Primates des Staates gegenüber der Kunst und dem Künstler. So schreibt der Schriftsteller Hanns Johst in „Kunst unter dem Nationalsozialismus“ im Jahr 1931:⁴²⁶

„Der nationalsozialistische Staat und Kultur sind identisch. Das eine kann ohne das andere nicht sein. Der nationalsozialistische Staat ohne Kultur wäre atheistische Tyrannis und ohne persönliche Herrschaft einer gläubigen Verantwortung gibt es keine Kultur.“

Im gleichen Jahr hören wir von dem Ressortchef Rainer Schlösser:⁴²⁷

„Wir wollen, beherrscht von dem Gewissenzwang unserer Idee, eine Art, völkischer Zensur ausüben. Nicht immer, nicht ewig. Aber so lange, bis wir den deutschen Menschen zum Nationalsozialisten schlechthin gemacht haben. Dann mag die Kunst wieder frei sein (...).“

Selbst die Künstlerkollegen von Steppes wie F. Ludowici stellen die Gemeinschaft als dominante Größe dar. Im Zusammenhang mit einer Kampagne gegen den Expressionismus in München schreibt dieser:⁴²⁸

„Sodann haben niemals sogenannte künstlerische Probleme, hat nie die sogenannte künstlerische Potenz des Talenten als oberster Maßstab für den Wert eines Werkes zu gelten. Hier und überall richtet allein die Gemeinschaft, die das Wesen unseres Volkes umschließend in die gesamte Natur und in den Kosmos hineinragt und im Wesen der Wesen mündet (...) Wir haben nicht das Recht, die Kunst aus dieser ihrer organischen und sittlichen Bindung an die Gemeinschaft herauszulösen zu einer selbtherrlichen Wertung! Eine solche Wertung ist die Selbsttäuschung eines entarteten, vom Wesen gelösten Geistes.“

⁴²⁶ H. Johst, Kunst unter dem Nationalsozialismus, in: Völkischer Beobachter, Nr.248/249, 6./7.9.1931, zitiert nach: Ebenda, S.34.

⁴²⁷ R. Schlösser, Wider die „Kunst für die Kunst“, Nr.308, 4.11.1931, zitiert nach: Ebenda, S.35.

⁴²⁸ F. Ludowici, Zehn Jahre Kunstpest in München - Eine kunstmedizinische Betrachtung, in: Völkischer Beobachter, Nr.55, 31.3.1923, zitiert nach: Ebenda, S.37.

Daneben gibt es vereinzelt Beiträge im Völkischen Beobachter wie von Fritz Behn,⁴²⁹ der sich für den „wirklichen Künstler“ einsetzt, der zeitlose Kunstwerke schafft. Für ihn sei ganz unwichtig, welche politische Strömungen gerade da sind. Dieser Artikel wird vom Schriftleiter Wilhelm Weiß in dem Sinne ergänzt, daß die echte und große Kunst wohl immer zeitlos ist, aber der Künstler immer zeitgebunden sein wird. Für Weiß hat der Künstler zudem kein Recht darauf, nur mit künstlerischen Maßstäben gemessen zu werden.

Die Einbindung Steppes' in den Redaktionsstab des Kampf- und Hetzblattes, wenn auch als freier Mitarbeiter, bleibt mit Fragen behaftet. Welchen Sinn für die Nationalsozialisten hat es, einem Maler ein Podium zu schaffen, der die Persönlichkeit des Künstlers über die Ansprüche der nationalsozialistischen Gemeinschaftsgesinnung stellt? Werden durch ihn in der „Kampfzeit“ ältere völkisch-idealistische Bestrebungen integriert, um breitere bürgerliche Kreise und national eingestellte Künstler anzusprechen? Aus den Äußerungen Steppes' nach 1931 läßt sich entnehmen, daß er mit dem Kampfbund Rosenbergs und der Unterordnung der Kunst unter die nationalsozialistische Ideologie nicht einverstanden ist. Dennoch spricht Steppes mit der Hervorhebung der Persönlichkeit eine der Hauptsäulen an, auf die Hitler seine Bewegung aufgebaut sehen möchte.⁴³⁰

⁴²⁹ F. Behn, Kunst und Tendenz, mit Nachwort von Wilhelm Weiß, Völkischer Beobachter, Nr.94, 24.4.1929.

⁴³⁰ A. Hitler, Rede vom 1.9.1933 in Nürnberg, zitiert nach: P. Breuer, Münchner Künstlerköpfe, München 1937, S.277.

2.4.8 RESÜMEE

Noch vor Ende des Ersten Weltkrieges schlägt sich Steppes eindeutig auf Seiten der völkischen Nationalisten. Fast möchte man ihm in der geheimnisvollen Thule-Gesellschaft vermuten, in der Dietrich Eckart, mit dem Steppes nahe bekannt ist, Hof hält. Während seine Malerei nach 1918 durch märchenhafte Elemente und die Zunahme von Portraits seiner Tochter ins idyllische abdriftet, findet sich Steppes im Zentrum der deutschen Gegenrevolution, die erst durch den mißlungenen Putsch Hitlers im Herbst 1923 ihre hypnotische Macht auf den „Extremismus der Mitte“ verliert. Gleichwohl bleibt 1919 für Steppes sein Leben lang ein traumatisches Datum.

Nach 1927 wird Steppes im Kunstleben Münchens neu entdeckt. Seine Hinwendung zur Münchner Künstlergenossenschaft bringt ihm letztendlich durch die Vermittlung Fritz Behns den Professorentitel. Mit dem kunstwissenschaftlichen Interesse an einer beschaulichen Sachlichkeit findet sich Steppes im zeitgenössischen Kunstschaffen wieder und erlebt auch wirtschaftlich neue Erfolge. Doch mit der Weltwirtschaftskrise verschlechtern sich seine Lebensumstände. Bereits zu Beginn des Jahres 1932 finden wir Steppes als einfaches Mitglied bei der NSDAP.

Interessant bleibt die Frage, was Steppes für die Nationalsozialisten bedeutet. Für die bildnerische Propaganda ungeeignet, kann er nur sein Ansehen als „deutscher Maler“ und die Verbindung zu Thoma und Thode in die Waagschale werfen. Das proletarische und revoluzzerhafte Gehabe, mit dem die Nazis Front gegen die Weimarer Republik machen, muß Steppes fremd sein. Einzig die Beschwörung der nationalen Erneuerung und das von Eckart vermittelte Feindbild des Juden läßt den Offenbarungseid Steppes' nachvollziehbar machen.

2.5 DIE JAHRE IM DRITTEN REICH (1933-1945)

2.5.1 LEBENSSTATIONEN

Für Steppes bedeutet das Jahr 1933, in dem er seinen 60. Geburtstag feiert, ausstellungsmäßig und publizistisch einen Höhepunkt. Vom 1. April bis 15. Juli 1933 sind mehrere Werke von ihm in der ständigen Kunstausstellung Baden-Baden zu sehen.⁴³¹ Gleichzeitig ist Steppes bei der „Freien Vereinigung der Graphiker zu Berlin e.V.“⁴³² zu Gast. Auch zu der „I. Wanderausstellung Deutscher Kunst“, veranstaltet von der Deutschen Kunstgesellschaft Dresden, wird er im Namen Bühlers von Bettina Feistel-Rohmeder⁴³³ eingeladen. Programmatisch beginnt diese Mitte April auf Burg Dankwarderode, dem einstigen Stammsitz der Welfen in Braunschweig, und soll danach von Berlin voraussichtlich über Dresden, München, Erlangen, Karlsruhe nach Kassel wandern.⁴³⁴

In München stellt Steppes zu seinem 60. Geburtstag im Kunstverein aus. Über diese Ausstellung, der propagandistisch eine Auswahl der Ankäufe Gustav Hartlaubs für die Mannheimer Kunsthalle gegenübergestellt werden, berichtet vor allem Georg Jakob Wolf und Franz Hofmann.⁴³⁵ Der Letztgenannte ist seit Beginn 1931 Mitarbeiter des Völkischen Beobachters und fördert den Freundeskreis um Steppes. Im Juni 1934 wird Hofmann als Nachfolger von Eberhard Hanfstaengl Leiter der Städtischen Galerie in München. Im Sommer 1937 beteiligt sich Hofmann im Auftrag von Adolf Ziegler an vorderster Stelle bei der Sichtung der deutschen Museumsbestände, um „entartete Kunst“ auszusondern. Danach steigt er zum Abteilungsleiter im Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda in Berlin auf.⁴³⁶

⁴³¹ Brief A. Engelhard an E. Steppes, 22.2.1933, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg.

⁴³² Brief Freie Vereinigung der Graphiker zu Berlin e.V. an E. Steppes, 23.5.1933, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg.

⁴³³ Brief Deutsche Kunstgesellschaft Dresden, Arendtstr. 5, an E. Steppes, 12.2.1933, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg.

⁴³⁴ Tatsächlich geht sie von Braunschweig nach Kassel, Karlsruhe und Mannheim, um 1934 in Frankfurt a.M. ihren Abschluß zu finden. Das Bild, 1934, S.396.

⁴³⁵ Völkischer Beobachter, Nr.180, 29.6.1933, Münchner Neueste Nachrichten, 4.7.1933, Stadt Burghausen. München-Augsburger Abendzeitung, 10.7.1933, BSM.

⁴³⁶ Armin Zweite, Franz Hofmann und die Städtische Galerie 1937,

Außer mit seinen Schülern und Freunden hat Steppes mit der Künstlergruppe „Der Bund“ Kontakt. Die Münchner Vereinigung verbindet seit den zwanziger Jahren Künstler aus dem Umkreis der „Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst“ wie Matthäus Schiestl mit völkischen Malern und Bildhauern, die der Deutschen Kunstgesellschaft nahestehen. Zu ihnen zählen Julius Widmann und Ernst Emil Heinsdorff. Daneben finden wir mit Steppes befreundete Künstler wie Hubert Haider, K. H. Müller-Samersberg, Angelius Josef Maria Beckert und Karl Alexander Flügel. Steppes selber steht nicht im Mittelpunkt. Er wird mit A. Lier, Toni Stadler, Karl Haider in der Nachfolge-Zeitschrift der „Deutschen Bildkunst“, „Das Bild“, als Vorläufer genannt,⁴³⁷ und auch Franz Hofmann erwähnt ihn nicht als aktives Mitglied.⁴³⁸

Zum Freundeskreis gehört Siegfried Czerny.⁴³⁹ Der langjährige Leiter der Fachabteilung für Bildende Kunst der NSDAP im Braunen Haus in München, der sich daneben früh in der SA engagiert, ist zweifelsfrei als radikaler Nationalsozialist zu bezeichnen. Bereits 1925 stellt er mit Steppes bei der „Ersten oberdeutschen Ausstellung“ in der Münchner Galerie Paulus aus. 1933 zählt er zu den kulturpolitischen Aktivisten in München, die durch den Aufbau des Reichsverbandes bildender Künstler, Gau München e.V. Einfluß auf die Kunst des Dritten Reichs nehmen möchten. Am 28. März 1933 wird er bei der ersten Sitzung zum kommissarischen Vorstand erkoren.⁴⁴⁰ Auch Steppes beteiligt sich und wird zum Beisitzer und Ausschußmitglied für „künstlerische und Museumsfragen“ gewählt. Ein weiteres gemeinsames Auftreten finden wir in der italienischen Kunstzeitschrift „Ecllettica“, 1933, in der durch

in: Die „Kunststadt“ München 1937, Nationalsozialismus und „Entartete“ Kunst, hrsg. v. P.-K. Schuster, München 1987.

⁴³⁷ Das Bild, Karlsruhe 1934, S.149f. Als Mitglieder noch erwähnt sind Hermann Tersteger u. Oskar Karl Arends.

⁴³⁸ Franz Hofmann, Der Maler von Bad Kreuth, Ausstellung der Münchener Künstlergruppe „Der Bund“ im Kunstverein, In: Völkischer Beobachter, 30.11.1933, Beiblatt. Hofmann erwähnt zusätzlich: Anton Rausch, Hans Stadelmann, Paul Hey, Carl Küstner, Melchior Kern, Lothar Schwink, Friedrich Stahl, Toni Roth, Paul Rosner, Johann Holz, H. Vierthaler.

⁴³⁹ Peter Breuer, Süddeutsche Künstlerköpfe, München 1937. Siegfried Czerny - Heidelberg, in: Völkischer Beobachter, 13.8.1933, Beiblatt. Siegfried Czerny, Ein Malerleben, München 1971.

⁴⁴⁰ Völkischer Beobachter, 3.4.1933.

Hanns Marum Steppes, Czerny und Flügel vorgestellt werden.⁴⁴¹ Czerny wird für seine vielfältigen kulturpolitischen Aktivitäten durch die Machthaber 1933 mit einer Professur in Karlsruhe belohnt.

Im Oktober 1933 veröffentlicht Steppes in „Die Kunst“ einen umfangreichen Beitrag „Über mein künstlerisches Schaffen“,⁴⁴² der sich neben Steppes Natur- und Kunstauffassung vornehmlich mit seiner Maltechnik beschäftigt. Daneben wird sein Werk 1933 im „Illustrierten Beobachter“⁴⁴³ und in der italienischen Zeitschrift „Eclettica“⁴⁴⁴ vorgestellt. Das Interesse in Italien an Steppes' Schaffen dürfte in Verbindung mit einer Ausstellung stehen, die zum Jahreswechsel 1933 auf 1934 in Florenz Werke von Karl Leipold, Fritz Erler, Fritz Stahl, Edmund Steppes, Adolf Bühler, Otto Schönleber u.a. vereint. Nur wenige Monate später, im Mai 1934, ist Steppes neben Georg Schrimpf und Werner Peiner mit Werken auf der Biennale in Venedig präsent.⁴⁴⁵

Das Jahr 1934, in dem es mit dem Umzug am 27.März 1934 in die Freystraße 1⁴⁴⁶ den letzten Wohnungswechsel für Steppes in München gibt, läßt ihn noch weitere Erfolge feiern. Bruno Kroll widmet ihm in der auflagenstarken „Illustrierten Zeitung“ einen reich bebilderten Artikel.⁴⁴⁷ Doch scheint er im Verteilungskampf der Künstler um Anerkennung immer stärker ins Hintertreffen zu geraten.

Bis 1937 sind es nur einzelne Werke, die in unterschiedlichen Veröffentlichungen abgebildet werden, oft ohne die Nennung seines Namens in den begleitenden Artikeln. Meist nehmen die Beiträge bezug auf Ausstellungen, an denen Steppes teilnimmt. So scheint Steppes an der Gemeinschaftsausstellung deutscher Künstler in Düsseldorf 1934

⁴⁴¹ Völkischer Beobachter, 28.3.1933, Beiblatt.

⁴⁴² E. Steppes, Über mein künstlerisches Schaffen, in: Die Kunst, 35.Jg., München 1933/34, S.1-11.

⁴⁴³ J. Stolzing-Cerny, Edmund Steppes und sein Werk, in: Illustrierter Beobachter, Folge 27, 1933, S.800/801 u.812.

⁴⁴⁴ Hanns Marum, Pittori Tedeschi, in: Eclettica, 6.Jg., Florenz 1933, S.45-50.

⁴⁴⁵ Völkischer Beobachter, Nr.149, 29.5.1934, Beiblatt.

⁴⁴⁶ Landeshauptstadt München Stadtarchiv, Einwohnermeldekarte.

⁴⁴⁷ B. Kroll, Edmund Steppes, Ein deutscher Maler, in: Illustrierte Zeitung, Nr.25, Leipzig/Berlin/Wien/Budapest/New York, 20.9.1934, S.356/357.

beteiligt,⁴⁴⁸ und im gleichen Jahr ebenso an der großen Münchner Kunstausstellung, wobei er weiterhin bei der Künstlergenossenschaft beheimatet bleibt. 1935 ist Steppes bei der „Einzelausstellung deutscher Künstler“ in Berlin im Haus der Kunst zusammen mit acht anderen Künstlern präsent.⁴⁴⁹ In seiner Heimatstadt wird er im selben Jahr in die Herbstausstellung der NS-Kulturgemeinde in München „Blut und Boden“ eingebunden.⁴⁵⁰ Steppes ist als „Meister der poetischen Landschaftsmalerei“ positiv von Edgar Schindler erwähnt, bei einer Publikumsbefragung aber steht Heinrich von Zügel an der Spitze der Besuchergunst. Steppes findet sich dabei nicht einmal auf einem der ersten sieben Plätze. In der Reihe süddeutscher Künstlerköpfe widmet ihm Peter Breuer 1935 im Völkischen Beobachter⁴⁵¹ eine Würdigung. Ein Jahr später erfahren wir aus der gleichen Quelle,⁴⁵² daß die Wiener Künstlergenossenschaft Steppes anlässlich ihrer Jubiläumsausstellung die „goldene Jubiläumsmedaille“ verliehen hat. Eine gewisse Aufnahme scheint Steppes auch bei der nationalsozialistischen Kulturgemeinde in München gefunden zu haben. Edgar Schindler, der den Aufbau des Kunstrings in München leitet, berichtet von Atelierbesuchen,⁴⁵³ welche die Mitglieder auch in die Werkstatt Steppes' geführt haben. Gleichfalls ist er in der Berliner Ausstellung „Der Wald“ dieser NS-Vereinigung im Jahre 1936 vertreten.⁴⁵⁴

In der Zeitschrift der Kulturgemeinde⁴⁵⁵ veröffentlicht Steppes im gleichen Jahr auch sein „Bekenntnis zur Kunst“, die seine biographische Hinwendung zur Malerei thematisiert. Maltechnisch kann er seine Vorstellungen in den „Technischen Mitteilungen für Malerei“ der anerkannten Deutschen Gesellschaft für rationales Malverfahren veröffentlichen.⁴⁵⁶ Einher geht ein Vortrag⁴⁵⁷ vor der Gesellschaft im März 1937.

448 Kunst- und Antiquitätenrundschau, 42.Jg., Ulm 1934, S.228.

449 Das Bild, Karlsruhe 1935, S.61.

450 Die völkische Kunst, 1.Jg., 1935, S.315.

451 Völkischer Beobachter, Nr.232, 25.8.1935, BSM.

452 Völkischer Beobachter, Nr.128, 7.5.1936, BSM.

453 Kunst und Volk, 4.Jg., 1936, S.229.

454 W. Rittich, Kunstausstellung 'Der Wald', Zur Ausstellung der NS-Kulturgemeinde in Berlin, in: Kunst und Volk, 4.Jg., Berlin 1936, S.240f.

455 E. Steppes, Bekenntnis zur Kunst, in: Kunst und Volk, 4.Jg., Berlin 1936, S.254-257.

456 E. Steppes, An den Suchenden, in: Technische Mitteilungen

Vier Jahre nach der Machtergreifung durch Hitler bekommt die Kunstpolitik im Dritten Reich 1937 eine entscheidende Wende. Doch während nach außen die beiden Ausstellungen „Entartete Kunst“ und die „Große Deutsche Kunstausstellung München 1937“ die propagandistische Scheidung in „krankhafte Unkunst“ und „wahre deutsche Kunst“ verdeutlichen sollen, sind die Fronten in der Kulturpolitik und Künstlerschaft noch differenziert. Ein gutes Beispiel dafür ist die „Deutsche Abteilung im Internationalen Pavillon der Bildenden Künste“ auf der Weltausstellung in Paris.⁴⁵⁸ Bei der Auswahl der 19 Gemälde, acht Plastiken, 50 Graphiken und 40 Plaketten überrascht, daß neben Arno Breker, Hans Adolf Bühler, Werner Peiner, auch Künstler wie Willy Kriegel,⁴⁵⁹ der aus dem Dresdner Umkreis von Otto Dix stammt und von Goebbels protegiert wird, sowie Hanna Nagel,⁴⁶⁰ eine sozialkritische Zeichnerin aus dem Schülerkreis des „entarteten“ Karl Hubbuchs, aufgenommen sind. Edmund Steppes ist mit der Felsenlandschaft „Morgenlicht“ von 1930 (W.ö.S. 177) vertreten. In einem ähnlich differenzierten Zusammenhang stellt Bruno Kroll in seinem Buch „Deutsche Malerei der Gegenwart - Entwicklungen der deutschen Malerei seit 1900“⁴⁶¹ das Werk Steppes'. Trotz der offiziellen Verurteilung des Impressionismus und des Expressionismus hält Kroll an einer Entwicklungsgeschichte fest, die in eine Versachlichung mündet. Unter der Überschrift „Zurück zur Natur“ finden wir Steppes in einer Linie mit Thoma, Haider und den Neusachlichen gestellt.

für Malerei, 53.Jg., München 1937, S.31/32.

E. Steppes, Über Haltbarkeit der Malerei, in: Technische Mitteilungen, 53.Jg., München 1937, S.71-73.

E. Steppes, Über Haltbarkeit der Malerei (Schluß), in: Technische Mitteilungen für Malerei, 53.Jg., München 1937, S.79-82.

⁴⁵⁷ Völkischer Beobachter, Nr.79, 20.3.1937, BSM.

⁴⁵⁸ W. Rittich, Die deutsche Abteilung im Internationalen Pavillon der Bildenden Kunst auf der Weltausstellung in Paris, in: Kunst und Volk, 5.Jg., Berlin, August 1937, S.260-282.

⁴⁵⁹ Malerei der Zwanziger und Dreißiger Jahre in Sachsen, hrsg. v. A. Zoller, Ausstellungskatalog der Kunststiftung Hohenkarpfen, Hausen o.V. 1991, S.38.

⁴⁶⁰ Südwestdeutsche Kunst zwischen Tradition und Moderne 1914 bis 1945, hrsg. v. W. Renn/H. Zimmermann/A. Zoller, Sigmaringen 1993, S.245.

⁴⁶¹ B. Kroll, Deutsche Maler der Gegenwart, Berlin 1937.

Dagegen streicht Peter Breuer im gleichen Jahr in seinen „Münchner Künstlerköpfe“⁴⁶² das deutsch-nationale Element in Steppes' Werk heraus, wobei Breuer auf seinen Aufsatz im Völkischen Beobachter von 1935 zurückgreift. Natürlich ist Steppes bei der „Großen Deutschen Kunstausstellung München 1937“ vertreten, doch scheint er seinen großen Durchbruch im Dritten Reich erst durch den Ankauf des Werkes „Jurabach im Frühlingsschmuck“ für 10.000 RM durch Adolf Hitler⁴⁶³ im Jahr 1938 erreicht zu haben. Erst daraufhin erscheint in der völkischen Kunstzeitschrift „Das Bild“, welche von Bühler als Herausgeber und Bettina Feistel-Rohmeder als Schriftleiterin geführt wird, der erste und einzige größere Artikel, in dem Edgar Schindler⁴⁶⁴ über die geistigen Voraussetzungen der Kunst Edmund Steppes' schreibt. Dabei arbeitet er erstmals wieder die Traditionslinie Steppes' zu Thoma und Thode heraus.

Fast gleichzeitig finden sich Werke von Steppes in der offiziellen Briefpostkarten-Sammlung „Künstler-Hilfswerk 1937“ reproduziert.⁴⁶⁵

Doch trotz dieser Stimmen der Anerkennung in der Öffentlichkeit wird Steppes innerhalb der NSDAP öfters überprüft. Am 22. November 1938 steht seine Aufnahme in die Reichskammer der bildenden Kunst im Zentrum einer politischen Beurteilung, die aber von der Ortsgruppe positiv bescheinigt wird. Steppes ist zu diesem Zeitpunkt mit der Mitgliedernummer 1782 und als Mitglied der Kameradschaft der Künstler längst in der berufsständischen Organisation integriert.⁴⁶⁶ Ein halbes Jahr später ist Steppes für den Nationalpreis vorgeschlagen. Während seine politische Beurteilung⁴⁶⁷ wieder positiv ausfällt, wird Steppes' künstlerische Qualität von dem Vertreter des NSD-Dozentenbundes⁴⁶⁸ an

⁴⁶² P. Breuer, Münchner Künstlerköpfe, München 1937.

⁴⁶³ O. Thomae, Die Propaganda-Maschinerie, Bildende Kunst und Öffentlichkeitsarbeit im Dritten Reich, Berlin 1978, S.347.

⁴⁶⁴ Edgar Schindler, Wahrer Maler ist nur, wer mit der Form spielen kann, in: Das Bild, 1939, S.12-16.

⁴⁶⁵ siehe: Der Türmer, 40.Jg., 1938, S.540.

⁴⁶⁶ Gauhauptstellenleiter Best an Ortsgruppe Biederstein der NSDAP, München, 22.11.1938. Beurteilung zurück am 13.12.1938, Berlin Document Center.

⁴⁶⁷ Gauhauptstellenleiter Best an Ortsgruppe Biederstein der NSDAP, München 17.7.1939. Beurteilung zurück am 25.7.1939, Berlin Document Center.

⁴⁶⁸ NSD-Dozentenbund, Hauptamtsleiter an Gauleiter München-Oberbayern, 5.6.1939. Gauhauptstellenleiter Best an NSD-Dozentenbund, Reichsdozentenführer, 2.8.1939. In der Anlage

der Münchner Akademie, dem Bildhauer Bernhard Bleeker massiv in Zweifel gezogen.

„Gutachten über den Maler Prof. S t e p p e s.“

Steppes ist keine ungewöhnlich starke Begabung. Er geht zu sehr ins Kleinlich-Dekorative, Äusserlich-Schmuckhafte und Geschmäcklerische. Seine Kunst ist zu blutleer, sie ist keine lebendige Kunst.

Dieses ist mein Eindruck, den ich schon seit vielen Jahren habe und der sich auch jetzt, bei genauerem Studium seiner Werke nicht geändert hat. Daher erscheint es mir auch fraglich, ob Steppes für die hohe Auszeichnung würdig genug ist.

Über seine politische Einstellung kann ich keine Auskunft geben, da ich persönlich mit Steppes keine Fühlung habe.“

Zu einer Verleihung des Nationalpreises an Steppes kommt es nicht. Dennoch stellt Steppes regelmäßig in der Großen Deutschen Kunstausstellung aus. Der „Künstler im Kriegseinsatz“ zeigt von 1937 bis 1943 21 Bilder und 1944 drei Werke.⁴⁶⁹ Doch im Kontrast zu den Aktmalereien Zieglers oder den Kriegsbildern Georg Lebrechts wirken Steppes' Werke wie „Paladine des Pans“ (W.ö.S. 131) selten deplaziert.⁴⁷⁰

Handschriftliche Einträge in ein Notizbuch geben uns Aufschluß über die Ausstellungstätigkeit Steppes' zwischen September 1936 und Februar 1941. Von September bis Oktober 1936 ist Steppes in Pforzheim mit 22 Werken präsent. Im November beteiligt er sich in der gleichen Stadt an der Ausstellung „Studie und Bild“ mit einem Gemälde und fünf Studienblättern. In den folgenden vier Jahren finden sich einzig Hinweise auf Ausstellungsbeteiligungen.⁴⁷¹ In Kunstvereinen, Galerien und Kunsthandlungen aber auch beim Betriebsfest der NS-Kulturgemeinde 1938 zeigt er einzelne Werke. Erst Mitte 1940 folgt unter dem Titel

Gutachten B. Bleekers. Berlin Document Center. Brief B. Bleekers an NSD-Dozentenbund, 25.7.1939, mit Bestätigung seines Gutachtens.

⁴⁶⁹ O. Thomae, Die Propaganda-Maschinerie, Berlin 1978, S.416, A.247.

⁴⁷⁰ Kunst dem Volk, 13.Jg., Wien 1942, S.25.
Kunst dem Volk, Sonderheft, Große Deutsche Kunstausstellung München 1942, Wehrmachtsausgabe, Wien 1942, S.28.

⁴⁷¹ Notizbuch, Nachlaß E. Steppes.

„Steppes und sein Kreis“ im Kunstverein München eine umfassende Ausstellung, die danach im Kunstverein Ulm und vom 5. Januar bis 5. Februar 1941 im Karlsruher Kunstverein ihre Fortsetzung findet.

In Tuttlingen wird die Wanderausstellung durch das Volksbildungswerk in der NSG „Kraft durch Freude“ getragen, welches die Werke vom 16. bis 23. Februar 1941 in der Ober-Realschule zeigt. Danach wird die Ausstellung nach Stuttgart weitergereicht. Zu den „Dreizehn um Steppes“ zählen.⁴⁷²

„(...) die Tochter Frau Erika Flügel-Steppes und deren Gatte Karl A. Flügel, E. E. Heinsdorff, Rudolf Camissar - Tübingen, Josef Nicklas - Reute, Hermann Tiebert - Isny, Alfred Vollmar - Ulm, Prof. Czerny - Karlsruhe, Hans Flüggen - München, Gustav Maier-Eulenböck - Untermüntheim, Prof. Müller-Ewald - München, Prof. Heinrich v. Richthofen - Düsseldorf und Rudolf Scheller - Oberstdorf.“

Die Ausstellung in Tuttlingen, organisiert und betreut von Studienrat Gottfried Rieger, hat eine erstaunliche örtliche Presseresonanz.⁴⁷³ Die Beziehungen Steppes' zu Tuttlingen, die bereits seit 1926 bestehen, bekommen um Mitte der dreißiger Jahre durch die Bekanntschaft mit der Krankenschwester Elisabeth Förg (1894-1945) eine neue Komponente. Die Tuttlinger Ausstellung wird für Edmund Steppes auch ein finanzieller Erfolg. Er verkauft zwei Gemälde „Schwarzwaldbach“ für 3.000 RM und „An Mozart“ für 5.000 RM an in Tuttlingen beheimatete Ärzte.⁴⁷⁴ Durch einen Fragebogen des Military Government of Germany haben wir einen Anhaltspunkt über die Einnahmen Steppes' von 1933 bis 1945.⁴⁷⁵ Für 1933 gibt Steppes seine Einkünfte

⁴⁷² H. Ziems, Die Kunst dem Volk, in: Gränzbote Tuttlingen, 17.2.1941, Archiv der Stadt Tuttlingen.

⁴⁷³ A. Vollmer, Zur Ausstellung E. Steppes im Kunstverein, in: Schwäbischer Volksbote, Erbacher Zeitung/Fils-Zeitung, November 1940, Nachlaß E. Steppes. K. Hirzel, Edmund Steppes und die Deutsche Kunst, Tuttlingen 1941. Wertvolle Kunstaussstellung in Tuttlingen, in: Gränzbote Tuttlingen, 12.2.1941, Nachlaß E. Steppes. M. Hilsenbeck, Oberschwäbische Maler im Freundeskreis von Professor Edmund Steppes, Nr.48, 26.2.1941, Archiv der Stadt Tuttlingen.

⁴⁷⁴ Brief E. Steppes an Erika Steppes, Tuttlingen, 21.2.1941, Nachlaß E. Steppes.

⁴⁷⁵ Fragebogen, Military Government of Germany, Konzept, Nachlaß

mit 10-12.000 Mark an, für 1934 bis 1937 hat er keine Erinnerung und schreibt für 1938 wahrscheinlich 16-20.000 Mark brutto. Dann steigen die Beträge stetig an. 1939 auf 1940 32-40.000 Mark brutto, 1941 40-50.000 Mark brutto, 1942 fehlen ihm wieder Erinnerungen, doch präzise schreibt er für 1943 47.150 Mark brutto, für 1944 45.000 Mark brutto. 1945 macht er keine Angaben, da in diesem Jahr durch Brand seine Arbeitsmöglichkeiten zerstört sind. Die hohen Einnahmen ab 1939 sind durch die Ankäufe im Haus der Deutschen Kunst bedingt. Von den 24 ausgestellten Bildern verkauft Steppes 16 vornehmlich an die Reichskanzlei Berlin.⁴⁷⁶

1943 erhält Steppes die volle Anerkennung des Regimes. Zu seinem 70. Geburtstag wird ihm die Goethe-Medaille verliehen. Wie die Aktenlage⁴⁷⁷ glaubhaft macht, ist es Hitler persönlich, der am 7. Juni letztendlich die Anordnung zur Verleihung der zweithöchsten künstlerischen Auszeichnung des Dritten Reiches gibt.

Aus dem Jahr 1943 wissen wir noch von zwei Reisen, die Steppes im Sommer nach Karlsbad und im Herbst zum Mondsee führen. Der See im Salzkammergut ist sein neues Malerrefugium.⁴⁷⁸ Doch Ende 1943 ist es Steppes bewußt, aus München weggehen zu müssen. In einem Brief an seine Tochter, die seit 1937 mit seinem Schüler Karl Flügel verheiratet ist, und auf dem Ulrichsberg bei Deggendorf lebt, schreibt er von seiner Besorgnis, daß nichts übrig bleibt, wenn sein Werk zerstört wird.⁴⁷⁹ In der Folge organisiert Steppes die Evakuierung seiner Werke zu seiner Tochter. Bereits im Frühjahr 1944 nach heftigen Bombenangriffen versinkt München im Schutt. Edmund Steppes berichtet: „eine wahre Höllennacht liegt hinter uns“.⁴⁸⁰

E. Steppes.

⁴⁷⁶ Heute im Besitz der Bundesrepublik Deutschland, Oberfinanzdirektion München, (W.ö.S. 120-134).

⁴⁷⁷ Bundesarchiv Koblenz, R 55, vgl. O. Thomae, Die Propaganda-Maschinerie, Berlin 1978, S.322.

⁴⁷⁸ Vierte Reichskleiderkarte, Anna Steppes, Nachlaß E. Steppes, sowie Vierte Reichskleiderkarte E. Steppes, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg.

⁴⁷⁹ Brief E. Steppes an Erika Steppes-Flügel, 23.10.1943, Nachlaß E. Steppes.

⁴⁸⁰ Brief E. Steppes an Erika Steppes, 25.4.1944, Nachlaß E. Steppes.

Doch auch in der Endphase des Krieges wird noch versucht, ein normales Ausstellungswesen vorzugaukeln.

Im Rosenheimer Künstlerhaus kommt es am 20. Oktober 1944 zu einem Fliegerschaden am Gemälde „Traumbild“.⁴⁸¹ Von der Sorge seiner Schüler, Freunde und Bekannten geben zahlreiche Briefe Ausdruck. Dabei begleiten sie oft Essenspakete und Trinkbares. Zu den Schreibenden gehören Nicklas,⁴⁸² Dr. Meuret,⁴⁸³ Dr. Paul Frohn,⁴⁸⁴ Josef Mayer (Gebr. Mayer Stuttgart),⁴⁸⁵ die im wesentlichen zum Tuttlinger Freundeskreis gehören. Aber auch Dr. Wilhelm Bopp, der im Zentrum der Pforzheimer Bekannten steht, meldet sich⁴⁸⁶ besorgt und berichtet von den großen Zerstörungen in Pforzheim, die nicht nur sein Haus, sondern auch das des gemeinsamen Freundes Carl Schäfer getroffen haben.

Ein Brief der Bildhauerin Theresia Hofmann aus Prag zeigt dagegen die enge Beziehung, die er immer wieder zu jüngeren Künstlern knüpft.⁴⁸⁷ Bereits im Frühjahr 1939 hat er über das „Fachsimpeln“ mit jüngeren Künstlern geäußert:⁴⁸⁸

„Wieviel habe ich da auf den Verkehr mit meinen 'Jungen' gebaut. Die Jugend hält das Alter frisch, wenn das Alter mit der 'Jugend' geht. -“

Am 7. Januar 1945 zerstören Bomben Steppes' Wohnung und Atelier in der Freystraße. Die Radierplatten, 25 Gemälde und zahlreiche Handzeichnungen werden vernichtet.⁴⁸⁹ Kurzzeitig kommen er und seine Frau in der Siegfriedstraße 8 unter.⁴⁹⁰ Danach ziehen die beiden zu

⁴⁸¹ Brief Kameradschaft der Künstler München an E. Steppes, 20.2.1945, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg.

⁴⁸² Brief J. Nicklas an E. Steppes, 29.12.1944, Nachlaß E. Steppes.

⁴⁸³ Brief W. Meuret an E. Steppes, 15.5.1945, Nachlaß E. Steppes.

⁴⁸⁴ Briefe P. Frohn an E. Steppes, 17.1.1945 u. 26.2.1945, Nachlaß E. Steppes.

⁴⁸⁵ Brief J. Mayer an E. Steppes, 24.3.1945, Nachlaß E. Steppes.

⁴⁸⁶ Brief W. Bopp an E. Steppes, 2.3.1945, Nachlaß E. Steppes.

⁴⁸⁷ Brief Th. Hofmann an E. Steppes, 12.3.1945, Nachlaß E. Steppes.

⁴⁸⁸ Brief E. Steppes an Erika Steppes, 13.3.1939, Nachlaß E. Steppes.

⁴⁸⁹ E. Steppes, Handschriftlicher Lebenslauf, 1954, Nachlaß E. Steppes.

⁴⁹⁰ Bezugschein für Spinnstoffwaren, 13.2.1945, Nachlaß E. Steppes.

ihrer Tochter Erika auf den Ulrichsberg bei Deggendorf/Niederbayern.
Am 3. Juli 1945 erhalten sie vom Landratsamt die Zuzugsgenehmigung.⁴⁹¹

⁴⁹¹ Nachlaß E. Steppes.

2.5.2 ZUR NATIONALSOZIALISTISCHEN KUNSTPOLITIK

Während die Bewertung der Rolle und Bedeutung der Malerei im Dritten Reich seit dem Ende des Regimes immer neue Erklärungsversuche und Postulate hervorbringt, hat die Forschung die Mechanismen der Indienstnahme und der Zerstörung der Kunst weitgehend aufgeklärt.⁴⁹²

Bereits mit dem Titel seines Buches „Die Republik der Außenseiter, Geist und Kultur in der Weimarer Zeit 1918-1933“⁴⁹³ verdeutlicht Peter Gay die Gefährdung und Stellung des Kunstschaffenden vor dem Dritten Reich. Die Moderne hatte sich wohl in einigen Zentren wie Berlin und Düsseldorf durchgesetzt, und ihre führenden Häupter saßen in wichtigen Schlüsselpositionen, aber gegen sie stand eine große Zahl von Unzufriedenen, die im Provinziellen oder vielmehr in vormodernen Vorstellungen ihre geistige Heimat glaubten. So kann Alfred Rosenberg, der Ziehsohn Dietrich Eckarts, in Verbindung mit seinem Kampfbund für Deutsche Kunst bereits im Vorfeld Enttäuschte um sich scharen. Der Architekt Paul Schultze-Naumburg, einer der Aktivisten in diesem Kampfbund, der in Thüringen während einer kurzzeitigen Beteiligung der NSDAP 1929/30 an der Landesregierung als Leiter der Vereinigten Kunstlehranstalten das Bauhaus liquidiert, bringt das aggressive Vorgehen 1932 auf einen Punkt.⁴⁹⁴

„In der deutschen Kunst tobt ein Kampf um Tod und Leben, nichts anders als auf dem Felde der Politik. Und neben dem Kampf um die

⁴⁹² Im folgenden wird zurückgegriffen auf:

P. O. Rave, *Kunstdiktatur im Dritten Reich*, Hamburg 1949.

F. Roh, *„Entartete Kunst“*, *Kunstbarbarei im Dritten Reich*, Hannover 1962.

H. Brenner, *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*, Reinbek bei Hamburg 1963.

Die „Kunststadt“ München 1937, *Nationalsozialismus und „Entartete“ Kunst*, hrsg. v. P.-K. Schuster, München 1987.

J. Wulf, *Kultur im Dritten Reich*, 5 Bde., Frankfurt a.M./Berlin 1989.

Kunst auf Befehl?, *Dreiunddreißig bis Fünfundvierzig*, hrsg. v. B. Brock/A. Preiß, München 1990.

P. Reichel, *Der schöne Schein des Dritten Reiches, Faszination und Gewalt des Faschismus*, München/Wien 1991.

⁴⁹³ P. Gay, *Die Republik der Außenseiter, Geist und Kultur in der Weimarer Zeit 1918-1933*, Frankfurt a.M. 1987.

⁴⁹⁴ Zitiert nach: Reichel, S.358.

Macht muß der Kampf um die Kunst mit demselben Ernst und Entschlossenheit durchgeführt werden."

Doch während Schultze-Naumburg rasch seinen Einfluß verliert und an den Rand der Auseinandersetzung gedrängt wird, ohne allerdings seinen Glauben an das „Neue Deutschland“ zu verlieren, sind es andere „war lords“, welche die Beute nach der Machtübernahme verteilen möchten. Zu den wichtigsten Funktionsträgern der NS-Kulturpolitik gehören Hermann Göring (Preußischer Ministerpräsident), Joachim von Ribbentrop (Außenminister), Bernhard Rust (Minister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung), Baldur von Schirach (Reichsjugendführer), Albert Speer, Joseph Goebbels, Robert Ley, Rosenberg sowie Wilhelm Frick, der aber bald seine Kompetenzen weitgehend an Goebbels verliert. Zwar sind alle bemüht, dem NS-Regime zum Erfolg zu verhelfen, aber dennoch zeigt gerade die Kulturpolitik die unterschiedlichen ideologischen Strömungen. Zusätzlich bringt jeder eine andere Vorstellung von Kunst ein und hat in seinem Umfeld Protégés, über die eine schützende Hand gehalten wird. Das Kunstverständnis der einzelnen Nazigrößen ist zweifellos ihrem Milieu, dem sie entwachsen sind, entsprechend kleinbürgerlich. Während Hitler bei der Stadtplanung und Architektur stets bei allen wichtigen Entscheidungen beteiligt sein will, greift er im Kampf um die Malerei selten ein. Dieser wird in den Jahren vor 1937 vor allem zwischen Rosenberg, der bei der Vergabe von Ministerämtern leer ausgegangen war, und Goebbels ausgetragen.

Goebbels, ein erfahrener Propagandist und erfolgreicher Agitator, der im Umgang mit den modernen Massenmedien die wesentliche Einflußnahme auf das Volk sieht, hält als Reichskulturminister zunächst an einem relativ liberalen Kurs fest, der den Künstler wohl mit neuen Gesetzen an den NS-Staat bindet, darüber aber Freiheit suggeriert.⁴⁹⁵ Unter Goebbels Schutz können der Maler Andreas Schreiber und der Referent in Goebbels Ministerium Hans Weidemann als Vertreter des NS-Studentenbundes eine inoffizielle Oppositionsgruppe bilden, die sich für einen „nationalen nordischen Expressionismus“ einsetzen, zu dem sie Barlach, Heckel, Kirchner, Müller, Rohlf, Schmidt-Rottloff und Nolde zählen.

⁴⁹⁵ Reichel, S.90.

Dagegen steht Rosenbergs „Kampfbund“ mit einer unversöhnlich dogmatischen Haltung, wobei dieser kurzerhand von Goebbels als aufgelöst erklärt wird. Der Konflikt zwischen nationaler Moderne und völkischer Antimoderne spitzt sich auf eine persönliche Auseinandersetzung zwischen Rosenberg, der noch immer Schriftleiter des Völkischen Beobachters ist, und Goebbels zu, wobei Hitler als Schiedsrichter angerufen wird. Doch obwohl Hitler bereits im Juli 1933 die „nationalsozialistische Revolution“ für beendet erklärt hat, spricht er erst auf dem Reichsparteitag im September 1934 den Streit an und erteilt beiden kunstpolitischen Flügeln Absagen. Allerdings bedeutet dies bis 1937 eine Pattsituation, in der Rosenberg immer mehr Einfluß verliert. Er ist im Januar 1934 wohl mit der Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der Partei und aller gleichgeschalteten Verbände sowie des Werkes „Kraft durch Freude“ beauftragt worden und schafft die NS-Kulturgemeinde, doch ein wirkliches Gegengewicht gegen Goebbels Reichspropagandaministerium mit seiner Oberhoheit über die Reichskunstkammer kann er nicht gewinnen.

Goebbels löst im Wendejahr 1936/37, nachdem bei der Olympiade 1936 nochmals Weltoffenheit vorgegaukelt wird, die Differenzen, in dem er auf den Kurs der ideologischen Radikalisierung einschwenkt. Mit dem Verbot der Kunstkritik Ende 1936, der „Schandausstellung Entartete Kunst“ und der „Großen Deutschen Kunstausstellung München 1937“ macht Goebbels sich endgültig zum „Treuhandler des Führers für das Kunst- und Kulturleben im neuen Deutschland“.⁴⁹⁶ Gleichwohl hat er nach wie vor um die Gunst Hitlers zu buhlen und Rivalitäten mit anderen Nazimachthabern auszutragen. Die kunstpolitischen Reden, die Auswahl im Haus der Deutschen Kunst läßt Hitler durch andere Vertraute vorbereiten und behält sich oft das letzte Wort vor.⁴⁹⁷

Die Bedeutung der Malerei innerhalb des NS-Regimes wird weitgehend überschätzt. Von Paul Ortwin Rave über Hildegard Brenner bis Peter Reichel sind sich die Kulturwissenschaftler einig, daß es den Nationalsozialisten nicht gelungen ist, einen eigenen Stil zu schaffen. Besonders die Malerei ist meist dürftig, mehr Kunsthandwerk

⁴⁹⁶ Reichel, S.98.

