

# AKADEMIE DER KÜNSTE

## Zwischen Widerstand und Anpassung

Kunst in Deutschland  
1933-1945





# Zwischen Widerstand und Anpassung

**Kunst in Deutschland 1933-1945**

Ausstellung in der Akademie der Künste  
vom 17. September bis 29. Oktober 1978



Diese Ausstellung hat einen bösen historischen Hintergrund. Nur der Versuch einer besseren Kenntnis war ja längst fällig. Aber erst die Ausstellung «Als der Krieg zu Ende war» und «Tendenzen der zwanziger Jahre» liessen nun keinen Ausweg mehr offen, diese Zeit dazwischen, deren Gepäck uns im Rücken drückt, darzustellen.

Aber demagogische Neigungen, die so prekäre Situation «hie Freiheit da Zwang» so ohne Weiteres für sich auszunutzen, gäben auch Anlass zur Lust in vielen Fällen den Kahn zum Kentern zu bringen, in dem scheinbar Gleiche zusammensitzen. Wenn man den Mut zur Tiefe hat.

Anpassung und Widerstand sind nur scheinbar Synonyme für 1933-1945. Sie gelten schlechthin für den Transit *Kunst*. Entscheidungen, die dabei jedermann jederzeit – auch heute – zu treffen hat, wären weiteres gründliches Ausloten wert, in den Jahren der Unterdrückung, davor oder in den «schönen schlimmen Jahren» danach.

Wie schwer ist es aber auch, den Fall genau zu beurteilen, der in der Zeit, in der sich die meisten anpassten im Bündnis von Ästhetik und Gewalt, bei dem Versuch, Visionen eines menschlichen Auftrages zu realisieren, zwischen Gemeinschaftsgefühl und Individualität, moralischer Anfälligkeit und Verantwortlichkeit zu wählen hat. Die bisherige Entwicklung durch Veränderung preisgebend. Aber von der intakten gleichen Stelle aus.

«Der Sprung ins Allgemeine ist so gefährlich, dass man ihn immer wieder üben muss, und von derselben Stelle», schreibt Elias Canetti in seinem Buch «Die Provinz des Menschen. Aufzeichnungen 1942-1972». Und einen Satz davor: «Mich interessieren lebende Menschen und mich interessieren Figuren. Ich verabscheue Zwitter aus beiden.» Diese Sätze rumoren und sind weiter Anlass, genauer,

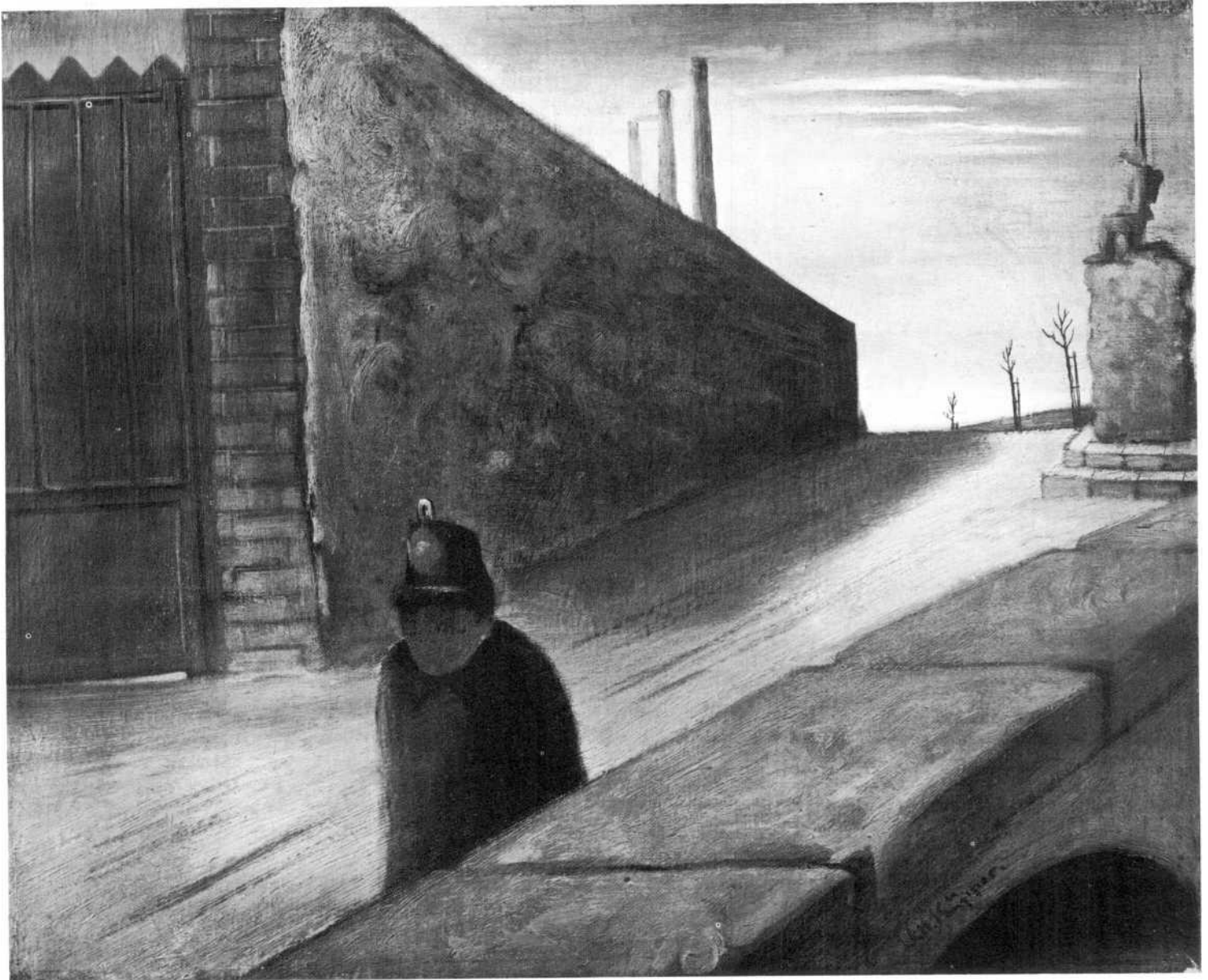
überhaupt nachzudenken über den Transit *Kunst In* dieser Zeit, über «the lone wolf» und «das Rudel» (Haftmann).

Die Wahl der Mittel liegt beim Künstler: Anpassung und erzwungene Leere oder Widerstand durch Genauigkeit.

Das «Zwischen» des Titels dieser Ausstellung weist – und der einleitende Essay von Erhard Frommhold arbeitet das deutlich heraus – auf eine psychologische Fragestellung hin. Es geht darum, wie sich der Einzelne, hier der bildende Künstler, angesichts des staatlich gelenkten Kunsthasses im Nationalsozialismus verhält, ob er aufgibt, sich anpasst oder an Schärfe und Eindeutigkeit gewinnt. Von daher will die Auswahl der Arbeiten beurteilt werden: weder geht es um Vollständigkeit noch um Wertigkeit aus einem abgehobenen Kunstbegriff heraus, dessen Verfechter immer noch nicht glauben können, dass Kunst und Politik sich wechselseitig bedingen. Die Fragestellung nach dem Agieren und Reagieren im Kraftfeld von Kunst und Staat bestimmte darüberhinaus den Aufbau der Ausstellung selbst. Sie stellt sich dar im Wechsel von thematisch auf die Chronologie der Ereignisse bezogenen Gruppen und Werkreihen einzelner Künstler, die eben die Reaktionsweisen auf die Ereignisse zeigen, das Sich-eingraben und die Fluchtgräben hinaus in Freiräume, die allemal wieder verstellt sind oder im Abseits vom Kampfgebiet der Politik liegen. Nicht immer kann eine Ausstellungskonzeption so umgesetzt werden, wie es ihre Verdeutlichung erfordern würde. So waren, aus politischen, aus konservatorischen Gründen, manche erhofften Leihgaben nicht zu erhalten. Dass dennoch eine Ausstellung voller Überraschungen zustande kommen konnte, ist der Grosszügigkeit der vielen privaten und öffentlichen Leihgeber, der genannten und der ungenannten, zu verdanken.

Rolf Szymanski





250 Will Küpper, Graue Mauer

Die Begriffe Widerstand und Anpassung sind für den Umgang mit Tatbeständen der neueren Kunstgeschichte vorerst einmal dem Sprachgebrauch der Psychologie zu entnehmen, denn sie bezeichnen sinnfällig Verhaltensweisen der Individuen zur Gesellschaft. Zwar entsteht dabei sofort der vermeintliche Widerspruch: Individualität – Gemeinschaft; zumal wenn wie hier von Kunst, also von Sublimation als sozial sinnbeladener Schöpfung die Rede ist. Dennoch bleiben Widerstand und Anpassung synonym für Beschreibungen verschiedenster personaler Situationen, selbst wenn sich aus der Lebensstrategie einzelner oder aus den Strategien verschiedener Gruppen allein weder die Motive, noch die Formen der Kunstwerke, viel weniger ein herrschender zeitgenössischer Stil erklären lassen, da für uns ein Stil – auch eine individuelle Handschrift – stets eine objektiv kunstgeschichtliche Kategorie bleibt. Psychologische Deutungen vermögen also nur die Erfahrungen einzelner aufzusammeln. Aber sie müssen, da wir hier förmlich gezwungen sind, Kunstwerke mosaikartig zur Kunstgeschichte zusammenzufügen, zwangsläufig am Anfang unserer Betrachtungen stehen, denn von der Familie, der Gruppe oder Schule, ja bis zur rigoros entscheidenden Bindung an eine gesellschaftliche Klasse wird erst einmal die Existenz des Künstlers bestimmt werden und von daher kommt sein Anteil am allgemeinen Stil der Epoche. Dennoch sind nicht allein die Worte aus dem Sprachbereich der Psychologie in ihrer Absolutheit massgebend, sondern die Präposition «zwischen» bestimmt eben das Verhältnis zur eigentlichen sozialen, politischen, ja letztlich zur ästhetischen Beschaffenheit des Kunstwerkes.

Darum soll Schleiermachers Erkenntnis: «Das Ausgehen von der Individualität bleibt gewiss der höchste Standpunkt, da er zugleich den der Allgemeinheit und den der Identität in sich schliesst<sup>1</sup>», für uns erst einmal methodisch nützlich werden, ehe wir uns tatsächlich zur «Allgemeinheit» der Kunst und zur «Identität» des Künstlers mit ihr hingefunden haben. Späterhin können wir Schleiermachers Satz vom Kopf auf die Füße stellen, indem wir die Individualität aus der Allgemeinheit erklären.

Noch ist allerdings die bildende Kunst zwischen 1933 und 1945 uns zu nahe, da wir mit ihr bloss Pluralismus oder in ihr eine Vielzahl der Handschriften feststellen und keinen Epochenstil bestätigen können. Vorläufig sind der einzelne Maler oder der Bildhauer, dessen Biographie, eine bestimmte Lokalität und das Milieu für uns greifbarer als die ganze Kunst und als ihr ganzer sozialer Hintergrund. Freilich, die

ökonomischen Triebkräfte und der Verlauf der Weltgeschichte in unserem Zeitraum sind bekannt genug geworden, aber es gibt für diesen Zeitraum heutzutage weder eine brauchbare Sozialgeschichte der Künste, noch eine Sozialpsychologie des Künstlers. Für das historische gewichtige Jahrzehnt gibt es lediglich Beschreibungen von Formschichtungen der deutschen Kunst, die von Max Liebermann bis zu Ernst Wilhelm Nay voneinander abgehoben werden.

Wobei die jüngste bürgerliche Kunstkritik von ihren eigenen Erfindungen immer wieder derartig fasziniert ist, dass sie darüber alles, was schon einmal dagewesen ist und alles, was rings um die von ihr zu Denkmälern erhobenen Figuren geschieht, vergisst. Die Stafette mit den bereits eingekerbten Namen wird über Generationen von Hand zu Hand gereicht: «Cézanne wurde das beliebteste Tapetenmuster», so «predigte» Otto Pankok<sup>2</sup> bereits im April 1926. Ein Tapetenmuster, das in jeglichem Zimmer dieser Kunstkritik auch beliebig schimmerte, und das auch dann so geblieben ist, selbst wenn diese Kunstkritik nach Julius Meier-Graefes Mühen die Färbungen andauernd wechselte. So müssen auch für «Die dreissiger Jahre» auf dem «Schauplatz Deutschland» jene sich seit spätestens 1925 recht oder schlecht selbsterhaltenden «Brücke»-Künstler einen musterhaften Anteil erhalten. Da die nun älter gewordenen Expressionisten Karl Schmidt-Rottluff, Erich Heckel, Max Pechstein den einstmals tieferen Sinn der «Menschheitsdämmerung» nur noch unentwegt in Repliken banalisieren können, wäre der künstlerische Verfall – nicht als «Entartung» – der ehemaligen «Brücke»-Künstler eine objektiv kunstgeschichtliche Tendenz der dreissiger Jahre, die sich aus dem Ende der Konjunktur der Gefühle, die zwischen 1905 und 1922 herrschte, erklären lässt, formal aus einer anderen Situation, in der der echte und der sich selbststilisierte Autodidakt nicht mehr ausreichen, um die moderne Kunst mit zu bestimmen. Verlässt aber einer diesen aus altbackenen Gefühlen gekitteten Denkmalssockel, um sich nun tatsächlich «scharf mit dem Dritten Reich» in «offen tendenziösen Werken» auseinanderzusetzen, wird er vom Piédestal heruntergestossen: Oskar Kokoschkas Werke der dreissiger und vierziger Jahre sind dann beispielsweise bloss «Marksteine edlen Wollens in einer dunklen Zeit<sup>3</sup>». Jedes Wort verbirgt hier eine absichtliche Mystifikation: «edles Wollen» für Kokoschkas reale Anklagen: Emigration, nazistische Okkupation, Krieg; «dunkle Zeit» für die Barbarei des faschistischen Regimes.

Auf dem gleichen «Schauplatz Deutschland» gibt es auch «Nach Dada und Bauhaus», also bei einer ebenfalls absolut unpräzise historischen Bestimmung für die dreissiger Jahre, überhaupt keinen Bruch in der deutschen Kunst, denn «die geistigen Positionen, die Politik und Kunst bestimmten, lagen wohl zu weit auseinander». Kronzeu-

gen hierfür sind merkwürdigerweise die polnischen «Unisten» um Wladislaw Strzeminski in Lodz, Mitglieder der «a.r.» (artyski rewolucyjni), einer ausgesprochen politisch links gerichteten Vereinigung, deren «geistige Positionen» im besagten Zeitraum sehr wohl von der Politik bestimmt werden, nämlich von der Emigration, vom Untergrund, Ghetto oder Konzentrationslager. Aber «Emigration oder politische Auseinandersetzungen bedeuten nicht immer notwendig eine neue Entwicklungsphase oder gar eine Unterbrechung der Arbeit.» Das stolz hervorgezeigte Beispiel hierfür ist immer wieder das Bauhaus und dessen Gesinnungsfreunde, die alle «bereits international orientiert» sind und «wenig zur Restauration eines neuen nationalen Selbstverständnisses» taugen<sup>4</sup>.

Nun, ein helllichtiger Mann wie El Lissitzky hatte schon im Dezember 1924 prophezeit: «Ich möchte mich gern irren, aber wir werden es noch erleben, wie Burchartz, Schlemmer, Röhl als nationaler Konstruktivismus und nationales Bauhaus auftreten werden . . .<sup>5</sup>». Die Nazis haben das zwar faktisch verhindert. Um aber bei Lissitzkys Gleichnis zu bleiben: Max Burchartz stand schon 1930 als Künstler an der Seite Albert Voglers, der sich damals gerade anschickte, die NSDAP mit zu finanzieren; Oskar Schlemmer war 1932 bei einem seltsamen «National-Sozialismus» gelandet, der für ihn – allerdings ohne Hitler – «im Kulturellen Fruchtbare erwarten lässt<sup>6</sup>». Solche Verwirrungen sind nicht nur aussergewöhnlich, und sie sind auch nicht zufällig, sie widersprechen nur jener leichtfertigen Feststellung vom «Schauplatz Deutschland»: «In der äusseren und inneren Emigration arbeiteten Künstler unbeeindruckt von den politischen Verhältnissen ... an der Entwicklung von Gedanken weiter, die zum Schauplatz Deutschland gehören, auch wenn wir uns dies heute mühsam wieder bewusstmachen müssen<sup>7</sup>.»

Hier wird nun der «Schauplatz», also das faschistische Deutschland, geradezu als eine Idylle verklärt und der Künstler zu einer Art heiligem Hieronymus im Gehäuse erhoben, wobei sich in Wirklichkeit solche Gehäuse allerdings oft als Baracken eines Konzentrationslagers enthüllen. Trotzdem beeindruckt anscheinend demnach den Künstler weder die Zerstörung Warschaws, Rotterdams oder Dresdens, von Buchenwald oder Auschwitz ganz zu schweigen. Eine derartige indifferente Kunstkritik, die eine problemlose Kontinuität der deutschen Kunst von Hans Purrmann bis John Heartfield konstruieren möchte (Dada hat die Traditionalisten «jahrzehntelang mit beissendem Spott überzogen<sup>8</sup>», als hätten George Grosz, John Heartfield oder Rudolf Schlichter 1936 überhaupt noch etwas mit Dada im Sinn gehabt), kann den Faschismus nur als einen geschichtlichen Unfall betrachten, der die Künstler wenig beeinflusst, höchstens intellektuell gekränkt hat. Eine simple Parallele zur apologetisch bürgerlichen Histo-

riographie, die ebenfalls bloss einen «Grundwiderspruch zwischen retrogressiver ideologischer Integration und ungebändigter Modernisierung» in diesem Zeitraum und für diesen Schauplatz konstruiert<sup>9</sup>. Diese polemische Einschaltung ist notwendig gewesen. Denn bevor wir uns dem Gegenstand ganz widmen können, müssen wir ihn von der willkürlich erzeugten Illusion befreien, von der ihm angeblich immanenten Entfaltung. Das kann recht einfach, aber doch nach grossem Vorbild geschehen, indem wir bloss die vorgeblich zeitlosen Gedanken in den tatsächlichen Verhältnissen «tanzen» lassen. Also nicht auf Äsops Rhodus, sondern in jenem Deutschland, wo zwischen Januar 1933 und Mai 1945 staatlich organisierter Mord und Totschlag als erlaubte Amtshandlung herrschen.

Wir hüten uns dennoch, Widerstand und Anpassung vorerst als moralische Normen der Kunstgeschichte zu verwenden, weil, wie gesagt, *zwischen* beiden Verhaltensweisen eine gesellschaftlich merkwürdige Wechselwirkung besteht, bei der sich die eine oft in die andere Art verwandeln kann. Es müssen zuerst die Bedingungen, die Absichten und die Resultate voneinander unterschieden werden, ehe wir überhaupt zu einer kunstgeschichtlichen Aussage kommen können.

El Lissitzkys Ahnung ist angesichts eines der heiligsten Bücher zur modernen Kunst niedergeschrieben worden, und sie birgt auch noch – abgesehen von dem namentlich treffenden Gleichnis – eine Überlegung, die genauestens die künftigen Fragen nach Widerstehen und Anpassen umschreibt, ja die sogar eine mögliche Ursache der Feindseligkeit gegen die Moderne im faschistischen Deutschland erklärt. Jenes sakrosankte Buch ist der «Europa-Almanach», den Carl Einstein und Paul Westheim 1924 gewissermassen als Fazit der zeitgenössischen Kunstbewegung zusammenstellten und 1925 im Gustav Kiepenheuer-Verlag erscheinen liessen<sup>10</sup>. Lissitzky hatte als Mitautor im Dezember 1924 ein Vorexemplar erhalten und beeilte sich nun an Sophie Küppers postwendend zu schreiben: «Es ist ein charakteristisches Dokument dieses Antideutschlandüberalles, das seine Würde unter einer Jahrmarktsmaske zu verstecken versucht<sup>11</sup>.» Dieser Satz formuliert die gleiche weltanschauliche und vielleicht auch schon ästhetische *Contradictio in adjecto*, wie sie sich in den nationalen Ausflüchten deutscher Künstler 1933/1934 und in den kosmopolitischen Ansprüchen jener deutschen Kunstkritik nach 1949 niederschlagen sollte.

So lässt sich Lissitzkys Briefstelle für die Situation um 1933 und die folgenden Jahre erst einmal verallgemeinern, da er ahnungsvoll sogar das richtige Wort gefunden hatte: «national». Als Sowjetbürger bedachte er freilich 1924 die damals vielleicht ins Unterbewusstsein verdrängten, Lissitzky höchstwahrscheinlich alchimistisch scheinenden-



den Worte «rassisch» oder «nordisch» noch nicht. Ein knappes Jahrzehnt später sind sie gefährliche Zensuren in der Politik der Nazis. Gleich 1933 werden von dem NSD-Studentenbund solche Adjektive aus der politischen Mystik zu der Parole verbunden: «Jugend kämpft für deutsche Kunst». Diese Parole bestätigt Lissitzkys Vorahnung: Die masochistisch beanspruchte Maskerade erlebt jetzt ihren Aschermittwoch, das alte «Tapetenmuster» wird nun mit jugendlichem Elan als deutsch ornamentiert ausgegeben. So versucht man von diesen Worten bezaubert oder rein pragmatisch aus dem krausen Gewirr der Naziideologie – allerdings auch mit ihr – wenigstens die Expressionisten zu retten. In der allgemeinen Verwirrung und im national kindlichen Glauben an den Reichspräsidenten Hindenburg als «republikanisches» Regulativ war man auch in Künstlerkreisen und unter den Kunsthistorikern diesem magisch scheinenden Bluff aufgesessen. Ernst Ludwig Kirchner und Carl Hofer, Ludwig Justi und Alois Schardt fanden ihn erst einmal diskutabel oder wenigstens strategisch verwendbar.

Das ist objektiv der erste Kompromiss, der erste Versuch einer Anpassung grossen Stils. Dass er misslingen musste, beweist heute eine dem Vorgang eigens gewidmete umfangreiche Literatur. Die bei aller Zurückhaltung dennoch die damaligen Geschehnisse als eine Art Epos behandelt, obgleich es doch eine ausgemachte Komödie war, zu der sich in wenig würdiger Weise Ludwig Justi und Alois Schardt herabgelassen hatten<sup>12</sup>. Selbst ein unbürgerlicher Mann wie Adolf Heilborn versuchte 1933 die soziale Anklage der Kollwitz nationalsozialistisch zu kaschieren, indem er sie einfach angesichts eines noch vorhandenen Arbeitslosenheeres für gegenstandslos erklärte, denn was die Kollwitz «erstrebte – es hat jetzt im ‚Winterhilfswerk‘ . . . weit über jedes Erwarten hinaus Erfüllung gefunden<sup>13</sup>». Käthe Kollwitz hatte freilich mit socher Farce taktischer Anpassung nichts gemein.

Dieser kunstgeschichtliche Kompromiss bekommt noch einen merkwürdigen politischen Unterton, da Alfred Rosenberg, der Antipode jener «Jugend» und der Mann mit eigenen «Gartenlaubekünstlern» den Versuch der jüngeren Nazis, gewisse moderne Künstler wenigstens für sich erhalten zu wollen, als kulturelle «Otto-Strasser-Bewegung» denunzierte, und weil späterhin einige Kunsthistoriker diesen Versuch mit der sogenannten «zweiten Revolution» der SA, mit Ernst Röhm unmittelbar in Verbindung brachten, um der modernen Kunst wenigstens eine Art aktive Widerspenstigkeit unterlegen zu können. Hierbei ist wohl eher der Wunsch nach aktiver kultureller Opposition der Vater des Gedankens. Obgleich jene kulturellen Ambitionen in einer «zweiten Revolution» bisher nirgendwo untersucht worden sind, könnte man vielleicht dabei sogar einiges, was man jetzt dauernd dem unbestimmten kleinbürgerlichen Geschmack «mittelständi-

scher Volksschichten» anlastet, eher bei der Reichswehr oder bei der Familie Krupp, die Röhm's Beseitigung erzwangen, wiederfinden. Gottfried Benn schreibt ja aus der Emigration in die Reichswehr wie aus einer wollüstig bequemen Etappe im Oktober 1935: «... nun sind wir also soweit: Bürgerlich geborgen . . .<sup>14</sup>». Zumal Röhm sowieso mit einem «sittlichen Defekt» behaftet war und seine «zweite Revolution» als «permanente Revolution von unten», wie Papen sie denunzierte, empfunden wurde. Stigmata, die sich im Allgemeinen auch in der modernen Kunst öffneten. Aber eine andere Strömung mit einer «zweiten Revolution» in petto ist, bei allen politisch und ethisch fundamentalen Unterschieden zu Röhm, hier wenigstens bedenkenswert. Den Rang, den Ernst Niekisch im «Reich der niederen Dämonen» Röhm zubilligt, Niekischs geheime Loyalität für Röhm in diesem Buch, lassen die Ausweitung einer Kunst und Ästhetik der «zweiten Revolution» auch auf den Kreis um Ernst Niekisch und seine Zeitschrift «Widerstand» (1926-1934) wenigstens theoretisch zu. Hier wäre zwar den Expressionisten nichts passiert, nachdem sie sich sowieso «national» eingestellt hatten. Aber eine andere Gruppe wäre jetzt nicht nur partiell, sondern total anpassungsfähig geworden: Stefan Georges Kreis und Ernst Jüngers Gefolgschaft. Der typische Fall für jene Umkehrung der Verhältnisse ist in dieser Gemeinschaft der Zeichner A. Paul Weber, der von der Gestapo verfolgt und eingekerkert wird, der zu dem «Verhängnis Hitler» 1932 eine einzigartige zeichnerische Formel findet, den man aber auch im gleichen Atemzuge missbrauchen kann, wenn er im Geiste einer «zweiten Revolution» die «Plutokratie» anklagt. A. Paul Webers «Britische Bilder», 1940 im Nibelungenverlag erschienen, werden nicht wegen ihrer surrealen, kubinesken, expressiven Formen kritisiert; im Gegenteil: «Wir haben heute auf dem Gebiete der politischen Karikatur in Deutschland nichts, das wir dieser scharfen, peitschenden Phantasie an die Seite stellen könnten. Und auch das Ausland hat keine gleich zupackende und phantasievolle Begabung, wie sie A. Paul Weber darstellt. Er steht im Weltrang neben Daumier und Doré und erreicht manchmal fast die unheimliche Eindringlichkeit Goyas.» Dieses grossmüliges Urteil stand im März 1941 in Alfred Rosenbergs Kunstzeitschrift<sup>15</sup>. Das ist aus dem Geist der «linken Leute von rechts», die 1934 auf eine «zweite Revolution» gehofft hatten oder sie herbeizuführen suchten: Ernst Niekisch, Otto Strasser, Karl O. Paetel, Ernst Jünger u.a. Diese hypothetische Fragestellung ist freilich längst geklärt. Sowohl Ernst Niekisch als auch A. Paul Weber hatten ihre Antworten auf die 1960 provokatorisch gestellte Frage W. Laqueurs, was wäre, wenn «Reichspräsident von Hindenburg am 28. Januar 1933 Ernst Niekisch mit der Bildung eines neuen Kabinetts beauftragt hätte und wenn . . .», längst glaubhaft gegeben<sup>16</sup>. Aber Ernst Niekisch ver-

sucht doch in seinen Äusserungen zur Kunst des antifaschistischen Widerstandes die Kunst recht undialektisch in die Nähe der Macht oder der Machtveränderungen zu rücken, wenn er schreibt: «Die Kunst lebt im innigsten Zusammenhang mit den Erscheinungen des sozialen und politischen Daseins; sie ist im Grunde auch nur eine Ausdrucksform der Bewegungen des sozialen und politischen Körpers<sup>17</sup>.» Die Hypothese einer andersartigen Anpassung wird für die Kunst zwischen 1933 und 1934 noch glaubhafter, wenn man die spätere Warnung Hermann Rauschnings ernst nehmen könnte, der 1938 (Niekisch sass damals bereits im Zuchthaus Brandenburg) vor «der heraufkommenden zweiten Phase der neuen Revolution» ängstlich zu werden beginnt, da «hier die ideologische Brücke bereitsteht, die zu dem Bündnis mit Russland führt ... In solcher Richtung bewegen sich die Gedanken der vielen, an der Verworfenheit des nationalsozialistischen Regimes enttäuschten Glieder der jüngeren Generation. Es ist die ‚Sendung der jungen Generation‘, wie sie heute gesehen wird<sup>18</sup>.» Nun, dafür war es bereits zu spät. Die Kunst war damals schon «gesäubert». Aber immerhin war das ebenfalls eine Möglichkeit für Anpassung, die aus machtpolitischen Gründen nicht erfolgen konnte. Bewusste oder passiv verharrende Anpassung ist also vorerst eine allgemeine gesellschaftliche Erscheinung, in der anfangs nur Juden und weithin bekannte militante Antifaschisten fehlen. Sie ist in diesem Moment noch keine ausgesprochen individuelle Haltung gegen oder für das nationalsozialistische Regime, sie kommt aus der eigenen Ideologie, das heisst, aus der Ästhetik in eigener Sache. So steht ein nicht geringer Teil künstlerischer Prominenz der Weimarer Republik vorerst im Frühjahr 1933 bis zur berüchtigten Hitlerrede auf dem Reichsparteitag im September 1934 in Abwarte-, wenn nicht gar in Habachtstellung. Und Alois Schardts schwülstige Rede «Was ist deutsche Kunst?», im Oktober 1933 gehalten, schmeichelt doch hier und da insgeheim dem rassistischen und nationalsozialistischen Dünkel. Man ist nun damit endlich den Makel des «Kulturbolschewismus» losgeworden und gewissermassen mythisch und geopolitisch aus der internationalistischen Welt ins Deutsche Reich heimgekehrt. Gewehrt hat man sich dagegen schon seit Langem. Paul Renners Pamphlet «Kulturbolschewismus?» von 1932 ist ein letzter liberaler Versuch, sich durch ein augenscheinlich grosses Fragezeichen von dem Makel zu reinigen. Die Sprache gegen den «Kampfbund für deutsche Kultur» ist noch offen und kritisch, aber der Ausweg ist allbekannt. Renner versucht eine Art Ständeordnung des Werkbundes in einem fiktiven Paneuropa zu begründen, in dem allerdings auch «der Wille zur Ordnung» im «alten preussischen Geist» walten sollte. Die «Entartung» beginnt nach ihm schon 1789 in Paris, aber dennoch liegt Paul Renner «daran zu zeigen, dass Kollektivismus nicht ohne

Weiteres politischer Kommunismus sein muss. Man darf nicht jede Kampfansage gegen den Individualismus als ein Bekenntnis zu Moskau deuten<sup>19</sup>.» Acht Jahre später wird das alles von Renner in zeitgeschichtliche Schwaden gehüllt; dass Ludwig Klages Gedichte von Alfred Schuler herausgibt und in Renners «proletarischer» Futura-Buchschrift drucken lässt, wird ihm zur nationalen und politischen Busse für die alten Sünden (Schuler ist als Kronzeuge hier kein Zufall, gehörte er doch als antisemitischer Mystagoge um 1923 zu dem Kreis um den Verleger Hugo Bruckmann, wo auch Hitler verkehrte); dass der «Lehrkörper» der Münchner Meisterschule für Deutschlands Buchdrucker «heute (1940) noch fast unverändert am Werk» sei<sup>20</sup>, ist die Verleugnung seines emigrierten Kollegen Jan Tschichold. Hier fügen sich Opportunität und Anpassung zu einer neuartigen Untertanengesinnung.

Jedoch das ist bereits ein personaler Fall, zu dem allerdings die Broschüre von 1932 hinführen musste. Noch ist die *allgemeine* Anpassung Gegenstand unserer Betrachtung. Wir haben leider historisch keinen Grund, sie zwischen 1933 und 1934 bloss auf einzelne Persönlichkeiten zu beschränken. Anpassung bleibt eine geistige und freilich auch materiell ausgerichtete Bewegung, die sich erst ein oder zwei Jahre später in bitterer Reue und mitunter in Armut selbst aufhebt. Die Ursachen der Bewegung sind eindeutig. Paul Renner, ein Rationalist aus dem Geiste Gottfried Sempers, wurde insgeheim bereits in El Lissitzkys Charakteristik eingeschlossen. Bei den Expressionisten liegt der Fall auf der Hand. Es ist Fleisch von ihrem Fleisch, denn weltanschaulich hatte sich längst keiner mehr um sie gekümmert. Die alten Nazis waren bei Fidus und Richard Müller geblieben, die bürgerlichen Demokraten kanonisierten Gerhard Hauptmann und Max Liebermann zu Klassikern, die Sozialdemokratie stand zwischen Hans Baluschek und der Neuen Sachlichkeit, exponiert in der «Büchergilde Gutenberg», die Kommunisten spiegelten sich in der einzigartigen Kunst John Heartfields oder in der klassensektiererisch ausgerichteten «Assoziation Revolutionärer Bildender Künstler Deutschlands». Wo sollten nun die Expressionisten und die Neusachlichen aus zwei Generationen hin? Zumal sie mit einem nutzlosen Erbe von Friedrich Nietzsche bis Moeller van den Bruck, von Peter Kropotkin bis Gustav Landauer belastet sind. Das Jahrzehnt zwischen 1923 und 1933 war ausreichend, um ihre politische Mystik, ihre edlen Utopien, ihren abstrakten Vitalismus und die Marktfähigkeit ihrer Kunst so in ein System zu verbinden, mit dem sie vorerst einmal hilflos vor der Katastrophe, das heisst letztlich hilfsbereit dem Faschismus gegenüberstehen. Man braucht nicht unbedingt Georg Lukács' berühmten Essay «Grösse und Verfall des Expressionismus» aus dem Jahre 1934 wörtlich zu nehmen, obwohl sich das Urteil

«Verfall» in jenem Jahr wohl auch durch jene hilflose Anpassung von selbst ergibt. Lukács' harter Freund Michail Lifschitz hat uns ein treffliches Beispiel überliefert, welches die ganze Hilflosigkeit, die Verwirrung und die Voraussetzungen solcher Bewegungen offenbart. Als 1932 die Nazifraktion des Dessauer Stadtparlamentes die Mittel für das Bauhaus verweigerte und damit die Institution reprivatisierte und aus der Stadt vertrieb, da reagierte die Pariser Zeitschrift «Cahiers d'art», die der Präzeptor der Moderne, Christian Zervos, herausgab, auf die Neuigkeit aus Dessau mit folgender Glosse (Nr. 6/7): «Die Nationalsozialistische Partei bekundet aus Gründen, die uns unverständlich sind, eine resolute Feindseligkeit gegen die wahrhaft moderne Kunst. Eine solche Einstellung scheint umso paradoxer, als diese Partei vor allem die Jugend anziehen möchte. Geht es denn an, jugendliche Elemente voll Enthusiasmus, voll vitaler Kraft, voll schöpferischer Fähigkeiten aufzusaugen, um sie dann wieder in veraltete Traditionen zu tauchen?» Lifschitz kommentiert: «Da haben Sie ein reales Bild europäischer Sitten am Vorabend der Hitlerschen Walpurgisnacht. Nach was für einer Kriecherei riecht diese Glosse, und wie richtig konterfeit sie jene Katzbuckelei vor der angeblichen Jugendlichkeit von Barbaren, die zu dem geistigen München der dreissiger Jahre geführt hat<sup>21</sup>». Und Oskar Schlemmer jammert zur gleichen Stunde: «Sagen Sie bloss: was ist, was wird mit dem Bauhaus? Es scheint unabwendbar, dass es geschlossen wird. Trotz Mies van der Rohes Entpolitisierungsmassnahmen wird nun die Rechnung für die Sünden (?) präsentiert<sup>22</sup>.» Es ist im gleichen Jahr das gleiche Fragezeichen, das Paul Renner gesetzt hat, die Beichte der «Sünde» ist hier bloss offener, das Fragezeichen lautet, in die politische Wirklichkeit übertragen: Hannes Meyer, ein Mann, ein Sündenbock, der überhaupt das republikanisch-»nationale« Bauhaus gestört hat. Wenn schon der «Vorabend» dahin führt, was kann dann erst am nächsten Morgen beim eigentlichen «Aufbruch», was am Tage der «Machtergreifung» und was kann erst hernach noch alles geschehen?

Sie stehen zwar nicht in Reih und Glied, aber sie haben recht bald ihre alten Orden hervorgeholt und weithin sichtbar angelegt: Nolde das Goldene Parteiabzeichen, Max Pechstein die Palau-Zeichnungen als Willensausdruck der alten deutschen Kolonialmacht, der «Simplicissimus» säuberte flink die Redaktion von Juden (Heine, Frishman u.a.) und erklärt sich wie einst in «vaterländischer Pflicht» als «Kampfblatt». Man erfüllt das Vokabular jener «Jugend» fast buchstäblich, ja es scheint, als besinne man sich angesichts des Nationalsozialismus erst wieder ganz auf Rasse und Deutschtum. Ernst Ludwig Kirchner ist wohl der extremste Fall, da er noch 1935 meint, dass der Nationalsozialismus «mein Tun aus Irrtum bekämpft<sup>23</sup>».

Aber selbst ein Mann wie Carl Hofer rechnet «der nationalen Bewegung das leidenschaftliche Interesse, das sie den Künsten entgegenbringt» nach allen offenen und versteckten Drohungen als «eine bedeutungsvolle Erscheinung» des Jahres 1933 an; gegen alle Bedrohungen muss nach Carl Hofer «ein für alle Mal festgehalten werden, dass nächst dem Militär kein menschlicher Tätigkeitsbezirk so judenfrei ist wie die bildende Kunst, so frei auch von jeglichem jüdischen Einfluss.» Und auch Hofer beschwört die «junge, leidenschaftliche und stürmische Bewegung der kraftvollen Jugend» doch nicht beim «Mittelmass» stehenzubleiben und nicht «die schöpferische Kunst, auch in ihren Wandlungen und Experimenten zu unterdrücken<sup>24</sup>.» Solche Stimmen lassen sich förmlich zu einem dumpfstimmigen Chor vereinen, wenn man noch die biederen Leute von Georg Kolbe, Richard Scheibe bis Karl Albiker, von Walter Klemm, Peter August Böckstiegel bis Franz Lenk, von F. H. Ehmcke bis Rudolf Koch hinzunehmen wollte. Jede beliebige Stelle aus Autobiographien damals militanter Antifaschisten führt im Frühjahr 1933 immer wieder stereotyp zu gleichen Feststellungen: «Die meisten unserer Bekannten änderten schlagartig ihr Verhalten uns gegenüber. Wir wurden überaus vorsichtig und näherten uns nur, wenn man uns dazu ermunterte. Den offiziellen Bruch führten unsere besten Freunde herbei: der Lyriker Fritz Dietrich und seine Frau, der westfälische Maler P. A. Böckstiegel und seine Frau. Sie erklärten, sie wollten dem Führer nicht – durch persönlichen Umgang mit Juden und Kommunisten – bei seinem Erneuerungswerk in den Rücken fallen<sup>25</sup>.» Anpassung ist zu einer massenhaft auftretenden bürgerlichen Haltung in der Gesellschaft geworden.

Aber gegen Rosenberg und seinen «Kampfbund für Deutsche Kultur» half nach 1934 alles nichts. «Die Kriterien, mit denen der Moderne geholfen werden sollte», schreibt Berthold Hinz über die Nazijugend und zu den Selbstrettungen, «sind sichtlich identisch mit denen, die sie andererseits zu Fall bringen sollten. Die Aporie beider Seiten, ihr totaler Irrationalismus ist offenkundig<sup>26</sup>.» Man muss es schon sprachlos, ohne psychologischen Kommentar, höchstens politisch erschüttert zur Kenntnis nehmen, dass Wassili Kandinsky, Wochen nach der Reichstagsbrandstiftung, am 23. April 1933 Willi Baumeister empfiehlt: «Es scheint mir, dass der geeignetste Platz für die Lüftung dieses Nebels der Kampfbund für Deutsche Kultur wäre. Mit geschickter, ruhiger und sachlicher Erklärung würde man da, denke ich, wichtige Dinge erreichen können ... So viel ich Sie kenne, wären Sie der geeignete Mann für solche Aufgaben<sup>27</sup>.» Hier verkehrt sich Anpassung bereits in politische Schizophrenie.

Nach Hitlers Parteitagrede schlägt die einstige Hoffnung auf Gemeinsames in Enttäuschung um, die die betroffenen Künstler zur geistigen Abkehr oder wenigstens zur Zurückhaltung von diesem Re-



gime führt. Die mystische «Prophezeiung des Nostradamus» wird bei Carl Hofer jetzt von realen Gleichnissen aus der Gegenwart verdrängt, Ernst Ludwig Kirchner bringt sich um, weil ihm von «den Leuten, die doch dasselbe wollen, der Garaus gemacht» wird. Alois Schardt emigriert in die Vereinigten Staaten von Amerika und so weiter und so fort.

Die Versuche, nach dem Muster Alois Schardts, Ehrenrettungen vorzunehmen, halten zwar an. Eine Art Blut- oder Kriegsmythos wird immer wieder von Neuem heraufbeschworen, 1940 mit Franz Marc's Tiersymbolen: Franz Marc wird «in das Chaos des Krieges geworfen; seine ganze Schöpferkraft kreist in diesen letzten Jahren um die Lösung der neuen Aufgaben, dem furchtbaren Blut- und Lebensverlust der Völker Sinn und Bedeutung zu geben.» Hier wird ein Irrtum mit tödlichem Ausgang durch Mystifikation nutzbar oder besser gesagt «kriegstauglich» gemacht.

Franz Marc ist solche späte Entscheidung zwar abgenommen worden, aber immerhin ist er doch aus kubistisch-patriotischer Überzeugung in den «Heldentod» gegangen: «Wie schön, wie einzig tröstlich zu wissen, dass der Geist nicht sterben kann, unter keinen Qualen, durch keine Verleugnungen, in keinen Wüsten. Dies zu wissen, macht das Fortgehen leicht<sup>28</sup>», schreibt er am Tag seines Soldatentodes. In einer Simplicissimus-Karikatur von Thomas Theodor Heine «Kleine Bilder aus grosser Zeit» hat dieser scharfsichtige Mann 1917, sich über alle eigenen Ressentiments hinwegsetzend, auch die weltanschaulich-ästhetische Metaphysik jener vehementen Kriegshelden der modernen Kunst satirisch zerstört, indem er seinen «Sterbenden Kubisten» seufzen lässt: «Tröstlich ist's, daheim zu sterben, den Tod durch eine runde Kugel hätte ich nie überlebt». Diese Parallele zu Marcs philosophischem Anspruch auf einen ihm gemässen Tod ist ernüchternd, denn sie verhöhnt bereits den Mythos Langemarck, ehe er nach Stalingrad führt.

Abgesehen von derartiger Ironie hatte die moderne Kunst seit 1918 aus sich selber und aus ihr hilfreichen kritischen Weltanschauungen Mittel gefunden, jenen Mythos gründlich zu stören oder gar zu zerstören. Sie sind aus den Ernüchterungen über den tatsächlichen Krieg und den republikanischen Alltag hervorgegangen. George Grosz, Otto Dix, John Heartfield und deren Genossen gilt deshalb der eigentliche unversöhnliche Kampf. Daneben ist die «Entartete Kunst» ein grosses politisches und weltanschauliches makabres Spektakel mit verschiedenen Regisseuren, eine Farce, mit der man die eigenen und kleinbürgerlich pöbelhaften Instinkte befriedigt. Dem eigentlichen Widersinn des Spektakels ist Bertolt Brecht auf der Spur, wenn er feststellt: «George Grosz hat sich nicht viel weniger formale Freiheiten erlaubt als Franz Marc, Herr Hitler donnerte dagegen,

dass die Pferde bei Marc nicht so sind wie in der Wirklichkeit, aber er behauptete nicht so laut, dass die Bürger bei Grosz anders sind als in der Wirklichkeit<sup>29</sup>.» Auch praktisch hat sich das erwiesen. Die Ausstellung «Entartete Kunst» reist seit 1937 staatlich befördert, offensichtlich ohne ideologische Gefahren für die Besucher durch mehrere deutsche Grossstädte. Eine einzige Nummer des «Schwarzen Korps» (Nr. 48 vom 2.12.1937) dagegen, die «abschreckend» wirkende, «entartete» Fotomontagen John Heartfields enthält, muss von Himmler wegen ihrer tatsächlich aufklärenden Wirkung sogleich verboten und konfisziert werden.

Um 1935 war man allgemein über den deutschen Faschismus endlich etwas ernüchtert. Der zögernde und fortwährend wägende Oskar Schlemmer hat das nun im April 1936 auch für sich erkannt: «Das Motiv? Die Psychologie der Gegenwart. Kann man sich ihr entziehen? Und wie ist sie beschaffen? Krieg oder Frieden. Du oder ich. Für und Wider. Kann der sensible Künstler den Kopf in den Sand stecken und als reiner Tor durch eine verhängnisvolle Gegenwart taumeln? Zum mindesten wird sich die kritische Atmosphäre im Bild spiegeln.

Daneben möchte ich aber einen Furor entgegenschleudern, der die Gemeinheit Lügen straft und die Niedertracht in die Knie zwingt<sup>30</sup>.»

Bei diesem guten Willen ist es allerdings geblieben. Ehe Schlemmer seine Torheit ganz überwinden konnte, ist er an der von ihm eigens gepflegten Sensibilität zerbrochen. Die alten formalen Hemmungen haben das «Furor» verhindert. In seinen «Fensterbildern» findet er 1942, höchstwahrscheinlich zu spät, erst einmal den Weg zu sich selbst, ehe sich ihm das Thema für die ganze Realität öffnet.

Unter diesen gefährlichen Auspizien wird es verständlich, dass das faschistische Regime eines Tages – auch in den Tagen der «Säuberung des Kunsttempels» – hier und dort zur Ruhe kommen möchte. Die lokalen klein- oder grossstädtischen Kunstvereine hatten eine jahrhundertalte bürgerliche Tradition. Und da der deutsche Faschismus keineswegs die herrschenden Produktionsverhältnisse und deren Überbau stören, sondern sie vielmehr stabilisieren und für seine Ziele nutzen will, kam es nach den wohlbedachten terroristischen Exzessen, die ja jetzt die neuen Machtverhältnisse bestätigt und organisatorisch gefestigt hatten, zu einer bestimmten machtgeschützten Ordnung. Gewiss war jegliche Rebellion, die sich eventuell in alten oder neuen «Sezessionen» oder in personellen Gruppierungen ausbreiten könnte, amtlich verboten, das heisst durch Reichskulturkammern und Gestapo kontrolliert. Aber das alltäglich bürgerliche Leben ging weiter und der Kotau der Anpassung bestätigt nur, dass sich die Widerspenstigen einschüchtern lassen und sich höchstens passiv als «innere Emigration» empfinden. Aber bereits das ist die Ausnahme.

Dafür gibt es zwei Gründe. Der eine ist handfester materieller Natur, der zweite ist in der Kunstgeschichte selber zu finden, beide Gründe bilden psychologisch eine Einheit. Die nach Heinrich Wölfflin «uralte» Frage «Kunstlergeschichte oder Kunstgeschichte», wird als Einheit scheinbarer Gegensätzlichkeit nirgendwo und nirgendwann im zwanzigsten Jahrhundert so direkt gestellt wie für die Kunst in Deutschland zwischen 1933 und 1945. Jene «wünschbare» Einheit, die Wölfflin als «Gleichmass in der Regelung» sehen möchte<sup>31</sup>, ist hier und jetzt im selben Masse geltend, wie die absolute Herrschaft der Individualität, aber gleichfalls der unbewusst eingegangene Kompromiss zwischen beiden.

Hinzu treten noch Bestrebungen sozialer, beziehungsweise politischer Konjunkturen, die nicht nur mit dem «Kampfbund für deutsche Kultur» oder der Goebbels'schen Forderung nach «Bewegung zur Organisation des Optimismus» gleichgesetzt werden dürfen. Die Frage nach der Anpassung löst sich im epochalen Massstab für Deutschland durch jenes «Gleichmass in der Begabung». Dieses «Gleichmass» ist nicht personal erstrebt, aber eine existentielle notwendige Anpassung reduziert Begabung auf das zeitlich Mögliche. Andererseits wachsen wiederum einzelne Künstler über sich selbst hinaus oder bleiben, wenn auch in veränderten Formen, auf der Höhe ihrer einstigen Werkindividualität.

Kunstgeschichtlich haben wir es in erster Linie in diesem Zeitraum und auch in den Nachkriegsjahren mit dem «Gleichmass» zu tun. Die Kunst des «Gleichmass» wird nach den konvulsivischen Zuckungen der faschistischen Propaganda – die ständig bloss zweckhaft geplante rauschhafte Episoden bleiben – wieder aus ihrer Anonymität herausgehoben, in die sie durch die die allgemeine Kultur beherrschenden Kunstvereine mit ihren mehr ökonomischen Interessen herabgesunken war. Sie allein wird der geistige Hintergrund eines trotz Diktatur wohlfunktionierenden bürgerlichen Staates. Keineswegs sind es die berühmte «Grosse Deutsche Kunstausstellung» im «Haus der Deutschen Kunst» zu München von 1937 oder die weiteren sieben Ausstellungen, die im gleichen Hause auf sie folgen, die die Massstäbe setzen. 1937 ist sie das «positive» Spektakel zu der Ausstellung «Entartete Kunst» in den Münchner Hofgartenarkaden. Die eigentliche Kunst unter der ästhetisch rigorosen Herrschaft des deutschen Faschismus dagegen besteht in ihrer Beharrlichkeit, in ihrer scheinbaren Unterordnung oder dienstbaren Einordnung in die faschistische Kulturpolitik. Walter Benjamin hat bereits 1936 auf jene zwei Seiten faschistischer Kulturpolitik hingewiesen, wenn er ihr Ziel in der «Vergewaltigung der Massen» sieht, das der Faschismus durch «Ästhetisierung des politischen Lebens» erreicht. «Der Verge-

waltigung der Massen, die er im Kult eines Führers zu Boden zwingt, entspricht die Vergewaltigung einer Apparatur, die er der Herstellung von Kultwerten dienstbar macht<sup>32</sup>». Diese «Vergewaltigung einer Apparatur» wird allerdings nur bis zu einem gewissen Grade sinnvoll sein, denn sie bedarf zumeist einer freiwilligen oder erzwungenen Hingabe. Und die «Kultwerte» allein vermindern sich allzu offensichtlich in direkte künstlerische Propaganda. Deren gesellschaftlich neuartige Schaustellung bedarf des überlieferten kulturellen Hintergrundes, um auf Wirkung bedacht zu sein. Deshalb ist jene gleichzeitige «Abrechnung» Hitlers mit den «entarteten Kunstverderbern» und dann mit «jenen Rückwärtsen, die meinen, eine deutsche Kunst aus der krausen Welt ihrer eigenen romantischen Vorstellungen der nationalsozialistischen Revolution als verpflichtendes Erbeil für die Zukunft mitgeben zu können . . .», ein taktischer Kniff. Mit ihm wird die Apparatur insgesamt demagogisch verdreht, um sie sich auch bürgerlich gefällig, aber doch im nationalsozialistischen Sinne zu erhalten<sup>33</sup>. Deshalb bleibt eine fast zwölfjährige Ruhepause in der deutschen Kunst vorherrschend, wobei wir allerdings aus ihr jene ungleichmässigen Individualisten ausklammern müssen.

Beide Seiten finden sich in allen Ausstellungen der Jahre zwischen 1933 und 1945. Ja, sie bilden sich sogar in einer Persönlichkeit aus. Es bedarf hier nicht erst des Hinweises auf Georg Kolbe, Conrad Felixmüller oder Franz Lenk. «Vergewaltigung» und Anpassung kommen einander sogar entgegen, weil sich eben jene neue Eigenart öffnet, die dem traditionellen Künstler zumeist unbewusst, Möglichkeiten für jenen kultisch propagandistischen Vordergrund liefert. Freilich gehören dazu dennoch ein williger oder wenigstens dumpfer Produzent oder materielle Bedingungen, die ihn dazu zwingen. Berthold Hinz, der sich fast ausschliesslich jenen malerischen «Kultwerten» des deutschen Faschismus widmet, lässt die «Kultwerte» aus bester historischer Sachkenntnis heraus nie für sich existieren oder allein wirken, weil sich eben das Verhältnis «zwischen kulturellem Überbau und gesellschaftlicher Basis . . . aus aktiven und reaktiven Momenten, aus Bedingungen und Bedingtheiten zusammensetzt . . . Der Dauer des bürgerlichen Staates im Wechsel seiner Erscheinungsweisen liegt die Dauer der bürgerlichen Produktionsverhältnisse im Wechsel ihrer Verwertungspolitik zugrunde. Der Wechsel aber ist die Bedingung für die Dauer<sup>34</sup>». Das ist zwar eine absolut objektive Erkenntnis über eine Epoche, aber sie ist geradezu kongruent zu den einzelnen Künstlern. Solche Erkenntnis bleibt die einzig sachliche Ausgangsposition für dessen individuelle Psychologie, dessen Mechanismen wir uns damit immer mehr nähern. Die Ursache für Anpassung ist in diesem objektiven Sachverhalt selten reine Opportunität, noch seltener Verrat an der eigenen Kunst – freilich bilden Ausnahmen auch hier

die Regel. Sie ist in fast allen Fällen Selbststrettung, entweder ästhetische oder als eine Messer- und Gabelfrage, aber auch als beides in einem. Nur wer ausser dem «Gleichmass in der Begabung» steht, ist für diesen Hintergrund, für diese Fragen ungeeignet. Selbst eine Einordnung mit allerbestem Willen, wie man es bei Nolde gesehen hat, ist nicht möglich. Gar Barlach, die Kollwitz, Paul Klee und andere hier einzuordnen wäre reine Blasphemie.