⁴⁹⁷ Reichel, S.79-100.

als geistige, weltanschauliche Aussage, da sie im wesentlichen nur alte Formsprachen aufnimmt. Wichtig für die Funktion der Kunst im NS-Regime ist aber die Instrumentalisierung. Sie ist Teil eines Systems, welches das Unvorstellbare möglich machte und in Auschwitz die Verachtung des Einzelnen und des Andersartigen in einen millionenfachen Mord an Juden, Sinti und Romas, Christen, Kommunisten, Homosexuellen enden läßt. Deshalb ist bei einer Bewertung dieser „kunstgeschichtlichen Epoche“, die eine Zerstörung der freien Kunst bedeutete, unabdingbar der Gesamtzusammenhang zu sehen. Hitler als „Führer“, als „Erlöser-Kaiser“⁴⁹⁸ oder sogar als „Gott“⁴⁹⁹ personifiziert die Politik und schafft gegen eine rationale Ordnung, die als kalt und unnatürlich empfunden wird, daß seine Anhänger und darüber hinaus die Deutschen in ihrer Mehrheit sich auf Gedeih und Verderben mit ihm verbunden sehen.

Die Lebensperspektive des Volkes wird zu einer paradiesischen vormodernen Welt und Lebensform mystifiziert, die gesellschaftlich in Führer, Reich und Volksgemeinschaft, aber auch in modernen Leitbildern wie Technik, Nation und Revolution ihre Überhöhung findet.

Um dies zu erreichen wird die Inszenierung der Politik zu einem wichtigen Staatsinhalt. Hierzu benützt man unterschiedliche Traditionen und Medien, die Erfolg versprechen.

Wesentlich ist dabei die Typisierung des Individuums, die Umformung des einzelnen Menschen zum Volksgenossen. Dieser orientiert sich nicht an seinen eigenen Bedürfnissen, sondern nimmt die Ziele und Normen der Gesellschaft an, wohl wissend, daß ein Nichterfüllen die Ausgrenzung bis zur Vernichtung bedeutet. Hier berühren sich Rassenlehre und Kunstauffassung. Die „Schönheit“ des germanischen Menschen in Plastik und Malerei sind die Gegenseite der Gewalt an den Andersartigen. Allerdings sind Propagandabilder an Zahl in den Ausstellungen meist nicht überlegen. Es gibt wohl eine Art Quotierung, die verhindern soll, den Anspruch der Kunst in Frage zu stellen.

498 Reichel, S.373.

499 Kunst auf Befehl?, S.17.

Im Rückblick auf die interne Herausbildung einer nationalsozialistischen Kunstvorstellung begegnet uns eine dynamische Entwicklung. Dietrich Eckart gibt seinen Zöglingen Hitler und Rosenberg ein eigenwilliges Gedankengebäude voller Anklänge an die Geisteshaltung des deutschen Idealismus mit. Diese entscheiden sich jedoch schnell für eine pseudo-darwinistische Rassengebundenheit der Kunst, die gedanklich nichts mehr mit den idealistischen Traditionen verbindet. Den Nationalsozialisten ist Kunst Ausdruck des Blutes, der Rasse. Der „nordische Mensch“ wird, sobald er in Einklang mit seiner „reinen Erbmasse“ ist, die höchsten Kunstwerke schaffen, welche Ausdruck der besten Kräfte der Volksseele sind. Letztendlich sollen durch ein Ausleseprinzip „nordisch-germanische“ Künstler herangezüchtet werden. Belege lassen sich in der Auswahlpraxis bei den Monopolausstellungen im Haus der Deutschen Kunst finden. Gleichwohl entsteht zwischen Hitler, der die griechische-römische Antike als Vorbild sieht, und Rosenberg, der die Gotik favorisiert, sowie Goebbels mit seiner Vorliebe für die deutschen Expressionisten eine Dissonanz. Sie bleibt verdeckt bis zum Ende des Regimes bestehen und läßt ein kaum durchschaubares Stilgemisch wachsen. Als äußerliches Menschenbild steht „Frauensönheit und Männerkraft, von hochgehobenem Haupt und trotzigem Sinn“ neben der geschmähten gotischen Innerlichkeit und gemäßigt expressivem Ausdruck. Sonderbarerweise äußert sich Hitler immer wieder zur Autonomie des Künstlers.⁵⁰⁰

„Die Kunst ist eine erhabene, zum Fanatismus verpflichtende Mission. Wer von der Vorsehung ausersehen ist, die Seele eines Volkes der Mitwelt zu enthüllen, sie in Tönen klingen oder in Steinen sprechen zu lassen, der leidet unter der Gewalt des allmächtigen, ihn beherrschenden Zwanges, er wird seine Sprache reden, auch wenn die Mitwelt ihn nicht versteht oder verstehen will, wird lieber jede Not auf sich nehmen als auch nur einmal dem Stern untreu zu werden, der ihn innerlich leitet.“

Dies kann als totalitärer Herrschaftsmechanismus gesehen werden, der neben einer scharfen Eingrenzung der Aufgabe dem Künstler dennoch Freiheit und Unterstützung verspricht. Oder aber Hitler hat neben der totalitären Indienstnahme der Kunst noch ein anderes idealistisch-

⁵⁰⁰ Rede von A. Hitler vom 1.9.1933 in Nürnberg, ebenda, S.277.

utopisches Verständnis, dem er außerhalb seiner gesellschaftlichen Machtmittel huldigt. Dafür dürfte sprechen, daß er gerne seine Tätigkeit als „Staatsmann“ mit der von Künstlern wie Michelangelo Buonarotti⁵⁰¹ vergleicht und sich mit ihm auf eine Stufe stellt. In einer Kurzformel nennt Hitler die Grundlagen seiner Kunstvorstellung:⁵⁰²

„Der Nationalsozialismus bekennt sich zu einer heroischen Lehre der Wertung des Blutes, der Rasse und der Persönlichkeit, sowie der ewigen Auslesegesetze.“

⁵⁰¹ Vergleiche: F. Roh, „Entartete“ Kunst, S.46.

⁵⁰² Zitiert nach: P. Breuer, Münchner Künstlerköpfe, Rede von A. Hitler vom 1.9.1933 in Nürnberg, S.277.

2.5.3 EDMUND STEPPES UND DIE NATIONALSOZIALISTISCHE KUNSTPOLITIK

Edmund Steppes' Stellung im Nationalsozialismus ist widersprüchlich. In seinen märchenhaften, surrealen Bildern läßt er sich wohl kaum in die kunstpolitischen Zielsetzungen des NS-Regimes einbauen, es sei denn, der Sonderling dient ähnlich wie der Altmeister der impressionistischen Tiermaler Heinrich von Zügel als Aushängeschild und Integrationsfigur. Eine Mystifizierung der spezifisch nationalsozialistischen Wirklichkeit findet bei beiden keinen Eingang in ihr Werk.

Steppes scheint gleichwohl im Gegensatz zu wesentlichen Funktionsträgern im Bereich der Kunst und deren Organisationen zu stehen. Bereits 1932 ist er bestürzt über die große Zahl von Malern, die auf einmal die Kulturverbände der NSDAP entdecken.⁵⁰³ Doch die Ausstellungserfolge 1933 zeigen den Rückhalt, den Steppes in München und auf verschiedenen Ebenen besitzt. Allerdings werden ihm auch Widerstände entgegengebracht, und plötzlich steht er im Zentrum verschiedener Auseinandersetzungen.

Am 10. August 1933 bringt die nationalsozialistische Fraktion des Münchner Stadtrates im städtischen Hauptausschuß einen Dringlichkeitsantrag ein, der die sofortige Schließung der Einzelausstellung des Norwegers Olaf Gulbransson in der Städtischen Galerie⁵⁰⁴ beinhaltet. Wohl werden dessen künstlerische Fähigkeiten nicht in Frage gestellt, aber auf seine zeichnerischen Karikaturen über die SA und Hitler hingewiesen. Bemängelt wird auch, daß Steppes von Seiten der Stadt zu seinem 60. Geburtstag keine Kollektivausstellung angeboten wurde. Die Ausstellung wird geschlossen, obwohl Hanfstaengl im Vorfeld glaubhaft gemacht hat, sich abgesichert zu haben. Am Ende behält Gulbransson die Oberhand. Sein Schutzherr German Berstelmeyer, seit 1930 Mitglied des „Kampfbundes für Deutsche Kultur“ und Präsident der Akademie der bildenden Künste in München, spricht über Oberbürgermeister Fiedler Hitler an, um Gulbranssons Amtszeit an der Akademie zu verlängern. Obwohl Anwesende

⁵⁰³ Brief E. Steppes an K. Hahn, 7.4.1932, Nachlaß E. Steppes.

⁵⁰⁴ Völkischer Beobachter, 10.8.1933.

inkriminierende Briefe des Norwegers ansprechen, soll Hitler gesagt haben: „Er ist ein Künstler und kann auf jeden Fall gut zeichnen“.⁵⁰⁵

Die Nennung des Namens Steppes durch die NS-Stadträte, vermutlich Hans Flüggen und Hans Zöberlein, überrascht zunächst. Hat er doch im Juni/Juli 1933 eine Kollektivausstellung im Münchner Kunstverein, wo ihm zusätzlich propagandistisch ca. 40 Werke⁵⁰⁶ aus der Mannheimer Schandausstellung „Kulturbolschewismus“ gegenübergestellt werden. Innerhalb der aggressiven Herabwürdigung der modernen Kunst im Jahr 1933 bildet diese Ausstellung einen Sonderfall. Während sonst die „Schreckenskammern“ isoliert gezeigt werden, knüpft die Ausstellung mit Malereien von Steppes und Werken von Jawlensky, Jankel Adler, Heckel, Nolde, Beckmann, Klee, Grosz an die vergleichenden „Boxkämpfe“ Steppes' in Magdeburg und Berlin an. Während Wolf staatstragend, aber vorsichtig die Ausstellung bespricht, geifert Franz Hofmann:⁵⁰⁷

„Es ist gut, daß gerade durch die Gegenüberstellung der Ausstellung Steppes' und der Mannheimer Galerieankäufe durch den Museumsleiter und Kunstbolschewisten Dr. Hartlaub der Öffentlichkeit einmal schlagartig vor Augen geführt wird, was uns in Deutschland drohte, und was - das muß ganz offen gesagt werden - noch keineswegs beseitigt ist. Es besteht vielmehr die Gefahr, daß das, was die Faust des S.A.-Mannes zum Hauptportal des deutschen Hauses hinausfeuerte, durch geistige Verseuchung, womit es ja anging, beim Hintertürchen wieder hereinkommt.“

Steppes selber erinnert sich voller Zorn:⁵⁰⁸

„Zur Eröffnung meiner Ausstellung zu meinem 60. Geburtstag im Kunstverein München wollte mich Hans Zöberlein mit einer Ansprache

⁵⁰⁵ O. Gulbransson, Sein Leben, erzählt v. Dagny Gulbransson-Bjoernson, Pfullingen 1967, S.194.

⁵⁰⁶ G. J. Wolf, Edmund Steppes, in: Münchner Neueste Nachrichten, 4.7.1933, Stadt Burghausen.

⁵⁰⁷ F. Hofmann, Edmund Steppes, Kollektivausstellung im Münchener Kunstverein, Beispiel und Gegenbeispiel, in: Völkischer Beobachter, Nr.180, 29.6.1933, BSM.

⁵⁰⁸ Handschriftliches Manuskript, Nachlaß E. Steppes. Der NSDAP-Stadtrat Hans Zöberlein wurde 1933 für sein Buch „Der Glaube an Deutschland“ mit dem Literaturpreis der Stadt München ausgezeichnet.

ehren. Jedoch der offizielle Vertreter des Kultusministers Schrem verbot es ihm durch Lösche - 'widrigenfalls der Kultusminister sofort schließen ließe'. Das war im Jahre 1933 in der Kunststadt München, allwo ich für die ehrliche deutsche Kunst gelitten und gekämpft habe, 40 Jahre schon !

E. St. "

Aus dem gleichen Jahr stammt vermutlich die Attacke gegen den „Kampfbund“.⁵⁰⁹

„An den 'Kampfbd. für deutsche Kultur'

D a s G e n i a l e

das ursprünglich Schöpferische, wie die Kunst es ist, ist unantastbar von Kritik und intellektueller Erwägung - es kann unverstanden, unaufgefangen bleiben, aber es kann weder verletzt, noch organisiert, noch verboten werden. Eher ist alles Lebendige verstorben, bevor das Geniale (von Eseln) berührt werden kann !

E. St. "

Die Besprechung der „ersten Wanderausstellung rein Deutscher Kunst“ durch Bettina Feistel-Rohmeder im Mai 1933 verdeutlicht die Spannungen und Machtproben im völkischen Lager, die nach der Machtergreifung unter den führenden Kunstaktivisten ausbrechen. Mit dem Postulat „dem Volke das Beste zu zeigen, was Deutsche Künstler unserer Tage hervorbringen“,⁵¹⁰ erhebt sich die Austellungsleitung, d.h. Hans Adolf Bühler, zum maßgeblichen Richter über die „neue“ deutsche Kunst. Mit der Berufung auf den Kunsthistoriker Henry Thode, den Kulturaktivisten Max Maurenbrecher und den Maler Julius Widmann, denen als bereits Verstorbene die Ausstellung als Werk und Vermächtnis angedient wird, sichert Feistel-Rohmeder für den „Führerrat der vereinigten Deutschen Kunst- und Kulturverbände“ den Alleinvertretungsanspruch ab.

In München bildet sich 1933 dagegen eine Gruppe, welche die Chance wahrnimmt, sich außerhalb Deutschlands als die Träger der „neuen“ deutschen Kunst zu profilieren. Der Maler Müller-Ewald ermöglicht als

⁵⁰⁹ Handschriftliches Manuskript im Nachlaß E. Steppes.

⁵¹⁰ B. Feistel-Rohmeder, Die erste Wanderausstellung rein Deutscher Kunst, in: Deutsche Bildkunst, 3.Jg., Mai 1933, S.4.

früherer Ortsgruppenführer der NSDAP in Florenz und als langjähriger Leiter der Villa Romana die Verbindung nach Florenz. Unterstützung erhält er durch Hans Flüggen, der als Stadtrat der NSDAP das Referat für Bildende Kunst in München leitet. Mit eingebunden sind Siegfried Czerny, H. A. Bühler und E. E. Heinsdorff. Im Ausstellungspalast „Parterre“ zeigen 17 Maler und Graphiker etwa 300 Bilder sowie fünf Bildhauer 40 Werke. Der Aufbau erfolgt durch Prof. Peterich und Konsul Stiller. Bei der Eröffnung am 15. November 1933 sind von den Künstlern neben Flüggen und Müller-Ewald, Fritz Erler und Edmund Steppes anwesend.⁵¹¹ Neben den Reden, die einen neuen, nationalsozialistischen Geist beschwören, zeigt Ferdinand Liebermanns Hitlerbüste vor einer Hakenkreuzfahne die Unterordnung der künstlerischen Werte unter die neue politische Führung.

Doch diese erste Auslandsausstellung völkischer Maler findet nicht den erwarteten Erfolg. Paul Ortwin Rave, der 1949 eine erste Abhandlung über die Kunst im Dritten Reich verfaßt, berichtet:⁵¹²

„Man wunderte sich dort, daß nach solchen politischen Veränderungen justamente ein Geschmack wie um die Jahrhundertwende herrschen sollte, Jugendstil und gute Stube. Ugo Ojetti, der angesehenste italienische Kritiker, ließ sich des längeren im Corriere della Sera aus. Das Streben nach wahrheitsgetreuer Darstellung, bei den Großen wie Dürer, Holbein, Altdorfer ein sehr zu bejahender Zug der Deutschen, werde bei den Kleineren zu Unfähigkeit zu zeigen, worauf es ankomme, und namentlich Bühlers mißglücktes Sinnbildisieren sei eine atembeklemmende Sucht, Zeichen auf Zeichen zu häufen, ohne die Lösung zu finden. Wo bleibe Deutschlands wahre Gegenwartskunst, die sich messen möge mit der Bewegung in Italien, die mit ihrem Futurismo kühn in die Zukunft schaue? Vertrete diese wesentlich Münchener Gruppe wirklich Deutschland?“

⁵¹¹ Völkischer Beobachter, Nr.322, 18.11.1933. Weitere Maler und Graphiker: Otto Poetzelberger, August Gebhard, Rudolf Scheller, Hans Schroedter, Erich Erler, Wilhelm Heise, Goldschmitt, Hans Otto Schoenleber, Ferdinand Spiegel, K.Flügel; Bildhauer: Schwegerle, Georg Müller, Fritz Behn, Christian Metzger.

⁵¹² P. O. Rave, Kunstdiktatur im Dritten Reich, Hamburg 1949, S.41. Siehe dazu auch H. Flüggen, Was ist deutsche Kunst ? in: Völkischer Beobachter, Nr.5, 5.1.1934.

Steppes dagegen, der dieses Ereignis mit einer Italienreise verbindet, sieht dies anders:⁵¹³

„In Italien waren wir sehr gefeiert; ich wurde von der Presse an allererster Stelle als deutscher Lyriker hervorgehoben und als Einziger mit 1 Gemälde von der Galeria Romana angekauft. Sie können sich denken, daß mich das herzlich gefreut hat. - Ich habe schon ein toskanisches Bild in Arbeit, ein Blick auf das mittelalterliche Raubnest San Gimignano. -“

In Deutschland hat die Ausstellung kaum Resonanz. Einzig der Völkische Beobachter berichtet ausführlich, während sie der Frankfurter Zeitung am 3. Januar 1934 nur ein kurzer Bericht wert ist.⁵¹⁴

In der Folge finden sich zahlreiche Ausfälle Steppes' gegen die Kunstpolitik im Dritten Reich und eine Rückbesinnung auf die völkischen Anfangszeiten.⁵¹⁵

„Kritik an der Zeit zu üben, ist es meine höchste Überzeugung, daß weder die Kampfbünde noch die Kunstkammern Deutschlands geistiges Erwachen herbeiführen werden - im Gegenteil, durch die Kunstkammern und die Kampfbünde sind gerade solche Herrschaften nach oben geschoben worden, die nachweislich die Schädlinge an der deutschen Kunst und Kultur waren. - Es ist wissenschaftlich und politisch so fabelhaft viel Gutes und Geniales geschehen, daß man sich aufs tiefste freuen muß; hier ist Deutschlands Erneuerung erfolgt. Aber in der Kunst - werden wir noch lange lange auf sie warten können. Ich kämpfe sozusagen mein Leben lang dafür, und habe 1919 frohlockt über das Auftauchen der nationalen Erneuerung. - Niemand von denen, die es anging, hat wahrgenommen, welch großer Erfolg für die Zukunft der deutschen Kunst unsere Florentiner Ausstellung gewesen ist, die man hätte aller Welt gegenüber ausnützen müssen !! Nichts ist begriffen worden, nichts ist geschehen; die nächste deutsche Ausstellung Venedig 1934 soll wieder unter Anführung der Kunstbolschewiken Nolde, Beckmann, Dix, Rotluff, Kokoschka

⁵¹³ Brief E. Steppes an K. Hahn, um Januar 1934, Nachlaß E. Steppes.

⁵¹⁴ Völkischer Beobachter, Nr.321, 17.11.1933. Völkischer Beobachter, Nr.338, 4.12.1933. Völkischer Beobachter, Nr.5, 5.1.1934.

⁵¹⁵ Brief E. Steppes an K. Hahn, Januar 1934, Nachlaß E. Steppes.

bewerkstelligt werden, wie die 'R.-Propaganda' es anordnet bei der Kunstkammer, dessen Vorsitz Hönig eine rechte zweifelhafte Person und unter den Künstlern unbeliebt ist."

Gleichwohl führt die Biennale in Venedig 1934 die unterschiedlichen Gruppen zusammen. In der Bildhauerei findet sich Ernst Barlach neben Georg Kolbe und Josef Thorak. Ähnlich ist die Spannweite in der Malerei. Georg Schrimpf und Franz Radziwill sind ebenso vertreten wie Werner Peiner, Protzen und Edmund Steppes.⁵¹⁶

Erst mit der „Großen Deutschen Kunstausstellung 1937“ beruhigt sich etwas die Unsicherheit Steppes', wobei er gleichzeitig weiter gegen die Kunstpolitik wettet.⁵¹⁷

„Wißt Ihr, in allen Kreisen wird die Blamage besprochen mit der Ausst. im H.d.d.K. - So gehts halt, wenn die Unberufenen sich berufen fühlen: da kommt dann etwas raus, was nur rauskommt, oder nicht, wenn einer möchte und nicht kann. Es ist mir komisch, daß diese gerade, die nicht können, am unbescheidensten sind und ihre Schande nicht einmal empfinden (...) 7 Millionen Mark kostete - nicht das Haus etwa sondern - das Fest d.d.Kst. allein ! So verhöhnt man uns ernste Künstler ! Die wir schaffen u. schaffen ohne die geringste Anerkennung von dem sog. Staat, der's Geld auf die Straße feuert und die Künstler ignoriert, und die Scheiße von Ziegler und Zarger mit Zigtausenden bezahlt. - Na, und manchmal kommt es anders als man denkt; man hofft darauf.“

Gleichzeitig hat er in Paul Rosner, Vorsitzender der Münchner Künstlergenossenschaft einen Verbündeten, der ihn auffordert, ein zweites und drittes Bild und etwas Graphisches für diese erste Ausstellung im Haus der Deutschen Kunst einzuschicken.

Das Jahr 1939 mit dem Kriegsbeginn bringt nochmals eine große Anzahl von Aussagen Steppes'. Gegen Bühler wendet sich ein Fragment um 1939:⁵¹⁸

⁵¹⁶ Völkischer Beobachter, 29.5.1934, Beiblatt.

⁵¹⁷ Brief E. Steppes an Erika Steppes, 1.8.1937, Nachlaß E. Steppes.

⁵¹⁸ Brief E. Steppes an Erika Steppes-Flügel (Fragment), um 1939,

„Am 2. Okt. war der 100. Geburtstag Hans Thoma's wo Frau Bergmann-Küchler eine Feier veranstaltete, des Kriegs wegen leider keine Thoma-Ausstellung, (wie im Sommer in Karlsruhe), aber eine kleine Gedenkschrift schrieb, die sie mir sandte. Darin war Adolf Bühler als sein 'genialer Schüler' bezeichnet, den Hans Thoma aber nie und nirgends erwähnt hatte - Man soll nur klappern können, um gleich als 'genial' angesehen zu werden (...)"

In dem gleichen Autograph schreibt Steppes bezeichnend für seine nach innen gewandte Arbeitskraft:

„Viele 'Künstler' sind jetzt nicht in der Lage, sich zu betätigen, z.B. auch Flüggen; aber ich glaube, daß Künstler jetzt erst recht in aller Stille, die gerade jetzt um uns ist, arbeiten können. Denn ganz wichtig ist, glaube ich, was Thode zu mir sagte: 'Der Künstler gibt in seinen Werken nur Antwort aber seine Antwort auf das Zeitgeschehen'. Und, so meine ich, wenn die Zeit und ihre Menschen tobsüchtig geworden sind, so ist's grad der Künstler, der diese in seinen Werken den Weg zur Stille und Ruhe zeigt, in der schließlich allein das Schöpferische, Wertvolle, für die Menschen Bleibende entstehen kann! Also ist es nötiger aber auch selbstverständlicher als je, daß in heutiger Zeit der Künstler seinen Schaffensdrang bewahrt und um Gotteswillen nicht zurückhält - so er einen hat; so er Künstler ist und nicht Kaufmann, der mit Farben was macht. - Ditti."

Bereits im Krieg schreibt Steppes über eine Ausstellung im Haus der Deutschen Kunst:⁵¹⁹

„Meine Bilder kommen in die Reichskanzlei Berlin.⁵²⁰ Vollmar schreibt, er wundere sich angesichts der Darbietungen des Kunstkastens, warum er alle seine Radierungen unangenommen wieder abholen konnte. Wenn man die Trostlosigkeiten sieht, die das H.d.K. an 'Zeichnungen' bietet mit ganz wenigen Ausnahmen, so kann einen

Nachlaß E. Steppes.

⁵¹⁹ Brief E. Steppes an Erika Steppes-Flügel, o.D., Nachlaß E. Steppes.

⁵²⁰ Heute befinden sich 15 Werke aus dem Besitz der Reichskanzlei bei der Oberfinanzdirektion München (W.ö.S. 120-134).

schon die Wut packen darüber, daß das alles nur ein Photograph zu entscheiden hat! Denn es ist in der Tat so!"

Wohl wenig später sind folgende Zeilen an seine Tochter gerichtet:⁵²¹

„Sehr richtig ist alles, was Du über die Ausstllg. im Haus d.K. sagst und die furchtbaren Selbsttäuschungen ihrer 'Veranstalter'. Die elendeste Prostituierung der menschlichen Nacktheit, die photographische Ausdruckslosigkeit und Phantasielosigkeit, die größte, charakterloseste Knochenlosigkeit und Weichheit, die größten Harmonielosigkeiten in Farben.“

Diese eindeutigen, cholerischen Worte gegen die führenden Persönlichkeiten im Kunstleben und gegen die NS-Führungspersönlichkeiten machen verständlich, warum Steppes' politische Zuverlässigkeit in Anfragen um 1939 überprüft wird.⁵²² Fragmentarisch ist auch ein Brief im Nachlaß, der vermutlich auf ein Gespräch mit Heinrich Hoffmann, dem Organisator der Ausstellungen im Haus der Kunst zurückgeht.⁵²³

„Ich hätte ohne dem gar nicht mehr gewußt, was anfangen mit meinen Farben und Pinseln und Gedanken. - Dadurch nämlich, meint Er 'wird ausnahmslos jeder Volksgenosse die Kunst verstehen'. - Hoffentlich lassen diese prachtvollen Genossen uns am Leben, wenn sie vielleicht zweifeln, ob wir dem Wegweiser gehorcht haben! -“
Doch vieles war wohl nur Kollegenneid wie Steppes 1943 am Vorabend seines 70. Geburtstags berichtet.⁵²⁴ Über diese Nachricht aus dem „Haus des deutschen Kitsches“ äußert er sich:
„(...) der dort jurierende Kollegenneid (hat) mir das Mittelbild, den Mondsee 'Atem der Unendlichkeit' abgelehnt. - Nichts hätten wir weniger gedacht! Dieses abgeklärte Werk - und das ist eines - mußte ausgelöst werden, unsichtbar gemacht werden; Die ersten 'Ovationen' zum 70.ten sollen das sein. - Ich glaube, daß es in ganz

⁵²¹ Fragmentarischer Brief E. Steppes an Erika Steppes-Flügel, o.D., Nachlaß E. Steppes.

⁵²² Anfrage des Gauhauptstellenleiters Best an Ortsgruppe Biederstein der NSDAP nach Mitgliedschaft in der Reichskammer der Bildenden Künste, 22.11.1938, Berlin Document Center.

⁵²³ Fragmentarischer Brief E. Steppes an Erika Steppes, o.D., Nachlaß E. Steppes.

⁵²⁴ Karte E. Steppes an Erika Steppes-Flügel, 25.6.1943, Nachlaß E. Steppes.

Deutschland keinen Maler gibt, der den Kollegenneid so gründlich hat kennenlernen dürfen, wie ich seit frühestem Auftreten in den Ausstellungen. Im heutigen Fall liegt er besonders offensichtlich dar, denn diese Landschaft macht niemandem Konkurrenz, sollte man meinen. Aber neidig sind sie uns, diese von den Mußen zurückgesetzten Stümper, weil wir im Haus jedesmal verkauft haben! Das ist das Ganze! Ich kenne sie diese Schweine!"

In dem vorletzten Kriegsjahr erfahren wir über die Ausstellungs-vorbereitungen im Haus der Deutschen Kunst:⁵²⁵

„Das Ende der Menschenwürde ist nun wirklich erreicht. Wenn nur dieser Zustand zu einem erträglichen Abschluß führen möchte! Ich hab immer noch die Nerven zu malen; ich glaube ich müßte ohne mein Schaffen umkommen (...) Das Haus d.d.K. kann Euch ganz unmöglich abgewiesen haben!!! - Ist das wirklich so, so werde ich denn doch versuchen, durch Oxle in diese 'Methode' hineinleuchten zu lassen. Die Annahme der Werke hängt nur von dem Säufer Hoffmann ab und dem dilettantisierenden 'malenden Dir. Kolb ab. Die beiden bestimmen in Deutschland, was Kunst ist !!!!

Mir haben sie ja heuer eine Wand für mich allein eingeräumt; um dessentwegen verlangten sie noch ein zweites Seitenbild für mein Triptychon (...)"

Ein Reflex auf Steppes' Ansichten können wir einem Antwortbrief vom 28. November 1944 entnehmen, in dem sein Bekannter, Dr. Gustav Ottendorf, Steppes' Vorstellungen von der Allmacht deutscher Kunst nicht teilt:⁵²⁶

„Was Du schreibst über die Eroberung der Welt durch die Deutsche Kunst so glaube ich, dass Du die Einwirkung der Kunst auf unsere Feinde doch überschätzt. M.E. ist eine Einwirkung der Kunst nur bei solchen Völkern möglich, die selbst kunstschröpferisch sind. Das kann man von den Amerikanern nur sehr teilweise behaupten oder glaubst Du mit einem Kunstwerk einem Nigger oder einem Amerikaner, der im Durchschnitt auch nicht mehr davon versteht, imponieren zu können.“

⁵²⁵ Brief E. Steppes an Erika Steppes-Flügel, 18.7.1944, Nachlaß E. Steppes.

⁵²⁶ Brief G. Ottendorf an E. Steppes, 28.11.1944, Nachlaß E. Steppes.

Nicht genau zu datieren, ist ein Autograph von Steppes im Nachlaß, der, wohl 1935 und 1939 geschrieben, seine Beziehungen zum Dritten Reich eindeutig definiert.⁵²⁷

„Im III Reich: 1935 wird Van Gogh als führendes Beispiel für die deutsche Künstlerjugend hingestellt in der 'Kunstkammer' des Herrn Goebbels, des Vorsitzenden der N.S. Reichs K.K.! Das Schlagwort der NSDAP ist geworden: 'Vor 1933 gab es keine Künstler, denen es gelang, in ihren Werken das Wesen des deutschen Volkes auszudrücken'. - Jede offizielle Ausstellung wird mit solchen Worten eröffnet. -

Ein deutscher Künstler, der keinen einzigen Verrat an seinem Wesen, seiner Begabung, und an seinem geliebten Vaterland auf dem Gewissen hat, sondern unter schwersten Opfern für wahre Kunst und ihre innere Reinhaltung offen gekämpft hat, muß sich 1935 solche, von keiner Kenntnis der Kunst und der Kunstvergangenheit berührten Redensarten verschwätzen lassen!

1935.

Auch 1939 hat sich nichts im Reiche geändert in Bezug auf Kunstgefühl u. Kunsterkenntnis.“

Steppes fügt sich nicht in die Anforderungen der Kulturpolitik des Dritten Reiches. Die Ausführungen des Staatssicherheitsdienstes des Reichsführers SS unterstreichen seine Einstellung zur Kunstpolitik der NSDAP.⁵²⁸ Doch ist Steppes durch seine Vorgeschichte und seine Freunde, die sich weitergehend mit dem Nationalsozialismus einlassen, vor Ausgrenzung geschützt. Letztendlich bewahrt Steppes sein Starrsinn, der fast autistische Züge annimmt, sich den diffusen Vorstellungen der Nazi-Ideologen zu öffnen.

⁵²⁷ Handschriftliches Manuskript E. Steppes, Nachlaß E. Steppes.

⁵²⁸ Brief Sicherheitsdienst der Reichsführung SS, SD-Leitabschnitt München an Gauleitung München-Oberbayern der NSDAP, 23.6.1943, Berlin Document Center.

2.5.4 VERLEIHUNG DER GOETHE-MEDAILLE

Die Goethe-Medaille, 1932 unter Reichskanzler Hindenburg eingeführt, gehört zu den höchsten Auszeichnungen im Dritten Reich und wurde an etwa 40 Maler und Bildhauer verliehen. Dabei hatte Goebbels' Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda die organisatorische Durchführung aber zumeist auch das Entscheidungsrecht. Bei den Künstlern ab 70 Jahren gibt es nur bei Fritz Klimsch, Otto Modersohn und Richard Riemerschmid Meinungsverschiedenheit⁵²⁹ zwischen Hitler und Goebbels, die aber meist im Formalen liegen. Bei den übrigen 30 Anträgen ordnet Hitler bei fünf selbst die Verleihung an, oder genehmigt sie vorher im Gespräch bzw. verleiht die Medaille selber. Im Jahr 1941 ist dies bei Eduard Thöny und Ludwig v. Hofmann, bei Steppes und Oskar Graf 1943 und bei Max Läger 1944 der Fall. Mit zehn Dotationen liegt 1943 ein Schwerpunkt, der bei der ausführenden Behörde als Verwässerung der Verleihungsmaßstäbe der letzten Jahre empfunden wird.⁵³⁰ Die Medaille erhalten damals Hans Ferdinand Bitterlich, O. Graf, Hugo Gugg, O. Gulbransson, Heinrich Hönich, Helmuth Liesegang, Fritz Rhein, R. Riemerschmid, E. Steppes und Arno Waldschmidt.

Da die Vergabe der Auszeichnung an einen runden Geburtstag gebunden ist, schickt der Präsident der Reichskammer der Bildenden Kunst am 2. Juni 1943 für die Verleihung der Goethe-Medaille an Steppes ein Gutachten.⁵³¹

„Der Maler Prof. Edmund Steppes, geboren in Burghausen/Obb. wird am 11.7.1943, 70 Jahre alt. St. war in den Jahren 1891-93 Schüler von H. Knirr und von 1893-95 Studierender der Akademie München. Seine frühen Werke schuf er in Anlehnung an die 3 bekannten Künstler: Hans Thoma, K. Haider und Böcklin. Steppes bevorzugt die deutsche Landschaft, besonders Mittel- und Hochgebirgs-Szenen, aber auch Figurenbildnisse und Porträts gehören zu seinen beachtlichen Arbeiten. Was er in seinen Bildern zeigt, ist ein echtes Traumreich der Seele. Die von ihm gestalteten Landschaften wirken wie verträumte Einsamkeiten, in denen Mensch und Tier geheimnisvoll

⁵²⁹ O. Thomae, Die Propaganda-Maschinerie, Bildende Kunst und Öffentlichkeitsarbeit im Dritten Reich, Berlin 1978, S.193.

⁵³⁰ O. Thomae, Die Propaganda-Maschinerie, S.314.

⁵³¹ Der Präsident der Reichskammer der bildenden Künste an den Herrn Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda z.Hd. Herrn Ministerialrat Dr. Liebrach, Berlin, 2.6.1943, Bundesarchiv Koblenz.

stehen. Seine Werke haben eine persönliche Kunstanschauung und lassen das Weltgefühl eines Mystikers erkennen.

Die Arbeiten Steppes' hängen bereits in allen Großstadt-Galerien Deutschlands, etwa 20 an der Zahl.

Im Haus der Deutschen Kunst ist Steppes alljährlich mit mehreren Werken vertreten.

Im Jahre 1910 erhielt er die Goldene Staatsmedaille in Graz.

In Anbetracht der überragenden künstlerischen Persönlichkeit Steppes' befürworte ich außer einer Ehrung durch ein Glückwunschtelegramm des Herrn Reichsministers die Verleihung der Goethe-Medaille für Kunst und Wissenschaft durch den Führer zu erbitten."

gez. Ziegler beglaubigt
(unleserlich)

Das Ministeramt meldet an den Leiter der Personalabteilung am 7. Juni 1943:532

„Auf Anordnung des Führers ist dem Kunstmaler Professor S t e p p e s, der am 11. Juli seinen 70. Geburtstag hat, die Goethe-Medaille zu verleihen.“

Ebenfalls vom selben Tag stammt die Aktennotiz:533

„1.) Vermerk:

Der Herr Minister hat bestimmt, daß der Kunstmaler Prof. S t e p p e s in München für die Verleihung der Goethe-Medaille vorgeschlagen wird. Steppes soll am 11. Juli 70. Jahre alt werden.

2.) Herrn RR.Dr.May mit der Bitte sofortige Verbindung mit der Abteilung BK aufzunehmen, das Erforderliche festzustellen und zu veranlassen.“

Dagegen schreibt die Personalabteilung am gleichen Tag an die Abteilung Bildende Kunst im Hause.534

532 Ministeramt Dr. Naumann/Da. an Leiter Pers., Berlin, 7.6.1943, Bundesarchiv Koblenz.

533 R.M.f.V.u.P., Sachb.: ORR. Reimer, Berlin 7.6.1943, Bundesarchiv Koblenz.

534 Personalabteilung Dr. May an Abteilung BK im Hause, Berlin 7.6.1943, Bundesarchiv Koblenz.

„Der Herr Minister hat bestimmt, daß der Kunstmaler Prof. S t e p p e s in München für die Verleihung der Goethe-Medaille vorgeschlagen wird. Steppes soll am 11. Juli 70. Jahre alt werden. Um umgehende Übersendung der erforderlichen Personalunterlagen sowie einer eingehenden künstlerischen Würdigung seines Schaffens wird gebeten.“

Bereits Thomae⁵³⁵ bemerkt die sonderbare Doppelung der Antragstellung, wobei der Wortlaut eindeutig auf eine Überrumpelung Goebbels' durch Hitler hinweist. Die Infragestellung des richtigen Geburtsdatums Steppes' durch Goebbels ist vermutlich die Aufforderung exakt zu recherchieren.

Bereits am 10. Juni gibt der Leiter der Abteilung Bildende Kunst an das Personalamt seine Zustimmung.⁵³⁶

„Der Maler Professor Edmund Steppes ist eine künstlerische Persönlichkeit von ganz besonderer Eigenprägung. Seine Darstellungen von Landschaft und Figuren gehören zu den besten Leistungen der deutschen Malerei der Gegenwart. Mit Rücksicht auf seine hervorragende Bedeutung für das deutsche Kunstschaffen wird die Verleihung der Goethe-Medaille für Kunst und Wissenschaft meinerseits befürwortet.

Das Gutachten des Präsidenten der Reichskammer der bildenden Künste liegt bei.“

Mit dem Datum vom 15. Juni 1943 liegt von der Personalabteilung ein Entwurf für ein Anschreiben an den Staatsminister sowie für ein Telegramm und eine Pressenotiz vor. Während der Text weitgehend dem Schreiben Zieglers entnommen ist, sind die Änderungen interessant. Die Streichungen stehen in Klammer.⁵³⁷

„Betrifft: Verleihung der Goethe-Medaille an den Kunstmaler Prof. Edmund Steppes.“

⁵³⁵ O. Thomae, Die Propaganda-Maschinerie, S.322.

⁵³⁶ Der Leiter Abteilung Bildende Kunst urschriftlich der Abteilung Pers. im Hause, Berlin 10.6.1943, Bundesarchiv Koblenz.

⁵³⁷ Der Leiter der Personalabteilung, Berlin 15.6.1943, Sachbearbeiter: Regierungsrat Dr. May an den Herrn Minister [Goebbels]. Im Anschreiben: „Nach Mitteilung des Ministeramtes hat der Führer angeordnet, daß Professor Steppes die Goethe-Medaille erhalten soll“, Bundesarchiv Koblenz.

Am 11. Juli 1943 vollendet der Kunstmaler Professor Edmund Steppes in München sein 70. Lebensjahr. Aus diesem Anlaß (schlage) bitte ich (einer Anregung des Führers folgend, vor,) ihn mit der Goethe-Medaille für Kunst und Wissenschaft auszuzeichnen.

Steppes der aus Burghausen/Oberbayern stammt, war in den Jahren 1891 bis 1893 Schüler von H. Knirr und studierte von 1893 bis 1895 an der Kunstakademie in München. Seine frühen Werke schuf er in Anlehnung an Thoma, Haider und Böcklin.

Seine Darstellungen von Landschaft und Menschen gehören zu den besten Leistungen der deutschen Malerei der Gegenwart. In seinen Werken bevorzugt er die deutsche Landschaft, besonders Mittel- und Hochgebirgsszenen; daneben ist er aber auch mit wertvollen Figurenbildnissen und Porträts hervorgetreten. (Die von ihm gestalteten Landschaften wirken wie verträumte Einsamkeiten, in denen Mensch und Tier geheimnisvoll stehen) Seine (Werke haben) Arbeiten verraten eine ausgesprochen(e) persönliche Kunstanschauung und haben in allen Galerien der deutschen Großstädte ihren besonderen Platz (und lassen das Weltgefühl eines Mystikers erkennen).

Im Haus der deutschen Kunst ist Steppes alljährlich mit mehreren Werken vertreten.

Seine hohen künstlerischen Leistungen rechtfertigen die Verleihung der Goethe-Medaille."

Heil Hitler

(Min z.U.)

Die Korrekturen stammen von Reimer und May. Am 19. Juni signalisiert Goebbels sein Einverständnis und bestimmt, daß die Absendung des Telegramms und die Veröffentlichung der Pressenotiz durch das Ministeramt erfolgen soll.⁵³⁸

Am 25. Juni 1943 bestätigt der Staatsminister und Chef der Präsidialkanzlei des Führers und Reichskanzlers folgendermaßen die Anforderung.⁵³⁹

„Der Führer hat dem Kunstmaler Professor Edmund S t e p - p e s in München aus Anlaß der Vollendung seines 70. Lebensjahres am 11. Juli 1943 in Anerkennung seiner Verdienste um die deutsche Malerei die Goethe-Medaille für Kunst und Wissenschaft verliehen.

⁵³⁸ Ministeramt ORR. Hamel/Si an Leiter Pers., Berlin 19.6.1943, Bundesarchiv Koblenz.

⁵³⁹ Bundesarchiv Koblenz.

Hiermit übersende ich die Medaille und die Verleihungsurkunde mit der Bitte, beides dem Beliehenen an seinem Geburtstag überreichen zu lassen.

Die öffentliche Bekanntgabe der Verleihung in der Morgenpresse des 12. Juli 1943 wird von hier veranlaßt."

Parallel zu den Vorgängen in Berlin liegt in München eine Anfrage vom 19. Juni 1943 der Gauleitung München-Oberbayern der NSDAP an den Sicherheitsdienst des Reichsführers SS, SD-Leitabschnitt München vor,⁵⁴⁰ die am 23. Juni 1943 beantwortet wird.

„S t e p p e s, der seit 1.1.32 der NSDAP angehört (Mitgliedsnummer 873.834), gilt in politischer Hinsicht als einwandfrei.

Für die politische Haltung von St., für den sich u.a. auch der seinerzeitige Leiter der Münchener Lenbachgalerie und nachmalige Referent für bildende Kunst am Reichspropagandaministerium Parteigenosse Dr. Franz H o f m a n n lebhaft eingesetzt hatte (siehe Völkischen Beobachter vom 29.6.33) erscheint besonders bezeichnend auch die f a c h l i c h e Einstellung des Künstlers. St. ist ein Maler von altmeisterlicher Haltung, der sich auch in den Jahren des Kunstverfalls stets gleich geblieben ist und mit seiner eigenartigen Temperatechnik stimmungsvolle Landschaften schuf. Trotzdem der Kreis seiner Motive etwas eng gezogen ist, kann er doch als Maler von Rang, grossem Können und ehrlicher deutscher Kunstauffassung gelten. Im Haus der Deutschen Kunst, dem St. allerdings mit manchen in Künstlerkreisen verschiedentlich anzutreffenden Vorbehalten gegenüberzustehen scheint, ist er seit Jahren regelmässig mit mehreren Arbeiten vertreten.

C h a r a k t e r l i c h ist St. als aufrecht, anständig und vornehm geschildert; auch sein soziales Verständnis lässt nichts zu wünschen übrig.

Die Verleihung der Goethe-Medaille an St. anlässlich seines 70. Geburtstages würde angesichts des bevorzugten Platzes, den sein Werk im Münchener Kunstleben der Gegenwart einnimmt, zweifellos verstanden und begrüsst werden.

I.V. H. Buchberger SS-Sturmbannführer"

Offiziell erfährt der Leiter des Reichspropagandaamtes München-Oberbayern erst am 6. Juli 1943 fernschriftlich von der Verleihung und

⁵⁴⁰ Akz. III C3-PA 283/40-Schtt/Sch, Eingang bei der Gauleitung, 26.6.1943, Nr. 14067, Abt. Personalamt, Berlin Document Center.

erhält die Anweisung den Gauleiter und Karl Kolb, den Direktor des Hauses der Deutschen Kunst, zu beteiligen.⁵⁴¹ In einem nachfolgenden Brief mit demselben Datum wird nochmals auf das Glückwunschtelegramm Goebbels' hingewiesen und daß die pressemäßige Bekanntgabe der Verleihung des Telegramms von Berlin ausgehe.⁵⁴² Ebenfalls am gleichen Tag geht die Bestätigung der Verleihung an den Antragsteller, dem Präsidenten der Reichskammer der bildenden Kunst in Berlin ab.⁵⁴³

Im Völkischen Beobachter München ist am 11. Juli 1943 ein längerer Beitrag „Edmund Steppes 70 Jahre“ von Wally P. Schultz zu lesen.