Die gegenstandslose Kunst, die ja in Bausch und Bogen dem Verdikt «entartet» verfallen ist, wird allerdings von diesem Hintergrund ganz verbannt. In ihr entfaltet sich gewissermassen illegal eine zweite Form. Wenn man will: wiederum den Wechsel als «Bedingung für die Dauer» hütend oder vorwegnehmend. Es bleibt also nur der ästhetisch fundierte Widerstand als tatsächlich aktiver Gegensatz zum Faschismus übrig. Auch er kann sich im Bewusstsein einer Persönlichkeit spalten: einerseits wird jene offizielle oder offiziöse Kunstausstellung im guten Glauben beliefert, zum anderen illegal aber eine konkrete antifaschistische Aussage geschaffen oder gar zur aktiven Tat geschritten, die dann im Märtyrertod endet: Fritz Schulze, Kurt Schumacher, Alfred Frank, Heinz Kiwitz, Peter Ludwig, Johannes Wüsten. *Zwischen* Widerstand und Anpassung bleibt erst einmal Anpassung das massenhaft auftretende Merkmal jüngster deutscher Kunstgeschichte. Das Verhältnis hat eine gewisse einfache Logik, die sich auf gesellschaftlichem Hintergrund im individuellen Verhalten ergeben muss. Trotz der sich selbst angemassen höchsten Sensibilität, ist der Künstler noch immer kein Politiker. Das «Kriterium» Antonio Gramscis bleibt auch fürderhin gültig: «Für den Politiker ist jedes a priori ‚feststehende‘ Bild reaktionär: der Politiker betrachtet die gesamte Bewegung in ihrem Werden. Der Künstler muss hingegen ‚festgehalten‘ und formal definitiv verankerte Bilder haben<sup>35</sup>.» Damit erklärt sich mancher Widerspruch! Der Künstler muss «formal definitive» Bilder finden. Und sie schreibt eine insgeheime aber herrschende Ästhetik vor. Die Anfänge sind noch formal und weltanschaulich relativ frei. Um 1933 bis gegen 1935 entsteht eine gewisse Eignungsprüfung für den Widerstand im Selbstporträt. Es wird der Wille zum Widerstand ausgesprochen, hinweisende Attribute werden hervorgehoben, und die Pose ist zumeist mehr abwartend, selten zum Angriff bereit. Diether Schmidt hat eine Genesis dieser Empfindungen und Stimmungen, die das Selbstporträt spiegelt, an den Worten Ferdinand Freiligraths: «Ich war, ich bin – ich werde sein!» exemplifiziert<sup>36</sup>. Freiligraths Vers verwandelt sich hier nicht weltanschaulich in das Pathos der Revolution, sondern «definitiv» in zeitliche Abfolge der poetisch gefassten Zustände. Die Selbstporträts leiten zumeist von einer momentan empfundenen Tragik von ratloser Unbestimmtheit bis zu innerem Widerstand hin. Warnung und Resignation liegen nahe beieinander, nicht

allein im Inhalt, sondern auch in den Formen. Das politische Selbstopfer wird entweder in eine romantisch anmutende Elegie verwandelt: Otto Nagel, Georg Mücke, George Grosz, Fritz Cremer, Otto Pankok, Hans Grundig oder das künstlerisch und politisch missionarische wird hervorgehoben: Oskar Kokoschka, Max Beckmann, Gert Wollheim, Kurt Querner, Alfred Frank. Angesichts des alltäglichen Faschismus und des realen Widerstandes wird solche ästhetische Haltung allmählich ausgehöhlt. Käthe Kollwitz' Selbstbildnis im Profil von 1941 ist die Ausnahme, hier verbinden sich Individualität als innere Freiheit und offene Anklage formal zur Gestalt, von der sich die Schönheit nicht abkehrt. Woanders bedarf es der Erklärung. «Dieser Selbst-Verlust hat das Bedürfnis sich anzupassen», meint Erich Fromm in seinem Buch, das sich mit dem «menschlichen Faktor» in der Nazizeit beschäftigt. «Es regte sich nun in den Tiefen ein Zweifel an der eigenen Identität<sup>37</sup>.» Das ist die Frage, die solche Bilder stellen. Und jetzt führt sie uns auf Schleiermachers «höchsten Standpunkt» zurück: Allgemeinheit und Identität werden ganz und gar zum Widerspruch, der sich in Anpassung auflösen kann oder im Widerstand verharrt.

In diesem Verschleiss der Sinnbilder, der bei der Frage nach der eigenen Identität beginnt, liegt auch die Ursache für die Flucht in gegenstandslose Malerei und dann für das Beharren in ihr. «Gleichmass in der Begabung», mit ihm ist der Faschismus weder als Allegorie noch als Symbol zu fassen. Nur ausser dem «Gleichmass» bei Beckmann, Klee, Kokoschka, Kollwitz, Radziwill, Dix, Barlach, und auch bei Heartfield kann das gelingen. Baumeister, Nay, Uhlmann und viele andere haben das versucht, Schlemmer war, wie gesagt, auf dem Wege dorthin, aber die grosse Idee wird durch die formale Mystifikation in Deutschland immer wieder gestört – dagegen Picasso, Klee, Moore, Zadkine – von einer persönlichen Ästhetik verdeckt. Auch diese Form ist das Pendant zu den gegenständlichen und sichtbaren Landschaften, Porträts und Stilleben, die neben den künstlerischen «Kultwerten» in den Ausstellungen der grossen und kleinen Städte Deutschlands hängen. Solche persönliche Ästhetik bestätigt nur Erich Fromms Begriff von der «Individualität als Illusion» und Wölfflins Wort vom «Gleichmass in der Begabung». Es sind einfach zwei verschiedene Modelle künstlerischer Formen, denen man individuelle, lokale, ja politisch verschiedene Eigenarten einräumen muss.

Auch Anpassung wird immer individuell bleiben müssen. Hier vereinigt sich die «uralte» Frage «Kunstlergeschichte oder Kunstgeschichte» dialektisch zu einer allgemeinen Episode in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts. So persönlich nuanciert die Episode trotz des «Gleichmasses» auch sein mag, sie hat dennoch im Wesentli-



chen ihre Ursachen ausserhalb der Individualität des Künstlers.

Die offensichtliche Barbarei des deutschen Faschismus verlangt nach Kaschierung. Mit den «Kultwerten» ist dies nicht zu leisten, und auch die jüngsten, überkommenen Mittel der Neuen Sachlichkeit haben sich durch ihre direkte Bindung an die Parteien des Proletariats wenigstens ideologisch für den Faschismus als unbrauchbar erwiesen. Auch war der einstige krasse Verismus in der Neuen Sachlichkeit um 1932 zahm und brav geworden: Dix, Schlichter, Grosz, Otto Griebel, Karl Völker. Einzig die Künstler der «ASSO» und die konstruktivistische «Gruppe Progressiver Künstler» suchten nach der Alternative einer proletarischen Kunst.

Um 1932 war die Neue Sachlichkeit bereits in Auflösung begriffen: der spitze Pinsel, die Lasurmalerei, die Magie des Dinges weichen wieder pastoser Malerei; Pinselschlag und Kolorit werden wieder ästhetisch zur poetischen Metapher erhoben. Fritz Schmalenbach hat als erster «die herrschende, die Neue Sachlichkeit ablösende, Malereiform zwischen etwa 1930 und 1937» für sich gesehen und sie 1939 beschrieben: «Seit einigen Jahren sind die extremen Richtungen abgeklungen, und eine Malerei ist entstanden, die gleichsam die extremen Richtungen in sich gemischt und neutralisiert hat, eine mittlere, gemässigte und ausserordentlich einheitliche Malerei, die gegenwärtig in fast allen Ländern den meisten Raum innehat und jeder anderen Malerei etwas Peripherisches gibt. Diese neue Malerei, die so gemässigt ist, dass man sie noch kaum als neue, grosse, einheitliche Erscheinung erkennt, ist im Prinzip dem Impressionismus nahe verwandt: sie ist zugleich ‚darstellend‘ und Malerei um ihrer selbst willen, blosser Malerei, wobei sie allerdings in ihrer Form grösstenteils vom Impressionismus abweicht und die Idee, wie dieses autonome Ding ‚Malerei‘ beschaffen zu sein habe, von Marées und Cézanne, von Matisse und Vlaminck, aber auch von Abstrakten wie Braque hernimmt<sup>38</sup>.» Richard Bie hat 1930 in einem Buch über deutsche Malerei der Gegenwart zwar ästhetisch tendenziös, aber doch die Neigung, wie sie Schmalenbach erfasst, bereits angedeutet<sup>39</sup>.

Hinter Fritz Schmalenbachs Beschreibung verbirgt sich die Kunst, die zwischen 1930 und 1947 vorherrschend in Deutschlands Ausstellungenlokalen und Galerien hängt. Sie ermöglicht letztlich offiziös auch wieder einen gemässigten, verfeinerten Expressionismus: Karl Caspar, Max Kaus, Charles Crodel, Peter August Böckstiegel u.a. Das Pathos, die Lästerungen, die Metapher, der Typus werden zurückgenommen. An ihre Stelle tritt das Handlungsbild, die lokal bestimmte deutsche oder italienische Landschaft, das Arbeitsbild ist weder klagend noch anklagend, sondern als Werkätigkeit gefasst,

im Porträt kommt es wieder zum Herren- und Damenbildnis, das exotische Thema geht nur noch bis zum Zirkus, Karneval oder zum Kartenspiel. Auch in der Plastik werden die Gebärden fast ganz zurückgenommen. Sitzen, stehen, knien oder steigen sind jetzt ihre Themen, die plastisch massvoll verfeinert als Gesten gebaut werden. So als wären Lehbruck und Barlach vergessen worden. Über allem liegt ein Hauch von Melancholie und Biedersinn, der nach 1935 jene schreiende Propaganda der Parteimaler und Bildhauer mindert. Solche Reaktivität ist kleinbürgerlich, sie ist unbedingt humanitär im Verhältnis zur Barbarei und der Propaganda der Faschisten, aber sie verdeckt sie durch einen schönen Vorhang. Jetzt ist es nicht mehr bloss ein Versuch der Anpassung wie 1933 bis 1934. Die Anpassung hat sich in anderen, in künstlerischen Formen verselbständigt und sie ist zum eigentlichen herrschenden Stil jener Zeit geworden.

Auch ihr unmittelbares Erbe wird in diesem Zeitraum gesichert: Von dem martialischen Egger-Lienz bis zu dem verfeinerten, elitären Ludwig von Hofmann wird in Gedenk- und Akademieausstellungen oder in der Zeitschrift «Die Kunst im Deutschen Reich» nichts ausgelassen.

Man muss darum jene hergebrachten Vorstellungen über unseren Zeitraum revidieren. Berthold Hinz hat das für einen Teil bereits getan. Fritz Schmalenbach ist ihm für einen anderen Teil vorangegangen, wenn er ihn auch nur als formale Nachfolge der Neuen Sachlichkeit vorstellt, ohne die sozialen Bedingungen, unter denen sich die Wandlungen vollziehen mussten, zu bedenken: das Ende der Weltwirtschaftskrise Anfang der dreissiger Jahre, die Aufrüstung als Arbeitsbeschaffung, die terroristische Diktatur des Faschismus und die allgemeine Wehrlosigkeit, zu der sich die moderne Kunst hinbewegt hatte. Hinzu kommen nun nach politischer und künstlerischer Diffamierung und den Verfolgungen die Existenzsorgen des Künstlers. Sie sind die Situation, aus der sich nach Wilhelm Reichs Feststellung «das gesellschaftliche Sein der Menschen in psychische Struktur und derartig auch in Ideologie umsetzt. Die gesellschaftliche Produktion von Ideologien ist somit von ihrer Reproduktion in den Menschen dieser Gesellschaft zu unterscheiden . . . Die charakterliche Struktur ist erstarrter soziologischer Prozess einer bestimmten Epoche<sup>40</sup>.» Und somit müssen sich auch die Varianten jener Anpassung verändert und doch unter einem Dach zeigen.

Auf den proletarischen Maler aus dem Berliner Wedding, Otto Nagel, treffen zweifellos Fritz Schmalenbachs Merkmale zu: Aus dem Milieu wird Landschaft, dann wird aus der proletarischen Wedding-Landschaft ein museales Altberlin, wobei Nagel das malerische Pastell subtil perfektioniert, zu jenen Ahnen hin, die Schmalenbach herbeiruft.

Auch das Menschenbild verändert sich, es wird intimer, familiärer und damit ganz unprogrammatisch und es nähert sich so einer abstrakten Humanität. Selbst die Klagen oder versteckten Anklagen, die den Bildnissen oder Handlungsbildern innewohnen mögen oder gar jene bis 1932 gegen den Kapitalismus offen hervorgestellten Anklagen: Verelendung, Ausbeutung, Entfremdung, Entwürdigung werden zu existentiellen Situationen des jeweiligen Modells «neutralisiert»: Carl Hofers «Der Übersetzer» (1937), Otto Nagels «Der 70. Geburtstag des Waldarbeiters Scharf» (1937), Wilhelm Rudolphs Bildnisse von dem Lumpensammler Heinrich Krause (1935-1938), Curt Querners Bildnisse von Kleinbauern aus dem Vorerzgebirge (1934-1940), Josef Hegenbarths Porträtzeichnungen aus dem Alltag. Hier wird mit malerischen und graphischen Mitteln eine Moral zurückgeholt, die der Verismus hinter Schrägheit, durch Karikatur und überhaupt unter einem Programm verdeckt hat. Ein Höhepunkt dieser Übereinstimmung von Malerei und psychologischer Empfindsamkeit sind einige Porträts Leo von Königs, in denen sich das Schicksal eines Modells für die Zeit exemplarisch mitteilt: Ernst Barlach (1937), Käthe Kollwitz (1940), Ernst Wiechert (1940). Hier wird die psychische Verfassung des Porträtierten in malerisch gesteigerter Form zum Bildnis einer Individualität, deren Existenz gegen die Zeit steht. Nicht nur auf die Modelle, sondern auf Leo von König selbst treffen Reinhold Schneiders Worte von 1941 zu: «... es sind Menschen, die in der stärkeren Gefahr ihrer Seelenhaftigkeit heimatlos geworden sind. Vielleicht hat sie vor langer Zeit ein Raum beschützt; aber dieser Raum ist zerbrochen, und es wird sich keiner mehr um sie schliessen<sup>41</sup>.» Gerade diese Heimatlosigkeit, diese innere Emigration, in die man vor den Verführungen und den Gefahren unter der Herrschaft der Nazis ausweicht, prägen jenen Stil aus, der von der Neuen Sachlichkeit wegführt. Aber auch die zweite Generation der Expressionisten wird von ihrer vordergründigen Formenwelt wenigstens partiell befreit. Wobei ein gewisser Formenüberdruß gleichfalls eine Rolle spielt.

Ein typischer Fall für die Hinwendung zu neuen Gegenständen, die im Malerischen «ertränkt» werden, ist Conrad Felixmüller. Der agitatorisch und malerisch grobe, expressiv übersteigerte Stil seiner Frühzeit weicht gegen 1930 einer Art neuer Salonmalerei. Dabei sind Pinselschrift, Tektonik, also schöne Malerei als Oberfläche vorherrschend. Die Themen gleichen sich ihr an oder werden ihr Ausgangspunkt. Aus dem Porträt wird reine Repräsentation nach dem Willen des Modells: kostbare Attribute, denen alle handwerkliche Liebe gilt, bestimmen die Aussage als förmlich glanzvolle Malerei. Conrad Felixmüller, der 1919 zu Füßen Otto Rühles und Franz Pfemferts gesessen hatte, findet sich 1933 «übergücklich», den Dichter Borries Freiherr von Münchhausen als «Domherrn zu Wurzen» malen zu

dürfen: «... den herrlichen schwarzen Talar violett-samten gefasst . . . das weisse Kreuz darauf in feierlicher Beschwörung von seinem Bewusstsein für Gott und Christus zeugend! Ein Vorfahre dieses Schlossherrn hatte sich in Perücke, mit Lieblingshunden, während seiner Lebensjahre im Wechsel der Moden malen lassen – Welch glückliche Zeiten für Künstler, in der so Malereibesessene lebten!» schreibt Felixmüller im September 1933 über seinen Auftraggeber<sup>42</sup>. Das ist keineswegs naiv oder aus Unkenntnis der unsäglichen politischen Rolle des Dichters, der nach H. G. Kramberg ein «hochgemuter Apologet der ornamentalen Lüge» ist<sup>43</sup>, und des junkerlichen Freiherrn niedergeschrieben. Das Siegelwort für Felixmüller ist «Malereibesessene», ein Drang nach Bürgerlichkeit, nach Malerei als Wohlgefallen. Sozial ist freilich das Mäzenat die Folge. Selbst der Krieg kann den Maler nur noch stören, nicht ändern. Zu dem Doppelbildnis «Der Abschied» (1943) schreibt er: «Im vollen Bewusstsein, das Glück des Lebens ist fraglich geworden: noch einmal inmitten, umgeben von den Schönheiten der Welt, der Künste, noch einmal Maler in vollen Zügen, festen Strichen, jubelnden Farben und Formen zu sein...<sup>44</sup>». Nun sind Herrenbildnis und Familienidyll malerisch so verklärt, dass sich eine eigentümliche Gesinnung ergibt.

Den Gegenpart bildet Otto Dix. Er steigert «schöne Malerei», reine bunte Farben zu einem Höhepunkt, wo sie in Trivialität umschlagen könnten, wenn sie nicht gleichnishaft als Bedeutungsfarben sich zu einer Allegorie fügen würden, zu einer sinnbildlichen Darstellung, in der absolute Malerei das inhaltliche Milieu des Bildes denunziert: «Die sieben Todsünden» (1933), «Triumph des Todes» (1935), «Lot und seine Töchter» (1939), «Aufbrechendes Eis in Steckborn» (1940). Hier wird Malerei als Handschrift zur anmassenden prophetischen Form. Ihr steht 1933 auf den «Sieben Todsünden» das Nietzsche-Wort voran: «Die Wüste wächst: weh dem, der Wüsten birgt.» Und Dix macht in absoluter Perfektion jener glatten, stupiden Nazimalerei ein einziges allgemein weltanschaulich und ästhetisch gültiges Gleichnis der tatsächlichen «Wüste». Von ganz anderen Voraussetzungen aus führen in der Emigration Max Beckmann und Max Ernst die Malerei gleichfalls dorthin. Aber das steht schon auf einem anderen Blatt der Kunstgeschichte! Die Präposition «zwischen» verwandelt sich so in «gegen», also im realen, im realistischen Widerstand.

Die Grenzen zwischen Widerstand und Anpassung sind fließend, einerseits ist es Abwehr gegen die Nazikunst, aber andererseits ist es auch gleichzeitig Zurücknahme der extremen Formenhaltungen, und zwar sowohl vom Inhalt als auch von den Mitteln her. Keineswegs geschieht das aus unläuterer zweckhaften Gründen, die Bedingungen haben um 1935 objektiv das Empfinden derartig verändert. Die Erstarrung, von der Wilhelm Reich spricht, vollzieht sich auf einer

breiten Skala der Gefühle, auf der Unterwerfung, Zweifel, Verzweiflung, Einfalt, Berechnung, Trotz und Militanz verzeichnet sind. Natürlich ist der Hintergrund, also die Duldung von Kunstwerken neben den Kultwerten keineswegs widerspruchlos. Allein ein ikonographischer Vergleich, aber auch die Gründe der Rezeption bestimmter Themen (Fritz Cremer erhält 1937 für das Relief «Trauernde Frauen» und die Plastik «Sterbender Krieger» den preussischen Staatspreis, Curt Querners «Bildnis der Mutter» wird 1941 ausdrücklich lobend in der Zeitschrift «Die Kunst im Dritten Reich» hervorgehoben und so weiter) würden zu der Erklärung neuer Formenprinzipien führen und deren Eigenarten unter den aussergewöhnlichen Bedingungen bestimmen können. Es tritt eine Vermittlung ein. Die allgemein aufgestellte Antithese: Kunst im Widerstand – Nazikunst ist kunstgeschichtlich nicht haltbar. Allerdings ist damit nicht die Nazikunst aufgehoben, aber sie ist an die Peripherie gedrängt, und damit ist auch nicht die problemlose Gewöhnung an die überlieferten gegenstandslosen Formen gesichert, sondern es wird Stilwandel erzeugt, der sich höchstwahrscheinlich allgemein vollzieht, aber erst einmal individuell sichtbar wird.

- 1 Schleiermachers Leben in Briefen, Berlin 1860-63, Bd. 4, S. 94
- 2 Otto Pankok, Aprilpredigt. In: Künstlerbekenntnisse. Gesammelt und hrsg. von Paul Westheim. Berlin o. J., S. 315
- 3 Paul Vogt, Nachexpressionismus. In: Die dreissiger Jahre – Schauplatz Deutschland. Katalog, Haus der Kunst e. V., München 1977, S. 38
- 4 Dieter Honisch, Nach Dada und Bauhaus. Ebd., S. 100 ff.
- 5 El Lissitzky – Maler, Architekt, Typograf, Fotograf. Erinnerungen, Briefe, Schriften übergeben von Sophie Lissitzky-Küppers. Dresden 1967, S. 53
- 6 Oskar Schlemmer an Otto Meyer – Amden, Breslau am 7.5.1932. Zitiert nach: Manifeste – Manifeste 1905-1933. Schriften deutscher Künstler des zwanzigsten Jahrhunderts Bd. 1, gesammelt und hrsg. von Diether Schmidt. Dresden 1965, S. 412
- 7 Honisch a.a.O. S. 119
- 8 Ebd., S. 99
- 9 Hans Mommsen in: Sowjetsystem und demokratische Gesellschaft. 1971, Bd 6, Spalte 705
- 10 Europa-Almanach. Hrsg. von Carl Einstein u. Paul Westheim. Potsdam 1925. – Wie man aus einem Brief von Josef Achmann an Ludwig Justi vom 9.6.1933 weiss, hat der unsägliche Architekt Paul Ludwig Troost anhand von Carl Einsteins innerhalb der Propyläen-Kunstgeschichte erschienenen Band «Die Kunst des 20. Jahrhunderts», Berlin 1931, Hitler und Goebbels «das marxistische Moment in der modernen Kunst erläutert». Siehe hierzu Berthold Hinz: Die Malerei im deutschen Faschismus. Kunst und Konterrevolution. München 1974, S. 19
- 11 El Lissitzky a.a.O. S. 53
- 12 Die dreissiger Jahre a.a.O.
- 13 Adolf Heilborn, Die Zeichner des Volks. Käthe Kollwitz, Heinrich Zille. 2. Aufl., Berlin 1933
- 14 Brief an Elinor Büller-Klinkström vom 1.10.1935. In: Gottfried Benn, Lyrik und Prosa, Briefe und Dokumente. Eine Auswahl. Wiesbaden 1962, S. 125

- 15 Wilhelm Westecker, Zeichnungen im Kampf gegen England. Zu A. Paul Webers «Britischen Bildern». In: die Kunst im Deutschen Reich. 5 (1941) Folge 3, S. 88
- 16 Friedrich Kabermann, Widerstand und Entscheidung eines deutschen Revolutionärs. Leben und Denken von Ernst Niekisch. Köln 1973, S. 156 u. 355
- 17 Kunst im Widerstand. Malerei, Graphik, Plastik 1922 bis 1945. Hrsg. u. eingel. von Erhard Frommhold. Vorw. von Ernst Niekisch. Dresden u. Frankfurt a. M. 1968, S. 12
- 18 H. Rauschnig, Die Revolution des Nihilismus. Zürich/New York 1938, S. 112. – Karl O. Paetel hat zwar später Jüngers möglichen Anteil geleugnet, aber doch auch Ernst Niekischs Bedauern von damals wiederholt, dass Jünger «sich auf Bestandsaufnahmen beschränke und keinerlei Ansätze zeige, neue konstruktive Wege zu zeichnen». Siehe hierzu: Ernst Jünger in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt von Karl O. Paetel. Reinbek bei Hamburg 1962, S. 56
- 19 Paul Renner, Kulturbolschewismus? Zürich, München, Leipzig 1932, S. 44. Siehe hierzu die einseitige Bewertung bei Franz Roh, «Entartete» Kunst. Kunstbarbarei im Dritten Reich. Hannover 1962, S. 102 ff.
- 20 Paul Renner, Vom Georg-Müller-Buch bis zur Futura und Meisterschule. In: Imprimatur. Ein Jahrbuch für Bücherfreunde. Bd 9. Weimar 1940 (Beilage der Bauerschen Giesserei, S. 11 ff)
- 21 Michael Lifschitz, Krise des Hässlichen. Vom Kubismus zur Pop-Art. Dresden 1971, S. 145.
- 22 Oskar Schlemmer, Briefe und Tagebücher, hrsg. von Tut Schlemmer. München 1958, S. 297
- 23 Diether Schmidt, Künstlerschriften, Bd. 2, S. 75
- 24 Karl Hofer, Der Kampf um die Kunst. In: Deutsche Allgemeine Zeitung, Nr. 292. Berlin, 13. Juli 1933
- 25 Martin Hellberg, Die bunte Lüge. Erinnerungen eines Schauspielers. Berlin 1974, S. 292 f
- 26 Berthold Hinz, Die Malerei im deutschen Faschismus. Kunst und Konterrevolution. München 1974, S. 28
- 27 Zitiert bei: Götz Adriani, Willi Baumeister. Gemälde. Tübingen 1971, S. 105
- 28 Franz Marc, Briefe aus dem Feld. Berlin 1940, S. 152
- 29 Bertolt Brecht, Schriften zur Literatur und Kunst. Bd. 2. Berlin und Weimar 1966, S. 16
- 30 Diether Schmidt, Künstlerschriften, Bd. 2, S. 77
- 31 Heinrich Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst. München 1921<sup>5</sup>, S. XI
- 32 Walter Benjamin, Schriften. Bd. 1. Frankfurt a. M. 1955, S. 395
- 33 Berthold Hinz, a.a.O. S. 29
- 34 Ebd. S. 16 f
- 35 Antonio Gramsci, Philosophie der Praxis. Frankfurt a. M. 1967, S. 421
- 36 Diether Schmidt, Ich war, ich bin, ich werde sein! Selbstbildnisse deutscher Künstler des 20. Jahrhunderts. Berlin 1968
- 37 Erich Fromm, Die Furcht vor der Freiheit. Zürich 1945, S. 247
- 38 Fritz Schmalenbach, Die Malerei der «Neuen Sachlichkeit». Berlin 1973, S. 52 f
- 39 Richard Bie, Die deutsche Malerei der Gegenwart. Weimar 1930
- 40 Wilhelm Reich, Charakteranalyse. Frankfurt a. M. 1976<sup>4</sup>, S. 12 ff
- 41 Reinhold Schneider über Leo von König. In: Leo von König. Festschrift zum siebzigsten Geburtstag. Berlin 1941, S. 36
- 42 Velhagen und Klasings Monatshefte. Zitiert nach: Conrad Felixmüller von ihm – über ihn. Düsseldorf 1977, S. 113 ff
- 43 Zitiert nach: Lexikon deutschsprachiger Schriftsteller, von den Anfängen bis zur Gegenwart. Bd. 2, Leipzig 1968, S. 182
- 44 Conrad Felixmüller, Legenden 1912-1976. Tübingen 1977, S. 100

### **Akte der Ausschaltung**

Als einer der führenden Repräsentanten deutscher Kunst und als bedeutendster Wandgestalter der zwanziger Jahre wurde Oskar Schlemmer das erste Opfer des nationalsozialistischen Bildersturms. Seine Haltung und sein Schicksal während der zwölfjährigen Hitler-Diktatur, deren Zusammenbruch er nicht mehr erleben sollte, ist symptomatisch für viele Künstler, die als «entartet» gebrandmarkt wurden und nicht ausser Landes gingen.

In Thüringen, seit Langem ein Zentrum völkischer Bestrebungen, gelang der NSDAP im Dezember 1929 der erste entscheidende Erfolg bei Landtagswahlen. Im Januar 1930, als der Nationalsozialist Wilhelm Frick zum thüringischen Innen- und Volksbildungsminister ernannt wurde, und der völkische Maler-Architekt Paul Schultze-Naumburg nicht nur Heimatschutz und Denkmalpflege des Landes, sondern auch die Direktion des ehemaligen Bauhauses übernahm, wurde Thüringen zum Experimentierfeld der NSDAP-»Säuberungsaktion«. Unter dem Motto «Kampf gegen marxistische Verelendung» sollte hier das neue kunstpolitische Programm «für Deutsches Volkstum» und «gegen fremdrassige Einflüsse» richtungsgebend im administrativen, schulischen und musealen Bereich durchgeführt werden<sup>1</sup>.

Als eine seiner ersten Amtshandlungen liess Schultze-Naumburg schon im Oktober 1930, noch vor Beginn des Wintersemesters, Oskar Schlemmers sieben Jahre zuvor geschaffene, malerische und plastische Wandgestaltung (Abb.) in dem von Van de Velde erbauten Werkstattgebäude des Weimarer Bauhauses abschlagen und über-tünchen. Wenige Tage darauf ordnete Innenminister Frick an, siebzig Werke moderner Künstler aus den Schauräumen der Sammlung des Weimarer Schlossmuseums zu eliminieren und durch Werke des 19. Jahrhunderts zu ersetzen<sup>2</sup>. Diese Aktionen lösten damals eine Flut von Protesten aus. Am 21. Dezember 1930 erschien in der Sonntagsbeilage des «Rheinisch-Westfälischen Generalanzeigers» ein Aufruf zur gemeinsamen «Front im Kampf gegen die kulturelle Reaktion» unter dem Motto «Deutschland erwache!» Namhafte Künstler wie Kurt Weill, Alfred Döblin, Erwin Piscator, Harry Graf Kessler, Max Pechstein, Carl Zuckmayer, protestierten gegen die Vergewaltigung der geistigen und künstlerischen Freiheit und forderten indirekt die Absetzung Fricks. Schlemmer selbst meldete sich zu Wort und klagte Schultze-Naumburg unter dem Titel «Bildersturm in Weimar» an, dass er als Leiter der Denkmalpflege nicht nur seine Wandgestaltun-



Wandgestaltung im Werkstattgebäude des Weimarer Bauhauses 1923

gen abreißen liess, sondern dass er es überdies noch nicht einmal für nötig gehalten habe, den Urheber von dieser Massnahme in Kenntnis zu setzen, um ihm wenigstens die Möglichkeit zu geben, seine Arbeit noch einmal zu sehen und ein paar Fotos davon zu retten. Unmissverständlich wies Schlemmer darauf hin, dass zwischen der Entfernung der Wandgestaltung und der Entfernung der modernen Bilder aus dem Museum ein ursächlicher Zusammenhang bestehe, und dass hier der «Wahnsinn Methode» habe. Das Gefährliche dabei sei, dass ja keineswegs Werke mit politischer Tendenz verfolgt würden, sondern rein künstlerische «Werte, die nur, weil sie neuartig, eigenwillig und andersartig sind, gleichgesetzt werden mit Bolschewismus»<sup>3</sup>.

Bereits zuvor hatte Schlemmer in einem persönlichen Schreiben an Schultze-Naumburg Rechenschaft über das Vorgehen gefordert, die ihm mit ausweichenden Begründungen geliefert wurde; doch konnte auch sein anschliessender Anklagebrief nichts mehr an der vollzogenen Tatsache ändern<sup>4</sup>.

Dennoch blieben die Proteste nicht ohne Wirkung, denn im April 1931 wurde Frick auf Betreiben der Kommunisten vom Thüringischen Landtag abgesetzt und Schultze-Naumburg vorübergehend seines Amtes enthoben. Der Deutsche Künstlerbund schloss ihn aufgrund seiner Aktionen und Vorträge über «Kunst und Rasse» und «Gegen die deutsche Kultur» aus dem Verband aus. Doch sowohl Schultze-Naumburg als auch Frick feierten bald darauf ihr ‚Comeback‘, als die Nationalsozialisten in Thüringen 1932 die absolute Mehrheit erhielten



Wandbilder im Brunnenraum des ehemaligen Museum Folkwang, Essen 1930

und Frick 1933 zum Reichsminister des Inneren ernannt wurde.

Die Ironie des Schicksals oder vielmehr dessen Tragik wollte es, dass zur gleichen Zeit, als Schlemmers Wandgestaltung in Weimar zerstört wurde, die neun Wandbilder für das Essener Museum Folkwang nach zweijähriger Arbeit vollendet waren (Abb.), und dass dieser Zyklus drei Jahre später gleichfalls dem Nazi-Vandalismus zum Opfer fiel. Bereits im Juni 1933 hatte Ernst Gosebruch, der Direktor des Museums Folkwang und Auftraggeber der Wandbilder, Schlemmer in einem Schreiben nahegelegt, die Wandbilder zu verkaufen, worauf der Künstler erwiderte: «Damit kann ich mich freiwillig niemals einverstanden erklären und ich sollte meinen, Sie auch nicht. Etwas anderes ist es, wenn Sie gezwungen werden, die Wandbilder zu entfernen oder gezwungen, sie zu veräussern. Ich finde, dass die einzige Form, den kulturellen Diffamierungen zu weichen, die Form des Zwangs sein kann, niemals aber der freie Wille<sup>5</sup>».

Bald nach diesem Warnsignal an Schlemmers Adresse wurde Gosebruch seines Amtes enthoben und Klaus Graf Baudissin, ein überzeugter Nationalsozialist, übernahm die Leitung des Museums. Einige Monate später erfuhr Schlemmer, dass ein neuer Wettbewerb für die Ausgestaltung des Brunnenraums im Folkwang-Museum ausgeschrieben worden war. Am 1. Mai 1934 fragte er bei Baudissin an, warum dieser Wettbewerb veranstaltet werde, was mit seinen Wandbildern geschehen sei, und ob er sich nochmals an dem Wettbewerb beteiligen könne. Baudissin antwortete in einem längeren Schreiben

am 4. Mai, dass die Wandbilder bereits vor seinem Amtsantritt magaziniert gewesen seien und dass eine erneute Teilnahme für Schlemmer wegen Überschreitung der Altersgrenze nicht in Frage käme; man sei an der neuen Generation interessiert. Des Weiteren erläuterte Baudissin seine persönliche Stellungnahme zu Schlemmers Zyklus und zu seiner Kunst allgemein, die er rundweg für einen Irrweg erklärte, auf den er «durch eine künstlerische, nicht judenfreie Clique» gedrängt worden sei. Im Übrigen könne es sich bei der neuen Kunst nur um einen totalen Neuanfang handeln, wobei die Künstler der «Vorkriegsproblematik», zu denen er Schlemmer rechnete, keine Aussicht auf Mitwirkung hätten. Schliesslich versicherte Baudissin, dass seine Wandbilder «bis auf Weiteres im Magazin verbleiben. Eine Vernichtung oder Übermalung der Sperrholztafeln wird, so lange ich hier im Amt bin, nicht erfolgen<sup>6</sup>».

Der gleiche Baudissin, der dem Künstler 1934 schriftlich erklärte, dass eine «Vernichtung oder Übermalung» der Wandbilder unter seiner Ägide nicht erfolgen würde, gehörte drei Jahre später zu den Hauptverantwortlichen jener letzten, verheerenden «Erfassungsaktion», der die gesamte Moderne und auch Schlemmers Folkwang-Tafeln zum Opfer fiel<sup>7</sup>.

Vorausgegangen war die schrittweise Ausschaltung aus dem offiziellen Kunstleben. Im März wurde Schlemmers erste grosse Retrospektive in der Heimatstadt Stuttgart, auf die der Künstler lange gewartet hatte, aufgrund von Drohungen kurz vor der Eröffnung geschlossen. Die Exponate wurden in einen geschlossenen Raum gestellt, wo sie noch eine Zeitlang für «Eingeweihte» zu besichtigen waren. Dieses Nachgeben bewirkte, wie zu erwarten war, ein triumphierendes Echo bei den Nationalsozialisten, nachzulesen im «NS-Kurier» vom 15. März 1933, in dem unter dem Titel «Das zweite Gesicht des Kunstvereins» die Abhängung der Ausstellung folgendermassen kommentiert wird: «Die gegenwärtige Ausstellung im Kunstverein hat ihr Gesicht gewechselt. Oskar Schlemmer, der Kunstbolschewist, dessen Machwerke von manchen unverständlicherweise als ‚urdeutsche Kunst‘ bezeichnet wurden, ist von den Wänden verschwunden. Im Saal 8, hinter verriegelter Tür, starren Schlemmers traurige Holzköpfe kummervoll und – um mit Alfred Kerr zu sprechen – ein bisschen reichlich blöd die Wände an. Für uns ist dieses Kapitel erledigt, nachdem der Gegner freiwillig (!) das Feld geräumt hat».

In diesem finsternen Jahr 1933 wurde Schlemmer nach nur einem Semester Lehrtätigkeit an den «Vereinigten Staatsschulen» von Berlin-Charlottenburg ohne Einhaltung der Vertragsfrist gekündigt. Dies war nur die letzte Konsequenz einer lange zuvor angebahnten Diffamierungskampagne, wie sie von der NS-Presse betrieben wurde und wie



sie sich z.B. schon in den Kommentaren vom Mai 1932 anlässlich seiner Berufung durch Bruno Paul, die als eklatanter «Fehlgriff» bezeichnet wurde, ablesen lässt. Unmittelbarer Anlass war dann ein NS-Plakat in der Akademie, auf dem Schlemmer zusammen mit seinen Kollegen Carl Hofer, Emil Rudolf Weiss, Cesar Klein, Ludwig Gies und zwei weiteren Kollegen als «destruktive, marxistisch-jüdische Elemente» gebrandmarkt waren, verbunden mit der Drohung «Meidet diese Lehrer!» Schlemmer beschwerte sich beim Ortsgruppenleiter und beim preussischen Kultusministerium wegen dieser lügnerischen Verleumdungen und stellte seinen Unterricht bis auf Weiteres ein<sup>8</sup>. Doch statt einer Bestrafung der Plakatverfasser oder Rehabilitation des Diffamierten erhielt er am 17. Mai die Kündigung. Damit war Schlemmer offiziell aus dem Dienst des neuen Staates entlassen und verlor nicht nur sein künstlerisches und pädagogisches Wirkungsfeld, sondern auch die Existenzgrundlage für sich und seine Familie.

### Protest und Rückzug

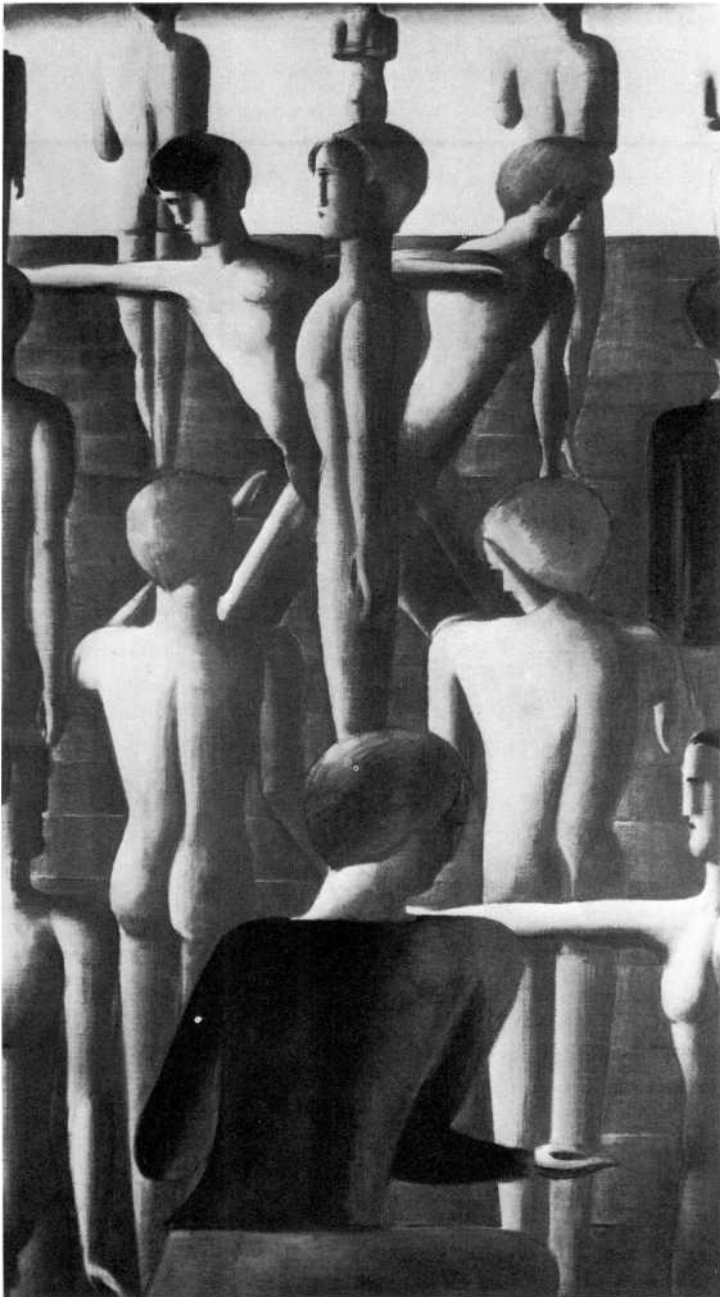
So stand das letzte Lebensjahrzehnt des Künstlers im Zeichen geistig-künstlerischer Heimatlosigkeit und existentieller Bedrängnis. Anfangs konnte Schlemmer noch glauben, dass es sich in seinem Falle um einen Irrtum handeln müsse, den man nur aufzuklären brauchte; denn für ihn mehr noch als für manche anderen, die wie Grosz, Dix oder Beckmann eine Kunst mit sozialkritischem Akzent vertreten hatten, musste es völlig unverständlich erscheinen, dass er, dessen Malerei ein wohlgeordnetes Welt- und Menschenbild repräsentierte und mit den Schlagworten «entartet», «destruktiv», «bolschewistisch», «jüdisch» oder «primitivistisch» so offenkundig unvereinbar war, dass selbst die Wortführer der Kampagne wie Wolfgang Willrich Mühe hatten, sie in diese Klischerung zu integrieren<sup>9</sup>, trotzdem als einer der ersten deutschen Künstler angegriffen und ausgeschaltet wurde. Doch seine Protestschreiben an den preussischen Kultusminister Dr. Bernhard Rust und an Reichspropagandaminister Dr. Josef Goebbels, in denen er nicht nur für seine eigene Entlassung eine Begründung forderte, sondern auch im Namen seiner Künstler-Generation die «Schreckenskammern» der Kunst, wie sie in den Museen eingerichtet worden waren, verurteilte, blieben unbeantwortet und wirkungslos<sup>10</sup>.

Wie sehr Schlemmer über sein persönliches Schicksal hinaus von tiefer Sorge über den blinden Ungeist und Vandalismus, der jetzt die Oberhand gewann, erfüllt war, erweisen seine Tagebücher und Schriften jener Jahre, besonders seine Briefe an Graf Baudissin, mit dem er sich 1933/34 auf eine ideologische Auseinandersetzung über die NS-Kunstpolitik einliess, bis er einsehen musste, dass keinerlei

Verständnis zu erhoffen war von einem Museumsmann, der den Standpunkt vertrat, dass die Kunst überhaupt keine Existenzberechtigung und Funktion mehr habe, es sei denn, sie «dient der Bewegung<sup>11</sup>». Mit lutherischem Pathos entgegnete Schlemmer: «Die Kunst dient – ja, in einem letzten, höchsten Sinn, nicht in einem ersten. Nehmen Sie der Kunst ihre Freiheitsrechte und sie stirbt tatsächlich<sup>12</sup>».

In ähnlichem Sinne schrieb er am 22. Oktober 1933 an Gottfried Benn, als Erwiderung auf dessen für viele bestürzende Rundfunkansprache «Der Neue Staat und die Intellektuellen», in der der Lyriker für die Opferung der individuellen Freiheit zugunsten der Staatsräson plädiert und «Joch und neues Gesetz» bejaht hatte. Als Anhänger von Nietzsche und Spengler sah Benn im Nationalsozialismus zunächst eine neue, kraftvoll über alles Feine, Abgestimmte, Differenzierte hinwegstürmende Bewegung von ursprünglicher Vitalität und Macht des Gedankens (den er in positiven Gegensatz stellte zum Intellekt) und begrüßte den «totalen Staat<sup>13</sup>». Schlemmer suchte in seiner Entgegnung Benns Begeisterung zu dämpfen, indem er ihm die Vorgänge der letzten Monate entgegenhielt, die zeigten, dass dieser neue Staat keinerlei Konzeption in Sachen Kunst habe, sondern nur kleine Geister fördere. «Blindwütige Verfolgung, Bilderstürme und Schreckenskammern» seien ja nicht eben stimulierend, sich als Künstler der nationalen Revolution anzuschließen. Warnend wehrt der Maler das Bennsche Unterwerfungsethos ab: «Kunst als Propaganda ist eine Gefahr für die Sache und Reinheit der echten Kunst und die ohnehin zu gedanklicher Belastung neigenden Deutschen sollten sich besonders bemühen, die Werte des visuellen Erfassens des Weltbildes zu schätzen und zu pflegen<sup>14</sup>».

Zu dem Zeitpunkt, als Schlemmer diese Zeilen schrieb, schien Benns anfängliches Interesse für den Nationalsozialismus schon nachzulassen – überschattet von heftigen Angriffen, die sich nun gegen ihn selbst und gegen die Expressionisten richteten. In seinem Antwortschreiben vom 24. Oktober 1933 versicherte er, dass Schlemmers Ausführungen ihn «enorm interessiert» hätten, und dass er gerade im Begriff sei, einen Aufsatz über diese Fragen zu schreiben – veranlasst durch die Anfeindungen<sup>15</sup>. Tatsächlich erschien am 5. November 1933 in der Wochenzeitung «Deutsche Zukunft» Benns «Bekenntnis zum Expressionismus», in dem er seine zuvor kritiklose Anschlussbereitschaft in einigen, die Kunst betreffenden Punkten zurücknahm. Vor allem aber, und hier mag Schlemmers eindringlicher Brief nachgewirkt haben, verteidigte Benn nun im Gegensatz zu seiner früheren Bejahung von «Joch und Gesetz» die Eigenständigkeit der Kunst und ihre nicht unmittelbar für breite Schichten verständliche Formensprache, die er mit den Errungenschaften der Naturwissenschaft und der «nichteuclidischen Mathematik» verglich<sup>16</sup>.



Fünfte Gruppe 1929

Bald aber wurde Schlemmer schmerzlich gewahr, wie vergeblich, ja für ihn selbst gefährlich, seine Apelle, Warnungen und Proteste waren, da es diesem Regime, von dem er sich anfänglich trotz der negativen persönlichen Erfahrungen doch noch eine Rückbesinnung auf die wahre Tradition deutscher Kultur erhofft hatte, weder um Geist noch um Kunst, sondern um Macht und Machtsicherung, um absolute Unterordnung, politische Parteinahme und gesinnungsmässige Gleichschaltung ankam. Seine erste Ahnung, die er schon zwei Jahre vor Hitlers Machtergreifung in einem Brief vom 1. Dezember 1930 an Meyer-Amden, der mit den völkischen Bestrebungen sympathisierte, geäußert hatte, sollte sich bewahrheiten: «Wird man sich, wenn die Nazis regieren, in die böhmischen Wälder zurückziehen müssen oder directement in den nächsten Krieg!» Schlemmer zog sich in die südbadische Ortschaft Eichberg bei Dettighofen, wo ein altes Bauernhaus gemietet werden konnte, zurück, und der nächste Krieg liess nicht lange auf sich warten . . .

### Künstlerische Abgrenzung

Anfangs suchte er noch nach einer Antwort auf die Frage, warum ausgerechnet seine anthropozentrisch-klassische Kunst adhoc mit dem Verdikt der Entartung gebrandmarkt wurde. Den Parolen nach zu urteilen, war doch seine Malerei gerade um 1930 – etwa das Bild «Eingang zum Stadion» oder «Fünfte Gruppe» (Abb.) – dem neuen Kurs gar nicht so konträr, und schliesslich wurden ja auch Plastiker wie Kolbe oder Scheibe ohne Weiteres 'übernommen'. Daher musste Schlemmer die besonders gegen ihn gerichtete Kampagne zunächst unverständlich erscheinen, weil er die eigentlichen Motive nicht sofort durchschaute. Abgesehen davon, dass er durch seine Zugehörigkeit zum Bauhaus von vornherein abgestempelt wurde, war er auch durch seinen Bekanntheitsgrad auf den Gebieten der Malerei, Wandgestaltung und Bühne so mit der Epoche der Weimarer Republik verhaftet, dass er schon aus diesem Grunde – man wollte ja programmatisch einen neuen Staat und Künstlertyp «aufbauen» – nicht geduldet wurde.

Was nun aber die Kunst selbst betrifft, so zeigt der konkrete Vergleich motivisch verwandter Bilder (vor allem Aktdarstellungen) aus den zwanziger Jahren, wie sie z.B. 1929 auf der Darmstädter Ausstellung «Der schöne Mensch in der Neuen Kunst» zu sehen waren<sup>17</sup>, mit Werken der offiziellen Nazikünstler, wie sie seit 1937 jährlich im «Haus der Deutschen Kunst» gezeigt wurden, dass ein rapider geistiger und stilistischer Niedergang eingesetzt hatte. Dieser wurde einerseits durch die oft buchstäbliche Illustration des germanischen



Quelle mit hohlem Weidenbaum 1940

Rasseidols oder anderer gewünschter Themen des politischen ‚Umbruchs‘, zum anderen durch die kritiklose Verherrlichung und penetrante Allegorisierung verursacht, beides meist verknüpft mit imitativen Naturalismen und einer handwerklich ‚perfekten‘ Detailmalerei, mit der sowohl der Abneigung des ‚Führers‘ gegen «unfertige» Werke als auch der illusionistischen Vorspiegelung einer heilen Welt Genüge getan werden sollte<sup>18</sup>.

Indessen wäre Schlemmer, so sollte man meinen, durch seine ganze bisherige Arbeit prädestiniert gewesen, die mit den neuen Architekturaufträgen verbundenen Wandbildlösungen zu schaffen; allerdings hätte er dann die wichtigsten Bedingungen der Machthaber erfüllen müssen, die Darstellung nationalsozialistischer Leitbilder, die volkstümliche Verständlichkeit und die damit einhergehende Nivellierung der Kunst zur Veranschaulichung des Parteiprogramms. Dass er sich

dafür nicht einspannen liess, bewahrte ihn vor dem zweifelhaften Ruhm, der ihm dann wohl sicher gewesen wäre. Seine Mosaikentwürfe, die er 1934 für den Wettbewerb zur Ausgestaltung des Kongresssaals des Deutschen Museums in München einsandte, lassen an einem konkreten Beispiel seine Konzeption einer neuen Monumentalkunst erkennen. Wie viele namhafte Künstler hatte er sich nur deshalb beteiligt, weil keine thematische oder parteimässige Verpflichtung damit verbunden war. Ausserdem war die Ausschreibung für ihn in der ländlichen Abgeschiedenheit ein Anreiz, sich nach zweijähriger Pause wieder der Malerei zuzuwenden. So entwarf er für die beiden Längsseiten des Saales im Deutschen Museum dicht gedrängte, reigenhaft bewegte, präraphaelitisch anmutende Figuren, die auf einen Sonnenjüngling auf der Stirnseite zustreben. Zweifellos spiegelt sich darin ganz allgemein etwas von der Idee einer völkischen Erhebung, doch war sie zugleich in eine so unirdische Sphäre traumhafter Vision entrückt, dass sie vielmehr an Hölderlins Utopie einer idealen Gemeinschaftsstiftung oder an Beethovens Hymne aus der Neunten Symphonie «Seid umschlungen Millionen» erinnerte, als an den Marschtritt der braunen Kolonnen, von dem sie buchstäblich «himmelweit» entfernt sind. Den «geschulten Augen» der Jury konnte diese Kluft nicht entgehen, und Schlemmers Entwürfe wurden mit der Begründung abgelehnt, dass sie «nicht den Anforderungen entsprechen, die für eine so bedeutende Aufgabe gestellt werden müssen<sup>19</sup>». Den Wettbewerb gewann Hitlers Günstling Hermann Kaspar mit seinen rassistisch einwandfreien, urtümlichen, neogriechischen Genreszenen<sup>20</sup>.

### Bilder aus dem Dunkel

In dem Bewusstsein, dass es nun keine Brücke mehr gab und geben durfte, dass aber immer noch die Möglichkeit blieb, aus dem einfachen Leben und der Isolierung künstlerischen Gewinn zu ziehen, begann Schlemmer im Frühjahr 1935 wieder zu malen. Dem Rat von Ernst Ludwig Kirchner folgend, den er im Vorjahr in seinem Davoser Refugium besucht hatte, setzte er sich mit der Landschaft auseinander und nahm sich vor, jeden Tag eine Studie zu malen. Seit Jahrzehnten hatte er die Farbe Grün von seiner Palette verbannt, doch die Schönheit der ihn umgebenden Natur war ihm als Maler eine ständige Herausforderung, die er ebensowenig negieren konnte wie die Chance, damit in den Augen der anderen den Makel der Entartung zu entkräften. Dabei wollte er sie nicht naturalistisch porträtieren, sondern ihre vorherrschenden Strukturen synoptisch zusammenfassen. «Landschaft möchte ich urweltlich geben, universal ge-

sehen, den Begriff Erde, Himmel (im Gegensatz zu einer neusachlichen Genauigkeit bestimmter Gegenden). Ich möchte Landschaft so geben, wie es mir zum Teil mit der Figur bis jetzt gelungen ist, oder was ich da anstrebe, gewissermassen Landschaft gewordene Figur, Figur gewordene Landschaft<sup>21</sup>» (Abb.).

Neben den Eichberger Landschaftsstudien, mit denen Schlemmer auf die neue Umwelt reagierte, kündigte sich in seiner Figurendarstellung eine tiefgreifende Wandlung an. Ganz allgemein war es eine neue Tieftönigkeit und Pastosität der Palette, die im Gegensatz stand zu der klaren und transparenten Lasurmalerei früherer Jahre. Schon zu Ende der Breslauer Zeit, als das politische Wetterleuchten begann, erwog er im Tagebuch «vielleicht, dass der Vorhang erst noch einmal geschlossen werden muss, nochmal Rückkehr ins Dunkel, zu unpräzisen Körpern und Gesichtern, die erst geahnt werden dürfen<sup>22</sup>».

Durch die dann eintretenden Ereignisse, die ihn tief erschüttern, wurde die malerische Vorstellung des tiefgründigen Untertauchens existentiell begründet.

Was ihm vorschwebte, war eine ganz aus der Farbmaterie erwachsende «reine» Malerei, die auf den grafischen Kontur weitgehend verzichtet, ähnlich wie jene Zufallsbildungen auf der Palette, in deren unnachahmlichen Fleckenformen eine «peinture pure» Gestalt annahm. Solche Wirkungen wollte er nun bewusst hervorbringen und mit Sinngehalt erfüllen.