„Zeit seines nun siebenzigjährigen Lebens gehört Professor Edmund Steppes zu den eigenartigsten und stärksten Künstlerpersönlichkeiten Münchens. Mit unbeirrter Folgerichtigkeit und Sicherheit ging er seinen eigenen, abseits aller Kunsteingliederungen liegenden Weg, der ihn zuweilen einsam machte, ihn aber über alle Strömungen des Tages siegen ließ (...) In verschiedenen Schriften bezeichnet er selbst die mittelalterlichen Meister als seine größten Vorbilder. In der Tat sind die Landschaften Edmund Steppes niemals Abbilder der Wirklichkeit. Sie sind 'traumhaftes Bauen', wie er es nennt, poetischer Ausfluß höchster Naturgläubigkeit. In den Phantasiegebilden dieses Fanatikers des Sinnbilds ist Entrücktheit und die Andacht vor dem Göttlichen der Schöpfung. Die Linien und Farben, oft ganz zart und gläsern, sind gleichsam die Diener des Märchens. Edle Tiere, geheimnisvolle Wesen bevölkern zuweilen die Bilder, die selbst zum Ausdruck unendlicher Harmonie des deutungsreichen Weltalls werden.“

Die gleiche Ausgabe vermerkt direkt anschließend die Glückwünsche Goebbels' an Steppes zur Vollendung seines 70. Lebensjahres. Erst am 12. Juli wird im Völkischen Beobachter die Verleihung der Goethe-Medaille durch den Führer bekanntgegeben.⁵⁴⁴

⁵⁴¹ R.M.V.u.P., Sachb. RR. Dr. May an den Herrn Leiter des RPA München-Oberbayern, Berlin 6.7.1943, Bundesarchiv Koblenz.

⁵⁴² R.M.V.u.P., Sachb. RR. Dr. May an den Herrn Leiter des Reichspropagandaamtes München-Oberbayern, Entwurf, Berlin 6.7.1943, Bundesarchiv Koblenz.

⁵⁴³ R.M.V.u.P., Sachb. RR. Dr. May an den Herrn Präsidenten der Reichskammer der bildenden Künste, Entwurf, Berlin 6.7.1943, Bundesarchiv Koblenz.

⁵⁴⁴ Völkischer Beobachter, Nr.193, 12.7.1943. Das Reich, 25.7.1943.

2.5.5 STEPPES IM SPIEGEL DES KUNSTBERICHTES

Neben den eigenen Veröffentlichungen Steppes' in zweitrangigen kulturpolitischen oder kulturellen Zeitschriften sowie den Würdigungen Krolls, Breuers und Schindlers in Illustrierten und Büchern bleibt die Person Steppes nach 1934 im offiziellen Kunstleben weitgehend ausgeklammert. Dies gilt nicht für seine Bilder, die in zahlreichen Ausstellungen mit aufgenommen werden. Teilweise werden diese in begleitenden Beiträgen abgebildet. Doch im Vordergrund stehen ideologische Abhandlungen über die „neue“ deutsche Kunst, die oft selbst die summarische Nennung der Künstler überflüssig erscheinen läßt.

Auch nach der Überreichung der Goethe-Medaille bleibt Steppes skeptisch gegenüber der Kunstpolitik im Dritten Reich, wobei auch die Angst um sein vom Krieg bedrohtes Lebenswerk zum Ausdruck kommt.⁵⁴⁵

„Lebendiges begraben der Künstler, die diese Bezeichnung verdienen, ist die deutsche Parole; ja, vielleicht nicht nur deutsche, sondern allgemein übliche Methode, um die Mittelmäßigkeit und die Unterhaltung, das Banale einfach an den Platz setzen zu können, wo das Echte, Ernste, Geniale hingehört! Sei es noch so klein vielleicht, wenn es aber recht oft ernst ist, und von Herzen her für den Schöpfer unweigerlich nötig, es zu schaffen, so haftet ihm das Geniale an, was das 'Unaussprechliche' ist! (...) Wenn ich mir vorstelle, der Bombenkrieg sollte alle meine Bilder und die photographischen Platten nach denselben vernichten, so wäre mein Werk aus den paar Veröffentlichungen kaum zu erkennen - so glänzend durchgeführt war der Boykott meiner Kunst in der deutschen Kunstzeitschrift. Seit 1933 bin ich mit einem einzigen Bild, dem 'Paladin des Pan' abgebildet worden! Heuer mit dem stillen Mondseebild abgewiesen vom Haus der 'deutschen' Kunst. - Ja, liebes Kind, deutsch ist nicht die Kunst, sondern die Verkennung und gar Boykottierung derselben - das ist deutsch!“

Obwohl Steppes maßlos übertreibt, ist gleichwohl eine reservierte Haltung in den führenden Zeitschriften und Ausstellungen festzustellen. In den Katalogen der „Großen Deutschen Kunstausstellung

⁵⁴⁵ Brief E. Steppes an Erika Steppes-Flügel, 23.10.1943, Nachlaß E. Steppes.

München" findet sich kein Werk Steppes' durch eine Abbildung hervorgehoben. Die erwähnten „Paladine des Pans" sind 1942 in der von Heinrich Hoffmann herausgegebenen Hochglanzzeitschrift „Kunst dem Volk" abgebildet. Ähnlich verschlossen bleiben „Deutsche Kunst im Dritten Reich", „Weltkunst" und „Das Bild" für die Kunst Steppes'. Letztere lockert nur 1938 nach dem Ankauf des Bildes „Jurabach im Frühlingsschmuck" durch Adolf Hitler die Ausgrenzung Steppes'. Der Beitrag Edgar Schindlers baut fast ausschließlich auf Selbstzeugnisse von Steppes auf, während sich der Autor mit einer eigenen Wertung zurückhält.

Kritisch äußert sich Steppes über das Ausstellungswesen. 1938 ist Steppes mit drei Gemälden wieder im Heidelberger Kunstverein vertreten, doch schreibt er seiner Tochter:⁵⁴⁶

„Diese Heidelberger Ausstellung war jämmerlich schlecht, ein einziges Bild wurde angekauft von der Stadt und zwar das schlechteste (...)"

In der Gemäldeschau „Deutsche Maler der Gegenwart" im Haus der Kunst zeigt er zwischen den 190 Exponaten einige Landschaften. Interessanterweise greift Steppes bei Ausstellungen auch auf Werke seiner Frühzeit zurück. „Der Weg durch die Wiesen" von 1905 in der Münchner Kunstaussstellung 1938 läßt Ulrich Christoffel, der sich sonst selten über Steppes geäußert hat, in „Die Kunst für Alle" verlauten:⁵⁴⁷

„Unter den Landschaften von Steppes ist das grüne Tal „Der Weg durch die Wiesen", in dem gelösten Ton bemerkenswert und nimmt neben den benachbarten Landschaften von Kalb, Stangl, von Glaß, Preetorius, Wylluda und Förtsch eine stilistisch führende Stellung ein."

Bei den Zeitungen berichtet die Münchner Ausgabe des Völkischen Beobachters regelmäßig über Steppes. Daneben sind es regionale

⁵⁴⁶ Presseauschnitt, Nachlaß E. Steppes. Brief E. Steppes an Erika Steppes-Flügel, 1.12.1938, Nachlaß E. Steppes. Kunstverein Heidelberg, 25.9.-20.11.1938, Notizbuch, Nachlaß E. Steppes.

⁵⁴⁷ Die Kunst für Alle, 53.Jg., München 1937/38, S.307f., Abb. S.309.

Blätter, die sich intensiver mit seinem Leben und Werk beschäftigen. Allerdings wird nie seine Rolle im Nationalsozialismus thematisiert. Neben der mystischen Ausrichtung wird vor allem seine Traditionstiefe in den Mittelpunkt gestellt:⁵⁴⁸

„Edmund Steppes vertritt eine kerngesunde deutsche Kunst; denn er ist der geradlinige und wesensverwandte Fortsetzer der alten Meister aus der Dürer- und Grünewald-Zeit, nicht bloß und nicht in erster Linie deshalb, weil er seine Farben selber reibt und weil er das Oel verschmägt, sondern vor allem darum, weil er wie sie ein Künstler ist, in dessen Schaffen deutsches Wesen eine im höchsten Sinne charakteristische und in sich vollendete Verkörperung gefunden hat.“

Zu seinem 70. Geburtstag wird aus Berlin die Presse angewiesen, sowohl über den Jubilar als auch über die Verleihung der Goethemedaille zu berichten. Ansonsten findet Steppes nur am Rande Erwähnung.

Die Münchner Neueste Nachrichten⁵⁴⁹ schreibt anlässlich der „Großen Deutschen Kunstausstellung 1944“ lapidar:

„Edmund Steppes zeigt einen ganzen Zyklus seiner hellklingenden Kompositionen.“ (W.Ö.S. 132-134)

⁵⁴⁸ K. Hirzel, Edmund Steppes und die deutsche Kunst, in: Zeitungsfragment, um Januar 1941, Nachlaß E. Steppes.

⁵⁴⁹ Münchner Neueste Nachrichten, Nr.221, 10.8.1944, Stadt Burg-
hausen.

2.5.6 ZU STEPPES' MALTECHNISCHEN VERÖFFENTLICHUNGEN NACH 1937

In den folgenden Beiträgen Edmund Steppes' tritt verstärkt die Betonung der Persönlichkeit des Künstlers in den Vordergrund. Eingebunden in biographische Begebenheiten stehen maltechnische Verfahren im Mittelpunkt seiner Artikel. In den Technischen Mitteilungen für Malerei veröffentlicht er bereits 1927 mit seinem Kunstbekenntnis „Wie ich male“⁵⁵⁰ erstmals in der renommierten Zeitschrift der „Deutschen Gesellschaft für rationales Malverfahren“. Zehn Jahre später folgen in der gleichen Zeitschrift, die heute noch besteht, weitere technische Äußerungen Steppes'. Während der erste Beitrag eine Fundgrube für Biographisches ist, dominieren 1937 die rein maltechnischen Erörterungen. Kunsttheoretisch sind 1927 zwei Aussagen interessant. Erstens,⁵⁵¹ daß für Steppes „der Natureindruck erst eine Verklärung, Vereinfachung, d.h. Durchgeistigung durch eine menschliche Seele - die Seele des Künstlers eben - durchmachen müsse, um zu einem Kunstwerk umgeschaffen werden zu können.“ Zweitens entwickelt Steppes seine Kunsttheorie von der „Malerei als eine Zierde der Fläche“,⁵⁵² deren Grundlage die Linie und der Umriß ist. Aus der historischen Sicht beginnt sie mit der Frühgeschichte und endet in der Gotik vorläufig. Einen vergleichbaren Ablauf erkennt er in der Entwicklungsgeschichte des Kindes, die er parallel zur Menschheitsgeschichte sieht und damit Gedanken Haeckels widerspiegelt. Gegenüber diesen rein maltechnischen Bekenntnissen halten sich bei den Beiträgen in „Die Kunst“ im Oktober 1933⁵⁵³ und in „Kunst und Volk“, 1936,⁵⁵⁴ Kunsttheoretisches, Biographisches und Maltechnisches die Waage. 1933 gründet Steppes sein Selbstbekenntnis auf die an Schopenhauer erinnernde Möglichkeit, mit der Kunst sich über das alltägliche Leben zu erheben.⁵⁵⁵

„Kunst ist notwendig - wir Menschen könnten mit diesem Leben nicht fertig werden, wenn es nicht Dinge gäbe, vermittels derer wir uns über die Schwere des Lebens erheben könnten, Dinge, die uns Gefühle bestätigten, die weit über den Alltag hinausweisen und uns frei und glücklich machen.“

⁵⁵⁰ E. Steppes, Wie ich male, in: Technische Mitteilungen für Malerei, 43.Jg., München 1927, S.101-106.

⁵⁵¹ Ebenda, S.101.

⁵⁵² Ebenda, S.103.

⁵⁵³ E. Steppes, Über mein künstlerisches Schaffen, in: Die Kunst, 35.Jg., München 1933/34, S.1-11.

⁵⁵⁴ E. Steppes, Bekenntnis zur Kunst, in: Kunst und Volk, 4.Jg., 1936, S.254-257.

⁵⁵⁵ E. Steppes, Über mein künstlerisches Schaffen, S.1.

Das sich Versenken in die Natur wird Steppes zur Richtschnur.⁵⁵⁶

„Die Liebe, das schweigend selbstlose Hinnehmen des Gegebenen ist der einzige Weg zum Verstehen, zum Besitzen der Kunst - auch deshalb, weil das schweigende Sichversenken in die Wunder der Schöpfung, jene voraussetzungslose Liebe eben die Vorbedingung bei der Entstehung aller Kunst ist. Ohne die Liebe kann es gar keine reine ursprüngliche Kunst geben. Ich will deshalb auch vieles gar nicht wissen, um ja das Geheimnis, das Wunder nicht zu zerpfücken und mit der rohen Gewalt des kalten Intellekts zu stören. Gerade das Unenträtselbare an der Schöpfung Gottes liebe ich, gerade das ergreift mich so tief und gerade aus dem Wunderbaren erwachsen mir die Bild-Erfindungen, die 'Bild-Träume' und ihre unzähligen Variationen, von denen ich überrascht werde. Nicht Wirklichkeit und Richtigkeit - nein, traumhaftes Bauen, das mich im Innersten an Musizieren erinnert, ist an meinen Gemälden nicht nur das Liniengefüge, durch welche Form und Farbe in bestimmte Melodie gefügt, in bestimmtem Rhythmus gehalten sind, sondern auch Farbe und Licht- und Schattenverhältnisse sind erfunden und begründet eben im künstlerischen Einfall selbst.“

Für den Künstler bedeutet dies:⁵⁵⁷

„Von ihrem Charakter [der Natur], ihrem Wesen müssen wir Künstler erfüllt sein; das heißt, wir müssen die Bausteine in unserem künstlerisch-schöpferischen Sinne 'behauen' haben, umgeformt haben durch unsere Seele, damit sie zu unseren Kunstwerken verwendbar sind: der in unserem Innern geklärte, kristallisierte Lebensausdruck der Natur wird zu einer rätselhaften, geheimnisvollen Musik aus Linien, Formen, Farben, Licht und Schatten im Kunstwerk.“

Für Steppes entsteht „reine, klare Kunst“ aus einer „klaren, eindeutig gearteten Persönlichkeit“.⁵⁵⁸ Wohl wird die völkische Gebundenheit erwähnt, aber jede gesellschaftliche Oberhoheit abgelehnt. Steppes' „Bekenntnis zur Kunst“ 1936 baut auf dem Beitrag von 1933 auf. Er endet:⁵⁵⁹

556 Ebenda.

557 Ebenda, S.2.

558 Ebenda, S.4.

559 E. Steppes, Bekenntnis zur Kunst, S.257.

„Was ist aber die Kunst anderes als eine Klärung und Reinigung des eigenen Inneren einer Künstlerpersönlichkeit, die sich bewahrte und bewährte durch oft schwieriges Schicksal hindurch; und gerade in der Reinhaltung der eigenen Seele, der eigenen schöpferischen Persönlichkeit liegt das Verdienst des Künstlers am Vaterland und am Volk und seiner tieferen Erziehung!

So ist die deutsche Kunst unbewußte Verherrlichung des tiefsten Volkscharakters in bewußter Treue des Künstlers gegen den eigenen schöpferischen Geist.“

Steppes zieht sich seit Mitte der zwanziger Jahre wieder radikal auf einen L'art pour l'art Standpunkt zurück. Seine Realitätsferne äußert sich im letzten Abschnitt seiner maltechnischen Ausführungen 1937.⁵⁶⁰

„Wir Künstler müssen zunächst selbst endlich diese Forderungen [nach Reinheit der Malmittel] stellen! Dann aber benötigen wir auch den Willen des Staates, endlich uns Künstler als die Fachleute der Kunst anzuerkennen, unsere Nöte zu hören und uns zu helfen, unsere berechtigten Ansprüche durchzusetzen! So gut das in der Medizin und anderen Berufen geht, genau so gut geht es auch in der bildenden Kunst - wenn nur der Gemeinschaftssinn auch in diesem Falle der gleiche ist!

Hier steht der Staat vor einer für die Kunst und für das Volk gleich bedeutungsvollen Aufgabe. Mit dem Wohl und Wehe aller wahren Kunstwerke sind wir alle verknüpft!

Wir wollen unserer Jugend das beste Ausdrucksmaterial und das beste handwerkliche Können vermitteln, wir wollen ihr ebenso haltbare wie ausdrucksvolle Werke hinterlassen, wollen der Jugend helfen, weiterzubauen an der Kunst, die in den Herzen der Menschheit, zeitlos, alle Zeit überdauert!

Alle Worte aber blieben leblos, brächte nicht die Tat, das Werk sie zum Leben! Die Technik ist nur Dienerin des Ausdrucks, ja selbst der Ausdruck Diener nur des Höchsten! So soll jetzt unser treuer Dietrich Eckart mit einem seiner schönsten Verse schließen, der da lautet:

'Nur manchmal ist es doch, als käme uns ein Klang/Aus jenem Himmelsland. Wir lauschen sehnsuchtsbang,/Den Blick gerichtet starr in eine Welt von Dunst,/Und singen leise mit, wie unbewußt: Die Kunst'."

⁵⁶⁰ E. Steppes, Über Haltbarkeit in der Malerei, in: Technische Mitteilungen für Malerei, 53.Jg., München 1937, S.81/82.

2.5.7 RESÜMEE

Steppes identifiziert sich politisch eindeutig mit dem nationalsozialistischen Staat. Dieser kommt seinen Vorstellungen vom Deutschtum, von Führer und Volksgemeinschaft entgegen. Doch im Bereich der Kunstpolitik verteidigt Steppes seinen individuellen Standpunkt und macht keinerlei Konzessionen an die NS-Kunstauffassung, wobei er zunächst die Härte der mangelnden Anpassung zu spüren bekommt. Gegen seine Malerei opponieren in München vor allem die akademischen Künstler um die Münchner Kunstakademie. Hinzu kommt die Mißstimmung mit Hans Adolf Bühler. Doch zeigen die Beteiligungen an programmatischen Ausstellungen, daß Steppes' Malerei sehr wohl geschätzt wird. Auch die Veröffentlichung seiner Wortbeiträge und seiner Gemälde überraschen, obwohl sie eher in untergeordneten Zeitschriften und in verhältnismäßig geringer Zahl abgedruckt werden.

Mit der Beschwörung der Vorstellungen Dietrich Eckarts kehrt Steppes 1937 zu dem völkischen Ausgangspunkt des Dritten Reiches zurück. Mit der pseudoreligiösen Überhöhung des Künstlerischen an sich und der Persönlichkeit des Künstlers bleibt Steppes eine Randfigur der offiziell genehmen Kunstpolitik der Nationalsozialisten, die eine Unterordnung des Künstlers unter die Leitideen des Dritten Reiches verlangt. Steppes verweigert sich, in dem er sich auf die eigene Lebensleistung und den idealistisch übersteigerten Begriff der Persönlichkeit zurückzieht. Als „Bürge“ und „Eideshelfer“ der Nationalsozialisten in der Kampfzeit hat er durch die Bekanntschaft mit der neuen kulturpolitischen Führungselite im Dritten Reich, die aus dem Umkreis des Völkischen Beobachters stammt, einen Vertrauensvorschuß der Machthaber. Gleichwohl kann er unter den strengen Gesichtspunkten einer nationalsozialistischen „Endkunst“ nicht zu der „nordisch-germanischen Rasse“ gezählt werden. Allenfalls gehört er zur „dinarischen Rasse“, die angeblich einer betonten Sinnlichkeit und Innerlichkeit verpflichtet ist.

Anders als der langjährige Mitarbeiter des Kunstwarts Paul Schultze-Naumburg, der sich vor dem Ersten Weltkrieg von einer „Milieutheorie (...), welche annahm, daß alle Formungen im menschlichen Leben auf die

Art von Umwelt zurückzuführen seien, in der es lebe“⁵⁶¹ ausging, läßt sich der schon früh idealistisch-dogmatische Steppes von den Nationalsozialisten nicht umdrehen. Der Bildhauer, Maler und Architekt Schultze-Naumburg ließ sich von den „Rassegesetzmäßigkeiten“, in die ihn F.K. Günthers und W. Darré einweichten, für die nationalsozialistische Bewegung gewinnen.⁵⁶² So war die deutsche Seele für Schultze-Naumburg nicht mehr durch Anlage, Schicksal, Erziehung und Umwelt geformt und formbar, sondern lag alleine im Erbgut begründet, unbewußt trugen die Volksgenossen das völkische Ideal in sich.

Während der Kampfbundaktivist Paul Schultze-Naumburg, der zu Beginn der zwanziger Jahre mit seiner völkischen Heimatarchitektur noch ein Gegengewicht gegen das Neue Bauen Mies van der Rohe, Walter Gropius' u.a. bildet, von Hitler nach der Machtergreifung ins künstlerische Abseits geschoben wird, indem er ihm keine Staatsaufträge zugesteht, wird Steppes' völkische Ausrichtung letztendlich von oberster Stelle honoriert. Dabei zeigt der Verleihungsvorgang der Goethe-Medaille nicht nur den Streit um Kompetenzen zwischen Hitler und Goebbels, wobei letzterer vor allem sein formales Ernennungsrecht behalten möchte, sondern auch die Schwierigkeit des Propagandaministeriums mit Begriffen wie „Verträumte Einsamkeit“ und „Weltgefühl eines Mystikers“. Allerdings wird einem Maler eine „ausgesprochen persönliche Kunstauffassung“ zugesprochen.

⁵⁶¹ P. Schultze-Naumburg, Lebensbekenntnisse, Bd.1, S.116.

⁵⁶² G. Kratzsch, Kunstwart und Dürerbund, S.435.

So erscheint uns die Haltung der Nationalsozialisten paradox. Steppes ist nicht im Sinne der gängigen NS-Kunstauffassung umzuformen, die im Figurenbild auf eine Germanisierung und in den Landschaften auf vorindustrielles bäuerliches Deutschtum Wert legen. Es gibt also andere Gründe, Steppes' Werk in die Kunst des Nationalsozialismus einzufügen und ihrem Schöpfer mit Preisen und Ankäufen seine „Verdienste um die deutsche Malerei“ anzuerkennen. Es gab also neben der Indienstnahme der Künstler für Propagandazwecke noch andere Überlegungen, zumindest einzelnen Malern eine Kontinuität ihrer künstlerischen Auffassung zu belassen. Sollte eine „politikfreie“ Kunst einen neuen Rahmen bieten, um den politisch eindeutigen Werken den Anschein von wahrer Kunst zu geben? Dieses läßt sich vor allem bei Malern wie Heinrich von Zügel vermuten. Dieser genießt künstlerisch mit seinen spätimpressionistischen Bildern sowie als Lehrerpersönlichkeit ein großes Ansehen und steht bei der ersten Ausstellung im Haus der Deutschen Kunst München 1937 mit vier Werken an vorderster Stelle.

2.6 DIE LETZTEN JAHRE (1945-1968)

2.6.1 LEBENSSTATIONEN

Seit Ostern 1945 leben Steppes und seine Frau Anna bei ihrer Tochter auf dem Ulrichsberg. Ende des Jahres melden sich brieflich zahlreiche Bekannte. Der Schriftsteller Hans Brandenburg⁵⁶³ schreibt neben Selbstmitleidvollem an Erika:

„Sehr gut verstehe ich, daß es für Dich nicht immer leicht ist mit den alten Eltern. Überhaupt ist ja die Engigkeit des Beieinanders etwas, was zu den besonderen Belastungen dieser qualvollen Zeit gehört, auch hier bei uns.“

Auch der Tuttlinger Kaufmann Benno Heinemann⁵⁶⁴ beklagt die Zeitumstände.

„Gesundheitlich könnte es uns besser gehen, doch es ist ja kein Wunder, das Unglück, das über uns hereinbrach war zu groß als dass es spurlos an uns vorüberging; nun sitzen wir in unserem Elend. Wir haben wenigstens noch unser Heim und Geschäft erhalten, obwohl die Wohnung mit Offizierskasino belegt ist, seit 23. April.“

Leider muß er auch die gewünschten Sendungen ablehnen, da über die Zonengrenze keine Paketpost befördert wird.

Aus Hamburg melden sich Dr. Gustav Ottendorf⁵⁶⁵ und Dr. Paul Ewald,⁵⁶⁶ wobei der erste als früherer SA-Arzt von seiner Praxis suspendiert ist und über die beginnende Entnazifizierungsmaßnahmen informiert. Dr. Ewald, der die Praxis übernommen hat, schickt Steppes Bücher. Hier

⁵⁶³ Brief H. Brandenburg an Erika Steppes, Böbling bei Peißenberg/Obb. 5.12.1945, Nachlaß E. Steppes.

⁵⁶⁴ Brief B. Heinemann an E. Steppes, Tuttlingen 27.12.1945, Nachlaß E. Steppes.

⁵⁶⁵ Briefe G. Ottendorf an E. Steppes, Hamburg 30.1.1946 u. 23.7.1946, Nachlaß E. Steppes.

⁵⁶⁶ Briefe P. Ewald an E. Steppes, Hamburg 30.6.1946 u. 20.8.1946, Nachlaß E. Steppes. In einem Brief von H. Asmus an E. Steppes, Düsseldorf 10.9.1952, Nachlaß E. Steppes, erfahren wir, daß sich Steppes bei Schopenhauer bestätigt findet.

erfahren wir zum ersten Mal nachweislich von Steppes' Interesse an Schopenhauer.

Aus München meldet sich der Kunsthändler Dr. Cusé-Cerf,⁵⁶⁷ der „lange Zeit im Auslande als Kunsthändler und Schriftsteller tätig“ war und „durch die Kriegsereignisse nach München verschlagen“ wurde. Er möchte einige Temperaarbeiten Steppes' erwerben.

Neben Steppes' Bruder Karl,⁵⁶⁸ der mit seiner Frau Elsa zu der Tochter nach New York übersiedeln will, erfahren wir auch von Steppes' Kunstfreunden näheres. Am fleißigsten schreibt der Ulmer Karl Schäfer,⁵⁶⁹ Josef Nicklas⁵⁷⁰ und Alfred Vollmar,⁵⁷¹ die von den anderen Freunden Scheller, Cammisar, Czerny und Tiebert berichten.

Zu Beginn des Jahres 1946 möchte Steppes seine Werke aus dem Haus der deutschen Kunst zurückerhalten. Doch in dem Antwortschreiben⁵⁷² wird der von der Militärregierung vorgeschriebene Fragebogen⁵⁷³ verlangt, um die Ansprüche Steppes' regeln zu können. Als Mitglied der NSDAP vor 1933 hat Steppes nun die Spruchkammerentscheidung abzuwarten. Erst am 7. Juni 1948⁵⁷⁴ kann er über seine Werke verfügen. Die Entnazifizierung verhindert auch den Umzug nach Schwaben, den Steppes seit 1946 betreibt, wobei er in dem Arzt Paul Frohn⁵⁷⁵ einen Fürsprecher findet. Dieser nimmt im Frühjahr 1946 Kontakt zu dem Sigmaringer Regierungs- und Baurat sowie Landeskonservator Genzmer auf und bekommt die Adresse der zuständigen deutschen und französischen

⁵⁶⁷ Brief Dr. Cusé-Cerf an E. Steppes, München 22.2.1946, Nachlaß E. Steppes.

⁵⁶⁸ Briefe Karl Steppes an E. Steppes, Uffing Ostern 1945, Weihnachten 1945; Murnau Seehausen, 19.3.1946 u. 6.10.1946; New York 29.11.1946, New York 8.12.1949, Nachlaß E. Steppes.

⁵⁶⁹ Briefe Karl Schäfer an E. Steppes, Ulm 28.1.1946 u. 13.7.1946, Nachlaß E. Steppes.

⁵⁷⁰ Brief Josef Nicklas an E. Steppes, Reute 27.12.1945, Nachlaß E. Steppes.

⁵⁷¹ Brief A. Vollmer an E. Steppes, Heubach/Isny 27.12.1946, Nachlaß E. Steppes.

⁵⁷² Briefe Haus der deutschen Kunst an E. Steppes, München 11.3.1946 u. 1.4.1946, Nachlaß E. Steppes.

⁵⁷³ Konzept im Nachlaß E. Steppes.

⁵⁷⁴ Brief Haus der deutschen Kunst an E. Steppes, München 7.6.1948, Nachlaß E. Steppes.

⁵⁷⁵ Brief P. Frohn an E. Steppes, Tuttlingen 27.5.1946, Nachlaß E. Steppes.

Behörden in Tübingen. Genzmer möchte auch den Kontakt zu einer Erzherzogin, Tochter des Königs von Sachsen herstellen. Steppes ist noch unsicher, ob er sich in Sigmaringen oder Meßkirch niederlassen soll.⁵⁷⁶ Im gleichen Jahr kommt es zu einem längeren Studienaufenthalt Steppes' in Tuttlingen, doch erst am 1. Juni 1948 wird die Zuzugsgenehmigung über das Landeskommissariat genehmigt.⁵⁷⁷

In der Zwischenzeit melden sich weitere Freunde, so Ferdinand Drost,⁵⁷⁸ der im Dritten Reich aus München wegziehen mußte und seit 1. September 1946 Generalmusikdirektor in Magdeburg ist. Von ihm stammt ein selten tief empfundener Brief, der Hoffnungsfreude und Todessehnsucht vereint. Dagegen wird von den meisten die Entnazifizierung als ungerecht empfunden „und dabei habt ihr doch wahrscheinlich immer an Hitlers und seiner Bewegung reinen Idealismus geglaubt“.⁵⁷⁹ Am 30. September 1947 in Deggendorf als Mitläufer eingestuft,⁵⁸⁰ entscheidet sich Steppes ab 1948 für Tuttlingen als neuen Wohnsitz.

Doch bereits am 29. Januar 1951 stirbt seine Frau Anna.⁵⁸¹ Bitter beklagt er den Verlust,⁵⁸² da sie ihm über 48 Jahre ein reines Künstlerleben ermöglichte und ihm alle geschäftlichen Unannehmlichkeiten vom Leibe gehalten hatte. Gleichwohl findet Steppes in Tuttlingen einen Freundeskreis, der ihn trägt. Die Familien von Dr. Alfred Schroth, Dr. Paul Frohn, Gottfried Rieger, Dr. Otto Manz und Dr. Walther Meuret aber auch Künstler wie Hans Dieter, Carolus Vocke und Josef Sanner lassen ein dichtes Beziehungsgeflecht entstehen. Zunächst wohnt Steppes in der Bahnhofstraße/Ecke Kaiserstraße, zieht aber bald in die Riekerstraße um, die bis zu seiner Übersiedlung auf

⁵⁷⁶ Fragment eines Briefes P. Frohn an E. Steppes, o.D., Nachlaß E. Steppes.

⁵⁷⁷ Brief Bürgermeisteramt an E. Steppes, Tuttlingen 11.7.1948, Nachlaß E. Steppes.

⁵⁷⁸ Brief F. Drost an E. Steppes, Magdeburg 29.7.1947, Nachlaß E. Steppes.

⁵⁷⁹ Brief Unbekannt an E. Steppes, Farnau Osterdienstag 1947, Nachlaß E. Steppes.

⁵⁸⁰ Spruchkammerbescheid Deggendorf, 30.9.1947, Nachlaß E. Steppes.

⁵⁸¹ Abschrift Sterbeurkunde, Nachlaßgericht Tuttlingen, 21.2.1951, Nachlaß E. Steppes.

⁵⁸² Brief E. Steppes an Unbekannt, o.D., Nachlaß E. Steppes.

den Ulrichsberg zu seiner Tochter am 9. Oktober 1967 seine Wohnung bleibt. Noch um 1950 melden sich junge Männer wie Rolf Albrecht, der als „junger Kunstberufener“ das Erbe alter deutscher Maler und Graphiker vom restlosen Untergang schützen möchte und um „durch fortgesetztes Studium etwas zu schaffen, was deutsche Art ist u. eine deutsche Seele trägt u. nichts mit Impressionismus und Expressionismus zu tun hat!“ Interessanterweise erfährt er die Adresse Steppes' von E. Hanfstaengl, dem neuen General-Direktor der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen in München.⁵⁸³ Steppes integriert sich auch in der Öffentlichkeit und im Ausstellungswesen der Stadt Tuttlingen. Bereits 1949 wird Steppes mit zwei großen Presseartikeln vorgestellt.⁵⁸⁴ An Ostern 1950 eröffnet die Stadt Tuttlingen eine umfangreiche Ausstellung von Künstlern aus der weiteren und näheren Umgebung. Unter ihnen befindet sich auch Otto Dix und Kurt Weinhold, allerdings dominieren die traditionsgebundenen Künstler.⁵⁸⁵

Malerrefugium bleibt Steppes sein hochgeschätztes Donautal mit den Nebentälern. Daneben erweitern Reisen zu den Schweizer Churfürsten sein Landschaftsrepertoire. Fast täglich verbreitert er sein malerisches Werk durch die Arbeit an mittel- bis kleinformatigen Temperagemälde, die er weiterhin durch zahlreiche Bleistiftzeichnungen von einzelnen Landschaftsmotiven vorbereitet.

Vom 21. Oktober bis 4. November 1951 zeigt Edmund Steppes mit seiner Tochter ebenfalls im Oberstock der Oberschule Tuttlingen etwa 60 Gemälde, die breite Beachtung finden.⁵⁸⁶ Die Ansprache hält Steppes

⁵⁸³ Brief R. Albrecht an E. Steppes, Weischlitz 10.4.1950, Nachlaß E. Steppes.

⁵⁸⁴ Ein Maler gewann Heimatrecht in Tuttlingen, in: Gränzbote Tuttlingen, Nr.152, 1949, Archiv Dr. Schroth Tuttlingen. Wanderungen zu zweit in die Bilder von Edmund Steppes, in: Schwäbisches Tagblatt, Nr.36, 1949, Nachlaß E. Steppes.

⁵⁸⁵ Zeitungsfragment, Ostern 1950, Nachlaß E. Steppes, weitere Künstler: Hugo Geißler, Hans Dieter, Carl Vocke, Wilhelm Haller (Freiburg), Walter Strich-Chapell, Hans Schroedter, Albert Unseld, Munding, Bollinger, Bernhard Wäschle, Josef Sanner, W. Rath, Dr. Albrecht Braun, Rudolf Cammisar, H. Lotters, Karl Stiegeles, Johanna Sulzmann, Hermann Teufel, Erich Hauser, Gottfried Rieger, Edmund Steppes, Josef Nicklas, Manfred Warmuth, Paul Kälberer, Karl Spöttl, Wendel.

⁵⁸⁶ Zeitungsfragmente, Oktober/November 1951, Stuttgarter Nachrichten, Schwarzwälder Bote (4 Beiträge), Gränzbote (5 Beiträge), Nachlaß E. Steppes.

selber.⁵⁸⁷ Im Pforzheimer Industriehaus, organisiert vom Kunst- und Kunstgewerbeverein, folgt vom 20. April bis 18. Mai 1952 eine weitere Gemäldepräsentation von Vater und Tochter, die von dem dortigen Freund Dr. Bopp vermittelt wurde. Auch hier ist die Presseresonanz positiv,⁵⁸⁸ doch scheint sich dies nicht auf den Verkauf ausgewirkt zu haben. Im November 1952 stellt Steppes gemeinsam mit Alfred Hagenlocher und dem Bildhauer Ulrich Kottenrodt im Reutlinger Spendhaus aus.⁵⁸⁹ Aus einem Brief von Alfred Hagenlocher, dem späteren Leiter der Städtischen Galerie Albstadt und langjährigem Vorsitzenden der Hans Thoma-Gesellschaft in Reutlingen, erfahren wir auch von dessen Gesprächen mit dem Kultusministerium, um für Steppes das Bundesverdienstkreuz zu erhalten.⁵⁹⁰

Zu Steppes' 80. Geburtstag verleiht der Bundespräsident Theodor Heuss die Auszeichnung für die Verdienste um die deutsche Landschaftsmalerei mit folgendem Wortlaut auf der Urkunde:⁵⁹¹

„In Anerkennung der um Staat und Volk erworbenen besonderen Verdienste verleihe ich Herrn Professor Edmund Steppes das Verdienstkreuz am Bande des Verdienstordens der Bundesrepublik Deutschland.“

Mit Heuss verbindet Steppes eine Bekanntschaft, die bis ins erste Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts zurückreicht. Als Steppes dem Bundespräsident 1952 ein noch nicht gedrucktes Manuskript zusenden möchte, läßt er über seinen persönlichen Referenten ausrichten:⁵⁹²

⁵⁸⁷ E. Steppes, Ansprache, maschinenschriftliches Manuskript, 21.10.1951, Nachlaß E. Steppes.

⁵⁸⁸ Pforzheimer Zeitung, 21.4.1952, Pforzheimer Merkur 22.4.1952, Brief J. Nicklas an E. Steppes, Reute 9.7.1952, Nachlaß E. Steppes.

⁵⁸⁹ Reutlinger Generalanzeiger, 5.11.1952, Gränzbote, Tuttlingen November 1952, Nachlaß E. Steppes.

⁵⁹⁰ Brief A. Hagenlocher an E. Steppes, Reutlingen 13.10.52, Nachlaß E. Steppes.

⁵⁹¹ Mitteilung des Bundespräsidialamtes an den Verfasser, Bonn 6.1.1992. Das Vorschlagsrecht lag beim baden-württembergischen Ministerpräsidenten Dr. Reinhold Maier. Der Antrag kam vom Regierungspräsidenten. Allerdings gab es nach mündlicher Aussage A. Hagenlochers an den Verfasser, 10.8.1990, von ihm aus einen direkten Kontakt zu Heuss, der bereits 1908 die Werdandi-Ausstellung in Berlin besprochen hatte.

⁵⁹² Brief Hans Bott Bundespräsidialamt an E. Steppes, Bonn

„(...) dass er vor Jahrzehnten eine Schrift von (Steppes) gelesen habe, die ihn gerade wegen der Darstellung maltechnischer Dinge interessiert hat, und neben der Erinnerung an Bilder, die er von (Steppes) kennt, in seinem Gedächtnis haften geblieben ist. “

Der Festakt findet am Sonntag, dem 12. Juli 1953, in Tuttlingen statt. Oberbürgermeister Balz übergibt für den erkrankten Kultminister Dr. Schenkel die Urkunde, anschließend überbringt Studienrat Rieger die „Glückwünsche der Freunde des Meisters“, und hält Alfred Vollmar als ältester Malerfreund die Festrede. Abgerundet durch Musikstücke von Wolfgang Amadeus Mozart beendet Steppes die Veranstaltung mit einem Schlußwort.⁵⁹³ Die Ausstellung besucht auch der kurz zuvor pensionierte Direktor des Landesmuseums Stuttgart Dr. Julius Baum, der vor 1933 das Städtische Museum Ulm geleitet hatte und sich als Jude von den Nazis in die Schweiz in Sicherheit bringen konnte. Er hält vor der Presse und interessierten Tuttlinger Kunstfreunden einen kurzen Vortrag, um die Entwicklung der deutschen Landschaftsmalerei von den Anfängen bis zu Steppes zu beleuchten. Baum berücksichtigt Steppes auch in dem Buch „Die schwäbische Kunst im 19. und 20. Jahrhundert“.⁵⁹⁴

Ebenfalls zu seinem 80. Geburtstag bringt Steppes im Selbstverlag die Schrift „Sehen und Malen“ heraus, die eine Zusammenfassung seiner zahlreichen handschriftlichen Manuskripte der letzten Jahre bedeutet.⁵⁹⁵ Die Hans Thoma-Gesellschaft, Oberursel im Taunus, verleiht ihm durch Sofie Bergmann-Küchler und Alfred Hagenlocher zu seinem Jubeltag die Ehrenmitgliedschaft.⁵⁹⁶ 1953 erinnert sich auch seine Geburtsstadt Burghausen an den greisen Maler. Bei einer kleinen Steppes-Ausstellung in der Stadt, vermittelt durch den Kunsthandel,⁵⁹⁷

1.4.1952, Nachlaß E. Steppes. In Steppes handschriftlichem Adressbuch I findet sich als früherer Eintrag die Münchner Adresse von Th. Heuss.

⁵⁹³ Einladung, Gruß- und Dankesworte von G. Rieger, Festrede des Kunstmalers A. Vollmar, Leutkirch, 14 Presseauschnitte undatiert, Nachlaß E. Steppes.

⁵⁹⁴ W. Fleischhauer/J. Baum/St. Kobell, Die schwäbische Kunst im 19. und 20. Jahrhundert, Stuttgart 1952, S.200.

⁵⁹⁵ E. Steppes, Sehen und Malen, Tuttlingen, o.J. (1953).

⁵⁹⁶ Urkunde, 11.7.1953, Nachlaß E. Steppes. Zuvor erhielten nur H. Thoma und H. A. Bühler diese Auszeichnung.

⁵⁹⁷ Ausstellungen Dr. Harnapp an den Stadtrat der Stadt Burghausen, Deggendorf 28.5.1953, Archiv der Stadt Burghausen.

erwirbt Burghausen ein Werk Steppes', und Adolf Steppes berichtet in der örtlichen Zeitung über seinen Vetter.⁵⁹⁸

Doch bereits zuvor kann Steppes mit Aufmerksamkeit auch außerhalb Schwabens rechnen. 1951 fordert der Maler Constantin Gerhardinger⁵⁹⁹ Steppes auf, einige Bilder ins Haus der Kunst nach München zu schicken. Steppes und seine Tochter hatten sich um 1950 wieder der Münchner Künstlergenossenschaft angeschlossen, doch bereits 1952 bricht Steppes⁶⁰⁰ enttäuscht die Zusammenarbeit ab, da er sich 1951 mit einem Werk im Haus der Kunst nicht gut präsentiert gefühlt hat. Er bevorzugt ab jetzt Einzelausstellungen, die er im Gegensatz zu den dreißiger Jahren regelmäßig erhält.

Interesse an Steppes' Radierungen bekundet 1953 Karl August Reiser,⁶⁰¹ ein Bonner Augenarzt, der ein Buch über die deutsche Graphik seit Leibl schreiben möchte. Dagegen findet die Inhaberin⁶⁰² der „Kleinen Galerie“ in Düsseldorf leider keinen Käufer für das Bild „Daphnis + Chloé“ und schickt es zurück. Im Januar 1956 ist Steppes gemeinsam mit Vocke, Sanner, Dieter, Nicklas, Vollmar und Erika Steppes mit der „Ausstellung ernste Kunst“ in Mannheim zu Gast. Bis zu Steppes' 90. Geburtstag folgen kleinere Ehrungen in Zeitungen zu seinem Geburtstag⁶⁰³ und vom 17. Juli bis 7. August 1960 eine Tuttlinger Ausstellung,⁶⁰⁴ in der das Werk Steppes' dem Alfred Kubins gegenübergestellt wird. Aber zu seinem 90. Geburtstag verdichten sich wieder die Anerkennungen. Der Stadtrat Tuttlingen berät in seiner Sitzung am 15. Juli 1963 unter Oberbürgermeister Balz die Form der Ehrung.⁶⁰⁵ Angeregt werden ein Bilderankauf, die Ehrenbürgerschaft

⁵⁹⁸ Oettinger u. Burghauser Anzeiger, Nr.45, 15.4.1953, Archiv der Stadt Burghausen.

⁵⁹⁹ C. Gerhardinger an E. Steppes, Törwang 4.10.1951, Nachlaß E. Steppes.

⁶⁰⁰ Briefkonzept E. Steppes an C. Gerhardinger, Juli 1952, Nachlaß E. Steppes.

⁶⁰¹ Brief K. A. Reiser an E. Steppes, Bonn 28.6.1953, Nachlaß E. Steppes.

⁶⁰² Brief L. E. Böhm an E. Steppes, Düsseldorf 14.9.1954, Nachlaß E. Steppes.

⁶⁰³ z.B. Zeitungsfragment, Tuttlingen 11.7.1957, Nachlaß E. Steppes.

⁶⁰⁴ Gränzbote, Tuttlingen 18.7.1960, Nachlaß E. Steppes.

⁶⁰⁵ Auszug aus der Niederschrift des Gemeinderates über die nichtöffentliche Verhandlung, 15.7.1963, Archiv der Stadt

oder eine Ehrengabe. Nach dem Einwand „Steppes habe zwar für die Allgemeinheit viel getan, aber etwas Besonderes für die Stadt nicht“, geht man von der Ehrenbürgerschaft ab und einigt sich auf ein Geldgeschenk von 3000,- DM.

Die umfangreiche Jubiläumsausstellung mit über 100 Werken, die zwischen 1914 und 1963 entstanden sind, wird am 20. Juli 1963 eröffnet.⁶⁰⁶ Der Vorsitzende der Tuttlinger Hans Thoma-Gesellschaft, Regierungsbaumeister Karl Hennemann, eröffnet die Ausstellung, in die Professor Dr. Hans Weigert, für den die Kunst beim Nihilismus angelangt ist, mit rückwärts gewandten Worten einführt. Wiederum wird die Ausstellung mit zahlreichen Presseveröffentlichungen bedacht und begleitet.⁶⁰⁷ Aber auch der Münchner Merkur⁶⁰⁸ nimmt Notiz von Steppes' Geburtstag und Ausstellung.

Um 1967 verschlechtert sich Steppes' Gesundheitszustand.⁶⁰⁹ Anfang Oktober zieht er zu seiner Tochter.⁶¹⁰ Zu seinem 95. Geburtstag wird ihm nochmals in den Tuttlinger Zeitungen,⁶¹¹ aber auch in der Zeitschrift „Die Kunst und das schöne Heim“⁶¹² gedacht. Noch vor dem Weggang aus Tuttlingen erscheinen im Selbstverlag mit „Farbe und Malerei - Sehen und Schauen“, Tuttlingen 1965 und „Das Trennende in

Tuttlingen.

⁶⁰⁶ Einladung Edmund Steppes, 11.7.1873-11.7.1963, Steppes-Ausstellung, Nachlaß E. Steppes.