In Ermangelung von Leinwand fand er das Ölpapier, das nicht grundiert zu werden brauchte, das leicht vor unliebsamen Besuchern zu verstecken war und das mit seiner glatten, glänzenden Gelbtönung einen warmen, leuchtenden Malgrund lieferte. Und so malte er jene dichten Figurenreihungen wie «Heroische Szene» oder «Blaue Gruppe», die gleichsam von einer dunklen Woge erfasst, die ganze Bildfläche erfüllen und von einem irrlichternden Hell-Dunkel durchsetzt sind. Schlemmer nannte sie «Figurenkatarakte» und meinte «die psychologisierte Masse Mensch»; doch in das Gebalzte dieser Gestaltansammlung geriet eine drangvolle Erregung, die auch als bildnerischer Reflex der psychischen Belastung zu deuten ist.

Ein weiterer Fund kam ihm bei seinen Versuchen zuhilfe: um die neue, pastose Pigmentmalerei zu erproben, malte er auf ein älteres, verworfenes Gemälde und entdeckte in den Stadien der Übermalung überraschende Wirkungen, die der entstehenden Komposition eine geheimnisvolle Tiefe verliehen. «Es waren unglaubliche Stadien des Übermalens, Durchscheinen des intensiv gelborange Grundes gegen neue Dunkelheiten. Selbst jetzt noch, nachdem fast alles zugedeckt, geistern noch die Spuren des darunter befindlichen ... Es ist nun eine eigentümliche Stimmung im Bild (das so nur die Untermalung bilden sollte), eine mitternächtliche, fluktuierende, phosphoreszierende<sup>23</sup>».



Tischgesellschaft. Ein Schatten fällt auf den Tisch 1936

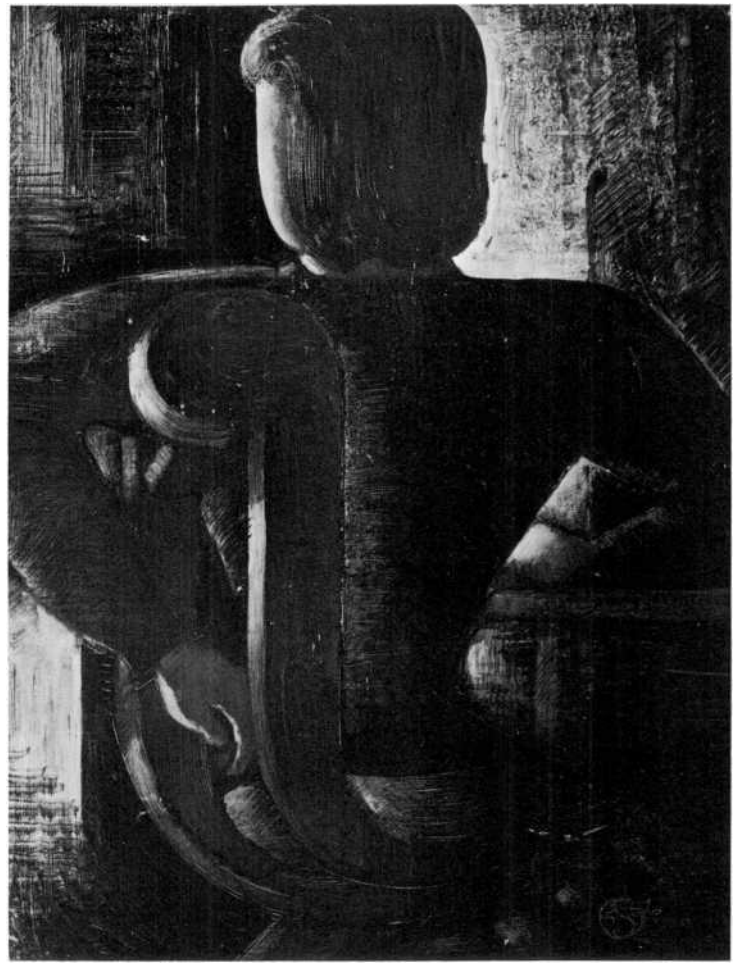
Das zufällig gefundene Verfahren faszinierte ihn so, dass er es in den folgenden Wochen an fünf weiteren früheren Bildern weiterführte. Am besten gelang ihm die changierende Farbwirkung und das Auftauchen einzelner Gestaltmotive in der blaugrünen Komposition «Drei in der Halle», die ein älteres Motiv variiert.

Die Übermalungen hatten ursprünglich die Funktion von «Zwischenschaltungen», die Schlemmer sich setzte, um aus den Problemen der Materialbewältigung neue Impulse zu ziehen. Tatsächlich hatte er in kurzer Zeit aus diesem Vorgang nicht nur wesentliche Erkenntnisse gewonnen, sondern das Verschatten, Überdecken, Vorhang-Zuziehen, das mit dem Prozess des Zumalens verbunden war, entsprach gleichnishaft seiner Gemütsverfassung. Obwohl die heutige Wirkung der aus Übermalung entstandenen Bilder durch starkes Nachdunkeln





Arabesque V, chinesisch 1936



Rücklingssitzender am Tisch 1936

in ihrer farbigen Grundstimmung gemindert ist, kann Schlemmer mit der Gruppe dieser Dunkelmalereien als Pionier eines malerischen Vorgehens betrachtet werden, wie es in den fünfziger Jahren etwa von dem Österreicher Arnulf Rainer bis zur totalen Auslöschung des übermalten Bildes entwickelt wurde.

Bei einem Besuch von Paul Ferdinand Schmidt in Eichberg am 1. Juli 1935 fand er erstmals Resonanz mit seinen neuen Bildern, besonders den «geheimnisvollen, bewegten, geöffneten», bei denen die Gestalten aus dem Dunkel erstehen, oder vielmehr, wie Schlemmer berichtet: «sich ins Dunkel begeben aus innerer und äusserer Not<sup>24</sup>». Aus dieser Tagebucheintragung geht hervor, dass er mit diesem Verfahren eine seinem psychischen Zustand angemessene Ausdrucksweise gefunden hatte, insofern die Verdunkelung gleich-

sam die malerische Geste für den Rückzug in die innere Emigration und Isolation darstellt. Noch konkreter erklärt er selbst diese Motivation in einem Brief an den Stuttgarter Maler Hans Molfenter vom 15. Juli 1935: «... ich komme vom Hellen, Allzuhellen und gehe ins Dunkel, aus natürlichen und fast möchte ich sagen, politischen Gründen. Aus natürlichen, weil sich noch immer die Extreme berühren und auf allzuviel Licht der Schatten folgte – aus politischen? – ja nun, um bewusst ins Dunkel zu treten, um sich zu reservieren, was mir möglich erscheint, wenn aus einem fast schwarzen Grund nur wenig Helligkeiten aufleuchten . . . Was halten Sie von solcher malerischer Diplomatie?»

1936 klärt und beruhigt sich die tumultuarische Fluktuation in Bildern wie «Graue Frauen» oder «Vier vor Schatten», bei denen durch eine



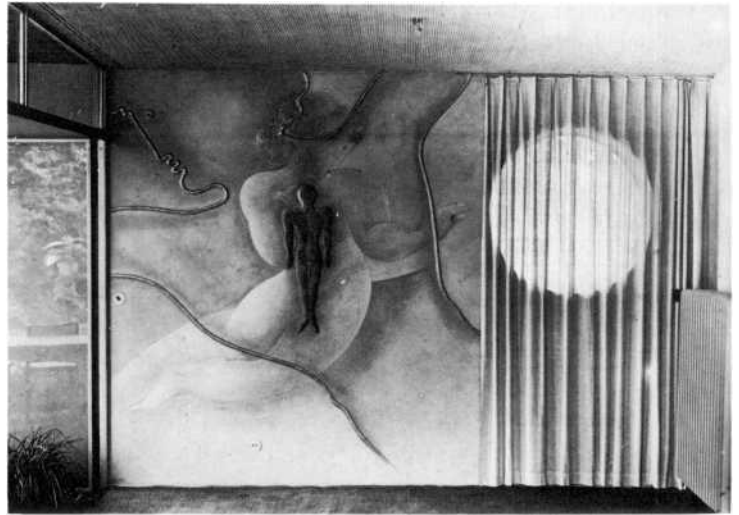
orchestrale Differenzierung von grauen und violetten Schattentönen vor dem hellen Papiergrund eine geheimnisvolle Transparenz erreicht wird. Überhaupt spielt der Schatten jetzt eine nicht nur formale Rolle. So ist es bei der «Tischgesellschaft» (Abb.) der Schatten einer unsichtbaren Gestalt, der von ausserhalb des Bildraumes in die Gruppe am Tisch einbricht. Dazwischen entsteht zu Pfingsten 1936 die Serie der abstrakten Symboliken oder «Arabesken» (Abb.), jene «ästhetischen Geburten» und «Eruptionen», die Schlemmer als einen «Akt der Befreiung» empfand. Im Gegensatz zu den gefügten Figurenbildern kündeten diese vegetabilen und vaginalen Gebilde von dem Ringen zwischen Ausbruch und Verhüllung, zwischen unbewusstem Psychogramm und stilisiertem Ornament, von einem inneren Kampf, den er am 16. Juni im Tagebuch schildert: «Während die Phantasie sich aufbäumen will in Kühnheit und Wagnis, zwingt mich ein anderes ins Dunkel zu treten und in einem fast undurchsichtigen Schleier das zu verhüllen, was mich wirklich bewegt».

Dann folgen die beherrschten und bildbeherrschenden Rückengestalten wie «Rücklingsitzender am Tisch» (Abb.) oder «Dunkle Gruppe», die den Bildraum abschirmen und nur spärlich ein ange-deutetes «Dahinter» in aufgelichteten Tönen ahnen lassen. Dass Schlemmer auch und gerade solche bildeinwärts gekehrten Einzelgestalten als Spiegelungen des inneren und äusseren Zeitgeschehens betrachtete, offenbaren Äusserungen wie: «Heroische Einsamkeiten schaffen – das ist auch ein Zeitbild<sup>25!</sup>»

**«München und die Entartung. Ein Atelier ohne Sinn und Zweck»**

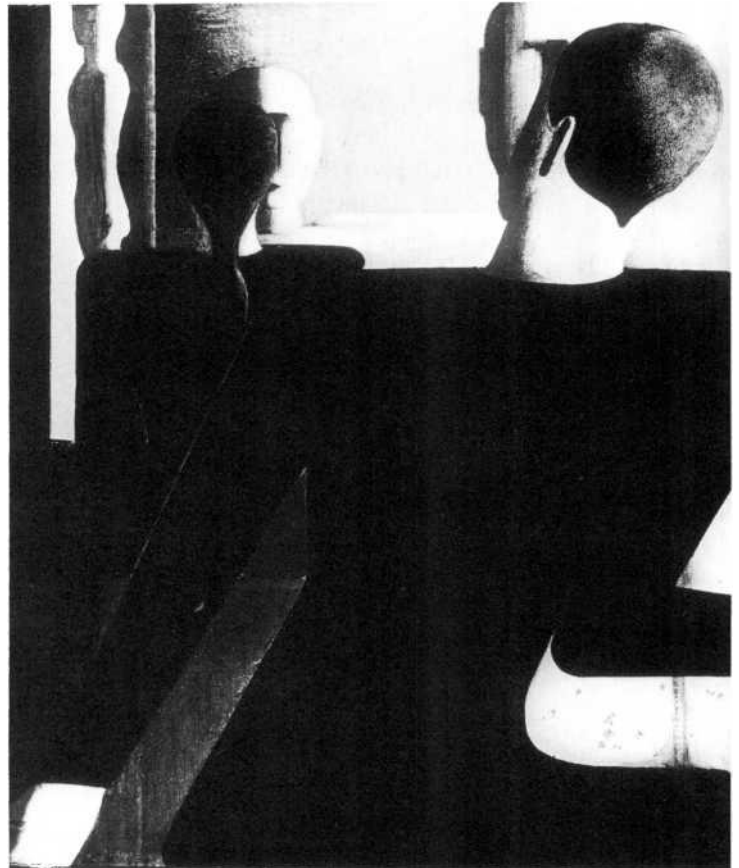
Von seinem entlegenen Zufluchtsort verfolgte Schlemmer die politischen Geschehnisse und jeder Schimmer einer Liberalisierung der Kunstpolitik wurde von ihm mit hoffnungsvoller Erleichterung begrüsst. So brachte das Olympiajahr 1936 eine vorübergehende Lockerung der Restriktionen und Schlemmer wurde sogar zur Teilnahme an der repräsentativen Hamburger Ausstellung «Malerei und Plastik in Deutschland» während der Olympiade aufgefordert; im Frühjahr 1937 stellten zwei Privatgalerien seine neuen Arbeiten aus, und in dem von Hans Scharoun erbauten Privathaus von Hermann Mattern in Bornim bei Potsdam konnte er eine seiner letzten «freien» Wandgestaltungen realisieren (Abb.).

Durch diese Ereignisse und eine kleine Erbschaft ermuntert, wagten die Schlemmers, den Gedanken an den Bau eines Eigenheimes zu realisieren, um endlich nach den zahlreichen Veränderungen ihren drei Kindern ein bleibendes Domizil zu schaffen. Mit Hilfe des Bauhausfreundes Hans Fischli konnte 1937 in dem kleinen Ort Sehringen bei Badenweiler ein einfaches Holzhaus erstellt werden; doch kaum



Wandgestaltung im Hause Mattern, Potsdam 1937

Vorübergehender 1924



war die Familie eingezogen, da kam der vernichtende Gegenschlag. Einen Tag nach Hitlers triumphaler Einweihung des Hauses der Deutschen Kunst mit der «Grossen Deutschen Kunstausstellung» eröffnete der «Maler des germanischen Schönheitsideals», Adolf Ziegler, der inzwischen zum Präsidenten der «Reichskammer der bildenden Künste» avanciert war, in den verwinkelten Räumen des alten Galeriegebäudes der Münchener Hofgartenarkaden die Ausstellung «Entartete Kunst», auf der Schlemmer – freilich «in bester Gesellschaft» – mit fünf Gemälden vertreten war<sup>26</sup>, die zuvor zusammen mit rund dreissig anderen Arbeiten des Künstlers aus den deutschen Museen entfernt und beschlagnahmt worden waren.

Damit waren alle Hoffnungen zerschlagen und verzweifelt notiert Schlemmer ins Tagebuch: «Ein Sommer! Ein Hausbau! München und die Entartung. Ein Atelier, gross und schön, ohne Sinn und Zweck<sup>27</sup>!» Wenige Wochen nach der Münchener «Entarteten»-Schau kam ein weiteres von Schlemmers Galeriebildern, «Vorübergehender», das vom Patronatsverein Dresden 1932 erworben worden war, zu der Ausstellung «Bolschewismus ohne Maske», die im Foyer der Berliner Kroll-Oper veranstaltet wurde. Nachdem Schlemmer ein letztes Mal – «heftig umstritten» – bei der Berliner Sezession im Mai/Juni 1933 ausgestellt hatte, traf es ihn besonders hart, dass sein Wiedererscheinen in der Reichshauptstadt vier Jahre später unter solchen Vorzeichen erfolgte, und dazu noch mit einem seiner besten Gemälde. An seinen früheren Bauhaus-Kollegen, den Bildhauer Gerhard Marcks, der damals in Berlin lebte und ein ähnliches Schicksal erlitt, schrieb er am 7. Dezember 1937: «Ich höre von Berlin von meinem Bruder, dass ich mit zehn anderen in der grossen, antibolschewistischen Ausstellung hänge mit meinem besten Bild von 1924 ‚Vorübergehender‘ (Abb.). Ich begreife den Zusammenhang dieses idealistisch-straffen Bildes mit der Tendenz dieser Ausstellung Bolschewismus = Judentum nicht. In München trat man noch in corpore auf, hier ist die Herausstellung nun eine sehr gefährliche. Erstmals wittere ich unmittelbare Gefahr für einen selbst.

Mir greifen die politischen Geschichten erstmals an die Nieren. Wenn es so weitergeht, und es scheint so weiterzugehen (was mich betrifft, woher eigentlich dieser sinnlose Hass?), so werde ich nicht länger in Deutschland leben können und wollen<sup>28</sup>.» In diesen Tagen fasste er noch einmal ernstlich die Möglichkeit einer Emigration ins Auge. Ein Angebot aus Kentucky für einen Lehrauftrag am «Art Center» der University of Louisville lag vor und auch der emigrierte Bauhauskollege Josef Albers wollte sich bemühen, ihm eine Berufung zu verschaffen<sup>29</sup>. Obwohl also die Voraussetzungen nicht ungünstig waren, schreckte Schlemmer vor dem endgültigen Schritt zur Auswanderung

zurück, einerseits wegen des zu grossen Risikos auch im Hinblick auf seine Familie, zum anderen, weil er sich als Deutscher fühlte und auch unter schwierigen Umständen sein Land nicht verlassen wollte. Denn weder die Ausverkaufs- und Vernichtungsaktionen noch die persönliche Notlage vermochten einen letzten Rest seines unverbrüchlichen Glaubens an den besseren Genius des deutschen Volkes zu erschüttern.

Bald stellte sich jedoch heraus, dass auch der Traum von einem zurückgezogenen, nur der Kunst gewidmeten Dasein selbst bei einfachster Lebensweise nicht zu verwirklichen war, denn an Verkäufe seiner Arbeiten war nicht mehr zu denken und die Kosten für den Sehringer Hausbau waren so gestiegen, dass Schlemmer sich nach regelmässigen Einkünften umsehen musste, um die fälligen Hypotheken-Raten abzahlen zu können.

Der Not gehorchend, entschloss er sich schliesslich, das Angebot des Schwagers von Willi Baumeister, Albrecht Kämmerer, der in Stuttgart ein grosses Malergeschäft hatte, anzunehmen. Für Kämmerer sollte er alle mit angewandter Kunst zusammenhängenden Aufträge – vom Fassadendekor zum Tarnanstrich – übernehmen, d.h. die Entwürfe fertigen und die Ausführung leiten.

### Anpassung und Selbstentfremdung

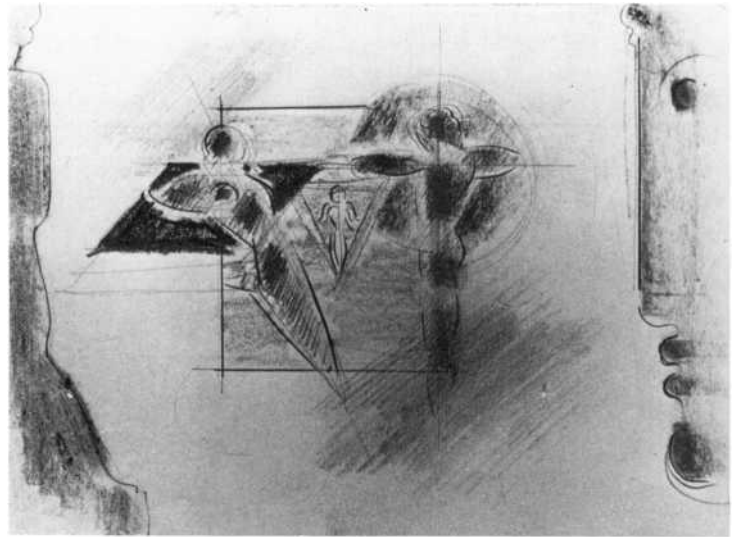
Mit Übernahme dieser Tätigkeit begann im März 1938 jenes unstete Penderleben zwischen Wochen harter Arbeit in Stuttgart und kurzen Aufenthalten in Sehringen. Damit war der «ganze Plan der zukünftigen Lebensweise zunichte» gemacht und Schlemmers Befürchtung, dass ihn der Mangel an persönlicher Freiheit «psychisch vernichten» würde, sollte sich im Laufe der Zeit bewahrheiten<sup>30</sup>. Denn verbunden mit dem ständigen Ortswechsel war eine nervenaufreibende Zerrissenheit zwischen den Auftragsarbeiten, die ihn künstlerisch nicht befriedigen konnten, und dem Drang zur eigenen Malerei, zu der er nur noch mit Mühe Zugang und Musse fand.

Da Schlemmer wesensmässig auf häusliche Geborgenheit und die richtige Atmosphäre zur künstlerischen Arbeit angewiesen war, die Aufträge für Kämmerers Betrieb aber eher zu- als abnahmen, wurden die Zeiten, in denen er in Sehringen sein konnte (nur dort stand ihm ein Atelier zur Verfügung) immer seltener. Die materielle Basis war nun zwar gefestigter, doch diese Sicherung ging auf Kosten seiner Schaffenskraft, zumal die Arbeiten für Kämmerer ja vielfach für den Aussenbau bestimmt und damit auch körperlich ziemlich anstrengend waren.

Aus Schlemmers Notizkalender der Jahre 1938 bis 1940 geht hervor, an wie vielerlei Projekten er arbeitete. Deckenbemalungen und Sgra-



Aquarellentwurf zu den Offenburger Landschaftsfresken 1940



Entwurf zum Wandbild Dieter Keller 1940

fittis in Pforzheim und München, einen Wandfries mit dem Thema «utengarten» in der Kantine der Stuttgarter Brauerei Wulle, eine Holzdecke im Flughafen Böblingen und Balkenbemalungen in der Firma Benger Stuttgart. 1939 folgten diverse Ausmalungen an Bauten in Reutlingen, München, Echterdingen, auch religiöse Wandbilder wie die Antonius-Legende in der katholischen Kirche zu Hohenheim und andere religiöse Darstellungen auf alten Bauernschränken oder Hinterglasbildern.

Wie sehr Schlemmer an dem seelischen Zwiespalt litt, der durch solche Kompromiss-Arbeiten, bei denen er sein eigenes Kunstwollen unterdrücken musste, ausgelöst wurde, geht aus einem Brief vom 23. Juli 1939 an Moritz Hauptmann vom Insel-Verlag hervor, der ihm den Offenen Brief an die Universität Bonn von Thomas Mann (seine Entgegnung auf die Aberkennung der Ehrendoktorwürde) zur Lektüre übersandt hatte:

«Wäre ich Emigrant und im Ausland lebend und wäre mir geschehen, was M. (Thomas Mann) geschah, so wären wahrscheinlich alle Zweifel behoben ... So aber, im Lande lebend, tagtäglich mit oder ohne Willen paktierend mit den Zuständlichkeiten, fühlt man sich zumindest zwiespältig, wo nicht zerrissen und in Sorge, welche psychischen Folgen solcher Zustand auf die Dauer mit sich bringt. Gegenwärtig abseits meiner eigentlichen künstlerischen Aufgabe werde ich einen Gradmesser solcher etwaiger Folgen dann haben, wenn ich mich wieder meinen individuellen Zielen widmen kann. Ich glaube manchmal zu meinen, dass sich diese, da unterdrückt und verfemt,

umso rücksichtsloser äussern werden, da die Rücksicht auf eine Öffentlichkeit ja sowieso wegfällt und alles sich im Imaginären abspielt. Gegenwärtig befinde ich mich – in der Arbeit – in einem Zustand der Entselbstung, den ich nicht für möglich gehalten hätte und bin, ganz unpersönlich, neugierig, ob daraus am Ende gar ein stärkeres Selbst hervorgehen kann<sup>31</sup>.»

Nach Kriegsausbruch waren es in grossem Ausmass Tarnanstriche, die Schlemmer für Industrie-Anlagen und Militärflugplätze entwarf und deren Ausführung er leitete. Das «Tarnen des Eigentlichen», zuvor in seiner Malerei zum geheimen Gestaltungsprinzip erkoren, kam nun an Gebäudekomplexen und Stadtstrukturen zur Anwendung. Durch Vermittlung seiner Architektenfreunde erhielt Schlemmer gelegentlich auch grössere Wandbildaufträge, so 1939 für das ehemalige Robert-Bosch-Krankenhaus in Stuttgart und 1940 für die Maschinenfabrik Martin im badischen Offenburg. Aber auch hier konnte er trotz grosszügiger Auftraggeber nicht frei gestalten, da bei öffentlichen Bauten die NS-Organisation «Kraft durch Freude» und die Gauleitung mitzureden hatten; sie drangen auf Volkstümlichkeit, Naturalismus und eine den Zielen der ‚nationalen Erhebung‘ dienende Wahl der Themen. In beiden Fällen gelang es zwar, mit der unverfänglichen Thematik «Die vier Jahreszeiten» und «Landschaftsansichten aus dem Markgräflerland» (Abb.) die inhaltlichen Forderungen zu umgehen, doch die daraus resultierenden Auswege implizierten stilistische Zugeständnisse, die Schlemmer sich mit Widerwillen abrang.

Obwohl gerade die Offenburger Fresken in ihrer rhythmisierenden Folge von «amorphen Partien verschiedener Landschaftsstimmungen», die sich auf der Wand ausdehnen<sup>32</sup>, durchaus neuartig sind, zeigt das um die gleiche Zeit entstandene Wandbild im Hause seines jungen Freundes Dieter Keller, wie anders Schlemmers Wandbildkonzeption aussah, wenn er «frei und kompromisslos» zu Werke gehen konnte. Die Thematik «Familie» wird hier ins Allgemeine und Gleichnishafte einer elementaren Farb-Form-Symbolik und abstrahierten Figuration übertragen. Dem Druck der Verhältnisse abgerungen, war das Fresko im Hause Keller (Abb.), Schlemmers letzte Wandgestaltung, die sein künstlerisches Credo verwirklichte, wie er es am 17. Januar 1940 im Tagebuch niederschrieb:

«Ich werde immer eine Abstraktion erstreben und verteidigen, die nicht nur in indifferenten Formen und Farben sich erschöpft, sondern Symbolwerte zu schaffen sucht und dadurch von selbst über alles nur Formale, Formelhafte erhebt ... Ich glaube, dass letzte und – neue Dinge überhaupt nur mit den Mitteln reiner Abstraktion darstellbar sind ... Ich glaube aber auch immer noch an die Notwendigkeit oder zwangsläufige Verbundenheit mit der Figur, der menschlichen, als dem ‚Mass aller Dinge‘ als dem Bindeglied zu einer Verständigung überhaupt ...<sup>33</sup>»

Was die drei Jahre seiner Stuttgarter Tätigkeit immer mehr belastete, war die ständige Umstellung auf neue Aufträge, die «seiner Sache fremd» waren, und das irritierende Vielerlei der übernommenen Verpflichtungen, die meist mit strapaziöser Tätigkeit am Bau und häufigem Ortswechsel verbunden waren; all dies führte zu einer immer spürbareren Schwächung seiner physischen und psychischen Widerstandskräfte.

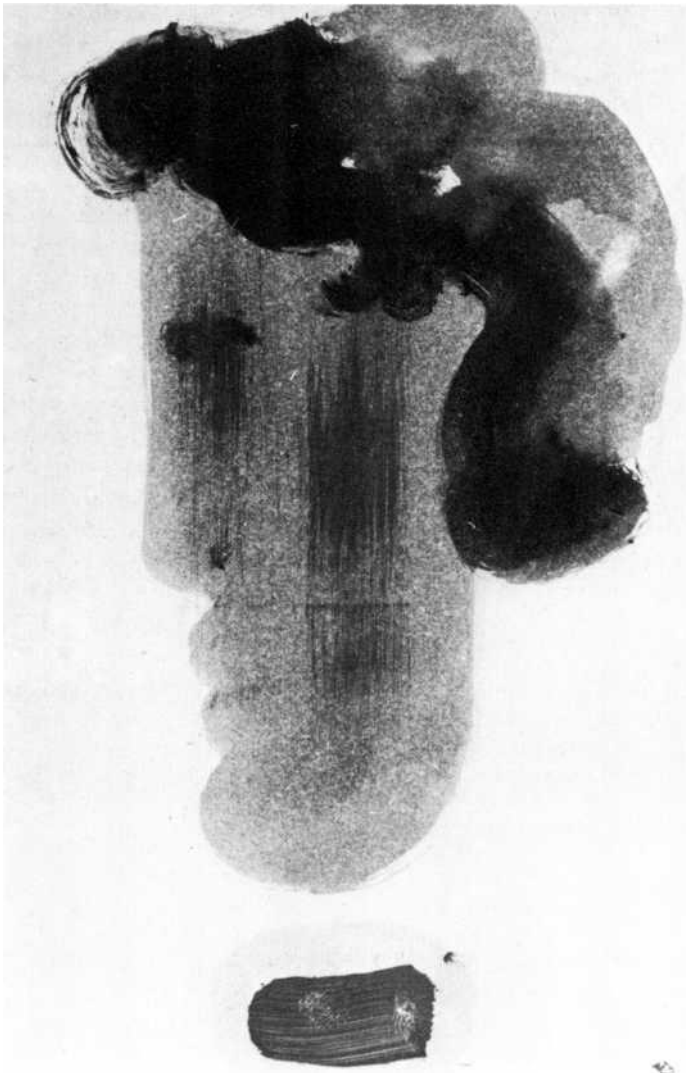
So begrüßte Schlemmer schliesslich die Wendung, die mit dem Angebot der Wuppertaler Lackfabrik Dr. Herberts auf ihn zukam. Im Rahmen des Betriebes sollte ein Labor für lacktechnische Versuche eingerichtet und die Lackfarben auf ihre bildnerischen Möglichkeiten hin erprobt werden. Obwohl die Übernahme dieser Tätigkeit im Winter 1940 für Schlemmer eine nahezu permanente Trennung von seiner Familie und dem Heim in Sehringen nach sich zog, stand sie seinen künstlerischen Intentionen näher. Auch traf er einen Kreis von Künstlerkollegen und Schicksalsgenossen an, unter ihnen Willi Baumeister und Georg Muche sowie die Architekten Franz Krause und Heinz Rasch, die von der Lackfabrik Aufträge erhielten. Der Gedankenaustausch mit ihnen bestärkte Schlemmer in der Überzeugung, dass er sich selbst als Künstler nicht länger hinter «Zwangsarbeiten» verleugnen oder gar aufgeben durfte.

## Auf neuen Wegen zur Einkehr

Mit grossem Engagement nahm er sich der neuen Aufgabe an, denn von der Ergründung der Lackfarben und ihrer spezifischen Eigengesetzlichkeit versprach er sich Anregungen für seine Malerei. Tatsächlich lenkte der Umgang mit den zähflüssigen und tropfenbildenden Lackfarben Schlemmers Stilentwicklung in eine neue Richtung. Die maltechnischen Experimente zeitigten eine Folge von vierzig Versuchstafeln, bei denen durch Kombination verschiedenartigster Malstoffe und ihr Verhalten zueinander während des Trocknungsvorgangs ohne Eingriff des Künstlers und ohne Zuhilfenahme des Pinsels die überraschendsten Oberflächenstrukturen erzeugt wurden. Diese Probetafeln zeigen, wie erfinderisch Schlemmer die Materialgesetzmässigkeiten auswertete, wie er mit Spachtel, Durchreibung, Auftropfung, Abkratzung, Fingerauftrag abstrakte «Modulationen» erzielte, die vielfach im Kleinen vorbildeten, was erst in der Malerei der Nachkriegszeit aufgegriffen und weiterentwickelt wurde. So fand er für die Lackfarben das Verfahren des Tropfenlaufs: mithilfe eines eigens konstruierten Glasrohrbehälters liess er die Farben auftropfen und lenkte dabei ihren Verlauf behutsam in die gewollten Bahnen. Im Bereich des Experimentellen begann er damit in Wuppertal neue Wege des Malerischen zu erkunden, wie sie im Tachismus und Informel der fünfziger Jahre allgemein gängig wurden.

Überhaupt war Schlemmer schon seit geraumer Zeit ausserordentlich empfänglich geworden für Zufallsfunde in seiner Umgebung oder in der Natur, so etwa für die rein malerischen Fleckformationen der Farbanstriche auf seiner Palette. Er strebte nach einer Kunst des «von wannen», nach einer Malerei, die aussähe, als sei sie nicht von Menschenhand gemacht, ohne die «Spuren des unglückseligen Malerpinsels<sup>34</sup>.» Auf dieser Suche entdeckte er nicht nur das «dripping», sondern auch das Verfahren des Abklatsches oder Umdrucks, mit dem sich unbekannte Wirkungen des «von wannen» erzielen liessen. Zufällig hatte er beim Blättern in einem Heft des Jahrgangs 1936 der Zeitschrift «Minotaure» die Abbildung von «Décalcomanies» der französischen Surrealisten gesehen, und sofort machte er sich daran, diese Technik auszuprobieren. So entstand die Serie seiner «Klecksographien» (Abb.) (nach dem Begriff, den Justinus Kerner geprägt hatte), die wie von selbst zu Figuren gerinnen. Es sind Blätter von zarter, durchscheinender Farbigkeit, ätherische Modulationen, in denen sich die Gestalten ins Irreale auflösen. In ähnliche Richtung weisen auch die bemalten Postkarten, die gerade durch ihre Absichtslosigkeit den Reiz von spontanen Psychogrammen und Pinselaphorismen haben. Mit solchen Blättern nähert er sich einem ma-





Kopf nach links, bemalte Postkarte an Dieter Keller 1941

lerischen Automatismus, wie er dann unmittelbar zum Tachismus führte. Doch Schlemmer betrachtete all dies als Sonntagsbeschäftigung und Nebenarbeit; in seiner eigentlichen Malerei wollte er sich immer noch an die Welt des Sichtbaren halten.

Während Baumeister die Zeichenhaftigkeit des späten Klee bewunderte, sah sich Schlemmer angesichts der Zeichnungen von Seurat erneut in seiner Überzeugung, dass die Erscheinungswelt für ihn die Ausgangsbasis bleiben müsse, bestätigt. Vielleicht fühlte er auch,

dass ihm nicht mehr viel Zeit vergönnt war und dass er sich nicht mehr auf das Wagnis des «Unbekannten in der Kunst» einlassen konnte. Diese Einsicht beflügelte ihn zu neuem Tun, und in den vier Monaten von April bis Juli 1942 malte er in dichter Folge seine letzte Werkgruppe: die achtzehn «Fensterbilder» (Abb. S. 241).

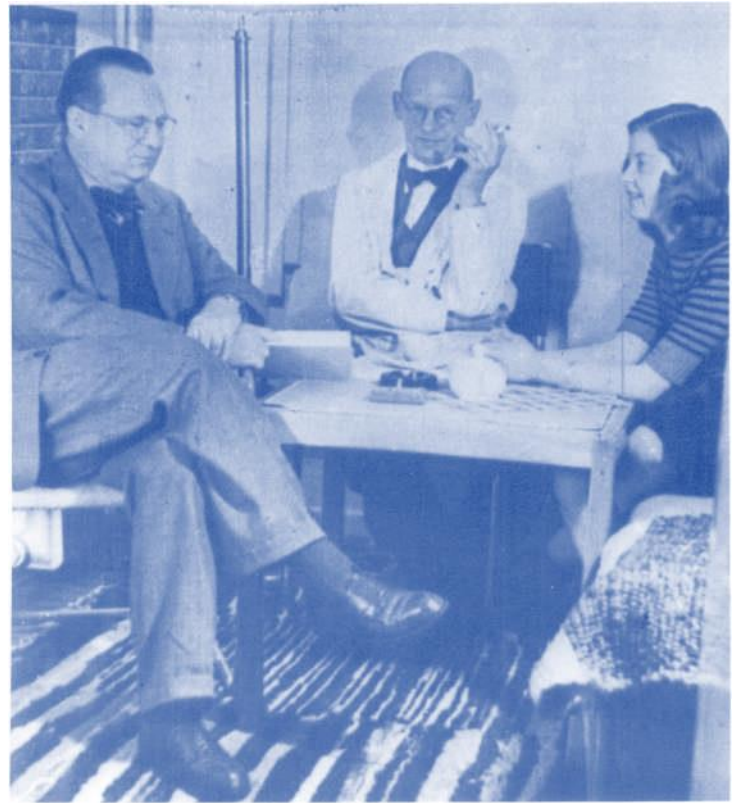
Die Welt des Sichtbaren, der Schlemmer sich im Gegensatz zu den Wuppertaler Freunden nun erst recht zuwandte, bot sich ihm in seiner nächstliegenden Umgebung dar. Er brauchte sich nur anzusehen, was der Fensterausblick von der Döppersberger Wohnung (Abb.) ihm ausschnitthaft gewährte: unten rauschte der Flutkanal der Wupper, auf der gegenüberliegenden Seite erhob sich eine hohe graue Mauer mit den Spitzbogenfenstern einer Baptistenkirche zwischen den schmalen, lückenlos aneinandergereihten Hinterfronten vierstöckiger Mietshäuser. Schlemmer war von diesem Anblick, der ihn an Venedig denken liess, fasziniert; allabendlich sass er am Fenster «wie ein Jäger auf der Pirsch», mit dem Skizzenblock vor sich, und kam gar nicht nach mit dem Aufzeichnen der vielerlei Motive, die sich da auftaten. Dann begann er eins nach dem andern zu malen: auf Karten oder Ölpapier, nicht grösser als ein Briefbogen, mit Pinsel, Farbstift und Ölfarbe, in transparenten Lasuren und subtilen Vermischungen aufgetragen, manchmal streifenweise wieder ausgewaschen, so dass ein feines Gewebe die Gestalten zu verschleiern schien. Es gab die verschiedensten Fensteraufteilungen, hinter denen sich die häuslichen Alltagsszenen abspielten: Eine Frau am Herd oder beim Bügeln, halb verdeckt von Gardinen oder aufgehängter Wäsche, eine Familie am Abendbrottisch, mehr erahnt als erkannt hinter dem Achsenkreuz der Fensterrahmung. So aus der Ferne erspäht, verdichteten sich die Wahrnehmungen wie von selbst zu einer transparenten Textur von Farben und Formen, wie sie die Phantasie kaum erfinden kann. Schlemmer malte das alles in einem rauschhaften Hochgefühl; noch nie war er so eins mit sich und seiner Kunst, so sicher, die Synthese, in der sich Realität und Abstraktion, Naturwahrheit und Kunstwahrheit mühelos vereinten, gefunden zu haben<sup>35</sup>. Als erstem berichtete er Bissier davon in seinem Brief vom 11. Mai 1942: «Auch ich bin ein Maler und habe eine Serie Bilder hinter mir, die sich aus dem Nächstliegenden ergaben: Blicke aus dem Fenster in ein Nachbarfenster, abends gegen neun bis halb zehn Uhr. Kurz vor dem Verdunkeln. Wenn dann die beginnende Nacht mit den beige-orangebraun-weiss-schwarzen Interieurfetzen kämpft, so ist das schon eine ganz erstaunliche Optik. Ich erlebe da, wie selten so stark, die Mystik, die im Natur-Optischen liegt, und stelle fest, dass wir mit den Jahren ja immer anders und neuer sehen lernen.»

Dieses neue Schaffensglück bedeutet aber nicht, dass die Bilder be-





Wuppertal, Döppersberg



Willi Baumeister, Oskar und Karin Schlemmer 1942

sonders heiter wären. Im Gegenteil, sie strahlen eine verhaltene Melancholie aus, in die vielleicht auch das Vermissen der eigenen, ihm fehlenden Familie und häuslichen Geborgenheit einfluss. Durch die Mauer und das ordnende, aber auch Distanz schaffende Achsenkreuz der Fenster erschienen ihm die Gestalten in den erleuchteten Zimmern schemenhaft ferngerückt: Der Künstler steht draussen, er hat nicht mehr aktiv teil an dem Leben der anderen: dennoch oder gerade dadurch erschliessen sich dem hingeebenen Betrachter in den spärlich wahrgenommenen Fragmenten dieser Alltagswirklichkeit zeichenhaft die ganze Welt und das «Wunder des Sichtbaren». Schlemmers Vorliebe für das Fenstermotiv, die sich in mancherlei Variationen durch sein ganzes Schaffen verfolgen lässt, beruht aber nicht nur auf einem rein bildnerischen Interesse an dem vorgegebenen Achsenkreuz oder dem rechtwinkligen Lichtausschnitt; vielmehr offenbart sie ein essentielles Streben, hinter die Dinge zu blicken, Unsichtbares sichtbar zu machen, eine zweite Welt aufleuchten zu

lassen – eine Transzendenz, die sich hinter der vordergründigen Erscheinungswelt auftut.

Wenn Schlemmer am 23. Mai 1942 im Tagebuch jenen Zustand schildert, «wenn das schöpferische Element über einen kommt, ist man durchaus Medium, Werkzeug, Durchgangsgestalt», so deutet er damit ein kosmisches Seinsgefühl an, das dem fernöstlichen Spiritualismus verwandt war, und das sich in der medialen Durchdringung von Mensch, Licht und Raum in seinen letzten Bildern spiegelt. Während draussen an der ‚Stalingradlinie ein Völkermord von Hunderttausenden tobte‘, hielt Schlemmer mit diesen Miniaturen Einkehr, hielt er zugleich einer aus den Fugen geratenen Welt seine aus der nächstliegenden Alltagswirklichkeit herausgelesenen «Ordnungsbilder» gleichsam als Aufrichtungen entgegen. «Die Kunst nicht für eine Auswahl aus der Welt zu halten, sondern für deren restlose Verwandlung ins Herrliche hinein . . .»<sup>36</sup> Dieses Rilke-Zitat fand man bei Schlemmers Tod am 13. April 1943 als letzte Eintragung in seinem Tagebuch.

- 1 Vgl. Hildegard Brenner, Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus, Hamburg 1963, S. 220 f.
- 2 Brenner, op. cit. Anm. 1, S. 33
- 3 Generalanzeiger für Dortmund und das gesamte rheinisch-westfälische Industriegebiet, Sonntag, 21. Dezember 1930, Nr. 352, Blatt 5. Vgl. auch Schlemmers Protest «Barbarei am Geist», in: Das Tagebuch, 17.1.1931, S. 115, sowie Adolf Behne: Die Kunst im Trommelfeuer der politischen Parteien, in: Sozialistische Monatshefte, 3. August 1931, S. 779-782
- 4 Briefe von Schlemmer an Schultze-Naumburg vom 12.11. und 27.11. 1930; Brief von Schultze-Naumburg an Schlemmer vom 19.11. 1930, unveröffentlicht
- 5 Brief an Gosebruch vom 19. Juni 1933
- 6 Brief von Baudissin an Schlemmer, 4. Mai 1933, unveröffentlicht. Mikrofilm im Oskar Schlemmer Archiv
- 7 Joseph Wulf, Die Bildenden Künste im Dritten Reich, Gütersloh 1963, S. 305
- 8 Brief an Dr. Bernhard Rust, damals noch Reichskommissar, später Reichsminister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung in Berlin, 2.4. 1933, unveröffentlicht
- 9 So gelangte keines von Schlemmers Gemälden der Bauhauszeit zur Abbildung in den einschlägigen Pamphleten. Der von Fritz Kaiser herausgegebene, vom Reichspropagandaministerium überprüfte Ausstellungsführer «Entartete Kunst» 1937 integrierte Schlemmer nur indirekt mit der Abbildung des Bildnisses von Kirchner (S. 6) und Wolfgang Willrich musste in seiner Kampfschrift «Säuberung des Kunsttempels» aus dem gleichen Jahr auf ein Frühwerk von Schlemmer aus dem Jahre 1915 zurückgreifen, das er in eine Fotomontage aus Bildern verschiedener Künstler einfügte (S. 30), um ihn wenigstens mit einem Bildbeispiel (wenn schon nicht in seinem Text) als Beleg für die Entartung anführen zu können.
- 10 Brief an Rust vom 2. 4. 1933 und Brief an Goebbels vom 18.5.1933, unveröffentlicht
- 11 Vgl. Briefe von Baudissin vom 1. und 25. Juni 1934, unveröffentlicht
- 12 Brief an Baudissin vom 17. 4. 1934
- 13 Erstdruck der Rundfunkrede Benns, in: Berliner Börsen-Zeitung vom 25. 4. 1933; dann unter dem gleichen Titel, zusammen mit anderen Reden, als Einzelpublikation erschienen (Berlin-München 1933). Zitiert nach: Gottfried Benn, Gesammelte Werke hrsg. von Dieter Wellershoff, Bd. 4, Wiesbaden 1968, S. 1004-1013
- 14 Brief an Benn vom 22. 10. 1933
- 15 Unveröffentlichter Originalbrief von Benn im Oskar Schlemmer Archiv
- 16 Gottfried Benn, Gesammelte Werke, Bd. 3, S. 802-818, speziell S. 813-815
- 17 Vgl. Katalog der zitierten Ausstellung in der Mathildenhöhe Darmstadt
- 18 Vgl. dazu auch den Katalog der Ausstellung «Kunst im Dritten Reich», Dokumente der Unterwerfung, Frankfurt, Hamburg, Stuttgart, Ludwigshafen, Wuppertal 1974/75
- 19 Zitiert nach Schlemmers unveröffentlichter Tagebuchnotiz vom 7. Februar 1935
- 20 Vgl. Hans Kiener, Mosaiken im Deutschen Museum in München von Prof. Hermann Kaspar, in: Die Kunst im Dritten Reich, 6. Jg., 1942, S. 158-165 m. Abb.
- 21 Tagebuch 9.3.1935, unveröffentlicht
- 22 Tagebuch 28.8.1932. Vgl. auch Tgb. 4. 9. 1932, Br. u. Tgb. S. 301
- 23 Tagebuch 1.7.1935, unveröffentlicht
- 24 Tagebuch 1.7.1935, unveröffentlicht. Vgl. auch die Tagebuchaufzeichnungen vom 15.7.1935, Br. u. Tgb. S. 338
- 25 Tagebuch 17.5.1936, unveröffentlicht
- 26 Vgl. Paul Ortwin Rave, Kunstdiktatur im Dritten Reich, Hamburg 1949, Anhang S. 81
- 27 Tagebuch 21. 11.1937
- 28 Unveröffentlicht
- 29 Briefe von Justus Bier an Schlemmer aus Louisville Kentucky vom 14.5. und 21.6.1938, unveröffentlicht. – Albers hatte Schlemmer offenbar brieflich geraten, sich mit dem Architekten Ruthenberg in New York in Verbindung zu setzen und ihm Material zu senden, vgl. Brief von Schlemmer an Nierendorf vom 4.3.1937, unveröffentlicht
- 30 Vgl. Brief an Julius Schottländer vom 10.5.1937, unveröffentlicht
- 31 Unveröffentlicht. Thomas Manns Brief von Neujahr 1937 an den Dekan der Philosoph. Fakultät der Universität Bonn, in: Thomas Mann, Politische Schriften und Reden, hrsg. von Hans Bürgin, Bd. 2, Frankfurt/ Hamburg 1968, S. 335-349
- 32 Tagebuch 20.8.1940, unveröffentlicht
- 33 Brief an Dieter Keller vom 17. 1. 1940
- 34 Tagebuch 8.7.1941
- 35 Tagebuch 12.5.1942
- 36 Tagebuch 1.4.1943, Zitat aus einem Brief von Rainer Maria Rilke an Jakob Baron Uexküll vom 19.8. 1909, vgl. R. M. Rilke, Briefe, 1. Bd., 1897-1914, hrsg. vom Rilke-Archiv Weimar, Wiesbaden 1950, S. 263

**Jenseits von Schrei und Grimasse:  
Die Malerin Jeanne Mammen**

Jeanne Mammen liebte die Einsamkeit. Wer sie je besucht hatte in ihrem Atelier am Kurfürstendamm 29, Hinterhaus, vier Treppen, der erkannte sofort: hier hat sich ein Mensch auf den inneren Verteidigungsring zurückgezogen, ihn mit allem zum seelischen und geistigen Überleben Notwendigen ausgestattet, so dass bis zum Tode der Malerin im Frühjahr 1976 die Atmosphäre geradezu strotzte von schöpferischer Konzentration. Doch muss daran erinnert werden, dass sich die Künstlerin nicht aus freien Stücken in die Einigelei begeben hat. Im Gegenteil, es hat eine Zeit gegeben, in der sie sich besonders im Strom der Menschen zu Hause fühlte, in der sie in Berlin überall dort anzutreffen war, wo das Leben in den Kneipen und auf den Strassen am vitalsten pulsierte. Das war die Zeit, bevor die Nazis bestimmten, was in Deutschland gedacht und gelesen, gemalt und geschrieben werden durfte.

Die Katastrophe, die Jeanne Mammen kommen gesehen und die sie trotzdem mit politischen und künstlerischen Mitteln unerschrocken bekämpft hatte, wobei die Mittel vom Plakatleben über Strassenpropaganda bis zur sensibelsten Form der Aufklärungsarbeit mit ihren Zeichnungen und Aquarellen reichten. Die nationale Katastrophe von Hitlers Machtübernahme brach in dem Augenblick herein, als der Name Jeanne Mammen in der Kunstwelt gerade zu einem Begriff geworden war. Tucholskys anerkennende Bemerkungen 1929 in der Weltbühne über Jeannes Aquarelle, die er in den Witzblättern gefunden hatte, waren dem interessierten Publikum im Gedächtnis geblieben, und die Mammen-Ausstellung, die Gurlitt 1930 in Berlin veranstaltete, muss auch soviel Aufmerksamkeit erregt haben, dass der Galerist die Künstlerin beauftragte, einen Zyklus grosser Steindrucke herzustellen, der frei das Thema variierte, das Pierre Louys in seinen «Liedern der Bilitis» behandelt hatte: die lesbische Liebe. Der Sturz vom Höhenzug wachsenden Erfolgs in die absolute Nichtigkeit, zu der die Kulturpolitik der Nazis Künstler vom Range Jeanne Mammens verurteilt hatte, war so jäh, dass ein weniger zäher und tapferer Charakter nicht die seelischen Kräfte hätte aufbringen können, um ein derartiges Trauma ohne bleibende Schädigung zu überwinden. Für die dreiundvierzigjährige Jeanne Mammen war nicht nur die künstlerische Laufbahn vorerst vernichtet, man hatte ihrer Existenz auch die materielle Basis entzogen; so war sie gezwungen, sich nach ungewöhnlichen Erwerbsquellen umzusehen. Während ihr damaliger Lebensgefährte, der spätere Bildhauer Hans Uhlmann, wegen seiner



268 Wahl 1931

Mitarbeit bei der KPD in Moabit einsitzen musste, zog sie mit einem Bücherkarren durch die Nebenstrassen des Kudamms, um unter den Augen der «Berolina», einer Drahtplastik, die von der Höhe des Karrens herabgrinste, sich die Groschen für die täglichen Brötchen zu sichern. Bald schon aber muss sie sich mit Modezeichnungen, die sie gleichsam aus dem Handgelenk hinzuzaubern wusste, ein besseres Auskommen verschafft haben, und als hiermit der finanzielle Notstand gebannt war, wich auch allmählich der Schock, der ihr zunächst das Malen unmöglich gemacht hatte. Doch wie anders als zuvor gebrauchte sie nach der Zwangspause den Pinse! Nichts mehr von dem somnambul-unschuldigen, halb distanzierenden, halb liebevoll teilnehmenden Strich, der zu jenen subtilen Menschendarstellungen der zwanziger Jahre geführt hatte, zu den hintergründigen Frauenbildnis-

sen vor allem, die immer zugleich mit der äusseren Situation, in der sie sich befinden (auf dem Rennplatz, im Theater, im Boudoir, in der Kaschemme), ihre tiefsten erotischen und gesellschaftlichen Verstrickungen enthüllen. Sie wusste jetzt: Dies ist nicht mehr die Zeit der Unschuld und der Subtilität. Es war auch nicht mehr die Zeit kritischer Distanz und brüderlicher Anteilnahme. Es war überhaupt nicht mehr die Zeit der «Kunst» im herkömmlichen Sinn. Es war nur noch die Zeit des Schreis und der Grimasse.

Getrieben von einer hohen Sensibilität, die sich keiner Täuschung hingibt über die Zeichen der Zeit, wird Jeanne Mammen zur Bilderstürmerin. Und hätte Picasso ihr nicht den Hinweis gegeben, wie man ein Bild zugleich malen und es vernichten kann, bei ihr hätte vielleicht die Tendenz zur physischen Austilgung ihrer Bilder überhand genommen. Auch so sind nach vorsichtiger Schätzung etwa hundert Bilder dem ikonoklastischen Prinzip geopfert worden. Sie selbst hat das Jahre später in einem humorigen Brief zugegeben: «Ich habe übrigens die ‚Antibilderpille‘ seit ein paar Jahren schon erfunden, indem ich mich täglich dem Lustgefühl des Malens hingeebe und die Resultate, nachdem ich sie bestaunt, wieder überkleistere. Was würde der Papst dazu sagen?» Von nun an war's mit der Unschuld vorbei. Jedes Bild musste sich zuerst dem Vernichtungstrieb gegenüber durchsetzen. Gelang ihm das nicht, blieb ihm keine Überlebenschance. Malerei war in der Folgezeit eine Art Gemetzel für Jeanne Mammen. Das Massaker wurde dort ausgetragen, wo der Schrei und die Grimasse in Linien und Farben umgesetzt werden sollten. Dem fiel als erstes der Abbildcharakter des Bildes zum Opfer, ähnlich wie es auf den Tableaux des analytischen und synthetischen Kubismus und auf Picassos späteren monströsen Bildern der Fall war. Da wird vernichtet, zersplittert, zerhackt, durchgestrichen und pulverisiert, was an den Gegenstand gemahnt, an Psychologie und Harmonie. Gemalt wird nach einer Ästhetik, die die Formen und Farben zwingt, sich allein dem Schrei und der Verzerrung der Realität, der neuen Wirklichkeit also, unterzuordnen. Doch der kubistische Ansatz, wie Jeanne Mammen ihn handhabt, hat nichts mehr mit der noblen Monochromie des frühen Pariser Kubismus zu tun; er wird hier expressiv gesteigert zum Teil bis zu einer Farbigkeit, die an Indezenz noch die der Brückmaler überbietet. Hier ist eine Farbe der anderen Feind, die Rots backpfeifen sich geradezu gegenseitig auf dem Malgrund, auch finden sich pampige Fladen und schrille Bonbontöne, die auf dem Bild und im Bild alles zerstören bis auf das Unzerstörbare eben, jenen *character inde/ebilis* der reinen Poesie.