⁶⁰⁷ Edmund Steppes-Ausstellung in der Jahn-Halle, Gränzbote, 5.7.1963; Professor Edmund Steppes 90 Jahre alt, Gränzbote, 11.7.1963; Heute Eröffnung der Steppes-Ausstellung, Gränzbote, 20.7.1963; Zur Eröffnung der Steppes-Ausstellung, Schwarzwälder Bote, 20.7.1963; Prof. Steppes Werke könnten junger Malergeneration Quellen sein, Schwarzwälder Bote, 22.7.1963; Steppes-Ausstellung feierlich eröffnet, Gränzbote, 22.7.1963, Archiv der Stadt Tuttlingen.

⁶⁰⁸ Münchner Merkur, 24.7.1963, BSM.

⁶⁰⁹ Ärztlicher Befund Dr.med. W. Meuret, Wangen/See 11.5.1967; Alters-Kachexie, Anämie, verstärkte Kyphose aufgrund Altersosteoporose, neigt zur Dekubitus, Myodegeneratio cortis, Beinödeme, Nachlaß E. Steppes.

⁶¹⁰ Gränzbote Tuttlingen, Tuttlingen nimmt Abschied von Prof. Steppes, 7.10.1967; Schwarzwälder Bote Tuttlingen, Professor Steppes' Abschiedsgruß an die Tuttlinger, 9.10.1967; Archiv der Stadt Tuttlingen.

⁶¹¹ Prof. Edmund Steppes 95 Jahre alt, Nr.156, 10.7.1968, Nachlaß E. Steppes.

⁶¹² Die Kunst und das schöne Heim, 80.Jg., 1968, S.11, BSM.

Kunst und Geistesleben", Tuttlingen 1967 von Edmund Steppes eine letzte Zusammenfassung der zahlreichen Manuskripte, die in der Stadt an der oberen Donau entstanden sind.

Am Montag, dem 9. Dezember 1968, um 11.30 Uhr stirbt Edmund Steppes in Deggendorf.⁶¹³ Zu seinem Tod kondolieren der Tochter u.a. seine Schüler und Künstlerfreunde Alfred Vollmar,⁶¹⁴ Heinrich von Richthofen,⁶¹⁵ Carolus Vocke⁶¹⁶ und Rudolf Scheller.⁶¹⁷

⁶¹³ Gränzbote Tuttlingen, Zum Tode von Professor Steppes, 11.12.1968, Archiv der Stadt Tuttlingen. Todesanzeige von Edmund Steppes, Nachlaß E. Steppes. Sterbeurkunde 345/1968, Standesamt Deggendorf, 10.12.1968.

⁶¹⁴ Brief A. Vollmar an Erika Steppes, Leutkirch 12.12.1968, Nachlaß E. Steppes.

⁶¹⁵ Brief H. v. Richthofen an Erika Steppes, Hohenlinden Krs. Ebersberg 5.1.1969, Nachlaß E. Steppes.

⁶¹⁶ Brief C. Vocke an Erika Steppes, Mannheim 12.12.1968, Nachlaß E. Steppes.

⁶¹⁷ Brief R. Scheller an Erika Steppes, Oberndorf 15.12.1968, Nachlaß E. Steppes.

2.6.2 ZUR ENTNAZIFIZIERUNG EDMUND STEPPES'

Am 23. August 1946 erhält Edmund Steppes die Benachrichtigung des öffentlichen Klägers,⁶¹⁸ daß er nach dem Gesetz zur Befreiung des Nationalsozialismus und Militarismus vom 5. März 1946 unter die Gruppe der Belasteten fällt, da er bereits im Jahr 1932 Mitglied der NSDAP wurde. Um eine günstigere Einstufung zu erreichen, muß Steppes eidesstattliche Erklärungen politisch unbelasteter Personen einreichen, die erkennen lassen, daß er kein Anhänger oder sogar Gegner der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft war.

Zur Beurteilung kommt es nach der mündlichen Verhandlung am 30. September 1947. Doch zuvor hatte die Kommission für Kulturschaffende in München am 27. März 1947 ein Gutachten ausgestellt:⁶¹⁹ „nach dem der Betroffene in die Partei eingetreten wäre, um das Heft in die Hand zu bekommen, dass er immer im Haus der Deutschen Kunst ausgestellt habe und seine Ellenbogen benutzt habe, um sich in den Vordergrund der Nazis zu stellen und in grossem Masse zu verdienen.“ Da die Kommission keinen Gutachter zur Verhandlung schickt, wird auf ihren Rat Professor Höhne als Sachverständiger geladen.⁶²⁰

„Er beurteilt den Betroffenen als einen Mann, dessen künstlerische Betätigung nicht als nationalsozialistisch zu bezeichnen war. Ob sich der Betroffene für die Partei betätigt hat, ist dem Sachverständigen nicht bekannt. In der Ausstellung von Bildern durch den Betroffenen im Haus der Deutschen Kunst ist eine Förderung parteipolitischer Interessen oder die Wahrnehmung eines Eigennutzes nicht unbedingt zu betrachten und eine Belastung im politischen Sinne nicht unbedingt vorliegend. Eine parteipolitische Betätigung des Betroffenen ist dem Sachverständigen nicht bekannt geworden und eine Förderung des Betroffenen durch die Partei liegt seines Wissens nicht vor.“

⁶¹⁸ Brief Dr. Bretzfeld Spruchkammer Deggendorf an E. Steppes, 23.8.1946, Nachlaß E. Steppes.

⁶¹⁹ Abschrift des Spruchkammerbescheids, Deggendorf 30.9.1947, S.2, Nachlaß E. Steppes.

⁶²⁰ Ebenda.

Steppes selber gibt bei der Verhandlung an,⁶²¹

„(...), dass er im Jahre 1932 Mitglied der Partei geworden ist, weil die Kunst damals völlig darniederlag und Hitler in seinen Reden versprochen hat, auch auf dem Kunstgebiet Besserung herbeizuführen. Im Vertrauen auf diese Versprechungen entschloss sich der Betroffene schon im Jahre 1932 zum Eintritt in die NSDAP.“

Die Spruchkammer folgt weitgehend den Ausführungen Steppes' und erkennt in ihm einen „alten Künstler, der schon jahrzehntelang vor der Machtergreifung einen sehr angesehenen Ruf genossen hat“.⁶²² Seine Mentoren Henry Thode und Hans Thoma werden auch hier genannt, doch dienen sie nun zur Entlastung vom Vorwurf des Nationalsozialismus.

Die Zeugen Dr. Wilhelm Bopp, Walter Villinger und Karl Flügel sprechen Steppes einstimmig eine unpolitische Haltung zu. Seine Ausstellungsbeteiligung im Haus der Deutschen Kunst sei zwangsläufig gewesen. Aufträge für die Partei hätte er nicht angenommen, einen staatlichen Auftrag für das Postministerium mit 12 bis 16 Landschaftsbildern abgelehnt. Die eidesstattlichen Versicherungen Alfred Vollmars, Maria-Luise Dietrichs und Luise Häuseles bringen zum Ausdruck,⁶²³ „dass der Betroffene sich über die Partei nicht im mindesten aktivistisch oder propagandistisch betätigt hat, er hat im Gegenteil (sich) über die Partei oft sehr scharf und abfällig geäußert.“

Die Spruchkammer kommt zu dem Ergebnis:⁶²⁴

„Die Einstellung des Betroffenen dem Nationalsozialismus gegenüber beruht nicht auf politischen Beweggründen, sondern das Kunstleben lag z.Zt. des Eintrittes des Betroffenen in der Partei derart darnieder, dass Steppes aus rein idealen Motiven sich einer Besserung für die Künstler versprach. Als er im Laufe der Jahre erkannte, dass die Versprechungen Hitlers nicht gehalten wurden,

621 Ebenda, S.1.

622 Ebenda.

623 Ebenda, S.3.

624 Ebenda, S.1.

wandte er sich von der Partei völlig ab und war gegnerisch eingestellt."

Steppes wird gleichwohl als Mitläufer eingestuft und zu einem Sühnebetrag von 1000.- RM verurteilt.

2.6.3 STEPPES' WELTANSCHAULICHE AUFFASSUNG NACH 1945

Die politische und weltanschauliche Einstellung Steppes' ändert sich nach 1945 kaum. In zahlreichen Aphorismen aber auch Reden äußert er sich zu unterschiedlichen Ereignissen und Tendenzen. Die Bewertung dieser teils ironischen, teils fanatischen Aussagen ist schwierig, da neben Steppes' Persönlichkeitsstruktur sein hohes Alter hinzukommt.

Konstant ist seine Ablehnung gegenüber öffentlichen Spektakeln, so äußert er sich im Mai 1950.⁶²⁵

„Circus Krone

Ein jegliches Ding auf dieser Welt hat auch sein Gutes: so haben doch die armen Elefanten auch einmal Tuttlingen sehen können.

E.St. 1950"

Aus dem gleichen Jahr stammt der Seitenhieb gegen Dix, mit dem er in Tuttlingen in einer umfangreichen Ausstellung vertreten ist.⁶²⁶

„Wer Lärm macht, hat den Erfolg der Massen. (siehe Dix)“

Seine elitäre, undemokratische Auffassung kommt in folgenden Zeilen zum Ausdruck:⁶²⁷

„Die Stimme der Mehrheit

ist der Tod aller Edlen,
der Tod aller geistigen
Leistungen und aller
schöpferischen Künste.

19 E.St.50"

Bei einem regionalen zeitgeschichtlichen Ereignis zeigt sich diese idealistische, weltfremde Auffassung nochmals:⁶²⁸

„Zur Bürgermeisterwahl in Tuttlingen (1951)

Bürgermeister sein, heißt eigentlich ein verdienter maßen erwiesener Meister der Bürger sein.

⁶²⁵ Handschriftliches Manuskript 1950, Nachlaß E. Steppes.

⁶²⁶ Handschriftliches Manuskript 1950, Nachlaß E. Steppes.

⁶²⁷ Handschriftliches Manuskript 1950, Nachlaß E. Steppes.

⁶²⁸ Handschriftliches Manuskript 1951, Nachlaß E. Steppes.

Ein solcher Bürger ist alsdann den Bürgern die ihn suchen, bei einiger Aufmerksamkeit infolge seiner schon irgendwie geleisteten Verdienste um die Bürgerschaft und ihrer Stadt, natürlich bekannt. Oder nicht? - Dies letztere wäre traurig; nicht wahr? - E. S."

Steppes selbst nennt den Zeitpunkt, seit dem er nur noch Zerfall sieht.⁶²⁹

„Seit 1914 war ein großes Abschiednehmen:
Im ganzen gesprochen: Abschied von der
Menschenwürde! Geistige Verwilderung und
Verarmung hat die Menschheit eingetauscht
gegen einstige Ehrfurcht vor Mitmensch und
Natur. E. St.“

Die Unfähigkeit Steppes' die Katastrophe zu begreifen, in die Hitler unter Ausnützung idealistischer und völkischer Heilslehren Deutschland geführt hatte, spricht aus folgendem:⁶³⁰

„Das Volk

Wie bejammerte und bedauerte das deutsche Volk seinerzeit das Mißlingen des Attentats auf Hitler, seinen Erretter aus bitterer Hungersnot und aus bitterer Arbeitslosigkeit und aus dem niederträchtigen Bolschewismus; nach 1919!

Wie frohlockt es heute über das Mißlingen des Attentats auf Adenauer !

Die Gemeinheit des Versuchs ist in beiden Fällen die gleiche!
Nur die Gesinnung des nämlichen deutschen Volkes hat gewechselt!
E. St. 28.3.1952"

Bei seinen Ansprachen, die sich im wesentlichen auf die „Ernste Kunst“ beziehen, faßt Steppes seine „Sendung“ zusammen:⁶³¹

„Ernste Kunst - ist das nicht gleichbedeutend mit artgetreuer Kunst? - Jawohl!

Es liegt doch im Wesen der Kunst, dass sie überhaupt nur unter Voraussetzung der selbstverständlichen Treue des Künstlers zu seiner angeborenen Art und seiner angeborenen Genialität zu entstehen vermag.

⁶²⁹ Handschriftliches Manuskript, o.J., Nachlaß E. Steppes.

⁶³⁰ Handschriftliches Manuskript, 28.3.1952, Nachlaß E. Steppes.

⁶³¹ Maschinenschriftliches Manuskript, Ostern 1956; Gedanken zur Eröffnung der „Ausstellung ernster Kunst“, Ostern 1956, Nachlaß E. Steppes.

Deshalb gerade offenbart sich der Segen dieser Treue in seinen Werken und lassen ihn in seinem schweren Werdegang auch nicht erlahmen! Und, selbst, bei recht gesundem Selbstbewusstsein bleibt der so ausgerüstete Künstler doch innerlich bescheiden, der grossen Schwierigkeiten seiner Kunst bewusst, und gibt sein ganzes Leben ihr!(...)

Bei dem allgemeinen Bewusstsein von deutscher Wesensart, die sich im aufrechten schöpferischen Genius ohne weiteres Zutun kundgibt - wie wir an echten Kunstwerken sehen - empfinden wir ja auch diese Wesensunterschiede zwischen der Kunst der Chinesen und der Italiener, der Deutschen, der Franzosen, der Niederländer u.s.f. Wir erkennen also unsern deutschen Kunstcharakter an ernstesten deutschen Kunstwerken sehr genau, doch vermischen wir ihn an einem Grossteil des Inhaltes staatlicher Kunstsammlungen der Neuzeit sowohl, als in den neuzeitlichen Akademien und ihren Lehrmethoden seit 1945, dem unglückseligen Wendepunkt im Kunstleben der weissen Rassen. Die Vermassung Deutschlands, und damit natürlich auch Europas wurde durch das verhängnisvolle Jahr 1945 Tür und Tor geöffnet. Doch mit dem Aufgeben der Art geht nun im Riesentempo das geistige Wesen derselben in die Brüche, wie wir am heutigen Schicksal der ernstesten Künste deutlich sehen.

Ob sich das deutsche Volk bei der Einwirkung von Radio, Kino, Foto, Photo etc. noch einmal zu einer von uns Künstlern immer noch erhofften geistigen, seelischen und moralischen Wiedergeburt erheben können, bleibt reichlich fraglich.

Zu einer solchen Erneuerung müsste das deutsche Volk, und alle weissen Völker mit ihm, einen ganz anderen Weg, den des ehrlichen Denkens und Empfindens, einschlagen!

Einstweilen kämpft der ernste deutsche Künstler trotzdem unbeirrt für die Kunst des Herzens und des Geistes nach wie vor und bis zum letzten Atemzug - und auch in der Überzeugung, dass die letzten aufrechten Kunstkenner ihm die gleiche Treue bewahren, wie er der Kunst sein Leben hindurch, allen Hindernissen trotzend, gehalten hat und hält."

In Tuttlingen bewegt sich Steppes weitgehend in einem „privaten“ Raum, so daß er abgeschirmt von seinen Freunden keine politische Außenwirkung mehr erhält. Seine Ausfälle werden abgeschwächt. Im Mittelpunkt steht der Künstler.

2.6.4 ZU EDMUND STEPPES' KUNSTTHEORETISCHEN ÄUßERUNGEN NACH 1945

Wohl tritt Steppes in der Nachkriegszeit mit seinen kunsttheoretischen Bekenntnissen nicht mehr an eine größere Öffentlichkeit, doch bringen gerade diese Jahre eine große Anzahl an Aphorismen, Reden und maltechnischen Stellungnahmen. Für die zahlreichen handschriftlichen Manuskripte im Nachlaß können drei Druckschriften als repräsentativ gelten. 1953 erscheint mit „Sehen und Malen“⁶³² eine 32 Seiten starke Broschüre in der Verlagsdruckerei J. E. Bofinger in Tuttlingen. Bis auf die „Zuneigung“ und den „Schlußpunkt“ setzt sich darin Steppes in den Kapiteln „Betrachtung über Farbe“, „Über Haltbarkeit der Malerei“, „Über das Malen“ sowie „Arbeitsordnung“ fast ausschließlich mit maltechnischen Problemen auseinander, legt dem Leser seine Lehre von den Farben und der für ihn als einzig richtig zu geltenden Temperatechnik nahe. Dabei baut er auf Goethes Farbenlehre⁶³³ und auf Schopenhauers „Über das Sehen und die Farben“⁶³⁴ auf.

Zwölf Jahre später faßt Steppes nochmals seine Vorstellungen in einem 80-seitigen maschinenschriftlichen Manuskript zusammen, das im Selbstverlag vertrieben wird. In „Farbe und Malerei - Sehen und Schauen, Bekenntnisbüchlein eines Malers“⁶³⁵ trägt Steppes in der ersten Hälfte nochmals seine Farb- und Mallehre vor, in der zweiten finden sich Aphorismen, die unter „Nachdenklichem“ zusammengefaßt sind. Ein Jahr vor seinem Tod erscheint 1967 ebenfalls im Selbstverlag „Das Trennende in Kunst und Geistesleben“.⁶³⁶ Auf nur sechs Seiten faßt Steppes im Proklamationsstil nochmals seine Vorstellungen von Kunst, Künstlern und Gesellschaft zusammen. Obwohl die drei Broschüren in einem Zeitraum von 15 Jahren erscheinen, und sich stilistisch unterscheiden, bleiben die kunsttheoretischen Aussagen im Kern konstant. Deshalb scheint es angebracht, die drei Malerbekenntnisse gemeinsam zu behandeln. Einen großen Raum nimmt nun die Ergründung des Begriffes der Kunst und des Kunstwerks ein. Der Begriff der „Kunst“

⁶³² E. Steppes, Sehen und Malen, Tuttlingen o.J. (1953).

⁶³³ J. W. Goethe, Die Schriften zur Naturwissenschaft, Bd.4, Zur Farbenlehre, Widmung, Vorwort und didaktischer Teil, bearbeitet v. R. Matthaei, Weimar 1987.

⁶³⁴ Arthur Schopenhauer, sämtliche Werke, hrsg. v. Julius Frauentädt, Leipzig 1922: Bd.1, Schriften zur Erkenntnislehre, II Über das Sehen und die Farben, S.1-93; Bd.6, Parerga II, Kapitel 7, Zur Farbenlehre, S.190.

⁶³⁵ E. Steppes, Farbe und Malerei, Sehen und Schauen, Bekenntnisbüchlein eines Malers, Tuttlingen 1965 (Selbstverlag).

⁶³⁶ E. Steppes, Das Trennende in Kunst und Geistesleben, München/Tuttlingen 1967, (Selbstverlag).

wird aber fast stets an den Künstler gebunden und nie näher definiert. Für Steppes ist „wahre Kunst (...) phantasiegeboren“,⁶³⁷ sie ist⁶³⁸

„(...) eine so feine, zarte und erklärbare Äußerung der menschlichen Seele, daß ihr nur durch Gegenliebe nahe zu kommen ist! Tritt sie doch auch nur aus ernster Liebe zur Sache und aus sehnsüchtigem Herzen in die Welt, frei von allen persönlichen Selbstzwecken, nur horchend und gehorchend der höheren Eingebung, des göttlichen Funkens der Phantasie.“

Von seinem idealistischen Standpunkt aus, der auf eine zeitlose Dimension der Kunst besteht, äußert sich Steppes:⁶³⁹

„Es gibt ja in der Kunst keinen Anfang und keine Grenzen; aber auch keine Mode und keine Richtungen - sondern nur Ausdruck der Seele und darin ständige, nicht endende Entwicklung, da alle große Kunst zeitlos ist.“

1967 geht Steppes nochmals auf die geistige Dimension des Kunstwerks ein⁶⁴⁰:

„Die Idee des Kunstwerks ist unbewußt, ist Ursprung; ist unvorhergesehene und überraschende Vision, die den schöpferischen Künstler überfällt und erfüllt.“

Doch bleibt bei Steppes der Blickwinkel des Künstlers wesentlich:⁶⁴¹

„Die strenge Offenheit erkennt, daß es in jeder Kunstgattung nur eine echte Kunst gibt und das ist die Kunst des Genius! Diese ist Ursprung, ist immer echt und einmalig in jedem Werke! Alles andere ist, streng genommen - anderswoher; ist Fratze; nicht unbewußter Ursprung!“

Mit Begriffen wie „Ursprung“, „Inbegriff des Echten“, „Reinheit“, „unerklärbare göttliche Macht“ umschreibt Steppes am Ende seines Lebens seine Vorstellung von Kunst.⁶⁴² Bei dem Handwerk des Malers wird Steppes etwas konkreter:⁶⁴³

⁶³⁷ E. Steppes, Sehen und Malen, S.7.

⁶³⁸ Ebenda, S.7/8.

⁶³⁹ Ebenda, S.31.

⁶⁴⁰ E. Steppes, Das Trennende in Kunst und Geistesleben, S.1.

⁶⁴¹ Ebenda, S.3.

⁶⁴² Ebenda, S.5.

⁶⁴³ E. Steppes, Farbe und Malerei, Sehen und Schauen, S.20.

„Unter Malen verstehe ich Träumen, Denken, Phantasieren mit Farben. Da schweben aber auch schon Phantasie und Gedächtnis, die beiden Zwillingstöchter der Anschauung, mit ihren Ansprüchen auf die alles führende Komposition der Linie im Bilde heran - denn ohne diese gibt es überhaupt keine Kunst - (...)“

und an anderer Stelle⁶⁴⁴:

„Am genialen Gemälde lebt und klingt alles und man weiß zum Schluß kaum, wie es nur möglich! Es kommt vom Können, nicht vom Wollen des Künstlers; sein Genius und sein Fleiß haben sein Können langsam heraufentwickelt und persönlich geformt durch den bestimmten Charakter des Künstlers, der unbewußt in seinem Wesen und seinen Werken herrscht und bleibt und - das ist göttliches Rätsel der Kunst. -“

Bei weitem dominiert bei Steppes' kunsttheoretischen Malerbekanntnissen die Auseinandersetzung mit der Rolle des Künstlers, dabei ist für ihn⁶⁴⁵ die „schöpferische Genialität des Künstlers“ der „Schlüssel“ zur Kunst. Die Weisheit der Tradition der Malerei sei dem berufenen Genie angeboren. Mit der Entdeckung und Entwicklung seiner schöpferischen Veranlagung nehme er die Tradition der Malerei wahr und spüre ihr nach. Weitere Entwicklungsmomente in der Herausbildung des „Genies“ sind für Steppes die Einsamkeit und die Treue zur eigenen Begabung, die bereits im Kind angelegt ist. In seinem Bekenntnisbüchlein 1965 versucht Steppes mit einer Gegenüberstellung von Sehen und Schauen die Fähigkeiten des Künstlers zu definieren.⁶⁴⁶

„Der Genius sieht und schaut eine ganz andere Welt als alle anderen Menschen; und sein Schauen ist die Richtigkeit sowohl in seinem künstlerischen Schaffen als auch in seinem täglichen Leben.“

Sehen ist ein Konstatieren des Tatsächlichen im Dasein.

Schauen dagegen ist das Verstandenhaben der schöpferischen Allmacht; ist schon das Rätsel, das Schweigen und die Sprache des Kunstwerks.“

⁶⁴⁴ Ebenda, S.33.

⁶⁴⁵ E. Steppes, Sehen und Malen, S.7.

⁶⁴⁶ E. Steppes, Farbe und Malerei, Sehen und Schauen, S.13.

Zu dem Traumhaften, Unbewußten der künstlerischen Gestaltung äußert Steppes sich zwei Jahre später:⁶⁴⁷

„Nur dem geborenen Genius ist jene Ursprünglichkeit des Schaffens zu eigen, die von innerem Müßen unwiderstehlich getrieben, die Leichtigkeit und Mühelosigkeit des genialen Künstlers in fast unbewußtem Traumzustand verursacht.

Solche Art von Bewußtlosigkeit bei höchster Konzentration auf den Ursprung, also auf die Idee, ist nämlich, genau betrachtet, das eigentliche Können des Künstlers im umfassenden Sinne des Wortes.-“

Doch bedeutet das „Auserwählt sein“ auch zugleich die Einsamkeit,⁶⁴⁸ „d.h. die Vereinsamung unter seinen alltäglichen, nur auf Wollen und Wünsche eingestellten Zeitgenossen, die für sein ursprünglich - schöpferisches Wesen meistens weder Gefühl noch Verstand besitzen - ihn also weder sehen noch erkennen.“ Steppes leugnet jeden Bezug von Gesellschaft und Künstler:⁶⁴⁹

„Die Ursprünglichkeit alles Echten bewirkt seine absolute Unbestechlichkeit. Die Echtheit ist unberührt von Politik und anderen Einflüssen, ist unberührt von Freundschaft und Liebe, Familie, Verwandtschaften und Glauben.“

Für ihn teilt sich das „Menschentum“ in eine „geistige Welt“ und eine „viel zahlreichere, materielle Welt“. Deshalb sieht Steppes nur in der Einsamkeit ein Refugium, da⁶⁵⁰

„Zuletzt (...) jeder mit sich selbst und dem Leid der ganzen Welt und Menschheit alleingelassen (ist), wenn auch die Massen diese Wahrheit in Lärm und Gesellschaft zu verscheuchen suchen. - “

Die Indienstnahme der Geschichte tritt bei Steppes in den letzten 15 Jahren seines Lebens zurück. Er beruft sich künstlerisch wohl noch auf die „Ausdrucks-Tradition der großen Alten“,⁶⁵¹ doch sieht Steppes als des Künstlers Ziel,⁶⁵² wieder auf eigene, eben seinem Wesen angepaßte Darstellungsmöglichkeiten zu kommen. In seinen maltechnischen

⁶⁴⁷ E. Steppes, Das Trennende in Kunst und Geistesleben, S.1.

⁶⁴⁸ Ebenda, S.6.

⁶⁴⁹ Ebenda, S.5.

⁶⁵⁰ E. Steppes, Farbe und Malerei, Sehen und Schauen, S.39.

⁶⁵¹ E. Steppes, Sehen und Malen, S.7.

⁶⁵² Ebenda, S.31.

Ausführungen⁶⁵³ streicht Steppes Wilhelm Leibl als „Primamaler“ aus seiner Liste der Farbendichter, Farbenmusiker, Traummalers, die von Böcklin angeführt wird und zu der noch Hans Thoma, Fritz Boehle und Albert Welti zählen. Bei der Definition von Kunst als „Ein Rätsel“ des „Reinentsprungenen“ aus „tiefstem Bewußtsein“, beruft sich Steppes⁶⁵⁴ auf Hölderlin.⁶⁵⁵ Schopenhauer ist dagegen sein Zeuge bei der Betonung des Genius.⁶⁵⁶

„Denn, wie Schopenhauer sagt: 'Die Kunst ist das Werk des Genius'. Und der Genius wird dem von Ewigkeit her 'auserlesenen' Säugling angeboren. Denn der Genius könnte nicht gelehrt werden und ist auch nicht durch Altern erst zu gewinnen. Und deshalb kann kein Künstler Größeres und mehr erschaffen und werden als seine Geburt ihm erlaubt. -“

Der Philosoph wird von Steppes auch als Eideshelfer gegen die „materialistische“ Farbenlehre des „englischen Schwätzers Newton“ angerufen.⁶⁵⁷ Zwischen dem 80. und dem 95. Lebensjahr legt Steppes ein Menschenbild dar, das elitär den durch seine Fähigkeiten auserwählten Künstler, der der geistigen Welt zugehört, gegen die Masse der materialistischen Menschen stellt.⁶⁵⁸

„Persönlichkeit steht der Masse gegenüber. Ursprung, Eigenart, Persönlichkeit auf der einen Seite, unpersönliche Allgemeinheit auf der anderen Seite, bleiben in ihrer Wesensart und in ihrem Denken getrennt.

So ist die Menschheit:
Persönlichkeit gegen Masse - Masse gegen Persönlichkeit!“

Steppes glaubt, daß dieser Gegensatz zwischen den Welten nicht überwindbar ist.⁶⁵⁹

„Diese Trennung der geistigen Persönlichkeit von der lärmenden Masse der Menschen irgend zu überbrücken, ist alte Bemühung der

⁶⁵³ Ebenda, S.22f.

⁶⁵⁴ Ebenda, S.8 und E. Steppes, Farbe und Malerei, Sehen und Schauen, S.30.

⁶⁵⁵ F. Hölderlin, Hyperion oder der Eremit in Griechenland, Berlin 1948.

⁶⁵⁶ E. Steppes, Farbe und Malerei, Sehen und Schauen, S.21.

⁶⁵⁷ Ebenda, S.29.

⁶⁵⁸ E. Steppes, Das Trennende in Kunst und Geistesleben, S.4.

⁶⁵⁹ Ebenda, S.6.

Caritas, und vieler Wohltätigkeitseinrichtungen. - Aber sie alle mußten und müssen letzten Endes erfolglos bleiben - aus Gründen eben des Ursprungs des Menschen."

Wie sich bei Steppes die Ebenen von Kunst, Künstler und Rezipienten bei seinen kryptischen Aphorismen berühren und zu einer sarkastischen Abrechnung verkürzt werden, macht folgender Satz deutlich:⁶⁶⁰

„An genialer Kunst ist der 'Traum' das Wirklichste. Und dieses Wirkliche, dieser 'Traum' verursacht und bildet das Können des genialen Künstlers heran - schon von Natur wegen nach seinem angeborenen Charakter - den Gelehrten zum Trotz, die sich eine Kunst ohne Können wünschen.“

⁶⁶⁰ E. Steppes, Farbe und Malerei, Sehen und Schauen, o.P. (S.80).

2.6.5 RESÜMEE

Für Edmund Steppes wird Tuttlingen zu einem Rückzugsrefugium, wo er aufgefangen von einem Netz von Freunden und Förderern seine letzten Lebensjahre verbringt. Während er sich malerisch weiterentwickelt und heller und lichter arbeitet, bleibt seine politische Grundeinstellung erhalten. Er beteiligt sich nicht mehr am öffentlichen Alltagsgeschehen und sein Bezug zur gesellschaftlichen Realität, wenn er je einen gehabt hat, geht endgültig verloren.

Neben seiner malerischen Arbeit, die er bis zu seinem 92. Lebensjahr betreibt, tritt das Verfassen seines Lebensresümees. Wichtig wird dabei die Auseinandersetzung mit dem Werk Schopenhauers. Dessen und Goethes Farbenlehre bilden für Steppes den Grund einer neuen theoretischen Aufarbeitung seiner maltechnischen und künstlerischen Auffassung. Schopenhauers Philosophie dringt auch in Steppes' weltanschauliche Vorstellungen ein, die er in Aphorismen und Abhandlungen niederlegt. Daneben gestaltet er bewußt seine biographische Erinnerungen und legt sie in zahlreichen unveröffentlichten Erzählungen nieder.

Steppes' Kunstauffassung erscheint gegenüber der Willi Baumeisters dem Vater der abstrakten Nachkriegskunst in den Grundzügen verwandt. In „Das Unbekannte in der Kunst“ formuliert Baumeister die Rolle des Künstlers als die des letzten Menschen, der durch seine unverlierbare Mitte in harmonischer Verbindung mit der Natur, mit Gott steht und dies durch sein Werk dem Betrachter vermittelt.⁶⁶¹ Im Darmstädter Gespräch 1950,⁶⁶² das als wesentliches Diskussionsforum nach dem Zweiten Weltkrieg gelten darf, zeigt sich bei den meisten Teilnehmern - an vorderster Stelle Baumeister, Hans Sedlmayr, Gustav F. Hartlaub, Alexander Mitscherlich, Theodor W. Adorno - eine fundamentale Zivilisationskritik. Dies führt zu einer Überhöhung der Kunst. Sie wird angesichts der „Katastrophe des Krieges“ von den den meisten Kunstkritikern und Künstlern als „Religionsersatz“ gesehen und daraus ihre Legitimation hergeleitet.

Für Steppes ist Kunst gleichfalls eine „unerklärbare göttliche Macht“, „Inbegriff des Echten“. Allerdings grenzt Steppes seine Kunst

⁶⁶¹ W. Baumeister, Das Unbekannte in der Kunst, Stuttgart 1947, S.174.

⁶⁶² Darmstädter Gespräch, Das Menschenbild in unserer Zeit, hrsg. v. H. G. Evers, Darmstadt 1951.

gegenüber der zeitgenössischen ab, läßt nur Vergleiche mit der großen, zeitlosen Kunst gelten.

Für Steppes ist die „schöpferische Genialität des Künstlers“ der „Schlüssel zur Kunst“. Durch Einsamkeit und Treue zur eigenen Begabung findet dieser zur Tradition der Malerei und zu seinem eigenen Stil. Die Indienstnahme der Geschichte tritt jedoch bei Steppes in den letzten Jahren seines Lebens fast gänzlich zurück.

Er wendet sich misanthropisch von der Mehrheit der Menschen ab und sieht resignierend keine Verbindung mehr zwischen „Masse“ und „Persönlichkeit“. Er leugnet jeden Bezug von Gesellschaft und Künstlern.

So bleibt Steppes kulturpessimistisch in seinem eigenen eng gewebten idealistischen Kokon gefangen, während Baumeister mit einer vergleichbaren Auffassung von zweckfreier Kunst zum Haupt der abstrakten Malerei in Deutschland avanciert.

2.7 NACHRUHM

Gab es in den letzten Lebensjahren von Edmund Steppes nur durch zwei Veröffentlichungen⁶⁶³ Karl August Reisers eine Einbindung in die kunstwissenschaftliche Forschung, erlebt sein Werk kurz nach seinem Tod eine Renaissance. Daran beteiligt sind zunächst Alfred Hagenlocher und Gode Krämer, die mit Unterstützung der Tochter das Werk Steppes' unter wissenschaftlichen Aspekten ausstellen. Zu seinem 100. Geburtstag erhält Steppes in der Karlsruher Kunsthalle eine Gedächtnisausstellung, die erstmals wieder von einem Katalog⁶⁶⁴ begleitet ist. 1976 folgt eine Ausstellung in der Städtischen Galerie Albstadt, zu der ebenfalls Krämer einen Katalogbeitrag liefert.⁶⁶⁵ Daneben gibt es mehrere kleine Ausstellungen in Tuttlingen 1969 und 1982,⁶⁶⁶ Pforzheim 1971,⁶⁶⁷ Reutlingen 1973⁶⁶⁸ und Deggendorf 1973.⁶⁶⁹

⁶⁶³ K. A. Reiser, Deutsche Graphik von Leibl bis zur Gegenwart, Schriftenreihe der Hans-Thoma-Gesellschaft, Reutlingen 1964. K. A. Reiser, Deutsche Graphik der letzten hundert Jahre, aus der Sammlung Karl August Reiser, Ausstellungskatalog u. Führer des Rheinischen Landesmuseums Bonn, Bonn 1968.

⁶⁶⁴ G. Krämer, Edmund Steppes (1873-1968), Ausstellungskatalog der Kunsthalle, Karlsruhe 1973; Eröffnungsrede von Gode Krämer, Nachlaß E. Steppes.

⁶⁶⁵ G. Krämer, Edmund Steppes, Ausstellungskatalog der Städtischen Galerie, Albstadt 1976. Zeitungsberichte: Zollernalbkurier (Albstadt-Ebingen), 31.8., 6.9., 7.9., 29.9., 14.10.76; Schwarzwälder Bote (Zollernalbkreis), 1.9., 6.9., 11.9., 15.10.1976; Stuttgarter Nachrichten Feuilleton, 11.9.1976; Reutlinger Generalanzeiger Feuilleton, 16.9.1976; Stuttgarter Zeitung Feuilleton, 1.10.1976; Die Kunst und das schöne Heim, 88.Jg., München 1976, S.588/589.

⁶⁶⁶ Gedächtnisausstellung, 9.-22.12.1969, Kunstetage Tuttlingen; Schwarzwälder Bote, 11.12.1969, Gränzbote, Dezember 1969, Schwarzwälder Bote, Dezember 1969. Erica Steppes-Greil, Professor Edmund Steppes zum Gedächtnis, zwei Zeitungsfragmente; Nachlaß E. Steppes.

⁶⁶⁷ Edmund Steppes 1873-1968, Gedächtnis-Ausstellung, Gemälde und Grafik, 13.Juni -11.Juli 1971; Eröffnungsredner: Walter Huber, Manuskript, Nachlaß E. Steppes u. Archiv des Kunst- und Kunstgewerbevereins Pforzheim.

Edmund Steppes, Malerei und Graphik, 1.10.-24.10.1982, Städtische Galerie Tuttlingen; Karlheinz Müller, Bilder von dauerhaftem Wert, Zeitungsfragment, Oktober 1982, Nachlaß E. Steppes.

⁶⁶⁸ 16.6.-15.7.1973, Studio Galerie, Hans-Thoma-Gesellschaft, Reutlingen.

⁶⁶⁹ Ausstellung der Lukas-Gilde zum 100. Geburtstag des Künstlers 29.7.-15.8.1973, Deggendorf, Presseartikel: Zum Gedächtnis von Professor Edmund Steppes, Nachlaß E. Steppes.

Doch erst 1990 im Kunstmuseum Hohenkarpfen⁶⁷⁰ und 1991/92 im Oberhausmuseum⁶⁷¹ in Passau folgen weitere umfassende Ausstellungen über das Lebenswerk Edmund Steppes'.

Während diese Präsentationen ausschließlich auf Steppes' künstlerisches Werk eingehen, gibt es auch nach seinem Tod Stimmen, die Steppes' politischen Hintergrund aufnehmen.

Am 24. Januar 1969 würdigt Robert Scholz Steppes kurz nach seinem Tod in einer rechtsgerichteten Tageszeitung.⁶⁷² Während sich der Text kaum von anderen Nachrufen unterscheidet, ist vor allem der Autor interessant. Der 1902 in Olmütz/Mähren geborene Scholz⁶⁷³ studierte in Berlin Malerei bei Erich Wolfsfeld und Karl Hofer und ist von 1930 bis 1933 Kunstberichterstatte an der kleinen Berliner Bezirkszeitung Steglitzer Anzeiger. Nach der Machtergreifung wird er zum Kunstschriftleiter beim Völkischen Beobachter und Hauptschriftleiter von „Die völkische Kunst“ und die „Die Kunst im Dritten Reich“. Ab 1937 finden wir ihn als Hauptstellenleiter für Bildende Kunst im Amt Rosenberg und später als Sonderstabsleiter Bildende Kunst im Einsatzstab Rosenberg, in dem Scholz für den Raub und die Plünderung von Kunstgegenständen in Hitler-Europa zuständig ist. In Scholz' Buch „Architektur und Bildende Kunst 1933-1945“,⁶⁷⁴ das die nationalsozialistische Kunstdiktatur als Gegenbewegung der konservativen Kunstströmungen definiert, ist Steppes allerdings nicht vertreten.

Auf die Verstrickung Steppes' im Nationalsozialismus wird in den siebziger⁶⁷⁵ und achtziger Jahren⁶⁷⁶ in Fußnoten von Veröffentlichungen immer wieder pauschal hingewiesen, ohne dies durch Fakten belegen zu können.

⁶⁷⁰ A. Zoller, Edmund Steppes (1873-1968), Ausstellungskatalog der Kunststiftung Hohenkarpfen, Hausen o. V. 1990.

⁶⁷¹ G. Krämer, Edmund Steppes (1873-1968), Zeichnungen und Radierungen, Ausstellungskatalog im Oberhausmuseum der Stadt Passau, Passau 1991. Ausstellungsdauer 14.11.1991-31.1.1992.

⁶⁷² R. Scholz, Malen heißt dichten, Professor Edmund Steppes zum Gedenken, Nr.4, 24.1.1969. Zeitungsfragment, Nachlaß E. Steppes.

⁶⁷³ J. Wulf, Kultur im Dritten Reich, Bd.3, Die bildenden Künste im Dritten Reich, Frankfurt a.M./Berlin 1989, S.51f.

⁶⁷⁴ R. Scholz, Architektur und Bildende Kunst 1933-1945, Preussisch Oldendorf 1977.

⁶⁷⁵ Die Zwanziger Jahre in München, Ausstellungskatalog Münchener Stadtmuseum, München 1979, S.490.

⁶⁷⁶ Die „Kunststadt“ München 1937, Nationalsozialismus und „Entartete Kunst“, hrsg. v. P.-K. Schuster, München 1987, S.273.

Insgesamt gibt das Leben und Werk sowie die privaten Äußerungen von Steppes mehr Fragen als Antworten. Dies dürfte auch der Hauptgrund sein, daß heute von den zahlreichen Werken im öffentlichen Besitz, nur in der Städtischen Galerie Albstadt (W.ö.S. 1-53), den Städtischen Museen Regensburg (W.ö.S. 206, 207) und in der Zweiggalerie der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen in Augsburg (W.ö.S. 54) Werke von ihm in die Schausammlung aufgenommen sind. Die Schatten der Zeitgeschichte lassen das Licht der individuellen Leistung kaum durchscheinen.

3 ANHANG

3.1 WERKSTATISTIK

3.1.1 MALERISCHES WERK

Aufschluß über das künstlerische Schaffen von Edmund Steppes gibt sein handschriftliches Werkverzeichnis der Gemälde (Nachlaß). Es beginnt 1893 mit „Isarlandschaft (groß) Ölgemälde“ und endet 1947 mit der Nummer 1079, die den Titel „Geheimnis“ trägt. Zwischen den Nummern 722 und 733 gibt es einen Sprung. Begonnen wurde die Liste 1906/07, da vor diesem Zeitraum meist nur Kurzinformationen über Werke in einer nicht strengen Chronologie eingetragen sind. Fünf Gemälde des Frühwerks sind nicht datiert. In der Folge finden sich stets Titel, Maße, Technik und gegebenenfalls Verbleib handschriftlich festgehalten. Die Liste ist allerdings nicht vollständig. Wenige Werke wie „Traumland, 1931“ fehlen in der Aufstellung (Siehe: Edmund Steppes, Ausstellungskatalog der Kunststiftung Hohenkarpfen, Hausen ob Verena 1990, Nr. 31). Das Verzeichnis bricht im Jahr vor Steppes' Umzug nach Tuttlingen ab. Dadurch ist sein Spätwerk, an Breite und Zahl den anderen Werkphasen ebenbürtig, nicht dokumentiert. Sein letztes Werk entsteht zu seinem 92. Geburtstag 1965.

1893	7 Gemälde: 5 Landschaften, 1 Portrait, 1 Stilleben.
1894	1 Gemälde: 1 Landschaft.
1895	2 Gemälde: 2 Landschaften.
1896	3 Gemälde: 1 Landschaft, 1 Doppelportrait, 1 Architekturansicht (Hohkönigsburg, Elsaß).
1897	20 Gemälde: 12 Landschaften, 5 Portraits, 3 Architekturansichten (Hohkönigsburg, Drei Etten bei Colmar).
1898	4 Gemälde: 4 Landschaften.
1899	10 Gemälde: 9 Landschaften, 1 Portrait.
1900	25 Gemälde: 22 Landschaften, 2 Portraits, 1 Architekturansicht (Schloß Burg, Kanton Bern).
1901	18 Gemälde: 16 Landschaften, 2 Portraits.
1902	15 Gemälde: 14 Landschaften, 1 Portrait.

- 1903 **14 Gemälde:** 13 Landschaften, 1 Architekturansicht.
- 1904 **22 Gemälde:** 18 Landschaften, 1 Portrait, 1 Figurenbild, 2 dekorative Wandbilder.
- 1905 **22 Gemälde:** 21 Landschaften, 1 Portrait, **Formate:** 3 groß.
- 1906 **33 Gemälde:** 32 Landschaften, 1 Figurenbild), **Formate:** 12 mittel, 4 groß.
- 1907 **22 Gemälde:** 21 Landschaften, 1 Portrait, **Formate:** 5 klein, 12 mittel, 4 groß.
- 1908 **16 Gemälde:** 13 Landschaften, 3 Figurenbilder, **Formate:** 11 mittel, 5 groß.
- 1909 **26 Gemälde:** 16 Landschaften, 9 Figurenbilder, 1 Architekturansicht; **5 Bagatellen** (aquarellierte Federzeichnungen, Nr. 266), **Formate:** 9 klein, 8 mittel, 9 groß.
- 1910 **31 Gemälde:** 26 Landschaften, 2 Portraits, 1 Tierbild, 1 Figurenbild, 1 Pflanzenstück; **10 Bagatellen** (aquarellierte Federzeichnungen, Nr. 269, 272, 289), **Formate:** 4 klein, 16 mittel, 11 groß.
- 1911 **18 Gemälde:** 18 Landschaften, **Formate:** 1 klein, 8 mittel, 9 groß.
- 1912 **13 Gemälde:** 11 Landschaften, 1 Portrait, 1 Figurenbild, **Formate:** 7 mittel, 6 groß.
- 1913 **12 Gemälde:** 9 Landschaften, 3 Figurenbilder, **Formate:** 3 mittel, 8 groß.
- 1914 **17 Gemälde:** 12 Landschaften, 1 Portrait, 3 Figurenbilder, 1 Tierbild, **Formate:** 5 mittel, 12 groß.
- 1915 **9 Gemälde:** 9 Landschaften, **Formate:** 1 klein, 3 mittel, 4 groß.
- 1916 **9 Gemälde:** 4 Landschaften, 3 Portraits, 2 Figurenbilder, **Formate:** 4 klein, 1 mittel, 3 groß.
- 1917 **18 Gemälde:** 13 Landschaften, 1 Portrait, 5 Figurenbilder, **Formate:** 8 klein, 8 mittel, 2 groß.
- 1918 **17 Gemälde:** 12 Landschaften, 2 Portraits, 3 Figurenbilder, **Formate:** 4 klein, 13 mittel.
- 1919 **14 Gemälde:** 10 Landschaften, 3 Figurenbilder, 1 Pflanzenstück, **Formate:** 1 klein, 9 mittel, 2 groß.

- 1920 **22 Gemälde:** 11 Landschaften, 4 Portraits, 4 Figurenbild, 2 Pflanzenstücke, 1 Tierbild, **Formate:** 6 klein, 15 mittel, 1 groß.
- 1921 **19 Gemälde:** 10 Landschaften, 1 Portrait, 6 Figurenbilder, 1 Pflanzenstück, 1 Tierbild, **Formate:** 6 klein, 10 mittel, 2 groß.
- 1922 **28 Gemälde:** 17 Landschaften, 5 Portraits, 3 Figurenbilder, 2 Pflanzenstücke, 2 Tierbilder, **Formate:** 16 klein, 9 mittel, 3 groß.
- 1923 **33 Gemälde:** 20 Landschaften, 4 Portraits, 3 Figurenbilder, 3 Pflanzenstücke, 3 Tierbilder, **Formate:** 19 klein, 12 mittel, 1 groß.
- 1924 **23 Gemälde:** 7 Landschaften, 1 Portrait, 14 Figurenbilder, 1 Pflanzenstück, **Formate:** 12 klein, 11 mittel.
- 1925 **27 Gemälde:** 15 Landschaften, 2 Portraits, 7 Figurenbilder, 2 Architekturansichten, 1 Tierbild, **Formate:** 14 klein, 12 mittel, 1 groß.
- 1926 **23 Gemälde:** 19 Landschaften, 2 Figurenbilder, 1 Portrait, 1 Pflanzenstück, **Formate:** 11 klein, 12 mittel.
- 1927 **18 Gemälde:** 14 Landschaften, 3 Figurenbilder, 1 Tierbild, **Formate:** 7 klein, 10 mittel, 1 groß.
- 1928 **16 Gemälde:** 16 Landschaften, **Formate:** 4 klein, 9 mittel, 3 groß.
- 1929 **13 Gemälde:** 12 Landschaften, 1 Tierbild, **Formate:** 5 klein, 8 mittel.
- 1930 **16 Gemälde:** 16 Landschaften, **Formate:** 6 klein, 10 mittel.
- 1931 **24 Gemälde:** 21 Landschaften, 1 Figurenbild, 2 Tierbilder, **Formate:** 12 klein, 12 mittel.
- 1932 **19 Gemälde:** 19 Landschaften, **1 Gobelin** (80 x 60 cm), **Formate:** 12 klein, 6 mittel.
- 1933 **19 Gemälde:** 16 Landschaften, 3 Figurenbilder mit Rehen, **Formate:** 10 klein, 8 mittel.
- 1934 **16 Gemälde:** 15 Landschaften, 1 Tierbild, **Formate:** 6 klein, 9 mittel, 1 groß.
- 1935 **24 Gemälde:** 23 Landschaften, 1 Portrait, **Formate:** 11 klein, 13 mittel.
- 1936 **12 Gemälde:** 12 Landschaften, **Formate:** 5 klein, 6 mittel, 1 groß.

- 1937 **20 Gemälde:** 20 Landschaften, **Formate:** 16 klein, 3 mittel, 1 groß.
- 1938 **13 Gemälde:** 11 Landschaften, 2 Figurenbilder mit Rehen, **Formate:** 2 klein, 7 mittel, 4 groß.
- 1939 **23 Gemälde:** 23 Landschaften, **Formate:** 17 klein, 2 mittel, 3 groß.
- 1940 **17 Gemälde:** 15 Landschaften, 2 Figurenbilder, **Formate:** 9 klein, 5 mittel, 3 groß.
- 1941 **17 Gemälde:** 16 Landschaften, 1 Figurenbild, **Formate:** 10 klein, 4 mittel, 3 groß.
- 1942 **12 Gemälde:** 12 Landschaften, **Formate:** 9 klein, 1 mittel, 2 groß.
- 1943 **29 Gemälde:** 26 Landschaften, 2 Pflanzenstücke, 1 Tierbild, **Formate:** 21 klein, 5 mittel, 3 groß.
- 1944 **32 Gemälde:** 31 Landschaften, 1 Pflanzenstück, **Formate:** 23 klein, 9 mittel.
- 1945 **47 Gemälde:** 47 Landschaften, **Formate:** 41 klein, 6 mittel.
- 1946 **40 Gemälde:** 39 Landschaften, 1 Tierbild, **Formate:** 40 klein (37 davon 20 x 30 cm).
- 1947 **38 Gemälde:** 29 Landschaften, 6 Pflanzenstücke, 1 Portrait, 1 Figurenbild, 1 Tierbild, **Formate:** 33 klein, 5 mittel.
- 1948-1963 **ca. 360 Gemälde** (bei 20 Gemälden pro Jahr): fast ausschließlich Landschaften, **Formate:** Klein- und Mittelformate.

Motive: Die Werkliste (1893-1947) umfaßt 1063 Gemälde, 15 Bagatellen und 1 Gobelin. In Gattungen aufgeteilt ergeben sich bei den Gemälden 881 Landschaften, 87 Figurenbilder, 45 Portraits, 21 Pflanzenstücke, 17 Tierbilder und 12 Sonstiges (Architekturansichten, Stilleben, dekorative Wandbilder). Die Gesamtzahl der Gemälde dürfte bei 1.500 Werken liegen. Im Alterswerk entstehen fast ausschließlich Landschaften.

Deutlich überwiegen im Werk von Edmund Steppes **Landschaften (82,9%)**. Die Titel verweisen auf ihre Ausprägung als Stimmungslandschaften, z. B.: Stimmung am Brielbach (bei Urach), 1900; Schwermut, 1909, Ein Stück Bergeinsamkeit, 1920; Stille, 1933, Allmacht und Frieden, 1940;

Traum 1947. Bezüge zu einer musikalischen Empfindung der Landschaft werden mit Titeln wie An Josef Haydn (1903/26), An A.W. Mozart (1905), Appassionata (1927), An L. v. Beethoven, Andante maestoso (1934), An Franz Schubert (1942) hergestellt. Eng verbunden sind damit Tageszeiten- und Jahreszeitenlandschaften wie: Morgenrot, 1897; Frühsommer, 1901, Vollmond, 1907, Hochgebirgsmorgen, 1913, Morgendämmerung, 1928; Sommer im Donautal, 1937; Mondsee am Abend, 1943. Selten finden sich exakte Ortsangaben in den Bildtiteln, meist sind sie allgemein gehalten: Wiese mit Bächlein, 1894; Oberbayrisches Vorland, 1904; Frühlingsabend in den Nordvogesen, 1911; Schafalm, 1921; Bergwelt, 1928; Schwarzwald-Erinnerung, 1938; Dolomiten, 1947. Da Steppes jedoch öfters Ortsangaben in seinem Werkverzeichnis zu seinen Bildern hinzufügt, lassen sich die Malorte weitgehend lokalisieren. Um 1893 zählen die Isarlandschaft, Garmisch mit Katzen- und Wetterstein, der Staffelsee und die Münchner Umgebung (Scheffauerstraße) zu seinen Motiven. Ab 1896 kommt das Elsaß mit Hohkönigsburg sowie bei Colmar die Thur und die Drei Etten in sein Motivschatz. 1897 werden eine Mainlandschaft und eine italienische Landschaft aufgenommen.

In den folgenden Jahren bilden sich vier Schwerpunkte heraus. Zu ihnen gehört der **Staffelsee** südlich von München im Voralpenland. Die Malorte dort befinden sich an der Ach bei Uffing, bei der Insel Buchau, bei Seehausen, Murnau, Kohlgrub-Jägerhaus, Herzogstand, Grasleiten und den Schöffauer Bergen. Im weiteren Umfeld kommen Huglfing, Spatzenhausen, Bayersoien, Pilsen- und Ammersee, Amper, Ostersee und Starnbergersee mit Eichendorf-Seeshaupt, Großhesselohe, Irschenhausen, Wolfratshausen und Aibling hinzu sowie das Isartal bei Thalkirchen, das Inntal bei Wasserburg und Neuburg sowie der Wendelstein.

Der zweite Schwerpunkt bildet bis 1915 **Elsaß und Lothringen**. Altkirch, Hirsingen, der Sternsee, das Sundgau, die Heidenmauer in den Vogesen, Limburg am Kaiserstuhl, Ferme Édival (Lothringen), Rappenfels (Nordvogesen) und die Lauter bei Weißenburg baut Steppes in seinen Motivschatz ein.

Ab 1900 treten zunehmend Motive aus dem Bereich der **schwäbischen Alb** im Werk Steppes auf. Zunächst ist Urach Ausgangspunkt. Der Brielbach, die Erms, Seeburg; die **Donau** (ab 1909) zwischen Beuron und Sigmaringen mit Gutenstein, Wildenstein, Maurusfelsen; ab 1927 das Donautal zwischen Tuttlingen und Beuron mit Traifelberg, Ludwigstal, Mühlheim,

Friedingen, Schloß Bronnen; das Lautertal mit den Ruinen Mönnsberg und Maisenburg, bei Lauterach, Reichenstein, Anhausen, Unterwilzingen; Schmiechatal; Laucherttal; die Albhochfläche bei Mahlstetten, Löbinger Alb, Heuberg erweitern seine Landschaftseindrücke.

Die Gegend **um Oberstdorf** erschließt Steppes ab 1906. Dort interessiert ihn die umliegende Bergwelt: Kistenkopf, Geisalpsee, Geisalm, Beslergebiet, Nebelhorn, Faltenbach, Söllereck, Breitachklamm, Gottesackerwände, Hoher Ifen, Karrengebiet des Ifen, Torkopf, Schochen, Seealpsee, Großer Gatterkopf, Hirschgrund.

Eine gewisse Vorliebe besitzt er gleichfalls zu Italien. Nach einer ersten Landschaft 1897 folgen 1904 Motive vom Garda-see

(Hochzeitsreise), gleichfalls 1909 (Sirmione-Cap Manerba), 1910

Riviera Ligure bei Recco und Portofino, 1912 Lombardei, 1933/34 San Gimignano und nochmals 1942 und 1946 eine italienische Landschaft.

Daneben sind es zahlreiche mitteleuropäische Landschaften, die Steppes in einzelnen Werken aufnimmt: Die Moorlandschaft bei Dachau 1898; Böhmen um 1900; den Schwarzwald mit Belchen (1901), Schluchsee (1903) sowie um 1937/38 Todtnauberg und Hammereisenbach; Mainlandschaft (1897); 1904 Ruhr und Landschaft bei Hagen (Westfalen); ab 1906 den Odenwald; Pfronten im Allgäu mit Erzgrüntensee; Pfälzerwald; ab 1912 die Dolomiten (Elfer und Einser, Drei Zinnen); Oberes Lechtal; Mecklenburg (1925); Tirol (1925), Canisflug (Vorarlberg) und Bregenzer Land, Schafberg mit Mondsee (Salzkammergut) ab 1931; Bodensee mit Mettnau und Reichenau; Churfürsten (St. Gallen) ab 1936, Dreisselberg (Bayerischer Wald).

Neben Landschaften bilden **Portraits (4,2%)** und **Figurenbilder (8,2%)** in Edmund Steppes Schaffen einen weiteren Schwerpunkt. Vor allem in seinem Frühwerk und seinem frühen Hauptwerk portraitiert er neben seiner Familie - mit Schwerpunkt auf der Tochter Erika - Personen des öffentlichen Lebens und der gesellschaftlichen Oberschicht (z. B.: Professor Thuille (1901), Antiquar Nathan Rosenthal (1902), Kammersänger Max Mikorey (1907), Comtesse Maria von Maltzan (1918)). Die Figurenbilder treten ab 1908 in größerer Zahl auf. Zunächst sind sie, wie die Bildtitel verraten, Träger von Stimmungen, So zeigt Sehnsucht, 1909, ein nacktes Mädchen vor Berggipfeln ins Tal hinabblickend. Ab 1917 verstärkt sich das Märchenhafte in den Figurenbildern. Nun lauten die Titel auch: Das Mädchen und der Tod

(1918), Märchen (1919), Brüderlein und Schwesterlein (1921). Anteil an den Figurenbildern haben drei Heilige: hl. Christophorus (1919/1947), hl. Hubertus (1921/1926), St. Georg (1922). Ab 1928 kehrt Steppes fast ausschließlich zur Landschaft zurück.

Autonome **Tierbilder (1,6%)** finden sich in relativ geringer Zahl im Werk von Steppes. Dabei nimmt er zunächst Pferde später Schafe, Kühe und Rehe in großer Zahl in seine Bilder auf. Doch diese ordnen sich unter, bilden den Maßstab für seine einsamen Landschaften. Gleichfalls gibt es einzelne Werke, die das Tier in den Mittelpunkt stellen. Um 1922 bildet sich ein Schwerpunkt. Weisser Hirsch, 1914; Schafe und Lämmer auf der Bergmatte, 1920; Der Philosoph (Kröte), 1921; Lämmerhüpfen, 1922; Drei Rehe, 1923 sind hier zu nennen.

Ähnliches gilt für **Pflanzenstücke (2,0%)**, die wie die Tierbilder in kleinem Format ein schmales Segment bei den Gemälden von Steppes bilden. Die Wildpflanzen sind eingebunden in die sie umgebende Natur.

Technik: Zunächst verwendet Steppes Ölfarben auf Karton und Leinwand. Um 1902 findet die Beimischung von Petroleum zur Ölfarbe Erwähnung. Ein Jahr zuvor nennt Steppes erstmals die Verwendung eines Kreidegrundes. Als Bildträger kommen ab 1903 Holztafeln hinzu. 1905 wird erstmals Tempera als Technik erwähnt, wobei Öl weiterhin dominiert. Ab 1907 benutzt Steppes selbstzubereitete Ölfarbe, die er ein Jahr später als Ölfirnisfarbe nach van Eyck benennt und auf unterschiedliche Gründe aufbringt (z. B. Gelatine-Kreide-Öl). 1909 experimentiert er kurzfristig mit Harzölfarbe von Dr. Fiedler, München. Verschiedenfarbige Leinwände und Grundierungen stehen 1910 im Zentrum von Steppes' technischem Interesse. 1911 probiert er in zwei Bildern neue Pigmente der Firma F. Bayer, Elberfeld aus. Der fast vollständige Wechsel zur Holztafel als Bildträger tritt 1916 ein. Bis 1924 verwendet er unterschiedliche Holzarten darunter Linde, Weide, Pappel, Eiche, Erle, Tanne als Tafeln. Nur noch für kleine Formate kommt Pappe zur Anwendung. Einher geht eine Verfeinerung der Harzölfirnisstechnik. Obwohl diese Technik bis um 1923 nachzuweisen ist, markiert Steppes nachträglich das Jahr 1920 als Beginn der Entwicklung der Emulsions-Tempera. Spätestens ab 1925 ist dies seine Haupttechnik, die er auf Papier, das auf eine Holztafel geklebt ist, aufbringt. In der Folge kann das Papier durch Leinwand ersetzt werden. Ab 1929 findet die Kaseintempera vielfältige Abwandlungen. Neben der

Beimischung von Eidotter und Damarharz experimentiert Steppes mit Wachstempera. Diese bildet an Stelle der Firnis den Abschluß der Bildoberfläche. In verschiedenen Varianten und Verfeinerungen bleibt diese Technik die Arbeitsgrundlage von Steppes' Spät- und Alterswerk. Ab 1939 ersetzt Steppes die Holztafeln durch Pressfaserplatten (Masonit).

Format: Steppes benutzt selten standartisierte Formate. Die vorangegangene Aufstellung seiner Gemälde zeigt die unterschiedliche Gewichtung der Größenverhältnisse in den einzelnen Schaffensjahren. Um eine Vergleichsmöglichkeit zu erhalten, sind die Bilder in klein (unter 50 x 40 cm Seitenlänge), mittel (zwischen 50 x 40 cm und 80 x 100 cm Seitenlänge), groß (ab 80 x 100 cm Seitenlänge) vom Verfasser eingeteilt. Extreme Vorlieben bei den Proportionen der Gemälde sind nicht festzustellen. Steppes bearbeitet sowohl Hoch- als auch Querformate. Ein gewisser Hang zu Querformaten und bei Hochformaten eine Stauchung oder Streckung des Din-Formates machen sich jedoch bemerkbar. Von den 860 von Steppes bemaßten Gemälden sind 420 klein-, 326 mittel- und 114 großformatig. Ein direkter Bezug zwischen der jährlichen Anzahl der entstandenen Bildern und der Formatgröße ist festzustellen. Sobald die kleinfomatigen Bilder dominieren, steigt die Anzahl der Werke.

Verkauf der Gemälde: Von den 1.058 datierten Gemälden verkaufte oder verschenkte Steppes bis 1947 nach seinen handschriftlichen Aufzeichnungen 631 Stück. Dies sind 59,6%. Da sich im Nachlaß nur noch 120 Werke befinden und 50 als zerstört gelten, liegt die Gesamtquote der veräußerten Bilder 1999 bei 88,5%. Bei diesem Zeitsprung von über 50 Jahren ist der Rücklauf von Bildern, aus Familienbesitz zu berücksichtigen. Die Geschenke an seine Frau und Tochter sind Bestandteil des Nachlasses.

Die Veräußerungsquote bei den verschiedenen Werkphasen ist unterschiedlich. Gleichzeitig wurde, da teils exakte Angaben über den Erstbesitzer vorliegen, die Prozentzahlen der Verkäufe oder Schenkungen an **Familienmitglieder** (Eltern, Frau, Tochter, Brüder, Schwager), an **öffentliche Sammlungen** (mit Kunstvereinen), an **Promovierte** (in den ersten Jahren kommen diese aus unterschiedlichen Sparten, später fast ausschließlich aus der Ärzteschaft), **Fabrikanten**

und Kaufleute sowie an Adlige und Verkäufe an oder über Kunsthändler untersucht. Einzelne Verkäufe an Malerkollegen, Architekten, Privatiers oder Frauen ohne Berufsbezeichnungen werden unter sonstige geführt.

Frühwerk (1893-1904)

Von 141 Werken 79% verkauft; davon
20% Fam., 6,5% öfff. Samml., 17% Promov., 7% Fabr., 5,5% Adl., 10% Kunsth., 34% sonstige.

Reifes Frühwerk (1905-1916)

Von 228 Werken 59% verkauft; davon
7% Fam., 6% öfff. Samml., 25% Promov., 16% Fabr., 9% Adlige, 8% Kunsth., 29% sonstige.

Frühes Hauptwerk (1917-1921)

Von 90 Werken 78% verkauft; davon
14% Fam., 3% öfff. Samml., 11,5% Promov., 4,5% Fabr., 4,5% Adlige, 14% Kunsth., 48,5% sonstige.

Interim (1922-1924)

Von 84 Werken 63% verkauft; davon
26% Fam., 2% öfff. Samml., 22% Promov., 12% Fabr., 6% Adlige, 2% Kunsth., 30% sonstige.

Spätes Hauptwerk (1925-1933)

Von 175 Werken 60,5% verkauft; davon
6,5% Fam., 12% öfff. Samml., 42,5% Promov., 2% Fabr., 3% Adlige, 0% Kunsth., 34% sonstige.

Spätwerk (1934-1942)

Von 154 Werken 61% verkauft; davon
10,5% Fam., 14% öfff. Samml., 26,5% Promov., 5,5% Fabr., 0% Adlige, 0% Kunsth., 43,5% sonstige.

Alterswerk (1943-1947/1952)

Von 186 Werken 33,5% verkauft; davon
9,5% Fam., 5% öfff. Samml., 34% Promov., 9,5% Fabr., 0% Adlige, 0% Kunsth., 42% sonstige.

Steppes' Werk (1893-1947)

Von 1058 Werken 59,6% verkauft; davon
12,5% Fam., 7,5% öfff. Samml., 26% Promov., 8% Fabr., 4,5% Adl., 5% Kunsth., 36,5% sonstige.

Verbleib: Über den Verbleib der etwa 1.500 Gemälde sind nur Teilaussagen zu machen. Im Nachlaß befinden sich etwa 120 Bilder aus allen Schaffensphasen. 70 Gemälde gehören öffentlichen Sammlungen, davon sind 14 klein-, 40 mittel- und 16 großformatig. Dies dürften etwa 15% der großen und 10 % der mittleren Bilder sein, die Steppes geschaffen hat, da im Alterswerk Klein- und Mittelformate überwiegen. Im Werkverzeichnis sind 53 Gemälde als zerstört angegeben. Drei wurden abgeschliffen, drei übermalt, sechs ohne Gründe als unbrauchbar genannt. Drei Gemälde verbrannten 1931 im Münchner Glaspalast, 35 Bilder 1945 im Atelier; drei weitere wurden 1944 nachweislich beim Besitzer vernichtet.

Die Zahl der zerstörten Bilder dürfte höher liegen, doch befindet sich heute der Großteil der Gemälde in Privatbesitz. Steppes hatte zu Lebzeiten einen großen Sammlerkreis in München, Wien, Elberfeld, Frankfurt, Kiel, Köln, Stuttgart, später in Tuttlingen und Pforzheim. Diese sammelten oft ausschließlich Steppes-Arbeiten, und kauften entweder direkt vom Künstler oder aus Ausstellungen. Selten führte er für seine Sammler Aufträge aus, wie den hl. Hubertus (1926) für den Grafen Esterhazy. Vor dem Ersten Weltkrieg wurde Steppes von mehreren Galerien vertreten. Über diese und Mentoren Steppes' gelangen Einzelstücke nach Amerika (1908), Madrid (1918), Südafrika (1913), Kairo (1922). Heute befindet sich die Sammlungen zum Großteil bei den Erben oder werden über den Kunsthandel veräußert.

3.1.2 DAS ZEICHNERISCHE WERK

Edmund Steppes ist ein intensiver Zeichner, da seine Gemälde im Atelier entstehen, die Motive aber vor Ort zeichnerisch aufgenommen werden. Entsprechend den Werkphasen bei den Gemälden ergeben sich Schwerpunkte.

Im Nachlaß finden sich einige frühe Naturstudien des jugendlichen Steppes', in Bleistift ausgeführt.

Motivisch parallel zu seinem malerischen **Frühwerk** entstehen um 1900 mittelformatige Zeichnungen auf farbigem Papier in Bleistift, farbigen Kreiden und Kohle (Vgl. W.ö.S. 186-188). Bis 1912/13 entstehen anspruchsvolle Überblickslandschaften, die teils als Bagatellen in das Werkverzeichnis der Gemälde aufgenommen sind (Siehe 1909/10 sowie W.ö.S. 186-188). Zwischen 1936 und 1939 greift Steppes aus diesen Fundus zurück und übermalt eine größere Anzahl der Federzeichnungen mit Tempera (Vgl. W.ö.S. 6 u. 7).

Ein Schwerpunkt der zeichnerischen Aktivität liegt bei Steppes zwischen 1915 bis 1922. Zunächst erarbeitet er sich die altdeutsche Formensprache der Donauschule am Werk Wolf Hubers und bereitet damit sein **Hauptwerk** vor. Das Format des Zeichenuntergrundes ist unregelmäßig mit einem mittleren Maß von 25 x 20 cm. Steppes bevorzugt Feder und Pinsel und bringt Tusche und Aquarellfarben auf helles, teils grundiertes Papier auf. Dabei entstehen sowohl reine Federzeichnungen als auch meditative Pinselzeichnungen sowie Mischtechniken. Gegenüber den weiten Landschaftsausblicken um 1900 bis 1910 nimmt sich der Zeichner nun Baumruinen, Felsformationen und der vielfältigen Pflanzenwelt an. Daneben entstehen poetische Bildnisse seiner Tochter und Ornamentstudien.(Vgl. W.ö.S. 8-27, 36, 37). 1923 bricht die intensive zeichnerische Auseinandersetzung ab, die als eigenständiges Teilwerk im Schaffen Steppes' gelten darf.

In seinem späteren **Haupt- und Spätwerk** notiert Steppes selten auf größerem Format seine optischen Eindrücke. Auf kräftigem Zeichenkarton in Postkartenformat zeichnet er mit hartem Bleistift Studien zu Tieren, Bäumen, Felsformationen und Landschaftseinblicke. Eine Ausnahme vom Format bildet eine Serie von Bleistiftzeichnungen auf beigen

Karton mit den Maßen 25,5 x 18,2 cm, die 1945/46 auf dem Ulrichsberg entstehen und Waldstudien zeigen.

Ab 1960 entwickelt Steppes in seinem **atmosphärischen Alterswerk** eine ähnlich formatige Reihe mit Pinsel auf weißgrundiertem Karton. Die lyrischen Improvisationen weisen unübersehbar Parallelen zu fernöstlichen Tuschnalereien auf (W.ö.S. 30-34).

Die Anzahl der Handzeichnungen ist nicht exakt bestimmbar. Da Steppes die Blätter als Vorlagen und Detailstudien für seine Gemälde benutzte, kann man hypothetisch die 1500 Bilder mit dem Faktor 2,5 multiplizieren. Dies würde eine Zahl von 3.750 Handzeichnungen bedeuten. Zahlenmäßig bilden die postkartegroßen Bleistiftzeichnungen das Gros. Als zweiter zahlenmäßig bedeutender Block sind die Tuschzeichnungen zwischen 1915 und 1922 zu nennen. Insgesamt dürfte bei diesen die erhaltene Zahl bei 300 Blättern liegen. Während die Tuschzeichnungen um 1960 nur ein kleines Konvolut von etwa 40 Zeichnungen bilden, ist über das Frühwerk bis 1914 eine Aussage schwierig. Die Anzahl der erhaltenen Blätter im Nachlaß ist gering, doch weisen Museumsankäufe auf Qualität und Umfang hin.

3.1.3 DRUCKGRAPHISCHES WERK

1900 entstehen bei Steppes mindestens 3 farbige Lithographien: Frühling (W.ö.S. 162, 205), Ausblick auf See (W.ö.S. 163) und Ausblick auf einen See (W.ö.S. 148, 164).

Gleichfalls zum Frühwerk zählen vier Hochdrucke in Dunkelbraun. Die Motive sind: Reh, Schafherde in Landschaft (1914), Trauernde und Landschaft mit drei Schafen (W.ö.S. 157-160).

Den Kern des druckgraphischen Werkes bilden 72 Ätz-Radierungen, die zwischen 1912 und 1922 entstehen. Es sind Landschaftsmotive mit enger Verwandtschaft zu den frühen Gemälden. Während die ersten Platten selten über 15 x 20 cm groß sind, messen die letzten bis zu 30 x 29,5 cm. Bei der Zerstörung des Ateliers im Januar 1945 gingen die Platten bis auf eine (Geisalpsee, 1914) verloren. Steppes machte keinen Auflagendruck, sondern reagierte auf die Nachfrage. Auf einigen Blättern signierte Heinrich Wetteroth, München, als Drucker. Heute befinden sich 109 Radierungen in öffentlichen Sammlungen (Siehe W.ö.S.). Im Nachlaß werden zwei komplette Sätze verwahrt.

3.1.4 WERKPHASEN

Das Werk von Edmund Steppes weist eine große Kontinuität in bezug auf bildnerische Mittel und Motive auf. Er arbeitet mit der Betonung der linearen Gestaltungsmittel sowie einer Kultivierung der Fläche. Gleichfalls gibt es deutliche Werkphasen, in denen er nach Übergangszeiten neue Techniken, Stilmittel und eine andere Sicht auf Motive zu einer neuen Einheit verschmelzen läßt.

- 1893-1904** **Frühwerk:** Lyrische Landschaftskompositionen mit rhythmischen Umrißlinien und zurückhaltender Farbigkeit; vorwiegend weite Übersichtslandschaften und begrenzte Landschaftsräume; Technik: Öl auf Leinwand oder Pappe.
- 1905-1916** **Reifes Frühwerk:** Monumentalisierung der Landschaft, Jugendstilelemente, leuchtende Farbigkeit; Entdeckung der Hochgebirgslandschaft; Technik: Ölmalerei nach van Eyck auf Leinwand oder Pappe.
- 1917-1921** **Frühes Hauptwerk:** Altdeutsche Phase, Rezeption der altdeutschen und altniederländischen Malerei, veristische Übersteigerung des Liniengefüges, Flächen differenziert lasiert; Landschaftsdetails oder Hervorhebung des Vordergrundes mit absterbenden Naturelementen; Technik: Harzölfirnis auf Holztafeln.
- 1922-1924** **Interim:** Rückwendung zum Symbolismus, Betonung der Umrißlinie und der dekorativen Fläche; Märchenhafte Figurenbilder überwiegen; Technik: Beginn der Kasein-Tempera Technik auf Papier/Holz.
- 1925-1933** **Spätes Hauptwerk:** Surreal-abstrahierende Phase, Betonung der Strukturen schafft Verfremdungen; Reale Landschaftsmotive werden abstrahiert;

Technik: Verfeinerung der Eidotter-Kasein Tempera,
Malgründe sind Papier und Leinwand auf Holztafeln.

1934-1942

Spätwerk: Rückwendung zur monumentalen
Flächengliederung mit realistischen Elementen;
Donaulandschaft kommt als Hauptthema hinzu,
daneben erhabene Berglandschaften;
Technik: Eidotter-Kasein-Wachs Tempera auf Pa-
pier/Holzplatte.

1943-1952

Alterswerk: Atmosphärische Elemente finden
Eingang, strenge Flächenstruktur wird zurückgedrängt,
Linien behalten tragende Bedeutung;
Landschaftsmotive sind nur noch Anregungen, werden frei
variiert;
Technik: Wie oben.

1953-1965

Atmosphärisches Alterswerk: Linienstruktur der
Bilder treten zurück, Flächen werden aufgelöst;
Nebellandschaften, Seeblicke kommen hinzu;
Technik: Wie oben.

3.2 QUELLEN

3.2.1 ARCHIVE

- Archiv des Bistums Passau, (Taufurkunde).
- Archiv des Kunst- und Kunstgewerbevereins Pforzheim e.V.,
(Presseauschnitte).
- Badische Landesbibliothek Karlsruhe, (Brief an Kallmorgen).
- Bayerisches Hauptstaatsarchiv, MK 40887, (Ernennung zum
Professor).
- Bayerische Staatsbibliothek München, Hollandiana Personae,
(Steppes, Edmund), Braungartiana I (Steppes, Edmund),
(Zeitungsausschnitte).
- Berlin Document Center, (Mitgliedschaft in der NSDAP,
Nationalpreis).
- Bundesarchiv, Koblenz, R 55-95, 377-94, (Goethe-Medaille).
- Bundespräsidialamt, Ordenskanzlei, (Verdienstkreuz am Bande).
- Generallandesarchiv Karlsruhe, Nachlaß Beringer, (Briefwechsel,
Briefe Lugos).
- Germanisches Nationalmuseum, Archiv für Bildende Kunst, Nürnberg,
(Briefe, Aufzeichnungen, Dokumente).
- Landeshauptstadt München, Stadtbibliothek, Handschriften-
Abteilung, (Briefwechsel mit H. Wilm).
- Landeshauptstadt München, Stadtarchiv, (Einwohnermeldekarte,
Steuerliste).
- Österreichisches Staatsarchiv, Allgemeines Verwaltungsarchiv,
Wien, K.K. Ministerium für Kultus und Unterricht, Z 1.26608 ex
1910, (Goldene Staatsmedaille).
- Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Handschriften-
abteilung, GHHS 262b, Beilage, (Visitenkarte im Nachlaß G.
Hauptmanns).
- Stadt Burghausen, Stadtarchiv, (Presseauschnitte, handschrift-
licher Lebenslauf).
- Stadt Tuttlingen, Stadtarchiv, (Presseauschnitte, Verleihakten).

3.2.2 SELBSTZEUGNISSE VON EDMUND STEPPES

- Der deutsche Spielmann, Eine Auswahl aus dem Schatz deutscher Dichtung, für Jugend und Volk, hrsg. v. Ernst Weber, Bildschmuck v. Edmund Steppes, Bd.13, Sommer, München 1904.
- Edmund Steppes, Die deutsche Malerei, München 1907.
- Edmund Steppes, Die deutsche Malerei, in: Süddeutsche Monatshefte, 4.Jg., Oktober 1907.
- Edmund Steppes, Zum Kampf um die Malerei, in: Der Kunstwart, 20.Jg., München 1907, S.251-253.
- Edmund Steppes, in: Gemälde von Edmund Steppes - München, Ausstellungskatalog Grossherzogliches Museum für Kunst und Kunstgewerbe, Weimar 1908.
- Edmund Steppes, Die deutsche Malerei, in: Werdandi, Monatsschrift für deutsche Kunst und Wesensart, hrsg. v. Friedrich Seeßelberg, 1.Jg., Leipzig 1908, S.44-49.
- Sebastian Kraft (Pseudonym), Das Schicksal der deutschen Kunst, in: Bühne und Welt, Monatsschrift für das deutsche Kunst- und Geistesleben, hrsg. v. Wilhelm Kiefer, 18.Jg., Hamburg 1916, S.77-81.
- Edmund Steppes, Eine Kulturfrage, in: Bühne und Welt, Monatsschrift für das deutsche Kunst- und Geistesleben, hrsg. v. Wilhelm Kiefer, 18.Jg., Hamburg 1916, S.323/324.
- Edmund Steppes, Völkische Kunst, in: Völkischer Beobachter, Nr.98, München 22.5.1923, S.2.
- Edmund Steppes, Wie ich male, in: Technische Mitteilungen für Malerei, 43.Jg., München 1927, S.101-106.
- Edmund Steppes, Über mein künstlerisches Schaffen, in: Die Kunst, 35.Jg., München 1933/34, S.1-11.
- Edmund Steppes, Bekenntnis zur Kunst, in: Kunst und Volk, 4.Jg., Berlin 1936, S.254-257.
- Edmund Steppes, An den Suchenden, in: Technische Mitteilungen für Malerei, 53.Jg., München 1937, S.31/32.
- Edmund Steppes, Über Haltbarkeit der Malerei, in: Technische Mitteilungen für Malerei, 53.Jg., München 1937, S.71-73.
- Edmund Steppes, Über Haltbarkeit der Malerei (Schluß), in: Technische Mitteilungen für Malerei, 53.Jg., München 1937, S.79-82.
- Edmund Steppes, Das beschenkte Tuttlingen, in: Zeitungsfragment, Tuttlingen Dezember 1952, Nachlaß E. Steppes.

- Edmund Steppes, Sehen und Malen, Tuttlingen o.J. (1953).
- Edmund Steppes, Über Kunst und Künstler, Tuttlingen 1964.
- Edmund Steppes, Mehrheitswahn und Einsamkeit, Eine Betrachtung, Tuttlingen 1964.
- Edmund Steppes, Ein Malerbüchlein, Tuttlingen 1965.
- Edmund Steppes, Farbe und Malerei, Sehen und Schauen, Bekenntnisbüchlein eines Malers, Tuttlingen 1965.
- Edmund Steppes, Das Trennende in Kunst und Geistesleben, München/Tuttlingen 1967.
- Prof. Steppes', Abschiedsgruß an die Tuttlinger, in: Schwarzwälder Bote, Tuttlingen 9.10.1967.
- Edmund Steppes, „Aphorismen zur Kunst“, Tuttlingen o.J.
- Edmund Steppes, Initialien und Aphorismen, Hennef 1978.

3.2.3 TAGESZEITUNGEN MIT NENNUNG EDMUND STEPPES'

- Münchener Neueste Nachrichten, Nr.293, 29.6.1893, Bayerische Staatsbibliothek München - BSM, (Ausstellung Kunstverein).
- Münchener Neueste Nachrichten, Nr.171, 14.4.1897, BSM, (Ausstellung).
- München-Augsburger Abendzeitung, 14.4.1897, BSM, (Ausstellung Kunstverein).
- Bayerischer Kurier, Nr.74, 16.3.1898, BSM, (Ausstellung).
- München-Augsburger Abendzeitung, Nr.246, 25.9.1900, BSM, (Ausstellung Kunstverein).
- Heidelberger Zeitung, 15.5.1906, Nachlaß, (Gedicht H. Brandt).
- Heidelberger Zeitung, Nr.117, 19.5.1906, Nachlaß, (Henry Thode).
- Heidelberger Tagblatt, 24.5.1906, Nachlaß, (H. Thode).
- Heidelberger Tagblatt, 26.5.1906, Nachlaß, (Gedicht H. Brandt).
- München-Augsburger Abendzeitung, Nr.243, 27.5.1906, BSM, (Heidelberger Ausstellung).
- Münchener Neueste Nachrichten, Nr.246, 27.5.1906, BSM, (Heidelberger Ausstellung).
- Münchener Neueste Nachrichten, Nr.308, 4.7.1906, BSM, (Ausstellung München Wimmersche Hofkunsthandslung).
- München-Augsburger Abendzeitung, Nr.121, 13.3.1907, BSM, (Ausstellung Berlin Eduard Schulte).
- München-Augsburger Abendzeitung, Nr.362, 8.8.1907, BSM, (Besprechung, Die deutsche Malerei).
- Eine Zeitung in Sachsen/Weimar, ca. 11.8.1908, Nachlaß, (Ausstellung Weimar).
- Eine Augsburger Zeitung, Nr.28, 5.2.1909, BSM, (Augsburger Kunstverein).
- Münchener Neueste Nachrichten, Nr.197, 28.4.1909, BSM, (Ausstellung).
- Bayerischer Kurier, Nr.118, 28.4.1909, BSM, (Ausstellung Oberlichtsaal).
- Münchener Neueste Nachrichten, Nr.289, 24.6.1910, BSM, (Kotzde-Heft).

Münchner Neueste Nachrichten, Nr.265, 8.6.1911, BSM, (Ausstellung München E.Paulat).

Heidelberger Zeitung, Juli 1911, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, (Ausstellung Heidelberg).

Eine Münchner Zeitung, Nr.38, 15.2.1913, BSM, (Ausstellung bei Brakl).

Heidelberger Zeitung, um 1912/13, Nachlaß Beringer, Generallandesarchiv Karlsruhe, (Ausstellung Heidelberg).

Eine Kölner Zeitung, Nr.170, 23.7.1913, BSM, (Ausstellung Köln, Freie Gruppe).

A.P.H. Zeitung, Nr.323, 16.7.1913, BSM.

Völkischer Beobachter, Nr.68, 28.8.1921, S.2, (Ausstellung Glaspalast).

Völkischer Beobachter, Nr.107, 5.6.1923, S.2, (Ausstellung Glaspalast).

Münchner Neueste Nachrichten, Nr.184, 10.7.1923, (Zum 50. Geburtstag, J. A. Beringer).

Zeitungsfragment Tuttlingen, 3.12.1926, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, (Ausstellung Tuttlingen).

Völkischer Beobachter, 25.11.1931, (Ausstellung Kunstverein).

Bayerische Staatszeitung, Nr.43, 21.2.1932, BSM, (längere Würdigung).

Völkischer Beobachter, 28.3.1933, Beiblatt, (Besprechung Beitrag H. Marum).

Völkischer Beobachter, 3.4.1933, (Vorstand des Reichsverbandes bildender Künstler).

Völkischer Beobachter, Nr.180, 29.6.1933, BSM, (Ausstellung zum 60. Geburtstag, F. Hofmann).

Münchner Neueste Nachrichten, 4.7.1933, Stadt Burghausen (Ausstellung zum 60. Geburtstag, G. J. Wolf).

München-Augsburger Abendzeitung, Nr.188, 10.7.1933, BSM, (Würdigung zum 60. Geburtstag).

Völkischer Beobachter, 11.7.1933, Stadt Burghausen (Würdigung zum 60. Geburtstag).

Völkischer Beobachter, 10.8.1933, (Nationaler Protest gegen Gulbransson).

Völkischer Beobachter, Nr.321, 17.11.1933, (Ausstellung Florenz).

Völkischer Beobachter, Nr.322, 18.11.1933, (Ausstellung Florenz).

- Völkischer Beobachter, Nr.338, 4.12.1933, (Ausstellung Florenz).
- Völkischer Beobachter, Nr.5, 5.1.1934, (Ausstellung Florenz).
- Völkischer Beobachter, Nr.149, 29.5.1934, (Biennale Venedig).
- Völkischer Beobachter, Nr.180, 29.6.1934, (Große Münchener Kunstausstellung 1934).
- Völkischer Beobachter, Nr.232, 25.8.1935, BSM, (Süddeutsche Künstlerköpfe von P. Breuer).
- Völkischer Beobachter, Nr.128, 7.5.1936, BSM, (Verleihung der Goldenen Jubiläumsplakette Wien).
- Völkischer Beobachter, Nr.79, 20.3.1937, BSM, (Steppes Vortrag über Maltechnik).
- Anonymes Zeitungsfragment, 2.9.1937, Nachlaß, (Abb. E. Steppes: Schafe in den Gottesackerwänden).
- Anonymes Zeitungsfragment, Oktober 1938, Nachlaß, (Ausstellung Heidelberg).
- Schwäbischer Volksbote/Erbacher Zeitung/Fils-Zeitung, Nov. 1940, Nachlaß, (Vollmer über Steppes im Kunstverein Ulm).
- Gränzbote Tuttlingen, 12.2.1941, Nachlaß, (Ausstellung Tuttlingen).
- Gränzbote Tuttlingen, 17.2.1941, Archiv der Stadt Tuttlingen, (Ausstellung Tuttlingen, Die Kunst dem Volke von Hans Ziems).
- Zeitungsfragment Tuttlingen, um 1941, Nachlaß, (Edmund Steppes und die deutsche Kunst von Karl Hirzel).
- Anonymes Zeitungsfragment, Nr.48, 26.2.1941, Archiv der Stadt Tuttlingen, (Oberschwäbische Maler im Freundeskreis um Prof. Steppes von Max Hilsenbeck).
- Völkischer Beobachter, Nr.192, 11.7.1943, Stadt Burghausen (W. Schultz, Steppes 70. Geburtstag).
- Völkischer Beobachter, 12.7.1943, (überregional), Stadt Burghausen, (Steppes 70. Geburtstag).
- Zeitungsfragment, Nr.165, 17.7.1943, Stadt Burghausen, (Goethe-Medaille).
- Das Reich, 25.7.1943, Stadt Burghausen, (Verleihung der Goethe-Medaille).
- Münchner Neueste Nachrichten, Nr.221, 10.8.1944, Burghausen, (Große Deutsche Kunstausstellung).
- Schwäbisches Tagblatt Tübingen, Nr.25, 9.7.1948, S.2, (Zum 75. Geburtstag).

- Gränzbote Tuttlingen, Nr.152, 1949, S.9, Dr. Schroth Tuttlingen,
(Ein Maler gewann Heimatrecht in Tuttlingen).
- Schwäbisches Tagblatt, Nr.36, 1949, Nachlaß, (Wanderung zu zweit
in den Bildern von Edmund Steppes).
- Zeitungsfragment Tuttlingen, Ostern 1950, Nachlaß, (Eröffnung
Kunstaussstellung Steppes, Dix und andere).
- Zeitungsfragment Tuttlingen, 11.7.1951, Nachlaß, (78. Geburtstag).
- 10 Zeitungsfragmente, Oktober/November 1951, Nachlaß, (Artikel zur
Ausstellung Edmund und Erika Steppes, darunter Stuttgarter
Nachrichten, Schwarzwälder Bote, Gränzbote).
- Pforzheimer Zeitung, 19.4.1952, Nachlaß, (Ausstellung Steppes).
- Pforzheimer Zeitung, Nr.92, 21.4.1952, Nachlaß, (Ausstellung
Steppes).
- Schwarzwälder Bote Pforzheim, 21.4.1952, Nachlaß, (Ausstellung).
- Pforzheimer Kurier, 22.4.1952, Kunst- und Kunstgewerbeverein
Pforzheim, (Ausstellung).
- Reutlinger Generalanzeiger, 5.11.1952, Nachlaß, (Ausstellung
Steppes, Kottenrodt, Hagenlocher).
- Gränzbote, Nov. 1952, Nachlaß, (Ausstellung Reutlingen).
- Oettinger und Burghauser Anzeiger, Nr.45, 15.4.1953, Stadt
Burghausen, (Der Burghauser Maler E. Steppes von Vetter Adolf
Steppes).
- Schwarzwälder Bote, Nr.153, 8.7.1953, Nachlaß, (zum 80.
Geburtstag).
- 14 Zeitungsfragmente, Juli/August 1953, Nachlaß, (zum 80.
Geburtstag, Ausstellung, Besuch Julius Baum,
Bundesverdienstkreuz).
- Gränzbote Tuttlingen, 13.7.1953, Nachlaß, (Verdienstkreuz).
- Gränzbote Tuttlingen, 31.12.1953, Nachlaß, (Künstler-Jubilar).
- Zeitungsfragment Tuttlingen, 11.7.1957, Nachlaß, (84. Geburtstag).
- Gränzbote Tuttlingen, 18.7.1960, Nachlaß, (Ausstellung Steppes-
Kubin).
- Gränzbote Tuttlingen, 5.7.1963, Archiv der Stadt Tuttlingen,
(Ausstellungsankündigung).
- Gränzbote Tuttlingen, 11.7.1963, Archiv der Stadt Tuttlingen, (90.
Geburtstag).