Eine adäquate Entwicklung lässt sich in den Zeichnungen ablesen. Hier fand Jeanne Mammen zu einer Technik aus aggressiven Strichkombinationen, die zum Teil den Umrisslinien des Sujets konträr zu-

widerlaufen, sie austreichen oder sie mit einer Anzahl spitzwinkliger schwarzer Donnerkeile verfremden, ja verunstalten, als sei das Dargestellte an sich unwesentlich oder jedenfalls von untergeordneter Bedeutung gegenüber dem abstrakten Spiel der sich rücksichtslos vordrängenden Grafitflächen. Nicht weit von ihrem Atelier, eben nur um die Ecke in der Grolmanstrasse, befand sich das Abendaktstudio, das die Künstlerin mindestens einmal in der Woche besuchte. Wenn sie hier hockte und zeichnete, galt ihr Interesse stets nur vorübergehend dem Modell, dessen Posen sie mit raschen gekonnten Strichen aufs Papier warf. Umso aufmerksamer betrachtete sie die Runde der zeichnenden Eleven. Was sie hier sah, war mehr als das äusserliche Mienenspiel, das Konzentration und Beflissenheit ausdrückt. Hier entdeckte sie den Zeitgenossen bei seinem Rollenspiel, hier studierte sie in Ruhe die Charaktermasken, die den Trägern so unentbehrlich sind zur Anpassung oder Tarnung, Abschreckung oder Anbiederung. Und so entstanden hier mit dem Bleistift Porträts, die in meisterlicher Stilisierung das Individuum als das Produkt der Zeitperversion ausweisen, als Fertigteil made in Germany aus der grossen völkischen Massenfabrikation. Sowie man diese Zeichnungen sieht, erinnert man sich wieder: ja, so haben sie damals ausgesehen, der vertrocknete Professor, der Pg in seiner servilen Dreistigkeit, die missmutige Neureiche oder die sportliche BDM-Type, bei der einem sofort Brechts Verse zur Nachkriegssituation einfallen: «Fischend mit gebräunter Wade nach des Erbfeinds Schokolade».

Doch zurück zur Malerei. In dem «äusserlichen Kurzbericht», den Jeanne Mammen einmal über ihre Arbeit und ihr Leben verfasst hat, heisst es in Bezug auf die Nazi-Ära lakonisch: «Ende meiner ‚realistischen‘ Periode, Übergang zu einer den Gegenstand aufbrechenden aggressiven Malweise (als Kontrast zum offiziellen Kunstbetrieb) ... « Wenn wir das Essentielle dieser Malweise mit dem Ausdruck Schrei und Grimasse zu charakterisieren versuchen, dann soll damit auch zugleich gesagt sein, dass die Künstlerin nicht daran dachte zu schweigen, sich zu tarnen oder zu verstecken noch sich ins Private zu flüchten oder, wie man so sagt, in die innere Emigration zu gehen, sondern dass sie sich bewusst auf den inneren Widerstand einlässt. Schrei und Grimasse, das ist leidenschaftliche Anklage aus der Ohnmacht heraus und das ist gleichzeitig Spiegelung des Schreckens, des faschistischen Terrors, der rings um sie anwächst. Drei Phasen lassen sich an ihren Gemälden ablesen, drei unterschiedliche Weisen, Schrei und Grimasse ins Bild umzusetzen: zuerst gauklerisch verzerrt, als führe sie uns einen Rummel vor mit Schiessbudenfiguren, Lachkabinett und Geisterbahn; in der zweiten Phase wie unterm Griff des Würgeengels ins Heroisch-Gespensische überhört; und gegen Ende des Krieges mit einer Tendenz zur Monochromie, so



272 Krankenschwester 1940/44

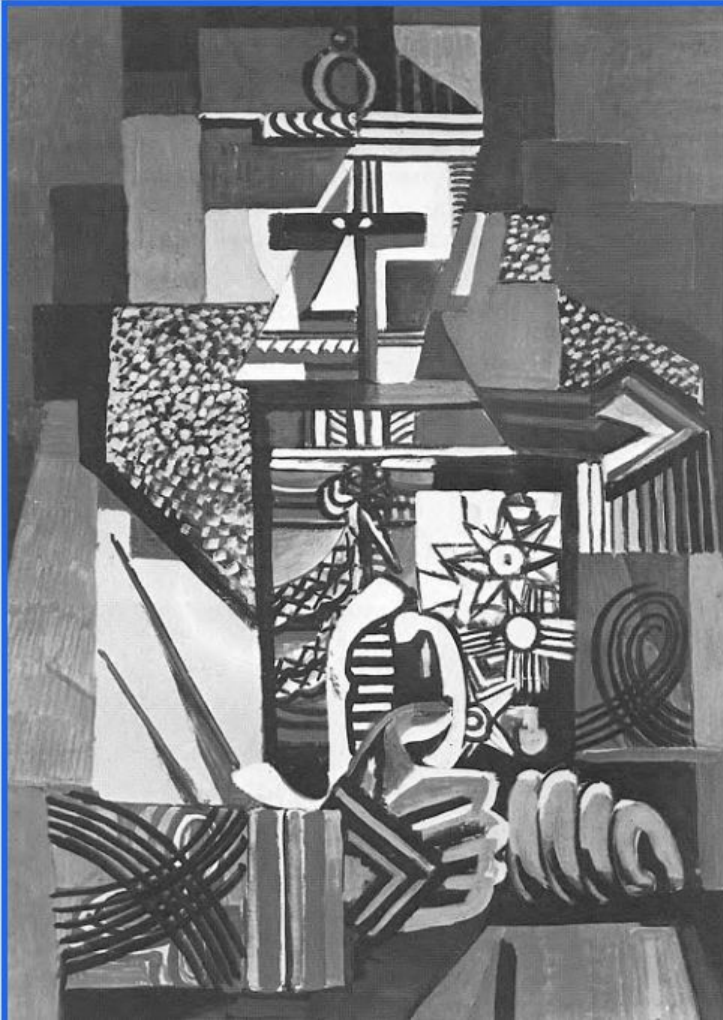
dass die Sujets von Melancholie ganz ausgehöhlt und von Todesgrauen wie leergebrannt erscheinen.

Fragen nach der Entstehungszeit ihrer Bilder hat Jeanne Mammen meist ausweichend, zuweilen auch bewusst falsch beantwortet. Eine historisierende Betrachtungsweise, die das Kunstwerk in unlösbarem Zusammenhang mit der Gesamtheit der Zeiterscheinungen sieht, hat sie nie gelten lassen. Ihre Ansicht war, dass ein Musikstück, eine Statue, ein Bild nackt für sich zu bestehen habe, ohne Interpretation, ohne historischen Kommentar, ohne Datierung und am besten anonym. Wir stehen also, wenn wir hier eine Datierung versuchen, auf schlüpfrigem Boden.

Doch glauben wir nicht ganz fehlzugehen, wenn wir die erste Periode innerhalb der Schrei- und Grimassen-Ära, die «kuboexpressionistische», wie sie Eberhard Roters zutreffend genannt hat, in die Jahre zwischen 1935 und 40 datieren. In dieser Frühphase überwiegt noch das Maskenhaft-Skurrile. Typische Beispiele dafür sind das Bildnis einer Negermaske, das eines totemtierartigen Wolfskopfes sowie einige Brustbilder von phantastisch aufgemöbelten Militärs, Temperabilder, auf denen sich aus Epauletten, Ordenssternen, Schnallen und Bändern, Affenschaukeln, Degenknäufen, Kokarden, Litzen, Tressen und anderem Lametta wahre Färb- und Flitterorgien abspielen. Das eine Bild trägt den Titel «Mackensen»; dieser Generalfeldmarschall, der sich nach 1939 nicht mehr in der Öffentlichkeit zeigte, mag vielleicht als Leitfossil für die Datierung dieser Periode dienen. Ein Bild gleicher Grösse (100 x 70 cm) ist «General» betitelt. Ein kleineres zeigt einen «Admiral» mit einem Gebilde auf dem Kopf, das Assoziationen an gamsbartbewehrte Tirolerhüte zulässt; seine Augen verdeckt ein schwarz-weißer Balken, der Mund scheint aus zwei eisenschneidenden Sägeblättern zu bestehen, drüber spriesst ein putziger Schnurrbart, der grotesk nach oben weht. Interessant wird dieses Bild vor allem durch die Collage-Technik: neben dem aufgeklebten weissen Tortenpapier, das wir auch von ein paar anderen Bildern dieser Epoche kennen («Anna», «Winterfeldplatz»), finden sich hier schon die Stanniolfetzen, die im Spätwerk von Jeanne Mammen eine dominierende Rolle spielen werden. Auf einem anderen Bild sieht man einen Jäger, der ein keulenförmiges Gewehr in die Höhe hält und bei dem sich durch sein Imponiergehabe rote affenartige Backenwülste aufblähen, die dem Bild auch den Titel gegeben haben: «Mandrill». In dieser Zeit oder etwas später ist wohl auch das andere Jägerbildnis entstanden, das unverkennbar Züge des Diktators Hitler erkennen lässt. Dieser Jäger trägt über die linke Hand einen dicken roten Handschuh gestülpt, doch sitzt darauf kein stolzer Jagdfalke, vielmehr hängt, erwürgt zwischen Daumen und Zeigefinger, ein Vogel davon herab, einzige Beute offenbar, die dieser Ausbund von Aufgeblasenheit heimbringt.

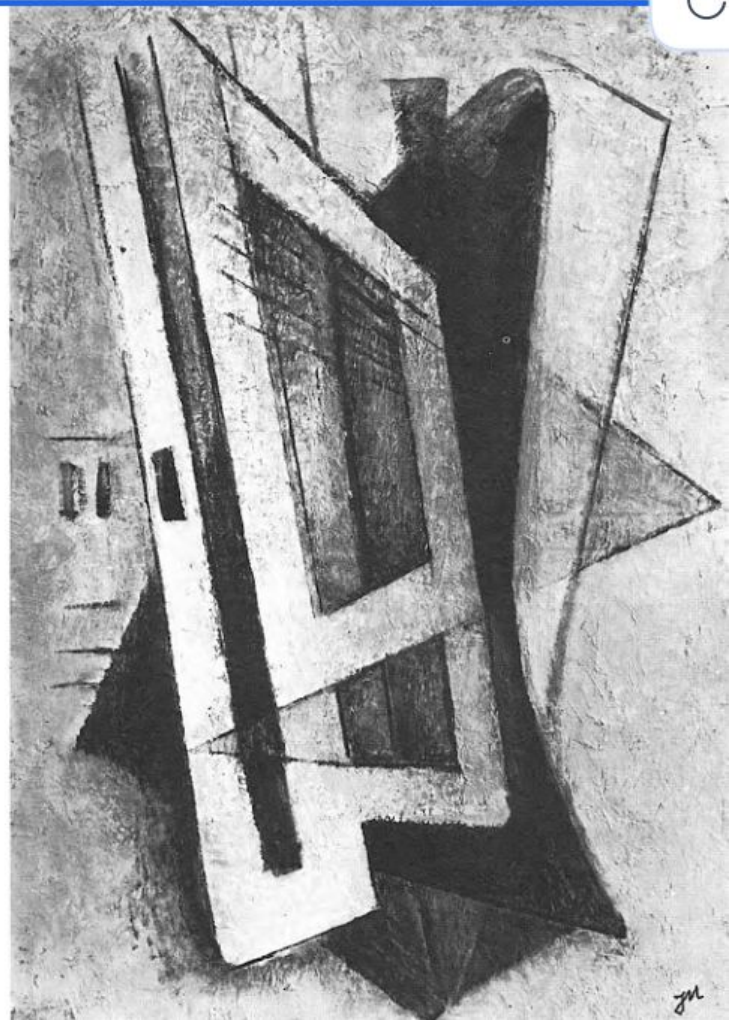
Nach 1940, mit zunehmendem Ernst des Krieges, verändert sich der Ausdruck der Bilder. Zwar wird die kubo-expressionistische Malweise beibehalten, doch verliert die Farbe mittlerweile ihren vordergründig marktschreierischen Charakter; sie bekommt stattdessen unheilrohende, gespenstische Valeurs. Den Menschenbildnissen werden auf einmal seltsame Masken übergestülpt, die ein unangenehmes heroisches Pathos zur Schau stellen. Aber man muss schon ein sehr oberflächlicher Betrachter sein, um anzunehmen, die Künstlerin hätte sich hier von der Megalomanie der Nazi-Kunstauffassung infizieren lassen. Das Gegenteil ist der Fall: die Farbigkeit der Bilder entlarvt den





269 Mackensen 1935/39

Heroismus als Wahn oder als Tünche, ja als beides zugleich, so unwahrscheinlich es klingt. Man braucht sich bei diesen Kriegerbildnissen nur die Augen anzusehen: während das eine wahnhaft rot aufstrahlt in einem wahren furor teutonicus, spiegelt sich im anderen angstvoll verzerrt der Tod, ja das Auge ist schon tot und denunziert so den ganzen heroischen Aufwand als Kadavergehorsam. Zum Teil wird das Standardformat 100 x 70 cm jetzt überschritten: auf den Bildern «Der Würgeengel», «Sterbender Krieger», «Trompeter», «Condition humaine» werden Formate bis 140 x 200 cm erreicht. Zwar entstehen noch bis in die Nachkriegszeit hinein expressive Bil-



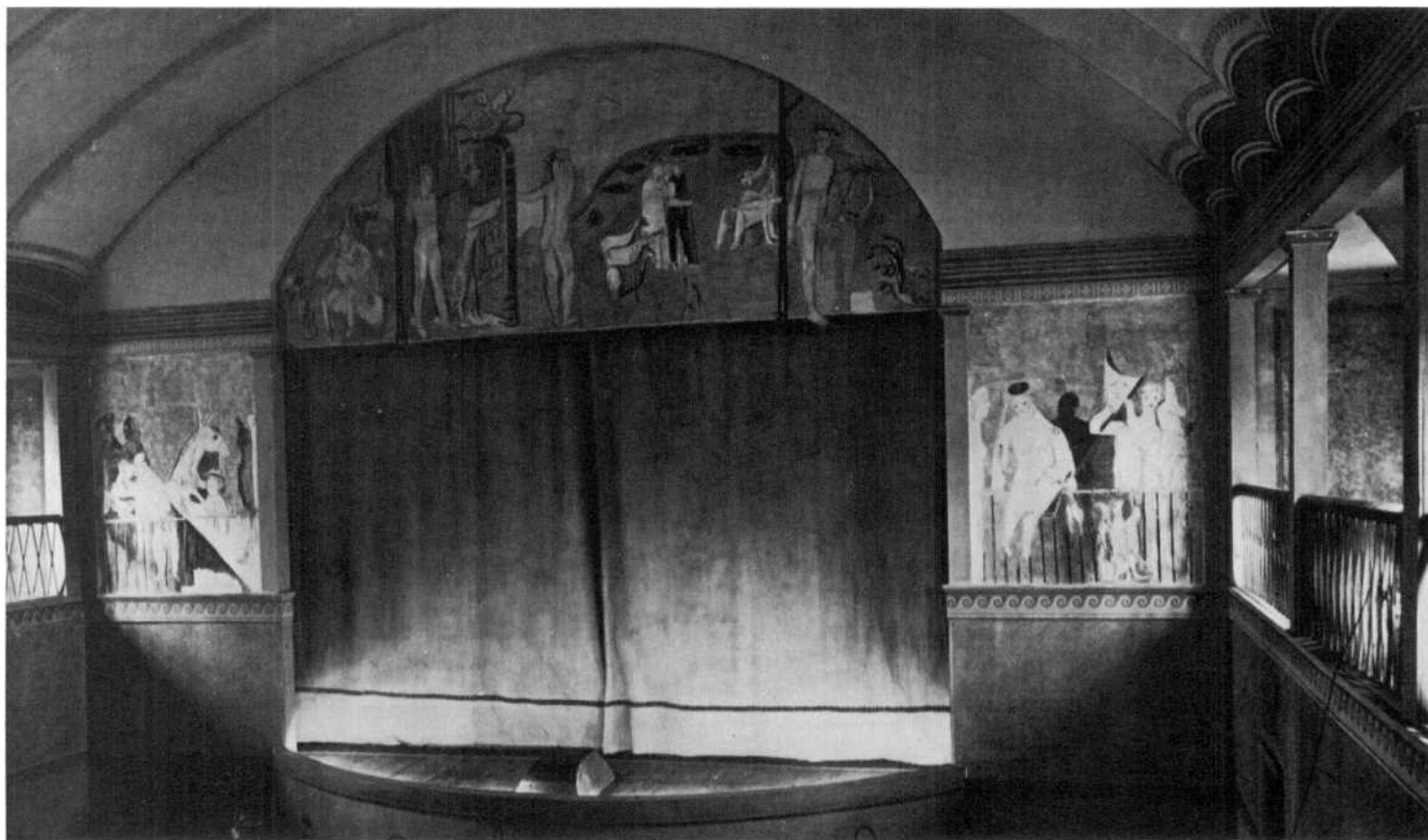
277 Tür zum Nichts 1945

der, doch tritt gegen Ende des Krieges eine sichtliche Beruhigung bei der Farbigkeit der Bildhintergründe ein: sie werden nahezu monochrom, und das entspricht der melancholischen Grundstimmung, die das Charakteristikum dieser letzten Phase innerhalb der Schrei- und Grimassen-Ära ist. Typisch dafür der «Verwundete Knabe», der ganz nach innen blickt mit Augen, die weiss umrandete schwarze Löcher sind. In der Tat, von aussen kommt keine Hoffnung mehr, doch innen ist auch nur Leere, und der Knabe krampft seine Unterarme schraubenförmig umeinander, um überstehen, überleben zu können in einigermaßen aufrechter Haltung.

Von diesen Bildern ist es nur noch ein Schritt zu jener Nachkriegsproduktion, in der mehr und mehr ein plastisches Element zur Geltung kommt. Es ist, als ob Jeanne Mammen zum Ausdruck bringen wollte, dass das Leben nun eine zusätzliche Dimension gewonnen, dass alles Dargestellte wieder mehr Gewicht bekommen hätte. Betrachten wir ein Bild wie «Die Tür zum Nichts», so müssen wir bewundernd feststellen, wie hier die vor Kurzem noch ekstatischen Emotionen so restlos zur Ruhe, ins Gleichmass gekommen sind, dass das schwere Ruinengemäuer mit der nach aussen hängenden

Tür überirdisch zu schweben scheint. Dieses Bild zeigt Jeanne Mammens innere Position zu jener Zeit, als sie das Schwerste hinter sich hatte, die Position jenseits von Schrei und Grimasse, jenseits des Wahns, jenseits des Nihilismus. So ist die «Tür zum Nichts» ein positives Bild, Dokument eines Sieges, eines schmerzhaft errungenen heiteren Gleichgewichts. Damit hat sie sich, um ein Wort René Chars zu gebrauchen, ihre «Gesundheit des Unglücks» verfasst.

Charles Crodel, Wandbilder im Goethe-Theater, Bad Lauchstädt 1931



Das Jahr 1930 begann für den 1894 in Marseille geborenen Maler Charles Crodel<sup>1</sup>, Lehrer der Werkstätten der Stadt Halle («Burg») auf Burg Giebichenstein<sup>2</sup>, ausgezeichnet. Die Berliner Secession und der Deutsche Künstlerbund nahmen ihn als Mitglied auf, und am 3. April, als er gerade in Spanien war, kam ein Telegramm für ihn: «Tausend. Dürerpreis». Die Albrecht-Dürer-Stiftung in Nürnberg hatte ihn ausgezeichnet<sup>3</sup>.

Anders war der Inhalt einer Postkarte, die der Archäologe Herbert Koch, ehemaliger «Scharfrichter» im Kreise der Huch, Reventlow und Wolfskehl, schickte<sup>4</sup>. Koch war Crodels eigentlicher Lehrer, bei ihm hatte er in Jena Archäologie studiert, er hatte Crodel bewogen, das Lithographenhandwerk zu erlernen und hatte den Auftrag zu Crodels Wandbild «Griechenland und die Vertreibung der Türken von der athenischen Burg»<sup>5</sup> in der Universität Jena im Stockwerk unter Hodlers «Auszug der Jenenser Studenten» durchgesetzt. Gemeinsam hatten sie den Jenaer Kunstverein geleitet, hatten Klee und Schwitters eingeladen. Die Postkarte machte nun auf die Magazinierung der Arbeiten Crodels in Weimar aufmerksam. Der Thüringische Volksbildungsminister Dr. Wilhelm Frick hatte durch mündlichen Befehl 70 Werke der klassischen Moderne im Weimarer Schlossmuseum abhängen lassen. «Auf dem Gebiet der bildenden Künste beginnt Frick den gleichen Kampf gegen Zersetzung und Entartung. Er beruft den Professor Schultze-Naumburg, den alten Kämpfer für artgemäße deutsche Kunst, zum Leiter der Vereinigten Kunstlehranstalten in Weimar. Bald verbindet die beiden edelgearteten Männer herzliche Freundschaft. Von dem Freunde beraten, säubert Frick die Gemäldegalerie des Weimarer Schlossmuseums von kulturbolschewistischen Machwerken», so beschrieb 1933 Hans Fabricius die Vorgänge im November 1930 in seinem Buch «Dr. Frick der revolutionäre Staatsmann». Frick selbst begründete die Magazinierung: die Bilder zeigten nicht «nordisch-deutsches Wesen, sondern beschränkten sich darauf, das ostische oder sonstige minderrassische Untermenschentum darzustellen»<sup>6</sup>.

Im «Tagebuch» kommentierte Peregrinus: «In Weimar sind die Bilder der besten modernen Künstler, sind Plastiken Barlachs auf Befehl des Herrn Frick aus dem Museum entfernt worden: dieser würdige Nachfolger auf Goethes Ministerstuhl wagt so etwas nur, weil er weiss, dass eine ganze Anzahl von Gesinnungsgenossen hinter ihm steht, nicht nur im Inland, sondern auch im Ausland, vor allem – aha! es dämmert – in Italien»<sup>7</sup>.

Doch die Werke verschwanden nicht im Keller. Der Museumsleiter Erfurts, Herbert Kunze, nahm die Bilder auf. Die Nationalsozialisten waren wütend: «Von massgebender Seite ist mir mitgeteilt worden, dass die Nationalsozialisten Kunstfragen auf jeden Fall mit politischen Fragen verquicken wollen: sie sind entschlossen, den Fall der Weimarer Werke, denen in Erfurt, also auf feindlichem Gebiet, museale Unterkunft gewährt wurde, als politische Angelegenheit zu verfolgen und alle Konsequenzen daraus zu ziehen»<sup>8</sup>. Doch Anfang April 1930 entzog der Thüringische Landtag dem ersten Nationalsozialisten in Deutschland, der Minister wurde, das Vertrauen. Die Gefahr politischer Konsequenzen war ausgeräumt, und ohne die Gefahr politischen Druckes eröffnete Herbert Kunze am 1.6. 1931 im Angermuseum in Erfurt eine Crodel-Kollektiv-Ausstellung. Diese Übersicht über die Arbeiten Crodels dürfte ein erster Reizpunkt späterer «Konsequenzen» geworden sein. Der zweite war dann die Ausmalung des Goethe-Theaters in Lauchstädt, ein Unternehmen, das den ehemaligen Minister auf Goethes Ministerstuhl besonders treffen musste. Beides war Grund genug, später an Crodel ein Exempel nationalsozialistischer Kunstpolitik zu vollziehen.

Am 16. 7. war Crodel in Merseburg bei Landesbaurat Petri im Hochbauamt «wegen Bühnenwand und Kursaalbau Lauchstädt»<sup>9</sup>. Das Goethe-Theater Lauchstädt unterstand dem dortigen Theaterverein. Man hatte den Bau zuletzt für den Frühsommer 1908 herrichten lassen, um dort alljährlich Festspiele abzuhalten. Nun, 1931, sollten Theater und Kurbauten in Bad Lauchstädt für das Goethe-Jahr 1932 vorbereitet werden. Die Leitung der Gesamtarbeiten übernahm im Auftrage Petris Hans Wittwer, Lehrer für Architektur und Raumaussstattung an der Burg Giebichenstein<sup>10</sup>.

Die neue Bühnenwand im Goethe-Theater ist nahezu vergessen, denn sie sollte nur knapp zwei Jahre bestehen. Zwischen dem 14. und 17. 10. 1931 führte Crodel seinen Entwurf aus, mit dem «wackeren Theaterwart Büding, dem alten Malermeister Lahn und seiner hilfsbereiten, Würstchen aufkochenden, Theewasser aufgiessenden Tochter Rosel»<sup>11</sup>. Die Arbeit zeigte eine Auffassung, die nichts mit der in den Vordergrund tretenden Neuen Sachlichkeit von 1925 gemein hatte. Sie charakterisierte Crodel als handwerklich-fachgemäss. «Besser: Mass als Ordentlichkeit»-Crodel wollte eher wie der hell-sichtige Munch ungrundierte Leinwand. Der Bogen über der Bühne war so farbig gemalt und spannte Orpheus zwischen Dionysos und Apoll ein: «Die Trennung macht Orpheus zum mythischen Sänger. Seine Verzweiflung setzt sich um: in Kunst»<sup>13</sup> (Crodel).

Die Seitenfelder rechts und links der Bühnenöffnung waren als Grisaille in Freskotechnik ausgeführt, «durch Generationen hindurch längst vergessenes Handwerk. Auch die Tradition fehlt.

Das Fresko ist ein Handwerk, das handwerkliches Können erfordert<sup>14</sup>». Zu sehen waren lebensgrosse maskierte Schauspieler hinter einem gemalten Geländer und dabei ein Modell des Theaterbaues: «erst durch seine Geschöpfe ‚lebt‘ der Dichter<sup>15</sup>».

Was Crodels mit seinen Arbeiten wollte, hatte der Philosoph Emil Utitz in seinem Aufsatz «Zur Philosophie der Jugend» in den «Kant-Studien» zu formulieren gesucht: «Die ganz neue Kunst wird fasslich, ja grossartig, deutet man sie als einen Versuch, Kindlichkeit in unsere greise Welt zu bringen». Dass Utitz damit Crodels meinte, hatte er 1931 in einem Aufsatz in «Kunst und Künstler» gezeigt, als er auf die Fresken Crodels in der Burse der Universität Halle (1929) und im Standesamt Halle-Süd hinwies (beide Werke 1936 überstrichen)<sup>16</sup>.

Die Bilanz der «ganz neuen Kunst» Crodels war ausgezeichnet. Er wusste im Goethe-Jahr 1932 seine Wandmalereien in Erfurt, Jena, Halle, Lauchstädt – Werke von ihm waren im Besitz des Kronprinzenpalais in Berlin, in Erfurt, im Kunstverein Jena, in Stettin, in Oldenburg, in der Nationalbibliothek in Paris. Privatleute zeigten ihre «Crodels» wie auf der «2. Ausstellung Nach-Impressionistischer Kunst aus Berliner Privatbesitz» in der Nationalgalerie (1928). Emil Waldmann hatte für Bremen, Carl Georg Heise für das Lübecker Behnhaus gekauft. Crodels war in Kontakt mit Walter Passarge in Kassel, mit Justus Bier in Hannover und Herbert Kunze, der im Rokokoraum der Familie Spangenberg im Angermuseum 1932 die Türen dem Farbempfinden Crodels anvertraute und bemalen liess.

Er war auf der repräsentativen Ausstellung «Nyere Tysk Kunst» in Oslo 1932 vertreten, der Leipziger und der Ulmer Kunstverein zeigten 1932 Kollektiv-Ausstellungen. Die Crodels-Klasse stellte – nach der «Burg»-Ausstellung im bayerischen Nationalmuseum 1928 – nun in Halle selbst aus. Zudem war Crodels 1932 in Florenz, er hatte den Villa-Romana-Preis erhalten<sup>17</sup>.

Vielleicht unter dem Eindruck des Thüringischen Vorspiels hatte Crodels sein Malertagebuch 1931 mit den Worten begonnen: «Vielleicht ist es richtig, dies Tagebuch (es ist das vierte) mit dem «tout passe au crible du moi» Montaignes anzufangen» (17. 11. 1931) – ahnte er was kommen sollte? Die gesamte Bilanz des Erfolges sollte in Vergessenheit geraten, und fast alle öffentlich zugänglichen Werke, fünf grosse Wandmalereien und 48 Ölbilder und Drucke in Sammlungsbesitz sollten vernichtet oder beschlagnahmt werden.