- Gränzbote Tuttlingen, 20.7.1963, Archiv der Stadt Tuttlingen,
(Eröffnung Steppes Ausstellung).
- Schwarzwälder Bote Tuttlingen, 20.7.1963, Archiv der Stadt
Tuttlingen, (Eröffnung Steppes Ausstellung).
- Schwarzwälder Bote Tuttlingen, 22.7.1963, Archiv der Stadt
Tuttlingen, (Besprechung der Ausstellung).
- Gränzbote Tuttlingen, 22.7.1963, Archiv der Stadt Tuttlingen,
(Ausstellung eröffnet).
- Münchener Merkur, Nr.176, 24.7.1963, BSM, (90. Geburtstag).
- Zeitungsfragment Tuttlingen, Juli 1963, Nachlaß, (Rückblick auf
Lebensweg Steppes' von Erika Steppes).
- Gränzbote Tuttlingen, 7.10.1967, Nachlaß, (Abschied Steppes').
- Gränzbote Tuttlingen, Nr.156, 10.7.1968, Nachlaß, (95.
Geburtstag).
- Anonymes Zeitungsfragment, Nr.285, 10.12.1968, (Tod Steppes).
- Gränzbote Tuttlingen, 11.12.1968, Archiv der Stadt Tuttlingen,
(Tod Steppes).
- Zeitungsfragment, 24.1.1969, Nachlaß, (Robert Scholz Nachruf).
- 6 Zeitungsfragmente, Dez. 1969, Nachlaß, (Gedächtnis-Ausstellung
in Tuttlingen).
- Zeitungsfragment Reutlingen, 24.12.1969, Nachlaß, (Jahresgabe Hans
Thoma-Gesellschaft Reutlingen).
- Pforzheimer Zeitung, 14.6.1971, Nachlaß, (Gedächtnisausstellung).
- Pforzheimer Kurier, 14.6.1971, Nachlaß, (Gedächtnisausstellung).
- Anonymes Zeitungsfragment, Juli/August 1973, Nachlaß, (Ausstellung
Deggendorf).
- Anonymes Zeitungsfragment, Juni/Juli 1973, Nachlaß, (Ausstellung
Reutlingen).
- Zollern-Alb-Kurier, Albstadt-Ebingen, 31.8.1976, Nachlaß,
(Ausstellung Albstadt).
- Schwarzwälder Bote, Zollernalbkreis, 1.9.1976, Nachlaß,
(Ausstellung Albstadt).
- Zollern-Alb-Kurier, Albstadt, 6.9.1976, Nachlaß, (Ausstellung
Albstadt).
- Schwarzwälder Bote, Zollernalbkreis, 6.9.1976, Nachlaß,
(Ausstellung Albstadt).
- Zollern-Alb-Kurier, 7.9.1976, Nachlaß, (Ausstellung Albstadt).

- Schwarzwälder Bote, Zollernalbkreis, 11.9.1976, Nachlaß,
(Ausstellung Albstadt).
- Stuttgarter Nachrichten, Feuilleton, 11.9.1976, Nachlaß,
(Ausstellung Albstadt).
- Reutlinger Generalanzeiger, Feuilleton, 16.9.1976, Nachlaß,
(Ausstellung Albstadt).
- Zollern-Alb-Kurier, Albstadt-Nachrichten, 29.9.1976, Nachlaß,
(Ausstellung Albstadt).
- Stuttgarter Zeitung, Feuilleton, 1.10.1976, Nachlaß, (Ausstellung
Albstadt).
- Reutlinger Generalanzeiger, Feuilleton, 12.10.1976, Nachlaß,
(Ausstellung Albstadt).
- Zollern-Alb-Kurier, Albstadt-Nachrichten, 14.10.1976, Nachlaß,
(Ausstellung Albstadt).
- Schwarzwälder Bote, Zollern-Alb-Bote, 15.10.1976, Nachlaß,
(Ausstellung Albstadt).
- Zeitungsfragment Regensburg, Nr.161, 17./18.7.1982, Nachlaß,
(Eröffnung Galerie ostbayerische Kunst des 20. Jahrhunderts).
- Zeitungsfragment Tuttlingen, Okt. 1982, Nachlaß, (Ausstellung
Tuttlingen).
- Schwarzwälder Bote, 7.6.1990, Kunststiftung Hohenkarpfen,
(Ausstellung).
- Gränzbote Spaichingen, 8.6.1990, Kunststiftung Hohenkarpfen,
(Ausstellung).
- Gränzbote Spaichingen, 9.6.1990, Kunststiftung Hohenkarpfen,
(Ausstellung).
- Schwarzwälder Bote, 29.6.1990, Kunststiftung Hohenkarpfen,
(Ausstellung).
- Zollern-Alb-Kurier, 3.8.1990, Kunststiftung Hohenkarpfen,
(Ausstellung).
- Zeitungsfragment Rottweil, Juli/August 1990, Nachlaß, (Ausstellung
Hohenkarpfen).
- Passauer Neue Presse, 20.9.1991, Nachlaß, (Ausstellung
Passau).
- Passauer Neue Presse, 24.9.1991, Nachlaß, (Ausstellung Passau).

3.3 LITERATURHINWEISE

3.3.1 LITERATUR ZU WERK UND LEBEN VON EDMUND STEPPES

- Julius Baum, Deutsche romantische Malerei der Gegenwart, Ausstellungskatalog Städtisches Museum, Ulm 1932, S.7,9,12,13.
- Die Bergstadt, 13.Jg., Breslau 1924/25, vor S.619 (Farbige Tafel Dramatische Landschaft).
- Josef August Beringer, Edmund Steppes - München, in: Deutsche Kunst und Dekoration, 21.Jg., Darmstadt 1917/18, S.338-345.
- Josef August Beringer, Edmund Steppes, ein deutscher Maler, in: Velhagen & Klasings Monatshefte, 39.Jg., 1924/25, Bd.2, S.49-64.
- Das Bild, Karlsruhe 1934, S.162 (Altbayrische Meister), S.396 („Die Auslese“, Berlin 1934).
- Das Bild, Karlsruhe 1935, S.61 (Abb. Einsamer Morgen, zum Bericht über Einzelausstellung von 9 Künstlern im Haus der Kunst, Berlin 26.10.1935).
- Das Bild, Karlsruhe 1936, S.218 (Abb. Am frühen Morgen, Edgar Schindler, Heroische Kunst, Zur Ausstellung der Reichstagung der NS-Kulturgemeinde in München).
- Das Bild, Karlsruhe 1940, S.161 (Abb. Allmacht und Friede).
- Deutsche Bildkunst, 2.Jg., Dresden 1932, (Josef August Beringer, Deutsche Kunst in München, S.3-10, Abb. S.9 Morgen, S.10 Bergsee mit Schafen).
- Hermann Brandt, Edmund Steppes, in: Westermanns Monatshefte, 60.Jg., 1915/16, S.785-796.
- Ernst Wilhelm Bredt, Deutsche Lande, Deutsche Maler, Leipzig 1909, S.39,55,270.
- Peter Breuer, Münchner Künstlerköpfe, München 1937, S.319-321.
- Der Cicerone, 5.Jg., 1913, S.107 (Ausstellungsbesprechung Kunstsalon Teichert, Königsberg).
- Der Cicerone, 6.Jg., 1914, S.21 (Erwerbungen der Kunsthalle Karlsruhe).
- Der Cicerone, 17.Jg., 1925, S.526 (Erste oberdeutsche Ausstellung).

Degeners Wer ist's?, hrsg. v. Herrmann A. L. Degener, Berlin 1912, S.1564. Ebenso: 1922, S.1516; 1928, S.1521; 1935, S.1551.
(Sigle: Wer ist`s)

Das geistige Deutschland, 1.Jg., Leipzig/Berlin 1898.

Deutschlandbilder, Kunst aus einem geteilten Land, Katalog zur zentralen Ausstellung der 47. Berliner Festwochen im Martin-Gropius-Bau, hrsg. von Eckart Gillen, Berlin 1997, S.35,36.

Werner Doede, Die Berliner Secession, Berlin als Zentrum der deutschen Kunst von der Jahrhundertwende bis zum Ersten Weltkrieg, Frankfurt a.M./Berlin/Wien 1977, S.100.

Oskar Doering, Edmund Steppes, in: Sonnenland, Ein Mädchenblatt, 12.Jg., München 1923, S.121/122.

Max Doerner, Malmaterial und seine Verwendung, Stuttgart 1989, S. 248/249.

Heidi C. Ebertshäuser, Malerei im 19. Jahrhundert, Münchner Schule, Gesamtdarstellung und Künstlerlexikon, München 1979, S.267.

Werner Fleischhauer/Julius Baum/Stina Kobell, Die schwäbische Kunst im 19. und 20. Jahrhundert, Stuttgart 1952, S.200.

Wilhelm Fraenger, Edmund Steppes als Radierer, in: Graphische Künste, 41.Jg., Wien 1918, S.63-72.

Friedrich Fries, Deutsche Ausstellung, Ausstellungskatalog Städtisches Museum, Elberfeld 1911, S.7.

Graphik-Plastik-Malerei, Freundesgabe für Alfred Hagenlocher zum 70. Geburtstag, Ausstellungskatalog Städtische Galerie, Albstadt 1984, S.116f.

von Grolmann, Kollektion Edmund Steppes. München, Ausstellungskatalog Wiesbadener Gesellschaft für bildende Kunst, Wiesbaden 1908.

Alfons Heilmann, Edmund Steppes, in: Sonntag ist's, 4.Jg., o.J. (1918/19), S.559-563, Abb. S.570.

Alfons Heilmann, Von deutscher Kunst, in: Sonntag ist's, 6.Jg., o.J. (1920/21), S.88, Abb. S.83,85,86,87.

Hermann Huber-Sulzemoos, Der Maler Hans Huber-Sulzemoos 1873-1951, Eine Kurzbiographie mit Werk- und Dokumentenauswahl, Maschinenschriftliches Manuskript, Freiland-Museum und Künstlergedenkstätte, Wolfenhausen bei Tübingen o.J, S.15f.

Der westdeutsche Impuls, Ausstellungskatalog Von der Heydt Museum, Wuppertal 1984, S.92.

Jahrbuch der bildenden Kunst, hrsg. v. Max Martersteig,

- 2.Jg., Berlin 1903, S.17, Abb.S.32, Spalte 243. (Sigle: Jahrbuch 1903).
- Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, Bd.10, 1916/17, S.154 (Ankauf der kgl. Graphischen Sammlung).
- Universum Jahrbuch, 40.Jg., Leipzig 1924, S.97 (Abb. Frühlingserwachen).
- Friedrich Jansa, Deutsche Bildende Künstler in Wort und Bild, Leipzig 1912, S.575-578. (Sigle: Jansa 1912)
- Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Katalog Neuere Meister 19. und 20. Jahrhundert, bearbeitet v. Jan Lauts/Werner Zimmermann, Karlsruhe 1971, S.249.
- Bildband Neuere Meister Karlsruhe, Katalog Neuere Meister 19. und 20. Jahrhundert, bearbeitet v. Jan Lauts/Werner Zimmermann, Karlsruhe 1972, S.433.
- Katalog der Königlichen National-Galerie zu Berlin, Berlin 1918, S.113/1923/1928 (Kronprinzenpalais 1933, S.34).
- Gerhard Köhler, Kunstanschauung und Kunstkritik in der nationalsozialistischen Presse, Die Kritik im Feuilleton des „Völkischen Beobachters“, 1920-1932, Phil. Diss., München 1937, S.25,37.
- Wilhelm Kotzde, Edmund Steppes, Siebzehn Bilder, hrsg. v. der Freien Lehrervereinigung für Kunstpflege, Mainz 1910.
- Wilhelm Kotzde, Edmund Steppes, in:(Fragment einer Zeitschrift, Stadt Burghausen), S.60-63, 1910.
- Gode Krämer, Edmund Steppes (1873-1968), Gemälde - Zeichnungen - Graphik, Ausstellungskatalog der Kunsthalle, Karlsruhe 1973.
- Gode Krämer, Edmund Steppes (1873-1968), Gemälde - Zeichnungen, Ausstellungskatalog Städtische Galerie, Albstadt 1976.
- Gode Krämer, Zum Leben und Werk von Edmund Steppes, in: Edmund Steppes (1873-1968), hrsg. v. Andreas Zoller, Ausstellungskatalog Kunststiftung Hohenkarpfen, Hausen ob Verena 1990, S.14-28.
- Gode Krämer, Edmund Steppes (1873-1968), Zeichnungen und Radierungen, Ausstellungskatalog Oberhausmuseum der Stadt, Passau 1991.
- Bruno Kroll, Edmund Steppes, Ein deutscher Maler, in: Illustrierte Zeitung, Nr.25, Leipzig/Berlin/Wien/ Budapest/New York 20.9.1934, S.356/357.
- Bruno Kroll, Deutsche Maler der Gegenwart, Die Entwicklung der Deutschen Malerei seit 1900, Berlin 1937, S.93f,162.
- Die Kunst, 18.Jg., München 1916/17, S.269, 272 (Ex libris Steppes' von Reifferscheid).

- Die Kunst für Alle, 17.Jg., 1901/02, S.345 (Frühjahrsausstellung der Münchner Luitpoldgruppe, Abb. S.348, Frühling (Staffelsee)).
- Die Kunst für Alle, 18.Jg., 1902/03, S.484 (Künstlerhaus Berlin, Ausstellung der Luitpoldgruppe).
- Die Kunst für Alle, 19.Jg., 1903/04, S.405 (Steppes im Kunstverein Darmstadt).
- Die Kunst für Alle, 20.Jg., 1904/05, S.164 (Deutsche Ausstellung bei Ed. Schulte Berlin).
- Die Kunst für Alle, 21.Jg., 1905/06, S.455 (12 Bilder von Steppes im Kunstsalon Leonhardt und im Salon Schulte, Frühjahrsausstellung der Münchner Secession 1906 Steppes vertreten, Hinweis auf Heidelberger Ausstellung).
- Die Kunst für Alle, 22.Jg., 1906/07, S.198 (25 Landschaften im Salon Lenobel, Köln, 15.1.1907; S.343 Ausstellung in Berlin bei Gurlitt, 15.4.1907).
- Die Kunst für Alle, 23.Jg., 1907/08, S.333/334 (Wiesbadener Gesellschaft für bildende Kunst, 50 Gemälde).
- Die Kunst für Alle, 24.Jg., 1908/09, S.32 (Steppes in Weimar, S.388 Kunstverein Darmstadt, S.480 Berliner Galerie Eduard Schulte und bei Fritz Gurlitt).
- Die Kunst für Alle, 25.Jg., 1909/10, S.165 (Düsseldorfer Ausstellung Freie Gruppe, S.358 Ausstellung Heller Wien).
- Die Kunst für Alle, 26.Jg., 1910/11, S.454 (Kunstverein Köln Freie Gruppe).
- Die Kunst für Alle, 27.Jg., 1911/12, S.240 (Kunstverein Leipzig mit Erich Erler-Samaden).
- Die Kunst für Alle, 39.Jg., München 1923/24, S.365, (Abb. Brüderlein und Schwesterlein, Glaspalast München 1923).
- Die Kunst für Alle, 42.Jg., München 1926/27, S.370, (Abb. Zug der Hirsche, zu: G. J. Wolf, Der Münchner Glaspalast 1927).
- Die Kunst für Alle, 43.Jg., München 1927/28, S.340, (Beitrag G.J. Wolf zu Glaspalast München 1928, S.349, Abb. Morgendämmerung).
- Die Kunst für Alle, 44.Jg., München 1928/29, Farbige Tafel gegenüber S.329, (Behagen 1926, Glaspalast München 1929).
- Die Kunst für Alle, 48.Jg., München 1932/33, S.50, (Abb. Zwischen Tag und Traum, S.46-50 Ernst Heimeran, Deutsche romantische Malerei der Gegenwart, Zur Ausstellung im Ulmer Museum).
- Die Kunst für Alle, 51.Jg., München 1935/36, S.329 (U. Christoffel, Zur großen Münchener Kunstaussstellung 1936).

- Die Kunst für Alle, 53.Jg., München 1937/38, S.307f,309, (Abb. Der Weg durch die Wiesen, U. Christoffel, Die Große Münchener Kunstausstellung 1938, S.361).
- Die Kunst für Alle, 54.Jg., München 1938/39, S.378 (U. Christoffel, Die „Große deutsche Kunstausstellung 1939“).
- Die völkische Kunst, 1.Jg., 1935, S.315 (Abb. Frühlingsdrängen, zu E. Schindler, Blut und Boden, Zur Herbstkunstausstellung der NS-Kulturgemeinde in München).
- Deutsche Kunst und Dekoration, 28.Jg., Darmstadt 1925, S.339,344 (Abb. Blumenwiese, Münchener Kunstausstellung im Glaspalast 1925).
- Die Kunst und das schöne Heim, 80.Jg., München 1968, S.11, BSM.
- Die Kunst und das schöne Heim, 88.Jg., München 1976, S.588/589 (Ausstellung Albstadt).
- Kunst und Leben, Bl.35, Sonntag, 24.4.1927 (Abb. Heimatliche Hügel, Zeichnung).
- Die Kunst im Dritten Reich, H.2, München 1937, S.20 (Abb. Morgenlicht 1930, Zur Weltausstellung in Paris).
- Die Kunst im Deutschen Reich, München 1944, (Abb. Geburt der Wolke).
- Kunst um 1900 in der Sammlung Dr. Paul Wassily, hrsg. v. Klaus Lengsfeld, Ausstellungskatalog Nissenhaus-Nordfriesisches Museum, Husum 1984, S.XII,28,67.
- Südwestdeutsche Kunst zwischen Tradition und Moderne 1914 bis 1945, hrsg. v. Wendelin Renn/Horst Zimmermann/Andreas Zoller, Sigmaringen 1993, S.230,249.
- Kunst dem Volk, 13.Jg., Wien 1942, S.25 (Abb. Paladine des Pan, Sonderheft zur Großen Deutschen Kunstausstellung München 1942).
- Kunst dem Volk, Sonderheft, Große deutsche Kunstausstellung München 1942, Wehrmachtsausgabe, Wien 1942, S.28 (Abb. Paladine des Pan).
- Kunst und Volk, 4.Jg., Berlin 1936, S.13 (Abb. Märkischer Frühling, U. Gertz, Von neuer Landschaftsgesinnung; Abb. S.241, Bis des neuen Tages Licht siegreich durch die Wolken bricht, zu Werner Rittich, Kunstausstellung „Der Wald“ der NS-Kulturgemeinde in Berlin; S.229 Atelierbesuch bei Steppes).
- Kunst und Volk, 5.Jg., Berlin 1937, S.260 (Abb. Morgenlicht, zu Werner Rittich, Die deutsche Abteilung im Internationalen Pavillon der Bildenden Künste auf der Weltausstellung in Paris).
- Kunstchronik, 28.Jg., 1917, S.384 (Abb. Vorfrühling, Meldung des Ankaufs eines Bildes durch Städtisches Museum Elberfeld).

- Willy Oskar Dreßlers Kunsthandbuch, Bildende Künstler und Kunstgelehrte, hrsg. v. Willy Oskar Dreßler, 8.Jg., Bd.2, Berlin 1921, S.583. (Sigle: Dreßlers Kunsthandbuch)
- Städelsches Kunstinstitut Frankfurt am Main, Die Gemälde des 19. Jahrhunderts, hrsg. v. E. Holzinger, bearbeitet von Hans-Joachim Ziemke, Textband, Frankfurt a.M. 1972, S.400.
- Bildende Künstler der Gegenwart, hrsg. v. Felix Becker u. E. Hänel, Nr.1628, in: Wilhelm Spemanns Goldenes Buch der Kunst, Eine Hauskunde für Jedermann, Leipzig 1901.
- 100 Jahre Münchener Künstlergenossenschaft Königlich privilegiert von 1868, Kunstaussstellung 1968, Ausstellungskatalog Haus der Kunst, München 1968, o.S.
- Kunst- und Antiquitätenrundschau, 42.Jg., Ulm 1934, S.228, (Abb. Schafweide, W. Wittaus zur Gemeinschafts-ausstellung Deutscher Künstler, Düsseldorf 1934, S.235f. Große Münchner Kunstaussstellung 1934).
- Kunst- und Antiquitätenrundschau, 45.Jg., Ulm 1937, S.143, (Abb. Einsamer Morgen und kurze Lebensbeschreibung).
- Das Landschaftsbild der Schwäbischen Alb I, hrsg. v. Alfred Hagenlocher, Ausstellungskatalog der Städtischen Galerie, Albstadt 1980, S.29f,134f.
- Franz Langheinrich, Ostermorgen am Staffelsee, Gedanken zu den Bildern von Edmund Steppes, in: Daheim, 63.Jg., Leipzig 16.4.1927.
- Walter Stephan Laux, Salon und Secession, Zeichnungen und Aquarelle, 1880-1918, Bd.6, Die Zeichnungen und Aquarelle des 19. Jahrhunderts der Kunsthalle Mannheim in sechs Bänden, hrsg. v. Manfred Fath, Mannheim 1989, S.156f,225,383.
- Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, hrsg. v. Hans Vollmer, Bd.32, Leipzig 1938, S.2. (Sigle: Thieme-Becker 1938)
- Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des 20. Jahrhunderts, hrsg. v. Hans Vollmer, Bd.4, Leipzig 1958, S.357/358. (Sigle: Vollmer 1958)
- Dietrich Mack, Cosima Wagner, Das zweite Leben, Briefe und Aufzeichnungen 1883-1930, München/Zürich 1980, S.696f.
- Münchner Maler im 19./20. Jahrhundert, bearbeitet v. Horst Ludwig, Bd.6, München 1994, S.387-390. (Sigle: Münchner Maler 1994)
- Lilli Martius, Kunsthalle zu Kiel, Katalog der Gemäldegalerie, Kiel 1958, S.149.
- Hanns Marum, Pittori Tedeschi, in: Eclettica, 6.Jg., Florenz 1933, S.45-50.

- Nationalsozialistische Monatshefte, 5.Jg., 1934, Farbige Tafel gegenüber S.1088 (Ziegen mit Landschaft (Juralandschaft), Text S.1153 zur Kunstaussstellung „Die Auslese“ der NS-Kulturgemeinde in Berlin).
- Westermanns Monatshefte, 69.Jg., 1925, S.94, (Friedrich Dussel zu Edmund Steppes, gegenüber S. 16 Abb. Brüderlein und Schwesterlein, gegenüber S. 8 Abb. Waldfrühling aus Münchner Glaspalast-Ausstellung Sommer 1924).
- Westermanns Monatshefte, 77.Jg., 1933, S.471, (Friedrich Dussel, Würdigung zum 60. Geburtstag), S.473 (Photo Steppes').
- Münchner Mosaik, 5.Jg., München 1942, S.176 (Abb.).
- Nationalgalerie Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Verzeichnis der Gemälde und Skulpturen des 19. Jahrhundert, Berlin 1976.
- Anne Peters, Tendenzen in der Landschaftsmalerei vom 19. Jahrhundert bis 1945, in: Das Landschaftsbild der Schwäbischen Alb II, Ausstellungskatalog der Städtischen Galerie, Albstadt 1987.
- Paul Ortwin Rave, Kunstdiktatur im Dritten Reich, Hamburg 1949, S.41.
- Karl August Reiser, Deutsche Graphik von Leibl bis zur Gegenwart, Schriftenreihe der Hans-Thoma-Gesellschaft, hrsg. v. Alfred Hagenlocher, Reutlingen 1964, S.40,68,124,287.
- Karl August Reiser, Deutsche Graphik der letzten hundert Jahre aus der Sammlung Karl August Reiser Bonn, Ausstellungskatalog und Führer des Rheinischen Landesmuseums Bonn, Bonn 1968, S.12,43f.
- Die Rheinlande, 6.Jg., 1906, S.240 (Besprechung Henry Thode).
- Gottfried Rieger, Die schöpferischen Kräfte, Edmund Steppes, der Künstler und sein Werk, in: Deutsches Adelsblatt, 50.Jg., Berlin 1932, S.597-599.
- Alfred G. Roth, Die Gestirne in der Landschaftsmalerei des Abendlandes, Berner Schriften zur Kunst, Bd.3, hrsg. v. A. Hahnloser, Bern-Bümplitz 1945, S.93.
- Gertrud Roth-Bojadzhiev, Die Landschaftsbilder von Edmund Steppes, in: Edmund Steppes (1873-1968), hrsg. v. Andreas Zoller, Ausstellungskatalog der Kunststiftung Hohenkarpfen, Hausen ob Verena 1990, S.32-44.
- Max Sauerlandt, Die Kunst der letzten 30 Jahre, Hamburg 1948, S.166f.
- Adolf Schahl, Das Bild der Schwäbischen Alb in der Malerei seit 1860, in: Die Schwäbische Alb in Dichtung und Malerei, hrsg. v. Albert Walzer, Stuttgart 1963, S.91.

- Die Neue Schau, 17.Jg., 1956, S.319, (Abb. Wiesenlandschaft im Winter).
- Johann Schlick, Kunsthalle zu Kiel, Katalog der Gemälde, Kiel 1973, S.201.
- Edgar Schindler, Wahrer Maler ist nur, wer mit der Form spielen kann, Von den geistigen Voraussetzungen der Kunst Edmund Steppes', in: Das Bild, Karlsruhe 1939, S.12-19.
- Herbert Schindler, Große Bayerische Kunstgeschichte, Neuzeit bis an die Schwelle des 20. Jahrhunderts, Bd.2, München 1966, S.409.
- Eva Schmidt, Katalog zur Gemäldesammlung des Stadtmuseums Bautzen, Dresden 1954, S.43.
- Ulrich Schulte-Wülwer, Malerei in Schleswig-Holstein, Katalog der Gemäldesammlung des Städtischen Museums Flensburg, Heide 1989, S.281.
- Hans Wolfgang Singer, Allgemeines Künstler-Lexicon, Leben und Werke der berühmtesten bildenden Künstler, Bd.4, Frankfurt a.M. 1901, S.339.
- Hans Wolfgang Singer, Allgemeines Künstler-Lexikon, Nachträge und Berichtigungen, Frankfurt a.M. 1906, S.267.
- Hans Wolfgang Singer, Allgemeines Künstler-Lexikon, Bd.6, Zweite Nachtrag mit Berichtigungen, Frankfurt a.M. 1922, S.272. (Sigle: Singer 1922)
- Adolf Smitmans, Wandlungen des Landschaftsbildes seit 1945, in: Das Landschaftsbild der Schwäbischen Alb II, Ausstellungskatalog der Städtischen Galerie, Albstadt 1987.
- Sonnenland, Ein Mädchenblatt, 12.Jg., H.7, 1923, S.99 (Bis des neuen Tages Licht Siegend durch die Wolken bricht, S.103 Im Walde, S.105 Frühlingstreiben, S.107 Erika, S.111 Das einsame Herrgöttle).
- Erica Steppes, Aus den Erinnerungen des Malers Edmund Steppes, in: Heimatglocken, Beilage für heimatliche Belehrung und Unterhaltung, Passauer Neue Presse, Nr.8, 1973, S.1/2.
- Erica Steppes, Von Reformern und Naturaposteln, in: Heimatglocken, Beilage für heimatliche Belehrung und Unterhaltung, Passauer Neue Presse, Nr.9, 1980, S.3/4.
- Stilstreit und Führerprinzip, Künstler und Werk in Baden 1930-1945, Ausstellungskatalog Badischer Kunstverein, Karlsruhe 1987, S.126f,269.
- Josef Stolzing-Cerny, Edmund Steppes und sein Werk, Zu seinem 60. Geburtstag, in: Illustrierter Beobachter, Folge 27, 1933, S.800/801 u.812.
- Studio-Talk, in: The Studio, 25.Jg., London 1902, S.62-65.

- Henry Thode, Sonder-Ausstellung Edmund Steppes - München, Ausstellungskatalog der Gesellschaft für Literatur und Kunst, Bonn 1906.
- Henry Thode, Edmund Steppes - München, Ausstellungskatalog Salon Rud. Bangel, Frankfurt a.M. 1906.
- Henry Thode, Edmund Steppes, in: Heidelberger Zeitung, 48.Jg., Nr.117, 19.5.1906, S.1/2. Ebenso, in: Heidelberger Tagblatt, 24.5.1906.
- Henry Thode, Edmund Steppes, Ausstellungskatalog Schneider's Kunstsalon, Frankfurt a.M. 1907.
- Henry Thode, Edmund Steppes und Heinrich Reifferscheid, in: Walhalla, Bücherei für vaterländische Geschichte, Kunst und Kulturgeschichte, Bd.4, München 1908, S.40-59.
- Hans Thoma Briefwechsel mit Henry Thode, hrsg. v. Josef August Beringer, Leipzig o.J. (1928), S.13,259,267,284,336,342,351,353,355,368.
- Hans Thoma, Aus achtzig Lebensjahren, hrsg. v. Josef August Beringer, Leipzig o.J. (1929), S.316,341.
- Otto Thomae, Die Propaganda-Maschinerie, Bildende Kunst und Öffentlichkeitsarbeit im Dritten Reich, Berlin 1978, S.193,233,314,322f,347,416.
- Der Türmer, 40.Jg., 1938, S.540 (Abb. Juralandschaft).
- Hermann Uhde-Bernays, Münchener Landschaftler im neunzehnten Jahrhundert, München 1924, S.154.
- Hermann Uhde-Bernays, Die Münchner Malerei im 19. Jahrhundert, T.2, 1850-1900, neu hrsg. v. Eberhard Ruhmer, München 1983, S.216.
- Velhagen & Klasings Monatshefte, 45.Jg., Berlin 1930/31, S.32, S.117, (Farbige Abb., Heimkehr der Kühe).
- Theodor Volbehr, Gemälde von Edmund Steppes, München - Gemälde und graphische Blätter von J. Fr. Raffaëlli, Paris, Ausstellungskatalog des Kunstvereins, Magdeburg 1908.
- Walhalla, Bücherei für vaterländische Geschichte, Kunst- und Kulturgeschichte, hrsg. v. Ulrich Schmid, Bd.1, München 1905, Abb.S.60.
- Waldungen, Die Deutschen und ihr Wald, Ausstellungskatalog der Akademie der Künste, Berlin 1987, S.277,332.
- Kurt Wehlte, Restaurierung von Schwundrissen in Kaseinmalerei, in: Maltechnik, Technische Mitteilungen für Malerei und Bildpflege, 77.Jg., München 1971, S.74-80.
- Die Weltkunst, 17.Jg., 1943, S.4

- Georg Jakob Wolf, Kunst und Künstler in München, Studien und Essays, Straßburg 1908, S.81 u.120/121.
- Georg Jakob Wolf, Edmund Steppes, in: Die Kunst für Alle, 33.Jg., München 1917/18, S.373-380, Abb. bis S.386.
- Andreas Zoller, Edmund Steppes und das Landschaftsbild der Schwäbischen Alb, in: Edmund Steppes (1873-1968), Ausstellungskatalog der Kunststiftung Hohenkarpfen, Hausen ob Verena 1990, S.74-95.
- Andreas Zoller/Urs Patyk, Mythos Wald, Malerei und Graphik des 19. und 20. Jahrhunderts im deutschen Südwesten, Ausstellungskatalog der Kunststiftung Hohenkarpfen, Hausen ob Verena 1990, S.5,16f,30.
- Die Zwanziger Jahre in München, Katalog zur Ausstellung im Stadtmuseum, München 1979, S.490.
- Armin Zweite, Franz Hofmann und die Städtische Galerie 1937, in: Die „Kunststadt“ München 1937, Nationalsozialismus und „Entartete Kunst“, hrsg. v. Peter-Klaus Schuster, München 1987, S.267f.

3.3.2 Allgemeine Literaturhinweise

- Peter Adam, *Art of the Third Reich*, New York 1995.
- Rolf Andree, *Arnold Böcklin, Die Gemälde*, Basel/München 1977.
- Marlene Angermeyer-Deubner, *Neue Sachlichkeit und Verismus in Karlsruhe 1920-1933*, Karlsruhe 1988.
- Marlene Angermeyer-Deubner, *Hans Thoma - ein „Kämpfer für deutsche Kunst“?*, Ein Beitrag zur Wirkungsgeschichte Hans Thomas, in: *Jahrbuch der Staatlichen Kunst-sammlungen in Baden-Württemberg*, Bd.25, 1988, S.160-187.
- Avenarius-Buch, *Ein Bild des Mannes aus seinen Gedichten und Aufsätzen*, hrsg. v. Wilhelm Stapel, München 1916.
- Klaus Backes, *Adolf Hitlers Einfluss auf die Kulturpolitik des Dritten Reiches*, Dargestellt am Beispiel der Bildenden Künste, Phil. Diss., Heidelberg 1984.
- Oskar Bätschmann, *Entfernung der Natur, Landschaftsmalerei 1750-1920*, Köln 1989.
- Hans Baluschek, *1870-1935, Ausstellungskatalog der Staatlichen Kunsthalle*, Berlin 1991.
- Ernst Barlach, *Die Briefe 1888-1938*, hrsg. v. Friedrich Dross, 2 Bde., München 1968/69.
- Staatliches Bauhaus Weimar 1919-1923, Weimar/München 1923.
- Willi Baumeister, *Das Unbekannte in der Kunst*, mit einem Beitrag von René Hirner, Köln 1988.
- Willi Baumeister, *Ausstellungskatalog Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz*, Berlin 1989.
- Adolf Bayersdorfers *Leben und Schriften*, aus seinem Nachlaß hrsg. v. Hans Mackowsky/August Pauly/Wilhelm Weigand, München 1902.
- Ernst Behler, *Friedrich Schlegel*, in *Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg 1966.
- Josef August Beringer, *Emil Lugo, Geschichte seines Lebens und Schaffens*, Mannheim 1912.
- Josef August Beringer, *Emil Lugo*, Karlsruhe 1925.
- Josef August Beringer, *Badische Malerei 1770-1920*, Karlsruhe 1922 (Reprint Karlsruhe 1979).
- Karl Albrecht Bernoulli, *Bachofen und das Natursymbol*, Ein Würdigungsversuch, Basel 1924.

- Emilio Bertoni, Die neue Sachlichkeit in Deutschland, München 1974.
- Otto Julius Bierbaum, Gesammelte Werke in zehn Bänden, hrsg. v. Michael Georg Conrad/Hans Brandenburg, München 1921.
- Heinrich Bingold, Hermann Gradl, Ein neuer deutscher Maler-Romantiker, Stuttgart 1920.
- Ingeborg Bloth, Das Werk des Malers Adolf Wissel (1894-1973) und seine Inanspruchnahme durch die Kunstpolitik im Nationalsozialismus, Phil. Diss., Braunschweig 1990.
- Ingeborg Bloth, Adolf Wissel, Malerei und Kunstpolitik im Nationalsozialismus, Berlin 1994.
- Georg Bollenbeck, Bildung und Kultur, Glanz und Elend eines deutschen Deutungsmusters, Frankfurt a.M./Leipzig 1994.
- Reinhard Bollmus, Das Amt Rosenberg und seine Gegner, Studien zum Machtkampf im nationalsozialistischen Herrschaftssystem, Phil. Diss., Stuttgart 1970.
- Hildegard Brenner, Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus, Reinbek bei Hamburg 1963.
- André Breton, Die Manifeste des Surrealismus, Reinbek bei Hamburg 1977.
- Martin Broszat, Nach Hitler, Der schwierige Umgang mit unserer Geschichte, München 1988.
- Das fröhliche Buch, Aus deutscher Dichter und Maler Kunst, gesammelt von Ferdinand Avenarius, München o.J. (um 1929).
- Jacob Burckhardt-Gesamtausgabe, Bde.1-14, Stuttgart/Berlin/Leipzig, 1929-1934.
- Magdalene Bushart, Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst, Kunstgeschichte und Kunsttheorie 1911-1925, Phil. Diss., München 1990.
- Hermann Eris Busse, Hans Adolf Bühler, Karlsruhe 1931.
- Hermann Eris Busse, Hans Thoma, Sein Leben in Selbstzeugnissen, Briefen und Berichten, Berlin 1942.
- „München leuchtete“, Karl Caspar und die Erneuerung christlicher Kunst in München um 1900, hrsg. v. Peter-Klaus Schuster, Ausstellungskatalog Bayerische Staatsgemäldesammlungen/Staatgalerie moderner Kunst/ 88. Deutscher Katholikentag, München 1984.
- Houston Stewart Chamberlain, Grundlagen des XIX. Jahrhunderts, München 1901.
- Otto Conzelmann, Der andere Dix, Sein Bild vom Menschen und vom Krieg, Stuttgart 1983.

- Lovis Corinth, Gesammelte Schriften, Berlin 1920.
- Ralf Dahrendorf, Gesellschaft und Demokratie in Deutschland, München 1972.
- Renate Damsch-Wiehager, Richard Oelze, Ein alter Meister der Moderne, München/Luzern 1989.
- Martin Damus, Sozialistischer Realismus und Kunst im Nationalsozialismus, Frankfurt a.M. 1981.
- Robert L. Delevoy, Der Symbolismus in Wort und Bild, Genf/Stuttgart 1979.
- Eugen Diem, Heinrich von Zügel und seine Zeit, Recklinghausen 1986.
- Heinrich Dilly, Deutsche Kunsthistoriker 1933-1945, München/Berlin 1988.
- Otto Dix, Zum 100. Geburtstag 1891-1991, Ausstellungskatalog Galerie der Stadt Stuttgart/Nationalgalerie Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin/Stuttgart 1991.
- Werner Doede, Berlin, Kunst und Künstler seit 1870, Anfänge und Entwicklung, Recklinghausen 1961.
- dtv-Lexikon, Ein Konversationslexikon in 20 Bänden, München 1971.
- Dietrich Eckart, Ein Vermächtnis, hrsg. und eingeleitet v. Alfred Rosenberg, München 1935.
- Die braune Elite, hrsg. v. Ronald Smelser/Rainer Zitelmann, Darmstadt 1989.
- Karl Dietrich Erdmann, Die Weimarer Republik, Bruno Gebhardt, Handbuch der deutschen Geschichte, hrsg. v. Herbert Grundmann, Bd.19, München 1981.
- Max Ernst, Retrospektive 1979, hrsg. v. Werner Spies, Ausstellungskatalog Haus der Kunst München/Nationalgalerie Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, München 1979.
- Max Ernst, Retrospektive zum 100. Geburtstag, hrsg. v. Werner Spies, Ausstellungskatalog Tate Gallery, London/ Staatsgalerie Stuttgart/Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf/Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, München 1991.
- Barbara Eschenburg, Landschaft in der deutschen Malerei, Vom späten Mittelalter bis heute, München 1987.
- Deutscher Expressionismus 1905-1920, hrsg. v. Paul Vogt, Stuttgart 1981.

- Lion Feuchtwanger, Erfolg, Drei Jahre Geschichte einer Provinz, Berlin 1930.
- Konrad Fiedler, Vom Wesen der Kunst, Auswahl aus seinen Schriften, hrsg. v. Hans Eckstein, München 1942.
- Otto Fischer, Chinesische Landschaftsmalerei, München, 1923.
- Otto Fischer, Chinesische Landschaftsmalerei, Berlin/Wien 1943.
- Wilhelm Fraenger, Matthias Grünewald, München 1983.
- Janos Frecot/Johann Friedrich Geist/ Diethart Krebs, Fidus, 1868-1948, Zur ästhetischen Praxis bürgerlicher Fluchtbewegungen, München 1972.
- Caspar David Friedrich und die deutsche Nachwelt, hrsg. v. Werner Hofmann, Frankfurt a.M. 1974.
- Suzi Gablik, The snake paradise - Evolutionism in the Landscapes of Max Ernst, in: Art in America, 63.Jg., H.3, 1975, S.34-39.
- Hildegard Gantner-Schlee, Hans Olde, 1855-1917, Leben und Werk, Phil. Diss., Tübingen 1970.
- Peter Gay, Die Republik der Außenseiter, Geist und Kultur in der Weimarer Zeit 1918-1933, Frankfurt a.M. 1987.
- Darmstädter Gespräch, Das Menschenbild in unserer Zeit, hrsg. v. Hans Gerhard Evers, Darmstadt 1951.
- Michael Gibson, Symbolismus, Köln 1995.
- Hermann Gilbhard, Die Thule-Gesellschaft - eine Wegbereiterin des Faschismus in München 1918/19, in: Bericht 1983, Staatliche Kunsthalle Berlin, Berlin 1983, S.17-28.
- Hermann Glaser, Spießler-Ideologie, Von der Zerstörung des deutschen Geistes im 19. und 20. Jahrhundert, Freiburg 1964.
- Die Tagebücher von Joseph Goebbels, Sämtliche Fragmente, hrsg. v. Elke Fröhlich, T.1, Aufzeichnungen 1924-1941, Bd.3, 1.1.1937-31.12.1939, München/New York/London/ Paris 1987.
- Johann Wolfgang v. Goethe, Das Münster zu Straßburg, Heidelberg/St. Jean de Buèges, Herault 1965.
- Johann Wolfgang Goethe, Die Schriften zur Naturwissenschaft, Bd.4, Zur Farbenlehre, Widmung, Vorwort und didaktischer Teil, bearbeitet v. Rupprecht Matthaui, Weimar 1987.
- Oskar Maria Graf, Gelächter von außen, Aus meinem Leben 1918-1933, München 1966.
- Lothar Grisebach, Ernst Ludwig Kirchners Davoser Tagebuch, Eine Darstellung des Malers und eine Sammlung seiner Schriften, Köln 1968.

- Max Günzburg, Über Münchener Landschaftler, in: Die Kunst unserer Zeit, Eine Chronik des Modernen Kunstlebens, Bd. 15, München 1904.
- Olaf Gulbransson, Sein Leben, erzählt von Dagny Gulbransson-Bjoernson, Pfullingen 1967.
- Der gerechtfertigte Haeckel, Einblicke in seine Schriften aus Anlaß des Erscheinens seines Hauptwerkes „Generelle Morphologie der Organismen“ vor 100 Jahren, hrsg. v. Gerhard Heberer, Stuttgart 1968.
- Ernst Haeckel, Die Natur als Künstlerin, Nebst: W. Breitenbach, Formenschatz der Schöpfung, Berlin 1913.
- Ernst Haeckel, Kunstformen der Natur, 100 Illustrationstafeln mit beschreibendem Text, allgemeine Erläuterung und systematische Übersicht, Leipzig/Wien 1904.
- Ernst Haeckel, Das Welträthsel, Gemeinverständliche Studien über monistische Philosophie, Bonn 1903.
- Werner Haftmann, Malerei im 20. Jahrhundert, Tafelband, München 1955.
- Werner Haftmann, Malerei im 20. Jahrhundert, Eine Entwicklungsgeschichte, München 1987.
- Werner Haftmann, Malerei im 20. Jahrhundert, Eine Bild-Enzyklopädie, München 1987.
- Ernst Haider, Karl Haider, Augsburg 1926.
- Richard Hamann/Jost Hermand, Impressionismus, Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart, Bd.3, München 1974.
- Richard Hamann/Jost Hermand, Stilkunst um 1900, Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart, Bd.4, München 1973.
- Hans Hartung, Extreme seines Schaffens, 1922 und 1989, Ausstellungskatalog Musée de Montbéliard/Kunstverein Kreis Ludwigsburg, Montbéliard 1991.
- Christa von Helholt, Hans Thoma, Spiegelbilder, Stuttgart 1988.
- Jost Hermand, Avantgarde und Regression, 200 Jahre deutsche Kunst, Leipzig 1995.
- Jost Hermand/Frank Trommler, Die Kultur der Weimarer Republik, Frankfurt a.M. 1989.
- Anja Hesse, Malerei des Nationalsozialismus: Der Maler Werner Peiner (1897-1984), Phil. Diss., Hildesheim/ Zürich/New York 1995.
- Berthold Hinz, 1933/45, Ein Kapitel kunstgeschichtlicher Forschung seit 1945, in: kritische berichte, 14.Jg., H.4, 1986, S.18-33.

- Berthold Hinz, Die Malerei im deutschen Faschismus, Kunst und Konterrevolution, München 1974.
- Heinz Höfchen, Christian Landenberger (1862-1927), Studien zum Werk, Werkverzeichnisse der Gemälde und der Druckgraphik, Phil. Diss., Mainz 1982.
- Heinz Höfchen, Christian Landenberger, hrsg. v. Alfred Hagenlocher, Stuttgart 1986.
- Friedrich Hölderlin, Hyperion oder der Eremit in Griechenland, Berlin 1948.
- Hans H. Hofstätter, Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei, Ein Entwurf, Köln 1977.
- Hans H. Hofstätter, Idealismus und Symbolismus, Wien/München 1972.
- Hans H. Hofstätter, Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende, Voraussetzungen, Erscheinungsformen, Bedeutungen, Köln 1965.
- Ideengeschichte und Kunstwissenschaft - Philosophie und bildende Kunst im Kaiserreich, hrsg. v. Ekkehard Mai/Stephan Waetzoldt/Gerd Wolandt, Berlin 1983.
- Die Kunst der Illustration, Deutsche Buchillustration des 19. Jahrhunderts, Ausstellungskatalog Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel 1986.
- Hans Jürgen Imiela, Max Slevogt, Eine Monographie, Karlsruhe 1968.
- „In uns selbst liegt Italien“, Die Kunst der Deutsch-Römer, hrsg. v. Christoph Heilmann, Ausstellungskatalog der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen/Haus der Kunst, München 1987.
- Die dreißiger Jahre, Schauplatz Deutschland, Ausstellungskatalog Haus der Kunst, München/Museum Folkwang, Essen/Kunsthau Zürich, München 1977.
- Die sogenannten zwanziger Jahre, hrsg. v. Reinhold Grimm/ Jost Hermand, Bad Homburg v.d.H./Berlin/Zürich 1970.
- Die Zwanziger Jahre in München, Ausstellungskatalog Münchener Stadtmuseum, München 1979.
- Geoffrey Jellicoe/Susan Jellicoe, Die Geschichte der Landschaft, Frankfurt a.M./New York 1988.
- Alexander Kanoldt 1881-1939, Gemälde, Zeichnungen, Lithographien, Ausstellungskatalog Museum für Neue Kunst, Freiburg i.Br. 1987.
- Ingrid Koszinowski, Von der Poesie des Kunstwerks, Zur Kunstrezeption um 1900 am Beispiel der Malereikritik der Zeitschrift „Der Kunstwart“, Hildesheim 1985.

- Gerhard Kratzsch, Kunstwart und Dürerbund, Ein Beitrag zur Geschichte der Gebildeten im Zeitalter des Imperialismus, Göttingen 1969.
- Autonomie der Kunst, Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie, mit Beiträgen von Michael Müller u.a., Frankfurt a.M. 1972.
- Kunst auf Befehl?, Dreiunddreißig bis Fünfundvierzig, hrsg. v. Bazon Brock/Achim Preiß, München 1990.
- Chinesische Kunst, Ein Handbuch zur Einführung in die Malerei, bildende Kunst, Keramik, Webereien, Bronzen und Kleinkunst Chinas, hrsg. v. Roger Fry u.a., München 1937.
- Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert, Malerei und Plastik 1905-1985, Ausstellungskatalog Staatsgalerie Stuttgart, München 1985.
- Geschichte der deutschen Kunst 1890-1918, hrsg. v. Harald Olbrich, Leipzig 1988.
- Geschichte der deutschen Kunst 1918-1945, hrsg. v. Harald Olbrich, Leipzig 1990.
- Nazi-Kunst ins Museum?, hrsg. v. Klaus Staeck, Göttingen 1988.
- Kunst im 3. Reich, Dokumente der Unterwerfung, Ausstellungskatalog Frankfurter Kunstverein/Kunstverein Hamburg/Württembergischer Kunstverein, Stuttgart/ Städtische Kunstsammlungen Ludwigshafen/Kunst- und Museumsverein Wuppertal/Haus am Waldsee, Berlin, Frankfurt 1974.
- Kunst in Ulm 1919-1933, Ausstellungskatalog Städtisches Museum, Ulm 1982.
- Seit 45, Die Kunst unserer Zeit, 3 Bde., Brüssel 1970/1972.
- Große Deutsche Kunstausstellung 1937-1944 im Haus der Deutschen Kunst zu München, Ausstellungskataloge, München 1937-1944.
- Altmeister moderner Kunstgeschichte, hrsg. v. Heinrich Dilly, Berlin 1990.
- Kunsturteile des 19. Jahrhunderts, hrsg. v. Heidi C. Ebertshäuser, München 1983.
- Paul de Lagarde, Deutsche Schriften, Göttingen 1920.
- Julius Langbehn, Rembrandt als Erzieher, Von einem Deutschen, Weimar 1934.
- York Langenstein, Der Münchner Kunstverein im 19. Jahrhundert, Ein Beitrag zur Entwicklung des Kunstmarkts und des Ausstellungswesens, Phil. Diss., München 1983.
- Walter Stephan Laux, Waldemar Rösler, Eine Studie zur Kunst der Berliner Sezession, Phil. Diss., Heidelberg 1989.

- Robin Lenman, Die Kunst, die Macht und das Geld, Zur Kulturgeschichte des kaiserlichen Deutschland 1871-1918, Frankfurt a.M. 1994.
- Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, hrsg. v. Ulrich Thieme/Hans Vollmer, 37 Bde., Leipzig 1907-1950.
- Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des 20. Jahrhunderts, 6 Bde., hrsg. v. Hans Vollmer, Leipzig 1953-1962.
- Biographisches Lexikon zur Weimarer Republik, hrsg. v. Wolfgang Benz/Hermann Graml, München 1988.
- Max Liebermann, Die Phantasie in der Malerei, Berlin 1916.
- Fritz Löffler, Otto Dix, 1891-1969, Oeuvre der Gemälde, Recklinghausen 1981.
- Emil Lugo, 1840-1902, Ausstellung zum 75. Todestag, Ausstellungskatalog Augustinermuseum, Freiburg i.Br. 1977.
- Georg Lukács, Die Zerstörung der Vernunft, Berlin 1954.
- Inszenierung der Macht, Ästhetische Faszination im Faschismus, Ausstellungskatalog Neue Gesellschaft für Bildende Kunst im „Kunstquartier“ Ackerstraße, Berlin 1987.
- Klassische chinesische Malerei der Gegenwart, Zhu Qizhan, Wang Geyi, Lu Yanshao, Tang Yun, Lu Kunfang, Ausstellungskatalog Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart 1984.
- Thomas Mann, Deutsche Ansprache, ein Appell an die Vernunft (1930), in: Th. Mann, Gesammelte Werke in 12 Bänden, Bd.12, Frankfurt a.M. 1960-1974, S.533f.
- Werner Maser, Adolf Hitler, Mein Kampf, Geschichte, Auszüge, Kommentare, Esslingen 1981.
- Werner Maser, Der Sturm auf die Republik, Frühgeschichte der NSDAP, Stuttgart 1973.
- Julius Meier-Graefe, Der Fall Böcklin und die Lehre von den Einheiten, Stuttgart 1905.
- Julius Meier-Graefe, Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst, neu hrsg. und mit einem Nachwort versehen v. Hans Belting, 2 Bde., München/Zürich 1987.
- München - „Hauptstadt der Bewegung“, Bayerns Metropole und der Nationalsozialismus, Ausstellungskatalog Stadtmuseum, München 1993.
- München um 1900, hrsg. v. Manuel Gasser, Bern/Stuttgart 1977.
- München 1919, Bildende Kunst/Fotografie der Revolutions- und Rätezeit, hrsg. v. Dirk Halbrodt und Wolfgang Kehr, München 1979.

- München 1900-1950, Schicksal einer deutschen Großstadt, München/Wien 1986.
- Munch und Deutschland, Ausstellungskatalog Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München/Hamburger Kunsthalle/Altes Museum Berlin, Hamburg 1994.
- Ist der Nationalsozialismus Geschichte? Zu Historisierung und Historikerstreit, hrsg. v. Dan Diner, Frankfurt a.M. 1987.
- Die Erfindung der Natur, Max Ernst, Paul Klee, Wols und das surreale Universum, Ausstellungskatalog Sprengel-Museum, Hannover/Badischer Kunstverein, Karlsruhe/ Salzburger Landessammlungen, Rupertinum, Freiburg 1994.
- Friedrich Nietzsche Werke, Kritische Gesamtausgabe, hrsg. v. Giorgio Colli /M. Montinari, Berlin/New York 1967f.
- Emil Nolde, Mein Leben, Mit einem Nachwort von Martin Urban, Köln 1979.
- Sonja Noller, Facsimile Querschnitt durch den Völkischen Beobachter, München/Bern/Wien 1967.
- Willi Oelmüller, Friedrich Theodor Vischer und das Problem der nachhegelianischen Ästhetik, Stuttgart 1959.
- Erwin Panofsky, Sinn und Deutung in der bildenden Kunst, Köln 1975.
- Peter Paret, Die Berliner Secession, Moderne Kunst und ihre Feinde im Kaiserlichen Deutschland, Berlin 1981.
- Urs Patyk, Max Ernst und Paul Delvaux - Bildstruktur und Erzählmodi in den Bildern zwischen 1938 und 1960, Phil. Diss., Frankfurt a.M./Bern/New York/Paris 1988.
- Margarete Plewnia, Auf dem Weg zu Hitler, Der „völkische“ Publizist Dietrich Eckart, Phil. Diss., Bremen 1970.
- Götz Pochat, Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie, Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert, Köln 1986.
- Gerd Presler, Glanz und Elend der 20er Jahre, Die Malerei der Neuen Sachlichkeit, Köln 1992.
- Die Prinzregentenzeit, hrsg. v. Norbert Götz/Clementine Schack-Simitzis, Ausstellungskatalog Münchner Stadtmuseum, München 1988.
- Propyläen Kunstgeschichte, Die Kunst des 20. Jahrhunderts 1880-1940, hrsg. v. Giulio Carlo Argan, Frankfurt a.M./Berlin 1990.
- Franz Radziwill, 1895 bis 1983, „Das größte Wunder ist die Wirklichkeit“, Köln 1995.

Realismus, Zwischen Revolution und Reaktion 1919-1939,
Ausstellungskatalog Staatliche Kunsthalle Berlin, München 1981.

Peter Reichel, Der schöne Schein des Dritten Reiches,
Faszination und Gewalt des Faschismus, München/Wien 1991.

Der Blaue Reiter, hrsg. v. Wassily Kandinsky und Franz Marc,
dokumentarische Neuausgabe v. Klaus Lankheit, München 1965.

Franz Roh, Nach-Expressionismus, Magischer Realismus, Probleme
der neuesten europäischen Malerei, Leipzig 1925.

Franz Roh. „Entartete“ Kunst, Kunstbarbarei im Dritten Reich,
Hannover 1962.

Franz Roh, Geschichte der deutschen Kunst von 1900 bis zur
Gegenwart, München 1958.

Klaus Rohrandt, Wilhelm Trübner (1851-1917), Kritischer und
beschreibender Katalog sämtlicher Gemälde, Zeichnungen und
Druckgraphik, Biographie und Studien zum Werk, Phil. Diss.,
Kiel 1972.

Barbara Rose, Amerikas Werk zur modernen Kunst, Von der
Mülltonnenschule zur Minimal Art, Köln 1969.

Alfred Rosenberg, Kampf um die Kunst, in: Nationalsozialistische
Monatshefte, 5.Jg., Berlin 1934, S.1096f.

Alfred Rosenberg, Völkische Kunst, in: Völkischer Beobachter,
Nr.89, 10./11.5.1923, S.2.

Alfred Rosenberg, Der Mythos des 20. Jahrhunderts, Eine Wertung
der seelisch-geistigen Gestaltenkämpfe unserer Zeit, München
1932.

Eberhard Ruhmer, Der Leibl-Kreis und die Reine Malerei,
Rosenheim 1984.

Beschauliche Sachlichkeit, Deutsche Provinz, Tl.1, Aus-
stellungskatalog Städtische Kunsthalle, Mannheim 1932/33.

Hannelore Sachs/Ernst Badstübner/Helga Neumann, Christliche
Ikonographie in Stichworten, München 1975.

Stefan Freiherr von Schleich, Das Achdorf-Landshuter Geschlecht
der Schleich, in: Sonderdruck aus den Verhandlungen des
Historischen Vereins für Niederbayern, Bd.72, Landshut 1939.

Fritz Schmalenbach, Jugendstil, Ein Beitrag zur Theorie und
Geschichte der Flächenkunst, Würzburg 1935.

Fritz Schmalenbach, Die Malerei der „Neuen Sachlichkeit“, Berlin
1973.

Diether Schmidt, Otto Dix im Selbstbildnis, Berlin 1978.

- Wieland Schmied, Neue Sachlichkeit und Magischer Realismus in Deutschland 1918-1933, Hannover 1969.
- Arthur von Schneider, Badische Malerei des 19. Jahrhunderts, Karlsruhe o.J. (1968).
- Robert Scholz, Architektur und Bildende Kunst 1933-1945, Preussisch Oldendorf 1977.
- Arthur Schopenhauer, Metaphysik des Schönen, hrsg. v. Volker Spierling, München 1985.
- Arthur Schopenhauer, sämtliche Werke, hrsg. v. Julius Frauenstädt, Leipzig 1922.
- Frankfurter Schule und Kunstgeschichte, hrsg. v. Andreas Berndt u.a., Berlin 1992.
- Die Münchner Schule, 1850-1914, Ausstellungskatalog Bayerische Staatsgemäldesammlungen/Haus der Kunst, München 1979.
- Paul Schultze-Naumburg, Kunst und Rasse, München 1928.
- Paul Schultze-Naumburg, Rassegebundene Kunst, Wort und Wissen, Bd.13, hrsg. v. H. v. Lengerken, Berlin o.J.
- Birgit Schwarz, Werke von Otto Dix, Bildhefte der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, Nr.11, Karlsruhe 1986.
- Die Geschichte der Badischen Secession 1927-1936, Ausstellungskatalog der Museumspädagogischen Initiative im Museum für Neue Kunst, Freiburg i.Br. 1987/1988.
- „Secession“ Europäische Kunst um die Jahrhundertwende, hrsg. v. Siegfried Wichmann, München 1971.
- Die Münchener Secession und ihre Galerie, bearb. v. Renate Heise, Ausstellungskatalog Münchener Stadtmuseum, München 1975.
- Hans Sedlmayr, Verlust der Mitte, Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit, Frankfurt a.M./Berlin 1988.
- Giovanni Segantini, 1858-1899, Ausstellungskatalog Kunsthaus, Zürich 1990.
- Kurt Sontheimer, Antidemokratisches Denken in der Weimarer Republik, Die politischen Ideen des deutschen Nationalismus zwischen 1918 und 1933, München 1978.
- Ernst Spielmann, Der Geist der Romantik in der deutschen Kunst 1790-1990, Ausstellungskatalog Haus der Kunst, München 1995.
- Alfred Stange, Malerei der Donauschule, München 1971.
- Fritz Stern, Kulturpessimismus als politische Gefahr, Eine Analyse nationaler Ideologie in Deutschland, Bern/Stuttgart/Wien 1963.

Hans Joachim Störig, Kleine Weltgeschichte der Philosophie in 2 Bänden, Frankfurt a.M./Hamburg 1971.

Charlotte Stokes, The scientific methods of Max Ernst, his use of scientific subject from La Nature, in: Art Bulletin, 62.Jg., H.3, 1980, S.453-465.

Anna Maria Szylin, Hans Thoma und Henry Thode, Aspekte einer deutschen Freundschaft, Ausstellungskatalog des Kunsthistorischen Instituts der Universität Heidelberg im Kurpfälzischen Museum der Stadt, Heidelberg 1988.

Rudi Theilmann, Johann Wilhelm Schirmers Karlsruher Schule, Phil. Diss., Heidelberg 1971.

Henry Thode, Böcklin und Thoma, Acht Vorträge über die neudeutsche Malerei, gehalten für ein Gesamtpublikum an der Universität zu Heidelberg im Sommer 1905, Heidelberg 1905.

Henry Thode, Die deutsche bildende Kunst, Leipzig/Wien o.J. (1901), Nachdruck aus Hans Meyers „Das deutsche Volkstum“, Leipzig 1898.

Henry Thode, Das Wesen der deutschen Kunst, Leipzig/Berlin 1918.

Henry Thode, Hans Thoma, des Meisters Gemälde, Stuttgart/Leipzig 1909.

Hans Thoma Briefwechsel mit Henry Thode, hrsg. v. Joseph August Beringer, Leipzig o.J. (1928).

Hans Thoma, Lebensbilder, Gemäldeausstellung zum 150. Geburtstag, Ausstellungskatalog Augustinermuseum, Freiburg i.Br. 1989.

Hans Thoma, Aus achtzig Lebensjahren, Ein Lebensbild aus Briefen und Tagebüchern gestaltet von Joseph August Beringer, Leipzig o.J. (1929).

Otto Thomae, Die Propaganda-Maschinerie, Bildende Kunst und Öffentlichkeitsarbeit im Dritten Reich, Berlin 1978.

Hans Peter Thurn, Der Kunsthändler, Wandlungen eines Berufes, München 1994.

Tradition und Widerspruch, 175 Jahre Kunstakademie München, hrsg. v. Thomas Zacharias, München 1985.

Hermann Uhde-Bernays, Die Münchner Malerei im 19. Jahrhundert, 2. Teil: 1850-1900, neu hrsg. v. Eberhard Ruhmer, München 1983.

Das Unterlinden-Museum zu Colmar, Musées et Monuments de France, hrsg. v. Pierre Lemoine, Paris 1991.

Albert Welte im Kunsthaus Zürich, Die Versuchung des rechtschaffenden Bürgers, Zeichnungen und Graphik rund um die „Walpurgisnacht“, Ausstellungskatalog Kunsthaus, Zürich 1984.

Siegfried Wichmann, Franz von Lenbach und seine Zeit, Köln 1973.

Wolfgang Wippermann, „Deutsche Katastrophe“ oder „Diktatur des Finanzkapitals“? Zur Interpretationsgeschichte des Dritten Reiches im Nachkriegsdeutschland, in: Die deutsche Literatur im Dritten Reich, Themen, Traditionen, Wirkungen, hrsg. v. Horst Denkler/Karl Prümm, Stuttgart 1976, S.9-43.

Heinrich Wölfflin, Die Kunst Albrecht Dürers, München 1905.

Wilhelm Worringer, Abstraktion und Einfühlung, Ein Beitrag zur Stilpsychologie, München 1907.

Wilhelm Worringer, Formprobleme der Gotik, München 1911.

Wilhelm Worringer, Spätgotisches und expressionistisches Formsysteem, in: Wallraf-Richartz Jahrbuch, 2.Jg., 1925.

Josef Wulf, Kultur im Dritten Reich, 5 Bde., Frankfurt a.M./Berlin 1989.

Wilhelm Wundt, progressives Erbe, Wissenschaftsentwicklung und Gegenwart, Protokoll des internationalen Symposiums, Leipzig 1. und 2. November 1979, Karl-Marx-Universität, Leipzig 1980.

Andreas Zoller, Künstlerkolonien im deutschen Südwesten, Gutach, Grötzingen, Dachau, Höri, Ausstellungskatalog Kunststiftung Hohenkarpfen, Hausen o.V. 1994.

3.4 AUSSTELLUNGSVERZEICHNIS

- Juni 1893: Münchner Kunstverein, (M.N.N. 29.6.1893).
- April 1897: Münchner Kunstverein, (M.N.N. 14.4.1897),
(M.A.A.Z. 14.4.1897). (K)
- März 1898: Ausstellung in München, (B.K. 16.3.1898).
- April 1900: Bangel, Frankfurt a.M., (Brief Steppes an
Mutter 16.6.1900).
- Juli 1900 Schulte, Berlin, (Ebenda).
- November 1900: Münchner Kunstverein, (M.A.A.Z. 25.9.1900
(K)
- März 1901 Banger, Wiesbaden, (Brief Lugos 12.3.1901).
- Frühjahr 1902: Münchner Frühjahrsausstellung, (Die Kunst für
Alle, 17.Jg., 1902).
- 1903: Künstlerhaus Berlin, (Kunst für Alle, 18.Jg.
1903).
- 1904: Kunstverein Darmstadt, (Kunst für Alle, 18.Jg.
1904).
- 1904/1905: Deutsche Ausstellung in der Berliner Galerie
Eduard Schulte, (Kunst für Alle, 20.Jg. 1905).
- 1905 Anhalter Kunstverein, Dessau, (Brief Thode
20.5.1906). (E)
- 27.5. - 6.6.1906: Heidelberger Kunstverein, (Heidelberger Zeitung
19.5.1906). (E)
- Frühjahr 1906: Frühjahrsausstellung der Münchner Secession
(Kunst für Alle, 21.Jg., 1906).
Kölner Kunstsalon Leonhardt, (Kunst für Alle,
21.Jg., 1906) (K)
Salon Schulte, Köln, (Kunst für Alle, 21.Jg.
1906). (K)
- Juli 1906: Wimmersche Hofbuchhandlung, München, (M.N.N.
4.7.1906). (K)
- September 1906: Bangel, Frankfurt a.M., (Ausstellungs-katalog).
(E)
- Dezember 1906: Gesellschaft für Literatur und Kunst, Bonn,
(Ausstellungskatalog). (E)
- Jan./Feb. 1907: Kölner Salon Lenobel, (Kunst für Alle, 22.Jg.,
1907). (K)
- März 1907: Schulte, Berlin, (M.A.A.Z. 13.3.1907). (E)

- Juni 1907: Schneider's Kunstsalon, Frankfurt a.M.,
(Ausstellungskatalog). (E)
- Jan./Feb. 1908: Werdandi Ausstellung Berlin, (Werdandi, 1.Jg.,
Leipzig 1908).
- 1908: Wiesbadener Gesellschaft für Bildende Kunst
(Kunst für Alle, 23.Jg., 1908,
Ausstellungskatalog). (E)
- April 1908: Kunstverein zu Magdeburg,, (Ausstellungs-
katalog). (E)
- Juli/August 1908: Riebenstahl, Bayreuth, (Brief D. v. Loeben
4.8.1908). (E)
- 22.8. - 10.9.1908: Großherzogliches Museum für Kunst und Kunst-
gewerbe in Weimar, (Kunst für Alle, 24.Jg.,
1908/09, Ausstellungskatalog). (E)
- Februar 1909: Augsburger Kunstverein, (Eine Augsburger
Zeitung 5.2.1909). (K)
- April 1909 München, (M.N.N. 28.4.1909). (K)
- Mai 1909: Kunstverein Darmstadt, (Kunst für Alle, 24.Jg.,
1908/09).
Galerie Eduard Schulte, Berlin, (Kunst für
Alle, 24.Jg., 1908/09). (K)
Galerie Fritz Gurlitt, Berlin, (Kunst für Alle,
24.Jg., 1908/09). (K)
Kunsthalle Baden-Baden, (Briefwechsel
Thoma/Thode, S.284).
- 1910: Große Berliner Kunstausstellung, (Brief an
Kallmorgen).
Brüsseler Weltausstellung, (Briefwechsel Brandt
22.5.1912).
Staatsausstellung Graz Steierscher Kunstverein,
(Verleihungsakte Goldene Staatsmedaille).
Freie Gruppe, Düsseldorf, (Kunst für Alle,
25.Jg. 1909/10).
- Mai 1910: Galerie Heller, Wien (Kunst für Alle, 25 Jg.,
1909/10). (K)
Deutsche Ausstellung, Städtisches Museum
Elberfeld, (Ausstellungskatalog).
- Juli 1911: Kunstsalon E. Paulat, München, (M.N.N.
8.6.1911). (K)
Kunstverein Heidelberg, (Heidelberger Zeitung
Juli 1911).
- Frühjahr 1912: Leipzig, mit Fritz Erler-Samaden, (Kunst für
Alle, 27.Jg., 1911/12). (E)
- 1912: Wien, (Briefwechsel Brandt). (K)

- 1912/13: Heidelberger Kunstverein (Radierungen),
(Heidelberger Zeitung). (K)
- 1913: Kunstsalon Teichert Königsberg, (Cicerone,
5.Jg., 1913). (K)
- 1913: Kölner Kunstverein, (Freie Gruppe), (Eine Kölner
Stadtzeitung, 23.7.1913).
- 1918: Deutsche Kunstausstellung, Baden-Baden,
(Katalog Neuere Meister Karlsruhe).
- 1921: Glaspalast München, (V.B. 28.8.1921).
- 1923: Glaspalast München, (V.B. 5.6.1923, Kunst für
Alle, 39.Jg. 1923/24).
- 1924: Glaspalast München, (Westermann Monatshefte,
69.Jg., 1925).
- 1925: Galerie Paulus „Erste oberdeutsche
Ausstellung“, München, (Cicerone, 17.Jg., 1925).
Glaspalast München, (Deutsche Kunst und
Dekoration, 28.Jg., 1925).
- 1926: Ulm, (Briefwechsel mit G. Rieger). (E)
Tuttlingen Oberschule (Zeitungsausschnitte
Germanisches Nationalmuseum Nürnberg). (E)
- 1927: Glaspalast München, (Kunst für Alle, 42.Jg.,
1926/27).
- Mai-Okt. 1928: Deutsche Kunst Düsseldorf 1928, (Einladung im
Nachlaß).
- 1928: Glaspalast München, (Kunst für Alle, 43.Jg.,
1928/29). (K)
2. - 24.1.1929: Frankfurter Kunstverein, (Einladung im Nachlaß)
(E)
- 1929: Glaspalast München, (Kunst für Alle, 44.Jg.,
1928/29).
- 1931: Glaspalast München, (Brand), (V.B. 25.11.1931).
(K)
- 25.7.1932 - Ende Sept. 1932: Deutsche romantische Malerei der Gegenwart,
Ulmer Museum, (Ausstellungskatalog).
- 1933: I. Wanderausstellung Deutscher Kunst,
Braunschweig, (Deutsche Bildkunst, 3.Jg.,
1933).
Münchener Kunstverein, (V.B. 19.6.1933, M.N.N.
4.7.1933). (E)
- 1.4. - 15.7.1933: Ständige Kunstausstellung Baden-Baden, (Brief
im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg).

Freie Vereinigung der Graphiker zu Berlin e.V.,
(Brief im Germanischen Nationalmuseum
Nürnberg).

- 1933/34: Florenz (Rave 1949, V.B. 18.11.1933).
- 1934: Gemeinschaftsausstellung deutscher Künstler in
Düsseldorf (Kunst- und Antiquitätenrundschaue,
42.Jg., 1934).
Biennale Venedig, (V.B. 29.5.1934).
Große Münchner Kunstausstellung, (V.B.
29.6.1934).
- November 1934: Die Auslese, Berlin, (Nationalsozialistische
Monatshefte, 5.Jg., 1934).
- 1935: Einzelausstellung deutscher Künstler, Berlin,
Haus der Kunst, (Das Bild, 5.Jg., 1935).
Blut und Boden, Herbstausstellung der NS-
Kulturgemeinde, (Die völkische Kunst, 1.Jg.,
1935).
- 1936: Wiener Künstlergenossenschaft, (Zeitungs-
fragment im Nachlaß)
Der Wald, Berliner NS-Kulturgemeinde, (Kunst
und Volk, 4.Jg., 1936).
Große Münchener Kunstausstellung, (Kunst für
Alle, 51.Jg., 1935/36).
Heroische Kunst, Münchner NS-Kulturgemeinde,
(Das Bild, 6.Jg., 1936).
- Sept.-Okt. 1936: Pforzheim, (Notizbuch E. Steppes). (K)
- November 1936 Studie und Bild, Pforzheim, (Notizbuch E.
Steppes).
- 1937: Deutsche Abteilung im Internationalen Pavillon
der Bildenden Künste, Paris, (Kunst und Volk,
5.Jg., 1937)
Große Deutsche Kunstausstellung München,
(Ausstellungskatalog).
Baden-Baden, (Notizbuch E. Steppes).
- Januar 1937: Kunstverein Oldenburg, (Notizbuch E. Steppes).
- Oktober 1937: Fritz Geyer, Plauen i. Vogtland, (Notizbuch E.
Steppes).
- 1938: Deutsche Maler der Gegenwart, Maximilaneum
München (Die Kunst für Alle, 53.Jg., 1937/38).
Große Deutsche Kunstausstellung München,
(Ausstellungskatalog).
Betriebsfest der NS-Kulturgemeinde, (Notizbuch
E. Steppes).
- 25.9. - 20.11.1938: Heidelberg, (Zeitungsfragment, Notizbuch E.
Steppes).
- 1939: Große Deutsche Kunstausstellung München,

- Ausstellungskatalog).
 Maximilianeum, München, (Notizbuch E. Steppes).
 Bad Aibling, (Notizbuch E. Steppes).
 Ausstellung Kreistage, (Notizbuch E. Steppes).
- ab 20.3.1939: Gustav Gerstenberger GmbH., Chemnitz,
 (Notizbuch Steppes).
- April/Mai 1939: Kameradschaft Neumann, Gera und Erfurt,
 (Notizbuch E. Steppes).
- 1940: Große Deutsche Kunstausstellung München,
 (Ausstellungskatalog).
 Prof. Steppes und sein Freundeskreis,
 Kunstverein München, Ulm, (Notizbuch E. Steppes).
 (K)
- 1941: Wanderausstellung „Prof. Steppes und sein
 Freundeskreis“, Karlsruhe (5.1.-5.2.),
 Tuttlingen (16.-23.2.), Stuttgart,
 (Zeitungsausschnitte, Einladung). (K)
 Große Deutsche Kunstausstellung München,
 (Ausstellungskatalog).
- 1942: Große Deutsche Kunstausstellung München,
 (Ausstellungskatalog).
- 1943: Große Deutsche Kunstausstellung München,
 (Ausstellungskatalog).
- 1944: Große Deutsche Kunstausstellung München,
 (Ausstellungskatalog).
- Oktober 1944: Rosenheimer Künstlerhaus, (Schreiben im
 Nachlaß).
- Ostern 1950: Tuttlingen, mit Dix, Weinhold u.a.,
 (Zeitungartikel im Nachlaß).
- 1951: Haus der Kunst, (Briefwechsel mit
 Gerhardinger).
- 21.10. - 4.11.1951: Edmund Steppes und Erika Steppes in Tuttlingen,
 (Presseauschnitte im Nachlaß).
 (E)
- 20.4. - 18.5.1952: Kunst- und Kunstgewerbeverein im Pforzheimer
 Industriehaus, (Presseauschnitte im Nachlaß
 und im Archiv des Kunst- und Kunstgewerbe-
 vereins). (E)
- 2.11. - 23.11.1952: Reutlinger Spendhaus mit Alfred Hagenlocher und
 Ulrich Kottenroth, (Presseauschnitte im
 Nachlaß). (E)
- 29.3. - 5.5.1953: Ausstellung gegenständlicher Kunst, Darmstadt,
 (Brief, 2.4.1953, im Nachlaß).

- 12.7. - 26.7.1953: Ausstellung zum 80. Geburtstag, Tuttlingen,
(Presseauschnitte im Nachlaß).
(E)
- 1953: Burghausen, über Dr. Harnapp, Kunsthandel,
(Presseauschnitte im Nachlaß).
- ab 26.7.1958 Ausstellung zum 85. Geburtstag, Tuttlingen,
(Karte C. Vocke, 17.10.1958, im Nachlaß).
(E)
- 17.7. - 7.8.1960: Edmund Steppes und Alfred Kubin, Tuttlingen,
(Presseauschnitt im Nachlaß).
(E)
- 20.7. - .4.8.1963: Ausstellung zum 90. Geburtstag, Tuttlingen,
(Presseauschnitte im Nachlaß).
(E)
- 3.4. - 26.5.1968: Deutsche Graphik der letzten hundert Jahre im
Rheinischen Landesmuseum Bonn,
(Ausstellungskatalog).
- 9.12. - 22.12.1969: Gedenkausstellung Tuttlingen, (Presse-
auschnitte im Nachlaß). (E)
- 13.6. - 11.7.1971: Kunst- und Kunstgewerbeverein im Pforzheimer
Industriehaus, (Presseauschnitte im Nachlaß).
(E)
- Juni/Juli 1973: Spendhaus Reutlingen, (Presseauschnitte im
Nachlaß). (E)
- 29.7. - 15.8.1973: Deggendorf, (Presseauschnitte im Nachlaß).
(E)
- 3.6. - 15.7.1973: Kunsthalle Karlsruhe, (Ausstellungskatalog).
(E)
- 5.9. - 17.10.1976: Städtische Galerie Albstadt,
(Ausstellungskatalog).
(E)
- 1.10. - 24.10.1982: Tuttlingen, (Presseauschnitte im Nachlaß).
(E)
- 27.5. - 8.7.1987: Freundesgaben für A. Hagenlocher, Albstadt,
(Ausstellungskatalog).
- 6.9. - 18.10.1987: Das Landschaftsbild der Schwäbischen Alb II,
Albstadt, (Ausstellungskatalog).
- 20.9. - 14.10.1987: Waldungen, Berlin, (Ausstellungskatalog).
- 6.11.87 - 3.1.88: Die Graphische Sammlung, Albstadt,
(Ausstellungskatalog).

- 10.6. - 2.9.1990: Kunststiftung Hohenkarpfen, Hausen ob Verena
(Ausstellungskatalog). (E)
- 9.9. - 21.11.1990: Mythos Wald, Hohenkarpfen, (Ausstellungs-
katalog).
- 14.9.91 - 31.1.92: Oberhausmuseum der Stadt Passau,
(Ausstellungskatalog).
(E)
- 19.6. - 29.8.1993: Südwestdeutsche Kunst, Albertinum Dresden,
(Ausstellungskatalog).
- 5.9. - 21.11.1993: Südwestdeutsche Kunst, Städtische Galerie
Villingen-Schwenningen, (Ausstellungs-katalog).
- 1994: Galerie Fichter, Frankfurt, (Einladung).
(E)
- 4.9. - 22.11.1998 Naturverständnis im Umbruch - Edmund Steppes im
Vergleich mit Max Ernst und Otto Dix,
(Faltblatt). (E)
- 9.7. - Oktober 1999 Edmund Steppes (1873-1968) Baumgrenze,
Handzeichnungen, (Faltblatt). (E)

3.5 WERKE IN ÖFFENTLICHEN SAMMLUNGEN

- Albstadt: Städtische Galerie
- W.ö.S.1 **Bächlein im Jura** (Seeburger Tal), 1911
Harzöl auf Leinwand, 80 x 100 cm, Inv.Nr.M 77/3
Ankauf von Privat, 15.8.1977
- W.ö.S.2 **Feldhorn im Herbst**, 1931
Kaseintempera auf Papier/Hartfaserplatte,
49 x 65 cm, Inv.Nr. M 78/4
Ankauf aus Nachlaß, 8.6.1978
- W.ö.S.3 **Albtal im Frühling**, 1940
Kaseintempera auf Hartfaser, 30,5 x 49,5 cm,
Inv.Nr. M (SWG) 77/8
Stiftung Walther Groz, 4.12.1977
- W.ö.S.4 **Herbst der Donaufelsen**, 1951
Kaseintempera auf Hartfaserplatte, 49 x 58,5 cm
Inv.Nr. M 78/5,
Ankauf aus Nachlaß, 25.11.1981
- W.ö.S.5 **Woher - Wohin?**, 1958
Kaseintempera auf Hartfaserplatte, 46,5 x 39 cm
Inv.Nr. M 78/6,
Ankauf aus Nachlaß, 25.11.1981
- W.ö.S.6 **Die Retterswanger Berge**, 1911
Kaseintempera auf Velinpapier, 19,7 x 26,8 cm
Inv.Nr. SWG 76/1114
Stiftung Walther Groz, 14.12.1976
- W.ö.S.7 **Staffelsee**, 1911
Kaseintempera auf Zeichenkarton, 16,5 x 34,4 cm
Inv.Nr. SWG 76/1115
Stiftung Walther Groz, 14.12.1976
- W.ö.S.8 **Sommertag am Staffelsee**, 1915
Aquarell auf Karton, 16,5 x 20 cm,
Inv.Nr.GS 76/1116
Stiftung Walther Groz, 14.12.1976
- W.ö.S.9 **Ifen**, 1915
Schilffeder/Tusche auf Aquarellpapier,
19,5 x 22,3 cm; Inv.Nr. GS 76/1711
Ankauf 1976
- W.ö.S.10 **Schmuckentwurf II - Einbeere**, 1915
Feder/Pinsel/Sepia/Gouache auf Ingresbüthen,
29,8 x 22,2 cm, Inv.Nr. SWG 76/1712
Stiftung Walther Groz, 14.12.1976
- W.ö.S.11 **Distelblatt**, 1915
Gouache auf grundiertem Ingresbüthen,
22,8 x 18 cm, Inv.Nr. SWG 76/1713
Stiftung Walther Groz, 14.12.1976

- W.ö.S.12 **Sellerie**, 1917
Feder/Tusche/Aquarell auf Velinpapier,
22,7 x 18 cm, Inv.Nr. SWG 76/1714
Stiftung Walther Groz, 14.12.1976
- W.ö.S.13 **Haselwurz und Rentierflechte**, 1917
Feder/Pinsel/Sepia/Aquarell auf Bütten,
19,8 x 24,3 cm, Inv.Nr. SWG 76/1715
Stiftung Walther Groz, 14.12.1976
- W.ö.S.14 **Felsenspalte**, 1918
Bleistift/Feder/Pinsel auf Ingresbüthen,
18,3 x 13 cm, Inv.Nr. SWG 76/807
Stiftung Walther Groz, 14.12.1976
- W.ö.S.15 **Tannen im Beslergebiet**, 1918
Feder/Sepia auf grundiertem Ingresbüthen,
17,3 x 21,8 cm, Inv. Nr. SWG 76/1716
Stiftung Walther Groz, 14.12.1976
- W.ö.S.16 **Steile Felsen und Geröll**, 1918
Feder/grüne Tinte/laviert Blau auf Grün auf
Ingresbüthen, 26,5 x 22 cm, Inv.Nr. SWG 76/1219
Stiftung Walther Groz, 14.12.1976
- W.ö.S.17 **Urwald am Arbersee**, 1918
Feder/Pinsel/Sepia/farbig laviert auf Ingres-
büthen, 19,8 x 22,8 cm, Inv.Nr. SWG 76/1717
Stiftung Walther Groz, 14.12.1976
- W.ö.S.18 **Gras**, 1918, Verso: Frauenkopf
Aquarell/weiß gehöht auf grundiertem Papier,
16,4 x 24 cm, Inv.Nr. SWG 76/1718
Stiftung Walther Groz, 14.12.1976
- W.ö.S.19 **Graslilie**, 1919
Aquarell/weiß gehöht auf Velinpapier,
34,1 x 23,3 cm, Inv.Nr. SWG 76/1719
Stiftung Walther Groz, 14.12.1976
- W.ö.S.20 **Vom Staffelsee**, 1919
Pinsel/Sepia auf Ingresbüthen, 21,5 x 26,7 cm,
Inv.Nr. SWG 76/1720
Stiftung Walther Groz, 14.12.1976
- W.ö.S.21 **Wiesenstudie**, 1920
Aquarell auf Ingresbüthen, 19 x 12,9 cm,
Inv.Nr. GS 76/1721
Stiftung Walther Groz, 14.12.1976
- W.ö.S.22 **Vergißmeinnicht**, 1920
Pinsel/Sepia/Aquarell auf grundiertem Aquarell-
Papier, 29,2 x 19,5 cm, Inv.Nr. SWG 76/1722
Stiftung Walther Groz, 14.12.1976
- W.ö.S.23 **Wettertanne**, 1921

- Feder/grüne Tinte auf grundiertem Ingresbüttchen,
27 x 21,2 cm, Inv.Nr. SWG 76/1723
Stiftung Walther Groz, 14.12.1976
- W.ö.S.24 **Wurzelstudie**, 1922
Feder/Sepia auf Ingresbüttchen, 25,7 x 19,6 cm,
Inv. Nr. SWG 76/1724
Stiftung Walther Groz, 14.12.1976
- W.ö.S.25 **Die Brücke**, 1922
Feder/Pinsel/Sepia auf grundiertem Ingres-
büttchen, 19,2 x 28 cm, Inv.Nr. GS 76/1725
Ankauf 1976
- W.ö.S.26 **Tanne vom Blitz gespalten**, 1922
Feder/Sepia auf Ingresbüttchen, 29,2 x 19,2 cm,
Inv.Nr. SWG 76/1726
Stiftung Walther Groz, 14.12.1976
- W.ö.S.27 **Felsenstudie I**, 1923
Aquarell auf Ingresbüttchen, 19 x 14 cm,
Inv.Nr. SWG 76/806
Stiftung Walther Groz, 14.12.1976
- W.ö.S.28 **Gipfel**, 1939
Kaseintempera auf Zeichenkarton, 18,3 x 25,3 cm
Inv.Nr. SWG 76/1727
Stiftung Walther Groz, 14.12.1976
- W.ö.S.29 **In den Gottesackerwänden**, 1939
Kaseintempera auf Aquarellpapier,
26,4 x 39,6 cm, Inv.Nr. SWG 76/1728
Stiftung Walther Groz, 14.12.1976
- W.ö.S.30 **Berglandschaft**, um 1960
Kaseintempera auf Karton, 14,8 x 22,4 cm,
Inv.Nr. SWG 76/1729
Stiftung Walther Groz, 14.12.1976
- W.ö.S.31 **Walensee**, 1960, Verso: Halm
Aquarell (Grisaille) auf Karton, 18,5 x 18,2 cm
Inv.Nr. SWG 76/1730
Stiftung Walther Groz, 14.12.1976
- W.ö.S.32 **Jurafels**, 1960
Aquarell (Grisaille) auf Karton, 18,2 x 25,4 cm
Inv.Nr. SWG 76/1731
Stiftung Walther Groz, 14.12.1976
- W.ö.S.33 **Juratälchen**, 1961
Aquarell (Grisaille) auf Karton, 18,3 x 25 cm
Inv.Nr. SWG 76/1732
Stiftung Walther Groz, 14.12.1976
- W.ö.S.34 **Gottesackerwände**, 1961
Aquarell (Grisaille) auf Zeichenkarton,
25,5 x 18,3 cm, Inv.Nr. SWG 76/1733

Stiftung Walther Groz, 14.12.1976

- W.ö.S.35 **Jurafelsen mit Bach**, 1915
Feder/Tusche/weiß gehöht auf Zeichenkarton,
18,3 x 26,3 cm, Inv.Nr. GS 84/114
Geschenk aus Nachlaß, 1984, Freundesgabe für
Alfred Hagenlocher zum 70. Geburtstag
- W.ö.S.36 **Lautertal**, 1922
Feder/braune Aquarellfarbe auf Ingresbüthen,
19 x 28 cm, Inv.Nr. GS 84/115
Geschenk aus Nachlaß, 1984, Freundesgabe für
Alfred Hagenlocher zum 70. Geburtstag
- W.ö.S.37 **Zwei Felsen im Lautertal**, 1922
Feder/braune Aquarellfarbe auf Ingresbüthen,
19 x 28 cm, Inv.Nr. GS 84/116
Geschenk aus Nachlaß, 1984, Freundesgabe für
Alfred Hagenlocher zum 70. Geburtstag
- W.ö.S.38 **Bergsee (AT)**, um 1914
Ätzzradierung auf Velinpapier, D. 12,2 x 15,5 cm,
Bl. 15,8 x 21,2 cm, Inv.Nr. SWG 76/1113
Stiftung Walther Groz, 14.12.1976
- W.ö.S.39 **Aus dem Juratal - Großes Lautertal**, op.45, 1912
Ätzzradierung auf Velinpapier, D.14,8 x 19,8 cm,
Bl. 28,6 x 41 cm, Inv.Nr. SWG 80/22
Stiftung Walther Groz, 1980
- W.ö.S.40 **Des Stromes Kindheit**, op.26, o.J.
Ätzzradierung auf Kupferdruckpapier,
D. 12,4 x 15,4 cm, Inv.Nr. SWG 80/21
Stiftung Walther Groz, 1980
- W.ö.S.41 **Juralandschaft - Eingang zum Lautertal**, op.2,
1912, Ätzzradierung auf Velinpapier, 7. Druck,
D. 8,5 x 12,7 cm, Bl. 19 x 28,2 cm,
Inv.Nr.SWG 80/190
Stiftung Walther Groz, 1980
- W.ö.S.42 **Wittlinger Schlucht bei Urach**, op.9, um 1912
Ätzzradierung auf Simili-Japan, D. 5,7 x 7,7 cm,
Bl. 22,2 x 16,1 cm, Inv.Nr. SWG 80/191
Stiftung Walther Groz, 1980
- W.ö.S.43 **Baldeck bei Urach I**, op.15, um 1912
Ätzzradierung auf bräunlichem Karton,
D. 10,2 x 15,5 cm, Bl. 28,2 x 19,2 cm,
Inv.Nr. SWG 80/192
Stiftung Walther Groz, 1980
- W.ö.S.44 **Baldeck bei Urach II**, op.20, um 1912
Ätzzradierung auf Japanpapier, D. 10,2 x 15,5 cm
Bl. 19,3 x 25,4 cm, Inv.Nr. SWG 80/193
Stiftung Walther Groz, 1980
- W.ö.S.45 **Baum am Blautopf**, op.16, 1912

- Ätzradierung auf Japanbüetten, D. 12 x 12 cm,
Bl. 25,4 x 19,9 cm, Inv.Nr. SWG 80/194
Stiftung Walther Groz, 1980
- W.ö.S.46 **Wiesenlandschaft (Lauter bei Anhausen)**, 1912
Ätzradierung auf Japanbüetten, D. 14,8 x 24,3 cm
Bl. 28,4 x 41,8 cm, Inv.Nr. SWG 80/195
Stiftung Walther Groz, 1980
- W.ö.S.47 **Jurafelsen, Lautertal**, op.51, 1912
Ätzradierung auf Japanbüetten, D. 15 x 12 cm,
Bl. 41,3 x 28/28,5 cm, Inv.Nr. SWG 80/196
Stiftung Walther Groz, 1980
- W.ö.S.48 **Juratal - Baldeck bei Urach**, op.53, um 1912
Ätzradierung auf Japanbüetten, D. 11,7 x 18,1 cm
Bl. 24,3 x 31,1 cm, Inv.Nr. SWG 80/197
Stiftung Walther Groz, 1980
- W.ö.S.49 **Lautertal bei Anhausen**, op.54, um 1912
Ätzradierung auf Simili-Japan, D. 7 x 10 cm,
Bl. 20,8 x 28,8 cm, Inv.Nr. SWG 80/198
Stiftung Walther Groz, 1980
- W.ö.S.50 **Komposition vom Lautertal**, op.55, um 1912
Ätzradierung auf Japanpapier (grau-grüner
Druck), D. 14,9 x 12,2 cm, Bl. 41,3 x 27,5/28
cm, Inv.Nr. SWG 80/199
Stiftung Walther Groz, 1980
- W.ö.S.51 **Variante von der Lauter**, op.58, um 1912
Ätzradierung auf Japanpapier, D. 15 x 17 cm,
Bl. 28,2 x 34,6 cm, Inv.Nr. SWG 80/201
Stiftung Walther Groz, 1980
- W.ö.S.52 **Jurakomposition**, op.59, um 1912
Ätzradierung auf Kupferdruckbüetten,
D. 9,7 x 14,8 cm, Bl. 22,6 x 30,3 cm,
Inv.Nr. SWG 80/200
Stiftung Walther Groz, 1980
- W.ö.S.53 **Juratal**, op.17, 1914
Ätzradierung auf Japanpapier, D. 11,7 x 18 cm,
Bl. 23,8 x 30,7 cm, Inv.Nr. SWG 80/202
Stiftung Walther Groz, 1980
- Augsburg: Bayerische Staatsgemäldesammlungen,
Staatsgalerie, Kunsthalle
- W.ö.S.54 **Zug der Hirsche**, 1927,
Holz, 59 x 51 cm, Inv. Nr.N 9417
Erworben in der Kunstaussstellung im Glas
palast München, 1927
- Bautzen: Stadtmuseum Bautzen
- W.ö.S.55 **Frühling**, 1901
Öl auf Leinwand, 80 x 90,5 cm,
Inv..Nr. R 17878 W 191, lfd. Nr. 141,
Schenkung Otto Weigang, 1912

Erw.: Jansa 1912, Dreßlers Kunsthandbuch,
Singer 1922, Thieme-Becker 1938

- W.ö.S.56 **Alpenwelt**, 1928
Öl auf Leinwand/Pappe, 80 x 115 cm,
Inv.Nr. 7107, lfd. Nr. 142
Geschenk des sächs. Ministeriums für Volks-
bildung Dresden und der Gesellschaft der
Freunde des Stadtmuseums Bautzen, 12.4.1934
Erw.: Thieme-Becker 1938
- Zwei weitere Gemälde,
Erw.: in Jansa 1912: Vorfrühling, Herbst;
Dreßlers Kunsthandbuch: Herbst, Oberbayerisches
W.ö.S.57 Vorgebirge; Singer 1922, Thieme-Becker 1938:
W.ö.S.58 Herbst (Böhmische Landschaft), finden sich
keine Unterlagen über den Verbleib.

Berlin: Neue Nationalgalerie, Staatliche Museen zu
Berlin, Preussischer Kulturbesitz

- W.ö.S.59 **In den Gatterwänden**, 1911
Öl auf Leinwand, 70,5 x 90,5 cm,
OBJ 02531966, Inv.AII 172,
Ankauf vom Künstler, 1917
Erw.: Dreßlers Kunsthandbuch, Singer 1922,
Thieme-Becker 1938
- W.ö.S.60 Frühling im Pfälzer Wald, 1912
Öl auf Leinwand, 64 x 69 cm, Inv.Nr. 1711
erworben vom Künstler, 1917, Verbleib zuletzt
Flakturm Zoo, verschollen
Erw.: Dreßlers Kunsthandbuch, Singer 1922,
Thieme-Becker 1938
- Berlin: Staatliche Museen zu Berlin, Preussischer
Kulturbesitz
Kupferstichkabinett
- W.ö.S.61 Frühling im Gebirge, o.J.
Feder, Hintergrund Wasser- und Deckfarben
28,1 x 34,2 cm, Inv.Nr. FIII 2974
Ankauf 24./25. März 1942, Auktion Karl u.Faber
München
1958 zurück aus der UdSSR
- W.ö.S.62 Gebirgsee (Seealpsee II), 1912
Radierung, Inv.Nr. 1170-1916 KDN
- W.ö.S.63 Gebirge (Der Torkopf), 1912, op.3
Radierung, Inv.Nr. 1171-1916 KDN
- W.ö.S.64 Bäume, o.J., op.59
Radierung, Inv.Nr. 1172-1916 KDN
(Heinrich Wetteroth München gedr.)
- W.ö.S.65 Bäume (hügelige Landschaft), o.J.,
Radierung, Inv.Nr. 1173-1916 KDN
- W.ö.S.66 Bach zwischen Wiesen, o.J., op.60

Radierung, Inv.Nr. 1174-1916 KDN

- Braun-
schweig:
W.ö.S.67 Herzog Anton Ulrich-Museum, Graphische
Sammlungen
Bergwildnis (Im Hochgebirge), op.27, o.J.
Ätzradierung, Folio, lfd.Nr.3961
Ankauf Julius Schmidt, München, 1921/22
- W.ö.S.68 **Hochgebirgssee**, op.25
Ätzradierung, Folio, lfd.Nr.3962
Ankauf Julius Schmidt, München, 1921/22
- W.ö.S.69 **Am See** (Einsamer See), op.16
Ätzradierung, Folio, lfd.Nr.3963
Ankauf Julius Schmidt, München, 1921/22
- W.ö.S.70 **Staffelsee** (Am Chiemsee), op.4, o.J.
Ätzradierung, Folio, lfd.Nr.3964
Ankauf Julius Schmidt, München, 1921/22
- W.ö.S.71 **Frühlingserwachen** (Wiesenbach), op.60, o.J.
Ätzradierung, Folio, lfd.Nr.3965
Ankauf Julius Schmidt, München, 1921/22
- W.ö.S.72 **Aus Lothringen**, o.J.
Ätzradierung, Folio, lfd.Nr.3966
Ankauf Julius Schmidt, München, 1921/22
- W.ö.S.73 **Juratal II** (Einsamkeit), op.53, o.J.
Ätzradierung, Folio, lfd.Nr.3967
Ankauf Julius Schmidt, München, 1921/22
- W.ö.S.74 **Holzhäuser** (Scheune), op.49
Ätzradierung, Folio, lfd.Nr.3968
Ankauf Julius Schmidt, München, 1921/22
- W.ö.S.75 **Frühlingsstimmung**, o.J.
Ätzradierung, Folio, lfd.Nr.3969
Ankauf Julius Schmidt, München, 1921/22
- W.ö.S.76 **Eichen**, o.J.
Ätzradierung, Folio, lfd.Nr.3970
Ankauf Julius Schmidt, München, 1921/22
- W.ö.S.77 **Der Wanderer**, o.J.
Ätzradierung, Folio, lfd.Nr.3971
Ankauf Julius Schmidt, München, 1921/22
- W.ö.S.78 **Heuwagen**, o.J.
Ätzradierung, Folio, lfd.Nr.3972
Ankauf Julius Schmidt, München, 1921/22
- W.ö.S.79 **Weidenlandschaft**, o.J.
Ätzradierung, Folio, lfd.Nr.3973
Ankauf Julius Schmidt, München, 1921/22
- W.ö.S.80 **Heuschober II**, o.J.
Ätzradierung, Folio, lfd.Nr.3974

Ankauf Julius Schmidt, München, 1921/22

- W.ö.S.81 **Unter Bäumen**, o.J.
Ätzradierung, Folio, lfd.Nr.3975
Ankauf Julius Schmidt, München, 1921/22
- W.ö.S.82 **Seeufer III** (Inselufer), op.43, 1921
Ätzradierung, Folio, lfd.Nr.3976
Ankauf Julius Schmidt, München, 1921/22
- W.ö.S.83 **Baum am Ufer**, o.J.
Ätzradierung, Folio, lfd.Nr.3977
Ankauf Julius Schmidt, München, 1921/22
- W.ö.S.84 **Insel** (Hügelland), op.34, 1912
Ätzradierung, Folio, lfd.Nr.3978
Ankauf Julius Schmidt, München, 1921/22
- W.ö.S.85 **An Mozart** (Frühlingsstimmung), op.59, o.J.
Ätzradierung, Folio, lfd.Nr.3979
Ankauf Julius Schmidt, München, 1921/22
- W.ö.S.86 **Heuhütte** (Kuhberg), op.47, 1912
Ätzradierung, Folio, lfd.Nr.4232
Ankauf vom Künstler, 1921/22
- W.ö.S.87 **Alte Tannen**, op.56, o.J.
Ätzradierung, Folio, lfd.Nr.7233
Ankauf vom Künstler, 1921/22
- W.ö.S.88 **Einsamkeit**, o.J.
Ätzradierung, Folio, lfd.Nr.3234
Ankauf vom Künstler, 1921/22
- W.ö.S.89 **Jurafels**, o.J.
Ätzradierung, Folio, lfd.Nr.3235
Ankauf vom Künstler, 1921/22
- W.ö.S.90 **Berggipfel** (Vor dem Gipfel), op.10, o.J.
Ätzradierung, Folio, lfd.Nr.4236
Ankauf vom Künstler, 1921/22
- W.ö.S.91 **Wiesenbach**, op.45, o.J.
Ätzradierung, Folio, lfd.Nr.4237
Ankauf vom Künstler, 1921/22
- W.ö.S.92 **Torkopf I**, op.3, o.J.
Ätzradierung, Folio, lfd.Nr.4238
Ankauf vom Künstler, 1921/22
- W.ö.S.93 **Torkopf II**, op.23, o.J.
Ätzradierung, Folio, lfd.Nr.4239
Ankauf vom Künstler, 1921/22
- W.ö.S.94 **Juratal** (Baldeck II), op.20, 1912
Ätzradierung, Folio, lfd.Nr.4240
Ankauf vom Künstler, 1921/22

- W.ö.S.95 **Bergeinsamkeit** (Besler im Allgäu), op.19, 1912
Ätzradierung, Folio, lfd.Nr.4241
Ankauf vom Künstler, 1921/22
- W.ö.S.96 **Seeufer II**, op.29, o.J.
Ätzradierung, Folio, lfd.Nr.4242
Ankauf vom Künstler, 1921/22
- W.ö.S.97 **Baumlandschaft**, op.11, o.J.
Ätzradierung, Folio, lfd.Nr.4243
Ankauf vom Künstler, 1921/22
- W.ö.S.98 **Auf der Weide**, op.63, o.J.
Ätzradierung, Folio, lfd.Nr.4244
Ankauf vom Künstler, 1921/22
- W.ö.S.99 **Seeufer I**, op.17, o.J.
Ätzradierung, Folio, lfd.Nr.4245
Ankauf vom Künstler, 1921/22
- W.ö.S.100 **Stilles Tal**, op.67, o.J.
Ätzradierung, Folio, lfd.Nr.4246
Ankauf vom Künstler, 1921/22
- W.ö.S.101 **Heuschober I** (Heinzen), op.32, o.J.
Ätzradierung, Folio, lfd.Nr.4247
Ankauf vom Künstler, 1921/22
- W.ö.S.102 **Gottesackerwände**, o.J.
Ätzradierung, Folio, lfd.Nr.4248
Ankauf vom Künstler, 1921/22
- W.ö.S.103 **Alte Linden**, o.J.
Ätzradierung, Folio, lfd.Nr.4249
Ankauf vom Künstler, 1921/22
- W.ö.S.104 **Bäume am Wasser**, o.J.
Ätzradierung, Folio, lfd.Nr.4250
Ankauf vom Künstler, 1921/22
- W.ö.S.105 **Pfälzerwald I**, o.J.
Ätzradierung, Folio, lfd.Nr.4251
Ankauf vom Künstler, 1921/22
- W.ö.S.106 **Feldweg**, o.J.
Ätzradierung, Folio, lfd.Nr.4252
Ankauf vom Künstler, 1921/22
- W.ö.S.107 **Berggrat**, o.J.
Ätzradierung, Folio, lfd.Nr.4253
Ankauf vom Künstler, 1921/22
- W.ö.S.108 **Fels Baldeck**, o.J.
Ätzradierung, Folio, lfd.Nr.4254
Ankauf vom Künstler, 1921/22
- W.ö.S.109 **Wittlinger Schlucht**, o.J.
Ätzradierung, Folio, lfd.Nr.4255

- Ankauf vom Künstler, 1921/22
- W.ö.S.110 **Tannen**, o.J.
Ätzradierung, Folio, lfd.Nr.4256
Ankauf vom Künstler, 1921/22
- W.ö.S.111 **Auf der Alm**, o.J.
Ätzradierung, Folio, lfd.Nr.4257
Ankauf vom Künstler, 1921/22
- W.ö.S.112 **Juralandschaft**, o.J.
Ätzradierung, Folio, lfd.Nr.4258
Ankauf vom Künstler, 1921/22
- W.ö.S.113 **Seealpsee**, op.8, o.J.
Ätzradierung, Folio, lfd.Nr.4259
Ankauf vom Künstler, 1921/22
- W.ö.S.114 **Bergfriede**, o.J.
Ätzradierung, Folio, lfd.Nr.4260
Ankauf vom Künstler, 1921/22
- W.ö.S.115 **Achtal**, o.J.
Ätzradierung, Folio, lfd.Nr.4261
Ankauf vom Künstler, 1921/22
- W.ö.S.116 **Sommertag**, (2. Druck), op.71, o.J.
Ätzradierung, Folio, lfd.Nr.4262
Ankauf vom Künstler, 1921/22
- Burghausen: Stadtmuseum
W.ö.S.117 **Abend am Bach**, 1896,
Öl, 40 x 58 cm,
Ankauf von privat, 1960/61
- W.ö.S.118 **Uferlandschaft** (Abend am See), 1908,
Ankauf 1968
- W.ö.S.119 **Das Einhorn**, o.J.
Ankauf von Dr. Harnapp, Deggendorf, 1953
- Bundesrepublik
Deutschland: Oberfinanzdirektion München
W.ö.S.120 **Nach dem Gewitter** (Berggipfel), 1938/39,
Gemälde, 150 x 125 cm, Mü.Nr.11676,
Ankauf Haus der Deutschen Kunst, 1939,
Rücksendungsvermerk: Der Führer
- W.ö.S.121 **Herbstmorgen am Staffelsee**, 1938/39,
Gemälde, 100 x 130 cm, Mü.Nr.
Ankauf aus Haus der Deutschen
Kunst, 1939
- W.ö.S.122 **Meine Berge**, 1935,
Gemälde, 87 x 71 cm, Mü.Nr.12693,
Ankauf Haus der Deutschen Kunst, 1940

- W.ö.S.123 **An Johann Sebastian Bach** (Gebirgslandschaft),
1939/40,
Gemälde, 70 x 100 cm, Mü.Nr.12707,
Ankauf Haus der Deutschen Kunst, 1940
- W.ö.S.124 **An Georg Friedrich Händel** (Berglandschaft im
Mondschein), 1939/40,
antike Tempera, 70 x 100 cm, Mü.Nr.12695,
Ankauf Haus der Deutschen Kunst, 1940
- W.ö.S.125 **Allmacht und Friede** (Gebirgslandschaft mit
See), 1940
antike Tempera, 100 x 150 cm, Mü.Nr.12631
Ankauf Haus der Deutschen Kunst, 1940
- W.ö.S.126 **Zur Zeit des Kuckucks** (Frühlingslandschaft),
1940,
Gemälde, 85 x 150 cm, Mü.Nr.12404,
Ankauf Haus der Deutschen Kunst, 1940
rückseitige Anmerkung: Der Führer
- W.ö.S.127 **An der Wiege des Stromes**, 1940/41,
Gemälde, 100 x 150 cm, Mü.Nr.12660,
Ankauf Haus der Deutschen Kunst, 1941
rückseitige Anmerkung: Der Führer
- W.ö.S.128 **Herbstklänge an der jungen Donau**, 1941,
Mischtechnik/Aquarell/Tempera, 100 x 150 cm,
Mü.Nr.12470,
Ankauf Haus der Deutschen Kunst, 1941
rückseitige Anmerkung: Der Führer
- W.ö.S.129 **An den Grenzen der Reiche** (Phantastische Fels-
landschaft), 1941/42,
antike Tempera, 100 x 150 cm, Mü.Nr.12400,
Ankauf Haus der Deutschen Kunst, 1942,
rückseitige Anmerkung: Reichskanzlei Berlin
- W.ö.S.130 **An Franz Schubert** (Landschaft mit Schäfer),
1942,
Gemälde, 120 x 100 cm, Mü.Nr.11746,
Ankauf Haus der Deutschen Kunst, 1942
rückseitige Anmerkung: Reichskanzlei Berlin
- W.ö.S.131 **Paladine des Pan** (Einhorn und Eichkätzchen),
1941/42,
Gemälde, Tempera, 120 x 100 cm, Mü.Nr.11743,
Ankauf Haus der Deutschen Kunst, 1942
rückseitige Anmerkung: Reichskanzlei Berlin
- W.ö.S.132 **Triptychon „Die Geburt der Wolke“**, 2. Seiten
stück, Felsenlandschaft mit See und Reh und
Cirruswolken, o.J.
Gemälde, 70 x 100 cm, Mü.Nr.12816,

Ankauf Haus der Deutschen Kunst, 1944

- W.ö.S.133 **Triptychon „Die Geburt der Wolke“**, Mittelstück, Felsen mit hochziehenden Wolken, o.J., Gemälde, 70 x 100 cm, Mü.Nr.45938, Ankauf Haus der Deutschen Kunst, 1944
- W.ö.S.134 **Triptychon „Die Geburt der Wolke“**, 1. Seitenstück, Landschaft mit See und Schwan und Cumuluswolken, o.J. Gemälde, 70 x 100 cm, Mü.Nr. 12815, Ankauf Haus der Deutschen Kunst, 1944
- Düsseldorf: Kunstmuseum Düsseldorf
W.ö.S.135 **Atem der Unendlichkeit**, 1927, Öl auf Holz, 41,5 x 59,5 cm, Inv.Nr.0.1928.5241
Ankauf aus der Ausstellung „Deutsche Kunst“, 1928
- Euerbach: Sammlung Georg Schäfer
W.ö.S.136 **Der große Baum**, o.J. Öl auf Leinwand, 75,5 x 85,5 cm,
- W.ö.S.137 **Frühling in den bayerischen Vorbergen**, o.J. Öl auf Holz, 52 x 77,5 cm,
- Flensburg: Städtisches Museum
W.ö.S.138 **Abendrot** (Sternsee im Elsaß), 1900, Öl auf Leinwand, 85,5 x 75 cm, Inv.Nr.17196, Vermächtnis Dr. Paul Wassily, Kiel 1948
- Frankfurt a.M.: Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie
W.ö.S.139 **Wiesenlandschaft**, (Kuckuck, Kuckuck rufts aus dem Wald), 1904, Leinwand, 44,2 x 52,2 cm, Inv.Nr.SG 688, erworben 1938 mit der Sammlung von Frau Lulu Müller, Frankfurt a.M.
- W.ö.S.140 **Spiegelnde Insel**, 1910, Leinwand, 70,2 x 90,3 cm, Inv.Nr.SG 1042, erworben 1941 mit Mitteln der Stiftung des Herrn Ludwig Josef Pfungst aus Worms
- W.ö.S.141 **Geisalpsee**, o.J., Aquarellierte Federzeichnung,
- W.ö.S.142 **Hochgebirgssee**, o.J., Aquarellierte Federzeichnung,
- W.ö.S.143 **Höhe mit weidenden Pferden und zwei Figuren**, o.J. Feder/Pinselzeichnung
- W.ö.S.144 **Baumwuchs im Hochgebirge**, 1912, Ätzezeichnung,

- W.ö.S.145 **Aus dem Pfälzer Wald**, 1912,
Ätzradierung
- W.ö.S.146 **Wiesebach**, o.J.,
Ätzradierung
- Freyung:
W.ö.S.147 Museum des Landkreises, Schloß Wolfstein
Stimme des Urwaldes, 1957
Kasein-Tempera, 58 x 48 cm, Inv.Nr.122,
Schenkung 1982
- Graz:
W.ö.S.148 Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum
Landschaft mit dem See, 1901,
Farblithografie auf Papier, D. 30,4 x 40,2 cm,
Bl. 46,9 x 57,2 cm, Inv.Nr.II-28.125,
Erw.: Jansa 1912, Singer 1922, Thieme-Becker
1938, Handzeichnungen
- Heidelberg:
W.ö.S.149 Kurpfälzisches Museum
Berglandschaft, 1901,
Öl auf Leinwand, 80 x 90 cm, Inv.Nr.G 790,
Erworben von Kleinschmidt-Stiftung, 1932/33,
Erw.: Dreßlers Kunsthandbuch, Wer ist's?, Jansa
1912; Thieme-Becker 1938 als Besitz des Kunst
vereins Heidelberg, dessen Sammlung 1936 ver
kauft wurde
- Husum:
W.ö.S.150 Nissenhaus - Nordfriesisches Museum
Felsenburg, 1901,
Öl auf Leinwand, 65 x 75 cm, Inv.Nr. B 614,
Stiftung von Dr. Paul Wassily
- Karlsruhe:
W.ö.S.151 Staatliche Kunsthalle
Blick auf Ifen und die Gottesackerwände, 1911,
Leinwand, 60 x 80 cm, Inv.Nr.1213,
Erworben 1913 als Geschenk von Hans Thoma
Erw.: Singer 1922, Dreßlers Kunsthandbuch,
Thieme-Becker 1938, Münchener Maler 1994
- W.ö.S.152 **Herbstliche Stille**, 1917,
Holz, 59,2 x 80 cm, Inv.Nr.1277,
Erworben 1918 vom Künstler
Erw.: Singer 1922, Dreßlers Kunsthandbuch,
Thieme-Becker 1938, Münchener Maler 1994,
Katalog Deutsche Kunstaussstellung, Baden-Baden,
1918 (Nr. 522)
- W.ö.S.153 **Wolken über Höhenzügen**, 1909,
Kohle auf stark elfenbeinfarbigem Zeichen-
papier, 28,6 x 38,3 cm, Inv.Nr.1936-100,
Geschenkmappe der Freunde zu Thomas 70.
Geburtstag
- W.ö.S.154 **Gottesacker-Plateau vom Ifen aus**, 1911 u. 1939,
Deckfarben/Feder in Braun/Bleistift auf weiß-
lich dünnem Zeichenkarton, 17,7 x 29 cm,
Inv.Nr.1973-32,

Erworben aus Nachlaß des Künstlers, 1973

- W.ö.S.155 **Partie aus dem Lautertal**, o.J.
Feder in Braun/Aquarell auf weißlichem Papier,
21,8 x 28 cm, Inv.Nr.1951-198,
Erworben aus dem Nachlaß Josef August Beringers
- W.ö.S.156 **Hügelige Wiesenlandschaft**, o.J.,
Tuschfeder/Farbstifte auf gelblichem Papier,
16,3 x 23,9 cm, Inv.Nr.1953-197,
Erworben aus dem Nachlaß J. A. Beringers, 1951
- W.ö.S.157 **Reh**, o.J.,
Holzschnitt, dunkelbraun auf Japanpapier,
D. 7,2 x 9 cm, Inv.Nr.1951-784,
Erworben aus Nachlaß J. A. Beringers, 1951
- W.ö.S.158 **Schafherde in Landschaft**, 1914,
Hochdruck, dunkelbraun,, D. 9,7 x 14,9 cm,
Inv.Nr.1951-785,
Erworben aus dem Nachlaß J. A. Beringers, 1951
- W.ö.S.159 **Trauernde**, o.J.,
Hochdruck, dunkelbraun gedruckt auf Japanpapier
D. 9,3 x 11,3 cm, Inv.Nr.1951-786,
Erworben aus dem Nachlaß J. A. Beringers, 1951
- W.ö.S.160 **Landschaft mit 3 Schafen**, o.J.,
Hochdruck, dunkelbraun gedruckt auf Japanpapier
D. 10,7 x 14 cm, Inv.Nr.1951-787,
Erworben aus dem Nachlaß J. A. Beringers, 1951
- W.ö.S.161 **Geisalpsee**, 1914,
Eisenradierung, Druck auf elfenbeinfarbigem
Japanpapier, D. 12,6 x 16 cm, Inv.Nr.1969-63,
Jahresgabe 1969 der Hans-Thoma-Gesellschaft
Reutlingen
- W.ö.S.162 **Frühling**, 1900,
Lithographie mit Tonplatte, D. 20,5 x 30,6 cm,
Inv.Nr.1936-440,
Erworben aus dem Nachlaß Hans Thomas, 1936
- W.ö.S.163 **Ausblick auf See**, 1900,
Lithographie mit bräunlich-gelber Tonplatte,
D. 30,6 x 40,2 cm, Inv.Nr.1936-441,
Erworben aus dem Nachlaß Hans Thomas, 1936
- W.ö.S.164 **Ausblick auf einen See**, 1900,
Lithographie mit grüner Tonplatte,
D. 30,6 x 40,2 cm, Inv.Nr.1936-442,
Erworben aus dem Nachlaß Hans Thomas, 1936

Kassel: Galerie

- W.ö.S.165 **Abend** (Pappeln an der Thur, Colmar), 1897,
Erw.: Jansa 1912, Dreßlers Kunsthandbuch,

Singer 1922, Wer ist's? Thieme-Becker 1938
Verbleib des Werkes unbekannt

- Mannheim: Städtische Kunsthalle
W.ö.S.166 **Bachlandschaft**, 1915,
Tusch/Feder auf Pauspapier, 19 x 12,2 cm,
Inv.Nr.G 415,
Ankauf im Antiquariat E. Cohn, München
28.1.1916
- W.ö.S.167 **Hochgebirgslandschaft**, um 1915,
Tusche/Feder/aquarelliert auf Velin,
17,2 x 21,5 cm, Inv.Nr.G 414,
Ankauf im Antiquariat E. Cohn, München
28.1.1916
- Kiel: Kunsthalle zu Kiel
W.ö.S.168 **Abendwolken**, 1910,
Öl auf Leinwand, 80 x 81 cm, Inv.Nr.576,
Vermächtnis von Dr. Paul Wassily, 1951
Erw.: Münchener Maler 1994
- Magdeburg: Museum
Handzeichnungen, Verbleib unbekannt,
Erw.: Jansa 1912, Dreßlers Kunsthandbuch,
Singer 1922, Wer ist's?, Thieme-Becker 1938
- München: Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Pinakothek
W.ö.S.169 **Staffelsee**, o.J.
Mischtechnik auf Holz, 24 x 46 cm,
Inv.Nr.9960
Erworben in der Kunstaussstellung 1934 in der
Neuen Pinakothek
- W.ö.S.170 **Zwischen Himmel und Erde**, o.J.
Öl auf Leinwand/Hartfaserplatte, 55,5 x 95 cm
Inv.Nr.11873,
Erworben vom Künstler, nach 1948
- W.ö.S.171 **Heimatland**, 1938/39,
Tempera/Mischtechnik auf Pappe, 100,5 x 130 cm
Inv.Nr.12102,
Vorbesitzer Martin Bormann, Verwaltung der
NSDAP (Platterhof)
- W.ö.S.172 **Heimkehr der Hirtenfamilie**, 1938,
Tempera auf Pressplatte, 100,3 x 150,8 cm
Inv.Nr.12107,
Erworben im Haus der Kunst, 1940

Erw.: Thieme-Becker 1938 (Zug der Hirsche
1927), Münchener Maler 1994 (Zug der Hirsche
1927, Heimatland 1938/39)
- W.ö.S.173 Städtische Galerie im Lenbachhaus
Heimatliche Hügel, 1925,
Tempera auf Holz, 39,7 x 50 cm, Inv.Nr.K 10630

Erworben 1928

Erw.: Thieme-Becker: Städtische Galerie,
Heimatliche Hügel (1925)

- W.ö.S.174 **Isar bei Thalkirchen**, o.J.,
Öl auf Leinwand, 80 x 100 cm, Inv.Nr.K 3722,
Erwerb unbekannt
- W.ö.S.175 **Vorfrühling am Staffelsee**, 1929,
Tempera auf Holz, 34 x 68 cm, Inv.Nr.K 9424,
Erworben Juli 1934
Erw.: Thieme-Becker 1938: Lenbachgalerie, Vor-
frühling (1927)
- W.ö.S.176 **Frühling bei Neuburg**, 1930,
Öl auf Holz, 30 x 48 cm, Inv.Nr.K 2703,
Erworben Notstandsakt 1931, 14.12.1931
- W.ö.S.177 **Morgenlicht**, 1930,
Tempera auf Holz, 50,5 x 70 cm, Inv.Nr.K 10645
Erworben 8.9.1933
- W.ö.S.178 **Wanderlied III**, 1932,
Tempera auf Papier, 31,1 x 48,9 cm,
Inv.Nr.G 2815
Erworben 10.6.1932
- W.ö.S.179 **Ruine Batteck**, op.20, o.J.
Ätzradierung
- W.ö.S.180 **Heuhütte**, op. 47, o.J.
Ätzradierung
- W.ö.S.181 **Am Wasser**, op. 61, o.J.
Ätzradierung
- W.ö.S.182 **Heuhütten**, o.J.
Ätzradierung
- W.ö.S.183 **Baumwurzel** op.12, 1912,
Ätzradierung
- W.ö.S.184 **Wiesenbach**, o.J.
Ätzradierung
- W.ö.S.185 Münchner Stadtmuseum
Bergbach, 1927,
Öl auf Holz, 50 x 40 cm, Inv.Nr.GM 76/33,
Stiftung aus Privatbesitz, 1976
Erw.: Münchner Maler, 1994
- W.ö.S.186 Staatliche Graphische Sammlung
Uffing, Straße nach Schöffau, 10.4.1902,
Bleistift auf grauem Papier,

24/22,5 x 31,2/31,8 cm, Inv.Nr. 38837,
Geschenk eines Ungenannten, 1904

- W.ö.S.187 **Heiden und Pappeln am Bache**, (Schnellenbühl Mai 1902),
weißgehöhte Bleistiftzeichnung auf grünem Papier, 23,5 x 30,4 cm, Inv.Nr. 38838,
Geschenk eines Ungenannten, 1904
- W.ö.S.188 **Partie auf der Rauhen Alb**, o.J.,
schwarze und farbige Kreiden auf grünlichem Papier, 41,4 x 61 cm, Inv.Nr. 38839,
Geschenk eines Ungenannten, 1904
- W.ö.S.189 **Wanderer auf einer Höhe in den Bergen**, 1915,
verso: Ebenso
Feder und Tusche über blasser monochromer Aquarellgrundierung, 16,6 x 23,2 cm,
Inv.Nr.1915:122
Erworben vom Künstler
- W.ö.S.190 **Waldinneres**, 22.10.1915,
Aquarell/Kohle/Feder auf weißem Karton,
D. 24 x 23,8 cm, Inv.Nr.1917:36,
Erwerb unbekannt
- W.ö.S.191 **Felsenlandschaft**, 1920,
Aquarell mit Deckweiß, D. 28,3 x 18,7 cm,
Inv.Nr.1929:21,
aus Staatsmitteln 1929 aus Glaspalastausstellung erworben
- W.ö.S.192 **Kiefern am See**, op.21, (4. Druck), o.J.
Radierung, 5,7 x 7,8 cm, Inv.Nr.1915:361,
Erworben vom Künstler, 1915
- W.ö.S.193 **Hütte unter Bäumen**, op.31, (4. Druck), o.J.
Radierung, 7,1 x 10 cm, Inv.Nr.1915:362,
Erworben vom Künstler, 1915
- W.ö.S.194 **Heustadel zwischen Bäumen**, op.37, (6. Druck), o.J.
Radierung, 7,6 x 11,7 cm, Inv.Nr.1915:363,
Erworben vom Künstler, 1915
- W.ö.S.195 **Heuhütten auf einer Alpwiese**, op.48, (5. Druck), o.J.
Radierung, 9,9 x 13,1 cm, Inv.Nr.1915:364,
Erworben vom Künstler, 1915
- W.ö.S.196 **Alte Blockhütte mit Stadel**, auf einer Anhöhe im Winter, op.49, (6. Druck), o.J.
Radierung, 12,1 x 18 cm, Inv.Nr.1915:365,
Erworben vom Künstler, 1915
- W.ö.S.197 **Bach in hügeligem Gelände** (Wiese mit Baumgruppen), op.50, (4. Druck), o.J.
Radierung, 14,5 x 24,5 cm, Inv.Nr.1915:366,

Erworben vom Künstler, 1915

- W.ö.S.198 **Bach im Wiesental**, von Wald umgeben, op.53, (5. Druck), o.J.
Radierung, 11,5 x 17,8 cm, Inv.Nr.1915:367,
Erworben vom Künstler, 1915
- W.ö.S.199 **Steile Felsen an stillem Wasser**, op.55, (4. Druck), o.J.
Radierung, 14,8 x 12 cm, Inv.Nr.1915:368,
Erworben vom Künstler, 1915
- W.ö.S.200 **Bach in fast kahlem, flachen Gelände**, op.60, (5. Druck), o.J.
Radierung, 11,7 x 17,8 cm, Inv.Nr.1915:369,
Erworben vom Künstler, 1915
- W.ö.S.201 **Bach zwischen Wiese**, op.57, o.J.
Radierung, 7,1 x 9,8 cm, Inv.Nr.1930:203,
Erworben vom Künstler, 1930
- W.ö.S.202 **Schaf- und Ziegenherde**, op. 63, o.J.
Radierung, 9,5 x 14,9 cm, Inv.Nr.1930:204,
Erworben vom Künstler, 1930
- W.ö.S.203 **Seelandschaft (Ufer mit Wiesen und Wald)**, op.16, o.J.
Radierung, 14,5 x 19,5 cm, Inv.Nr.1930:205,
Erworben vom Künstler, 1930
- W.ö.S.204 **See mit Inseln**, im Hintergrund Höhenzüge, op.4, o.J.
Radierung, 14,5 x 20 cm, Inv.Nr.1930:206,
Erworben vom Künstler, 1930
- W.ö.S.205 **Frühling**, o.J.
Lithographie, 22 x 32,5 cm, Inv.Nr.200649,
Erworben vom Künstler
- Regensburg: Städtische Galerie Leerer Beutel
W.ö.S.206 **Hochwaldwildnis**, 1917,
Öl auf Holz, 85 x 62 cm,
Dauerleihgabe aus dem Nachlaß
- W.ö.S.207 **Appassionata (Wildbach)**, 1927,
Temperaemulsion auf Leinwand, auf Holz aufgezogen, 68 x 75 cm,
Dauerleihgabe aus dem Nachlaß
- Stuttgart: Staatsgalerie Stuttgart
W.ö.S.208 **Das Herrgöttle in den Bergen**, 1921,
Öl auf Holz, 29,7 x 24,5 cm, Inv.Nr.1869,
Erworben im Kunsthaus Schaller, 1933
Erw.: Thieme-Becker 1938
- W.ö.S.209 Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung
Erika, 1917,

Blei auf Tonpapier

- W.ö.S.210 **Alte Hütte unter Bäumen**, o.J.,
Radierung, Inv. Nr. A 1916/7
- W.ö.S.211 **Der Torkopf**, o.J.
Radierung, Inv.Nr.A 1916/8
- W.ö.S.212 **Durch Wiesen fließender Bach**, o.J.
Radierung, Inv.Nr.A 1916/9
- W.ö.S.213 **Felsiges Seeufer**, o.J.
Radierung, Inv.Nr.A 1916/10
- W.ö.S.214 **Gottesackerwände im Allgäu**, o.J.
Radierung, Inv.Nr.A 1928/23
- W.ö.S.215 **Heustadel**, o.J.
Radierung, Inv.Nr.A 1933/125
- W.ö.S.216 **Heuschober und abgestorbene Bäume**, o.J.
Radierung, Inv.Nr.A 1933/126
- W.ö.S.217 **Baumgruppe**, o.J.
Radierung, Inv.Nr.A 1933/127
- W.ö.S.218 **Landschaft mit schlanken Bäumen**, o.J.
Radierung, Inv.Nr.A 1933/128
- W.ö.S.219 **Alte Fichten**, o.J.
Radierung, Inv.Nr.A 1933/129
- W.ö.S.220 **Hügelige Landschaft**, o.J.
Radierung, Inv.Nr.A 1933/130
- W.ö.S.221 **Wiesen und Gebüsch**, o.J.
Radierung, Inv.Nr.A 1933/131
- W.ö.S.222 Galerie der Stadt Stuttgart
Die letzte Stunde des Tages, o.J.
Öl auf Leinwand, 67 x 77 cm, Inv.Nr.SBN O-247,
Erworben vom Stuttgarter Galerieverein
Erw.: Jansa 1912, Dreßlers Kunsthandbuch Singer
1922, Wer ist's?, Thieme-Becker 1938
- Tübingen:
W.ö.S.223 Regierungspräsidium
Morgen, 1954,
Tempera, Inv.Nr.400,
Erworben vom Künstler, 1958
- W.ö.S.224 **Warmer Herbsttag**, o.J.,
Tempera, Inv.Nr.895,
Erworben vom Künstler, 1963
- Tuttlingen:
W.ö.S.225 Stadt Tuttlingen
Vor dem Gipfel, 1912,
Öl auf Leinwand, 81 x 100 cm,

- W.ö.S.226 **Ein Schöpfungstag**, 1931,
Tempera auf Sperrholz/Papier, 55 x 77,5 cm,
Erworben aus Nachlaß, 1980
- W.ö.S.227 **Donaumelodie**, 1933,
Tempera auf Sperrholz/Papier, 31,7 x 49 cm,
Erworben am 1.2.1980
- W.ö.S.228 **Atem der Unendlichkeit** (Großer Mondsee),
1942/43,
Tempera auf Hartfaser, 100 x 150 cm,
- W.ö.S.229 **Mittagsruhe**, 1949,
Tempera auf Hartfaser, 35 x 24,5 cm,
- W.ö.S.230 **Über die Ferne hin**, 1953,
Emulsionstempera auf Hartfaser, 61 x 83 cm,
Erworben Oktober 1982
- W.ö.S.231 **Frühling, ja Du bist, Dich hab ich vernommen**,
1956,
Tempera auf Hartfaser - körnig grundiert,
23,8 x 35,7 cm,
- W.ö.S.232 **Ein Kahn**, 1959,
Tempera auf Hartfaser, 30 x 40 cm,
Erworben am 11.7.1963
- Landratsamt Tuttlingen
- W.ö.S.233 **Vorüber, ihr Schafe, vorüber**, 1943,
Tempera auf Hartfaser, 30 x 50 cm
- W.ö.S.234 **Schwarzwaldbach**, 1947,
Tempera auf Hartfaser, 33 x 50 cm
- W.ö.S.235 **St. Christophorus**, 1947,
Tempera auf Hartfaser, 84,5 x 61,5 cm
Geschenk von Dr. Frohn an die Schwestern des
Kreiskrankenhauses, 1963
- W.ö.S.236 **Vita. somnium. breve**, 1951,
Tempera auf Hartfaser, 60 x 40,2 cm
- W.ö.S.237 **Albtal**, 1953,
Tempera auf Hartfaser, 25 x 34,7 cm
- Ulm:
Museum der Stadt
- W.ö.S.238 Oliven bei Portofino, 1914,
Tusche/Pastell auf olivgrünem Tonpapier,
20,5 x 26 cm,
Erworben vom Künstler, 1930, Verbleib ungekannt
- Wien:
Graphische Sammlung Albertina
- W.ö.S.239 **Vor dem Gipfel**, o.J.
Grüne Radierung, Platte 18 x 20,4 cm,
Inv.Nr.1912/165,
Ankauf Salon Pisko, 1912

W.ö.S.240 **Gebirgslandschaft**, o.J.
 Radierung, Platte 12,8 x 16,2 cm,
 Inv.Nr.1918/229,
 Erworben von der Gesellschaft für Vervielfältigende Kunst, 1918

Eine Zeichnung: **Seehausen**,
 Inv.Nr.20.762 und
 Zwei Lithographien: **Landschaft mit See**
 befinden sich nicht mehr in der Albertina, da sie als Erwerbung von Erzherzog Friedrich diesem zu Beginn der zwanziger Jahre übergeben wurden.

Erw.: Jahrbuch 1903 (Lithographien), Jansa 1912 (Handzeichnungen und Lithographien), Singer 1922 (Handzeichnungen), Dreßlers Kunsthandbuch (Handzeichnungen und Lithographien), Wer ist's? (Lithographien), Thieme-Becker 1938 (Zeichnungen).

Vaduz: Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein
 Kein Bestand nachzuweisen
 Erw.: Thieme-Becker 1938

Wuppertal
 (Elberfeld): Von der Heydt-Museum
 W.ö.S.241 **Vorfrühling**, 1905/06,
 Mahagoni, 40 x 60,5 cm, Inv. Nr. G 367,
 Geschenk des Geheimrat Fr. Bayer, 1916
 Erw.: Dreßlers Kunsthandbuch (Frühling im bayrischen Vorgebirge), Singer 1922 (Frühling), Thieme-Becker 1938 (Vorfrühling 1905/06), Münchner Maler 1994, (Vorfrühling 1905).

Nachtrag
 Freyung: Kunstsammlung des Landkreises Freyung-Grafenau
Galerie Wolfstein

W.ö.S.242 **Gebirgsbach**, 2.8.1918,
 Rohrfeder, laviert, 23 x 18,5 cm, Inv. Nr.
 K/659,
 Schenkung von Herrn Gerhard Steppes-Michel,
 16.12.1996.

Bei den Maßen steht Höhe vor Breite. Titel und Daten entsprechen - wenn nicht offensichtlich falsch - den Angaben der Inventareinträge der einzelnen Häuser. Die verwendeten Siglen finden sich unter - 3.3.1 Literatur zu Werk und Leben von Edmund Steppes - aufgelöst.

DANK

Das komplexe Leben des Malers Edmund Steppes (1873-1968) und seine Ausprägung und Wirkung in der Kunst- und Zeitgeschichte zu erschließen, war nicht ohne die Hilfe und wohlwollende Unterstützung Dritter möglich.

Mein herzlicher Dank gehört Frau Erica Steppes, die anlässlich einer Ausstellung ihres Vaters im Kunstmuseum Hohenkarpfen 1990 den wesentlichen Anstoß für die Arbeit gab. Leider konnte sie den Abschluß nicht mehr erleben. In gleicher Weise gebührt Herrn Gerhard Steppes-Michel Anerkennung. Er übergab mir den gesamten noch erhaltenen schriftlichen Nachlaß zur Auswertung und ermöglichte erst eine umfassende Darstellung.

Daneben verdanke ich folgenden Archiven wertvolle Hinweise: Archiv des Bistums Passau, Archiv des Kunst- und Kunstgewerbevereins Pforzheim e.V., Badische Landesbibliothek Karlsruhe, Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Bayerische Staatsbibliothek München, Berlin Document Center, Bundesarchiv Koblenz, Bundespräsidialamt - Ordenskanzlei, Generallandesarchiv Karlsruhe, Germanisches Nationalmuseum - Archiv für Bildende Kunst - Nürnberg, Landeshauptstadt München - Stadtbibliothek und Stadtarchiv, Österreichisches Staatsarchiv - Allgemeines Verwaltungsarchiv - Wien, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz - Handschriftenabteilung, Stadt Burghausen - Stadtarchiv, Stadt Tuttlingen - Stadtarchiv. Für die stets freundliche Hilfsbereitschaft der Mitarbeiter und Mitarbeiterinnen sei herzlich gedankt.

Gleichfalls umfassende Hilfestellung erhielt ich aus verschiedenen Museen und Sammlungen, in deren Besitz sich Arbeiten von Steppes befinden oder befanden. Sie überließen mir bereitwillig Abbildungsmaterial und gaben nützliche Hinweise. Dies waren: Städtische Galerie Albstadt, Stadtmuseum Bautzen, Neue Nationalgalerie und Kupferstichkabinett - Staatliche Museen zu Berlin - Preussischer Kulturbesitz, Herzog Anton Ulrich-Museum - Braunschweig, Bundesrepublik Deutschland - Oberfinanzdirektion München, Kunstmuseum Düsseldorf, Sammlung Georg Schäfer - Schweinfurt, Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie - Frankfurt, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum - Graz, Kurpfälzisches Museum - Heidelberg, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Kunsthalle zu Kiel, Bayerische Staatsgemäldesammlungen - Pinakothek und Graphische Sammlung, Städtische Galerie im Lenbachhaus - München, Münchner Stadtmuseum, Staatsgalerie Stuttgart, Galerie der Stadt Stuttgart, Regierungspräsidium Tübingen, Stadt Tuttlingen, Landratsamt Tuttlingen, Museum der Stadt Ulm, Graphische Sammlung Albertina - Wien, Von der Heydt-Museum - Wuppertal.

Für den Freiraum, der mir für die Studien während meiner Tätigkeit als Kustos der Kunststiftung Hohenkarpfen vom Vorsitzenden Herrn Professor Dr. Friedemann Maurer gewährt wurde, bedanke ich mich freundlichst.

Meinen Eltern und meinen Freunden möchte ich für die kritische Durchsicht des Manuskripts danken, meinem Bruder Klaus Zoller für die datentechnische Hilfe, Herrn Michael Tocha für die englische Übersetzung des Abstracts. Unverzichtbar war die Unterstützung meiner Frau, die mir in jeder Phase der Arbeit den Rücken frei gehalten hat.

Den drei Korreferenten Herrn Professor Dr. Heinrich Dilly, Halle, Herrn Professor Dr. Heino R. Möller, Braunschweig, und Herrn Professor Dr. Georg Bussmann, Kassel, danke ich für die spontane Übernahme der Gutachten.

Besonderen Dank schulde ich meinem akademischen Lehrer Herrn Professor Dr. Johannes Zahlten, der diese Arbeit erst ermöglicht hat und mir in jeder Phase mit Rat und Unterstützung zur Seite stand

Flözlingen, im Oktober 1999

Andreas Zoller