Zunächst erbrachten die Landtagswahlen vom 31. Juli 1932 der nationalsozialistischen Fraktion Thüringens die absolute Mehrheit. Hiess es nicht, dass Kunst und Politik verquickt sein sollte, dass Konsequenzen zu ziehen seien? Noch waren Crodels Werke auf «feindlichem» Gebiet.

Am 4.3.1933 schrieb er mit Sepia ins Tagebuch: «Während ich zeich-

ne, meldet das Radio Berichte über Feuer, Reden, Umzüge vom ‚Tag der erwachenden Nation‘», dann am 23.3. 1933 vom neuen Reichskanzler: «Hitler vor dem Reichstage: ‚Die Kunst hat jetzt die Aufgabe, Ausdruck des bestimmenden Zeitgeistes zu sein, des aufkommenden Heroismus. Blut und Rasse stehen jetzt beherrschend im Vordergrund. Dabei ist es selbstverständlich, dass die Traditionen der Vergangenheit zu pflegen sind. Mit der politischen und moralischen Entgiftung des öffentlichen Lebens wird zugleich ein Bedürfnis religiösen Lebens gesichert‘. (Im Anschluss an diese Tagebuchnotiz malte Crodels das Bild «Weihnachtsmärchen».)

In den Räumen des Kunstvereins Halle wurde drei Tage später, am 26. März 1933, die «Hallesche Kunstschau 1933» eröffnet. Die Bilder Crodels und die seiner Schüler waren nicht lange zu sehen. Sie waren zerkratzt worden und wurden derart beschädigt erst nach Tagen von der Ausstellungsleitung entfernt – ohne dass einer der Geschädigten benachrichtigt wurde<sup>18</sup>. Das war das Vorspiel des Nachspiels der Weimar-Erfurter Ereignisse von 1930. Crodels Werke waren nun nicht mehr auf «feindlichem Gebiet»:

«28. Mai, Sonntag, ich erfahre von einer bevorstehenden Vernichtung meiner Malereien auf der Bühnenwand des Theaters Lauchstädt.

29. Telefon mit Landeshauptmann Otto: ‚Sind Sie der sogenannte Künstler, der diese Schmierereien in Bad Lauchstädt gemacht hat?‘

30. Fahrt nach Berlin: Wendland. Frau Körting. Kündigung in der Burg.

31. Telegramm des Staatskommissars Hinkel:  
Erbitte jedwede Schonung der Wandmalereien Crodels.

Hinkel.

Die Malereien sind bereits vernichtet<sup>19</sup>».

Vor dieser «Konsequenz» hatte sich Otto auf einer Sitzung des Provinziallandtages in Merseburg ausführlich geäussert: «Es wird alles geschehen, um im Bereiche der Provinzialverwaltung die hässlichen Spuren zu tilgen, die hier und da jüdisch irre geleitete sogenannte moderne Kunstrichtung hinterlassen hat. Mit Empörung habe ich in dem altehrwürdigen Goethetheater in Lauchstädt feststellen müssen, dass dieser durch unseren grossen deutschen Dichter geheiligte Raum in abscheulicher Weise durch Schmierereien verschandelt worden ist, die mit Kunst nichts zu tun haben. Ich habe angeordnet, dass die Kulturschande sofort ausgelöscht wird. Die Arbeiten sind bereits im Gange. Die Bühnenumrahmung des Goethetheaters wird in der Form wiederhergestellt werden, die ihr Goethe gegeben hat. Erblicken Sie in diesem Akt der Wiederherstellung des ursprünglichen Zustandes dieses geheiligten Raumes das Sinnbild dafür, dass der

Nationalsozialismus alles Artfremde und Schlechte aus den Kulturstätten des deutschen Volkes restlos austilgt<sup>20</sup>».

Das Berufen auf Goethe war wenig mehr als Verschleierung. 1931 war nur die mässig erhaltene Erneuerung von 1908 überkommen<sup>21</sup> – zudem wurde – was mit Goethe nichts zu tun hatte – auf Befehl Ottos auch die ornamentale Malerei pompejanischer Wachstechnik im Kurssaalanbau überstrichen. Es ging wohl eher um den einstigen Minister auf Goethes Ministersessel, um Dr. jur. Frick und dessen nun nachgeholte Konsequenzen der Kulturpolitik. Und von Kulturpolitik war ausdrücklich im Entlassungsschreiben Crodels die Rede.

«Letztes Figurenzeichnen in der Crodelsklasse, Besichtigung aus Berlin. Den Ministerialrat interessiert etwa, ob mit Bleistift oder mit Tinte gezeichnet, ob neben der Zeichnung die Ausführungsdauer geschrieben wird, also 5 Min., 15 Minuten und besonders, ob in einer Klasse 15 Schüler sind oder nicht. Qualitätsfragen kennt er nicht.» (Tagebuch 27. 6. 1933)

Der Kustos der Nationalgalerie, Ludwig Thormaehlen, hatte Crodels geraten: «Sie sollten sofort juristisch vorgehen im Interesse der gesamten Künstlerschaft und den Landeshauptmann auf die Zerstörung ideeller Werte und Verstoß gegen das Urheberrecht verklagen. Ich glaube, die Künstlerschaft hätte ein Interesse an solchem Verfahren<sup>22</sup>».

Dazu ist es nicht gekommen. Eine Reaktion auf die einzig dastehende Überstreichung bahnte sich von anderer Seite an. Eingeleitet durch den Protest des Kreisführers der Berliner Nationalsozialistischen Studentenschaft, Fritz Hippler, fand am 30. Juni abends im Auditorium Maximum eine Kundgebung «Jugend kämpft für deutsche Kunst» statt. Anschliessend wurde die Ausstellung «30 Deutsche Künstler» in der Galerie Ferdinand Möller, Lützow-Ufer 3, eröffnet.

Der Maler Otto Andreas Schreiber hielt das temperamentvolle Hauptreferat: «So mussten wir es unter anderem erleben, dass übereifrige Volksgenossen die Wandgemälde des Malers Crodels von der Wand kratzten und sein Hauptwerk verbrannten. Das Telegramm eines nationalsozialistischen Staatskommissars, in dem der Befehl stand, niemand habe Hand anzulegen an die Werke Crodels, kam zu spät.» Dann wurden die dreihundert Greise charakterisiert, «die in einem von der Jugend getragenen Staat darüber zu bestimmen beginnen, welche Kunstwerke abgekratzt und welche Kunstwerke verbrannt werden sollen<sup>23</sup>».

Fast gleichzeitig wurde auch die 5. Ausstellung der Juryfreien in der Berliner Bellevuestrasse eröffnet: «Es heisst, dass unsere Ausstellung hier in Berlin eine Wende in den Anschauungen herbeigeführt hat», schrieb Hermann Sandkuhl, Leiter der Arbeitsgemeinschaft der Juryfreien an das Mitglied Crodels und tröstete, «dass solche Vor-

kommnisse wohl der Kulturdung für eine wirkliche innere und äussere Befreiung der deutschen Kunst sind» (3.7.1933)<sup>24</sup>.

Doch in Halle war nichts mehr zu düngen, alles was bestrebt war, war zunichte gemacht. Alois J. Schardt, der das mustergültige Moritzburg-Museum aufgebaut hatte, wurde wie der befreundete Burg-Lehrer Gerhard Marcks, entlassen. Emil Utitz floh nach Prag (1939 kam er nach Theresienstadt). 1933 hatte er in «Mensch und Kultur» geschrieben: «Nur Menschen oder menschenähnlichen Wesen kann Tragisches widerfahren, sie sind gleichsam für das Tragische auserkoren.» Er spiegelte diesmal die eigene und Crodels Situation, dessen Verzweiflung sich umsetzte: in Kunst, die nun vornehmlich die stillen Motive des Hallischen Gartens, seines selbstgewählten Exils zeigte.

«Crodels war der Einzige, der damals den Kopf für andere hinhalten musste», sagte später Ferdinand Möller zu Thoma Gräfin Grote, die Crodels Ausspruch notiert hatte: «Ich habe nicht gemalt, um zu malen, sondern ich war mit dem Herzen dabei.» (24.11.1933) Und sie selbst schrieb hinzufügend: «Ich riet Dir lange vor 33 ins Ausland zu gehen, und Du sagtest mir wörtlich: ‚Wer den Krieg mitgemacht hat, geht nicht ins Ausland und verlässt sein Vaterland<sup>25</sup>’».

1 vgl. A. Hentzen, W.-D. Dube, Charles Crodels 1894-1973, München 1974. Katalog; Materialien 1, Dokumente zu Leben und Werk Charles Crodels 1894-1973, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg 1976; Charles Crodels, Katalog 1977/1978 der Galerie Klaus v. Francheville, Hannover und Galerie von Abercron, Köln/München

2 Albrecht Nauhaus, Burg Giebichenstein, in: Paul Thiersch, Leben und Werk, (Hrsg.) Rudolf Fahrner, Berlin 1970, S. 185 ff. Wilhelm Nauhaus, Die Burg Giebichenstein, Halle 1954. Dressler Kunsthandbuch Bd. 1, 1934, S. 446

3 Telegramm nach Tagebuch Crodels III, S. 169. Die erhaltenen Akten der Albrecht-Dürer-Stiftung nennen Crodels nicht (Auskunft von Horst Pohl, Germ. Nat. Mus. Nürnberg). Er ist gelöscht worden. Über die Verleihung vgl. Weltkunst 4, 1930 (14) S. 12. Der Mittag (Düsseldorf) 4.4.1930, Halle-sche Zeitung 10. 4. 1930

4 Postkarte vom 29.11.1930. Katalog Germ. Nat. Mus. 1976 Nr. 24. Tagebuch Crodels V S. 166 (26. 9. 33) Koch zeigt Photos aus der Münchner Scharfrichterzeit um 1903: Felix Huch, Ricarda Huch, Wolfskehl, Gräfin Reventlow, Wolf Reventlow. «So berühmte Leute, meinte Utitz».

5 Eberhard Schenk zu Schweinsberg, Wandbilder Crodels in der Universität von Jena, Kunstchronik 35, 1925/26 S. 690. Der Cicerone 17, 1925 S. 1068. Von Hier, Illustrierte Thüringens und des Vogtlandes 1, 1928 (24) S. 383. Günter Steiger, «Wandbild wurde restauriert», Sozialistische Universität 1971 (11). Thüringische Landeszeitung 18.8.1972 (gekürzt)

6 Hildegard Brenner, Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus, Reinbek 1963 S. 33, vgl. Peregrinus, Aufruf, Tagebuch 12, 1931 (1) S. 73 f; Karl Hofer, Die Blutprobe? Tagebuch 12, 1931 (1) S. 110f. Peregrinus, Zusammenschluss!, Tagebuch 12, 1931 (1) S. 114. Oskar Schlemmer, Barbarei im Geist, Tagebuch 12, 1931 (1) S. 115f. Werner Scholz, Werner Goldschmidt, Ferdinand Moeller, Bruno Eisner, Curt Valentin, Die Aktion, Tagebuch 12, 1931 (1) S. 116 f. Peregrinus, Kunst oder Politik?, Tagebuch 12, 1931 (1)



- S. 133. Peregrinus, Das Geistreich, Tagebuch 12, 1931 (1) S. 193f. Zu Frick ferner: Brockhaus Ergänzungsband 1935, S. 334, Neue Deutsche Biographie 5, 1969 S. 433. Man vergleiche Paul Kornfeld, Die Geheimkonferenz?, Tagebuch 11, 1930 (1) S. 461: «Im Jahre 1923 hatte Hitler die Absicht, alle Juden Deutschlands in die noch vom Kriege her bestehenden Konzentrationslager zu sperren . . .». Dann folgt ein Bericht über die Geheimkonferenz zur Durchführung der Rassengesetze mit dem immer wiederkehrenden Satz Fricks: «Wir müssen nämlich realpolitisch denken».
- 7 Tagebuch 12, 1931 (1) S. 73
- 8 Walter Scheidig, Antimoderner Kurs in Weimar, Weltkunst 4, 1930 (47) S. 12. Die Weimarer «Ausgewiesenen» in Erfurt, Weltkunst 4, 1930 (50) S. 10 «Nunmehr haben die lebenden Künstler ihre Weimarer Leihgaben, die eine Sammlung zeitgenössischen Schaffens darstellen, dem Direktor des Erfurter Museums, Dr. Kunze, auf seine Bitte hin zur Verfügung gestellt.» Es handelte sich bei den «Ausgewiesenen» um Werke von Barlach, Carrà, Crodel, Dexel, Dix, Feiniger, Kandinsky, Klee, Kokoschka, Lehmbrock, Kirchner, Marc, Marcks, Minne, Schlemmer, Schmidt-Rottluff – von den Jungen also um Mitglieder der «Juryfreien», vgl. Anm. 24
- 9 Tagebuch Crodel III, S. 233
- 10 Illustrierte Hallesche Nachrichten, 21.5.1932. Saale-Zeitung, 24. 5. 1932, Saale-Zeitung 4. 6. 1932
- 12 Tagebuch Crodel IV, S. 187 (23./24. 12. 1933, Berlin) «Das Barcelona Bild im Kronprinzenpalais mit der Beischrift Leihgabe. Mit der Ausstellung Leiphold scheint ein Dulac-Schüler in Öl etwa aus der Kunsthandlung Dahheim eingekauft zu sein. Oben die «handwerklicher fachgemässen» Bilder der neuen Sachlichkeit, unten der helllichtige Munch auf ungründeter Leinwand. Besser: Mass als Ordentlichkeit.» Das genannte Bild war Besitz der Nationalgalerie – aber in der Neuordnung 1933 als Leihgabe deklariert (vgl. Hans Zeeck, Zur Neuordnung im Berliner Kronprinzenpalais, Weltkunst 7. 1933 (52/53) S. 1. Gemeint hat Crodel wohl das Bild «Im Garten» vgl. Franz Roh, «Entartete Kunst», Hannover 1962 S. 126)
- 13 Beschriftung auf der Rückseite der Aufnahme, die in den Illustrierten Halleschen Nachrichten» veröffentlicht wurde. Vgl. Anm. 10
- 14 Äusserung Crodels nach Thoma Gräfin Grote, November 1933
- 15 wie Anm. 13
- 16 Emil Utitz, Zur Philosophie der Jugend, Kant-Studien 35, 1930 S. 449; Emil Utitz, Charles Crodel, Kunst und Künstler, 29, 1930/31 S. 419 ff
- 17 Auch hier scheint Crodel in den Akten gelöscht worden zu sein (vgl. Anm. 3). Die Auflistung im Katalog: Zum Beispiel Villa Romana, Florenz – Zur Kunstförderung in Deutschland I, 1977, nennt ihn wohl deshalb nicht
- 18 Schriftlicher Bericht vom 18. 5. 1933, Nachlass Crodel
- 19 Tagebuch Crodel, IV S. 135, Weltkunst 7, 1933 (26) S. 4 (25.6. 1933). Winfried Wendland war Kustos der Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst, Berlin, Frau Körting könnte Ehefrau des Architekten Berthold Körting sein. Um den Stellenwert der Überstreichung zu verdeutlichen, sei daran erinnert, dass das Schlemmer-Wandbild der Bauhausausstellung 1923 anlässlich der Neueröffnung der Staatlichen Hochschule für Baukunst, bildende Kunst und Handwerk geschah (Weltkunst 4, 1930 (47) S. 12): «Wenn ich mich auch dieser Art Hausrecht hätte fügen müssen . . .» (Schlemmer, vgl. Anm. 6). Crodels Fresko war öffentlicher Besitz
- 20 Magdeburger Zeitung 1.6. 1933
- 21 Martin G. Sarneck, Erinnerungen an Lauchstädt, Berliner Börsen-Zeitung 1933 Nr. 270(13. 6.1933)
- 22 10.6.1933, Nachlass Crodel. Am 4.6. und am 22.6.1933 reichte Crodel entsprechende Beschwerden beim Preussischen Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung ein, wie Friedrich Haeseler am 8. April bestätigte. Über den Ausgang der Ermittlungen ist nichts bekannt
- 23 Kreuz-Zeitung 4. 7. 1933 (Nr. 172); Weltkunst 7, 1933 (28) S. 4
- 24 Crodel war seit dem 1. August 1926 Mitglied der Juryfreien, die nach dem Handbuch des Kunstmarktes (1926, S. 259) 24 Mitglieder, aber ca. 600 Aussteller hatte. 1927 gab Hermann Sandkuhl das «erste Kunstheft der Juryfreien» heraus: «Maler der Juryfreien». Mitglieder sind: Julius H. Bisier, Ima Breusing, Fritz Burmann, Ch. Crodel, Walter Dexel, Otto Dix, Otto Freytag, Ernst Fritsch, Otto Gleichmann, Ernst Honigberger, Walter Kampmann, Wassily Kandinsky, Anton Kerschbaumer, Georg Kolbe, Felix Messeck, Erik Richter, Klaus Richter, Hermann Sandkuhl, Arthur Segal, Oskar Schlemmer, Georg Scholz, W. Straube, Friedrich Winckler-Tannenberg, Gert Heinrich Wollheim. Zur Ausstellung vgl. Weltkunst vom 3.12.1933
- 25 Crodel war seit seinem 10. Lebensjahr Internatsschüler in Schwäbisch-Hall, um nicht die französische Staatsbürgerschaft zu erhalten. Bei seinem Einsatz an der Westfront 1914-1918 (Ypern, Verdun, Reims, Soisson) soll die Gefahr bestanden haben, dass er im Falle einer Gefangennahme nach Französischem Recht «Vaterlandsverräter» war

Die bekannten «Simplicissimus»-Alben, die in der Bundesrepublik erschienen sind, beenden ihre Auswahl meist mit der Nummer 51 vom 19.3.1933, dem letzten Heft vor dem Ende der Weimarer Republik. Die Begründungen dafür sind unzureichend, oft sogar widersprüchlich. Der Leser gewinnt letztlich den Eindruck, dass ein peinliches Schweigen das Denkmal «Simplicissimus» als weltweites Beispiel deutschen bürgerlichen Liberalismus bewahren soll. Die rote Bulldogge symbolisierte ein Programm. Hinter dem Narren, dem «Einfältigsten», versteckte sich der bissige Kritiker des kleinbürgerlichen Spiessertums, des hochgestochenen Snobismus, der kurzfristigen und zu engen nationalistischen Politik des Kaiserreiches. Der «Simpl» war kämpferisch – und an Anfeindungen (bis hin zur Verurteilung wegen Majestätsbeleidigung) hat es nie gefehlt.

Langen, Herausgeber und Verleger des «Simplicissimus», schrieb in einem Leitartikel (Nr. 7/1896): «Aber der Simplicissimus soll ja auch «revolutionär, socialistisch» sein! Was hat der arme Schelm mit irgendwelcher Politik zu thun? Der Kunst allein will er seine schwachen Kräfte widmen. Aber diese Kunst soll frei sein . . .»

Ist die Bulldogge ihren Vätern von der Leine geschossen? Oder ist Langens Leitartikel ironisch gemeint? Thoma, Hauptschriftleiter ab 1900, schrieb am 11.7. 1900 an Langen: «Von den Sozialdemokraten werden wir nicht fett. Lassen wir die Leute ihre Phrasen im ‚Postillon‘ illustrieren und reimen, dort schaden sie nicht . . . Heute sehen wir, wie recht Treitschke hatte, als er vor 40 Jahren sagte, die Entwicklung liegt im Nationalismus, die Anschauung, dass man die Menschen wie einen grossen Brei zu behandeln habe, gehört der politischen Kinderstube an . . . , es wäre ein gefährlicher Weg, den der ‚Simplicissimus‘ wandeln würde. Unsere Künstler zeichnen nicht für sozialdemokratische Arbeiter . . . , das Publikum, an welches wir uns wenden, die Intelligenz in Deutschland, würde es nicht verstehen, wenn wir im Heine’schen Tone das eigne Nest beschmutzten.»

Das Zitat ist ernst zu nehmen, denn es veranschaulicht, warum – trotz zeitweiser Schärfe und durchaus eindeutigem sozialen Engagement – der «Simplicissimus» im Unterschied zu «Postillon» oder «Wahrem Jakob» auch heute noch gern als Aushängeschild zitiert wird. Seine Kritik hat den bürgerlichen Nationalismus als Basis nie verlassen. Seine soziale Kritik ist karitativ, nicht analytisch, seine Gesellschaftskritik auf das fehlende Individuum, nicht auf das falsche System bezogen. Die Aussage ist nicht dynamisch, plakativ, schrei-

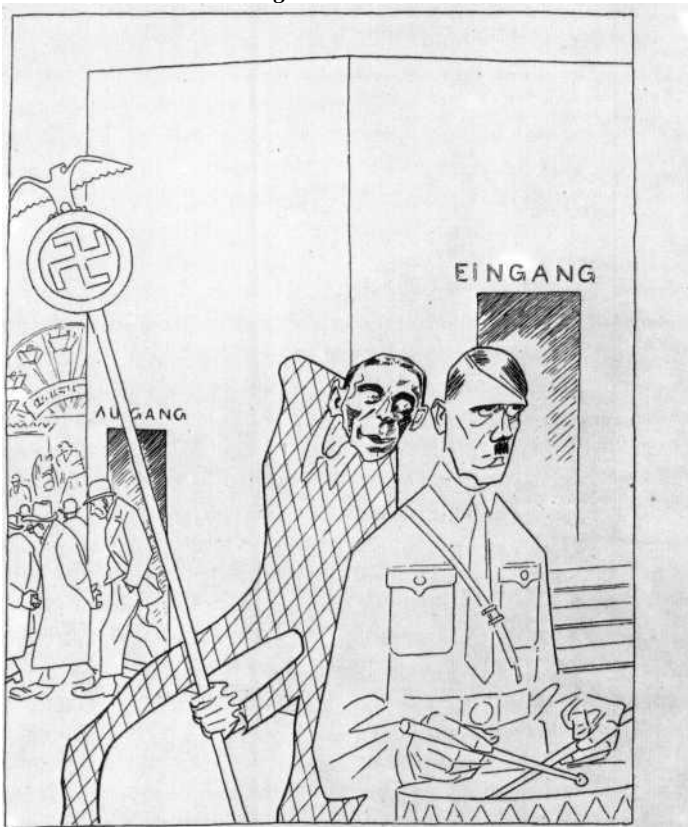
end, sondern ästhetisiert, einem hohen künstlerischen Niveau – der Jugendstilllinie verwandt – verpflichtet, das Anerkennung hervorrief, sich goutieren liess und mit der Satire versöhnte.

Konnte man über den nationalen Rechtsschwenk des sozialdemokratischen «Wahren Jakob» während des 1. Weltkrieges überrascht sein, so verwundert diese Parteinahme des «Simplicissimus» nicht. Und auch seine Haltung nach 1919 ist aus seiner Entwicklung heraus verständlich. Eine eindeutige positive Stellungnahme für die Republik gibt er nicht ab – wohl aber engagierte Kritik an ihren Mängeln, ihren politischen und sozialen Exzessen. Eindeutig seine Haltung gegen Kommunisten und Nationalsozialisten. Demagogie und Gewalt der Nazis werden scharf verurteilt. Doch während andere antifaschistische Blätter («Der Wahre Jakob», «Eulenspiegel», «Die Ente» usw.) mit analytischen Karikaturen versuchen, neben der verurteilenden Kritik auch Gründe für die wachsende Bedeutung der NSDAP aufzuzeigen, hat man bei den «Simplicissimus»-Karikaturisten den Eindruck des kommentierenden Kritikers auf höherer Warte.

Aber mutig und entschlossen sind die Karikaturen. Im letzten Jahr der Weimarer Republik, in den letzten Monaten vor der Hitler-Diktatur wird der «Simplicissimus» nicht müde, vor der Gefahr des Faschismus zu warnen. Die Anspielung auf Hitler ist eindeutig, wenn Schulz einen Schüler auf die Frage des Lehrers «Was soll bloss aus dir werden, wenn du dir das Lügen nicht abgewöhnt?» antworten lässt: «Parteiführer!» (37/1932, S. 371) Gulbransson verspottet den «ewigen Trommler» Hitler, den Goebbels im Narrenkostüm des Hampelmanns beschwört, endlich mit der Vorstellung anzufangen, bevor das ganze Publikum davonläuft (37/1933, S. 507; s. Abb.). Am 5. März, dem Tag vor der Wahl, die den Nazis 44 o/o (zusammen mit den Deutschnationalen 52 o/o) der Stimmen bringt, erscheint die Nummer 49, in der er den brutalen SA-Mann zeichnet, der die entsetzten Andersdenkenden zusammenschlägt. Arnold zeichnet das Titelblatt zum 5.2. 1933 (37/1933, Nr. 45): Hitler ersetzt das Hermannsdenkmal – mit der bitteren Überschrift: «Immer sein Kampf – nie für euch Arbeit und Brot.»

In der Faschingsnummer vom 19.2. (37/1933, Nr. 47; s. Abb.) kommentiert er das «Antreten zum letzten freien und gleichen Bürgerrecht». In Reih und Glied angetreten bewacht die Polizei das Wahlvolk. Alle, Polizisten wie Wähler, tragen eine Pappnase mit Hitlerbärtchen. Sechzehn Tage vor dem Ermächtigungsgesetz zeichnet Arnold den deutschen Michel. Er kniet vor einer Wahlurne, die mit einem Schloss versperrt ist, ebenso, symbolisch für die Pressefreiheit, eine Zeitung, für die Meinungsfreiheit Michels Mund. Gemeinsam sichern ein Polizist und ein uniformierter Nazi mit Säbel und Pistole die neue Ordnung, die Hakenkreuzfahne. Resignativ-zynisch der Untertext,

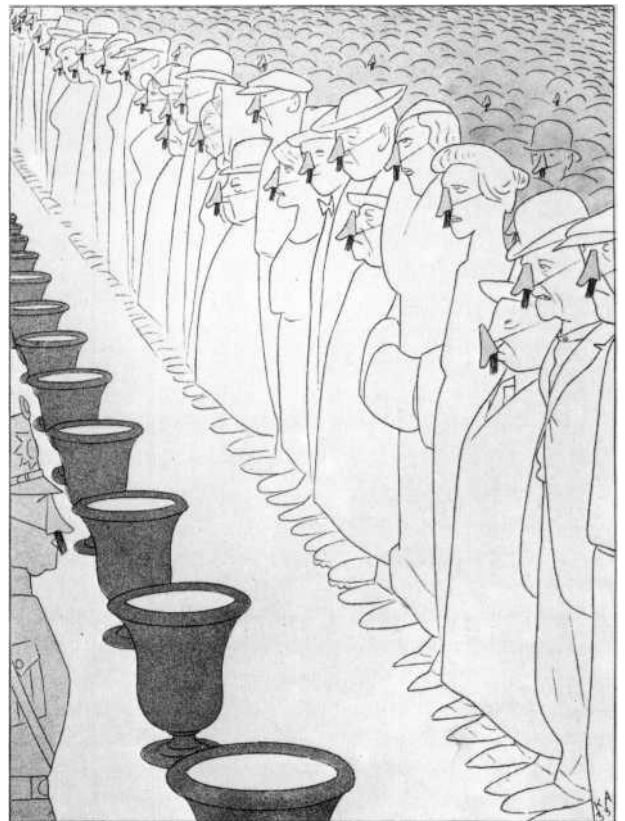
### Der ewige Trommler



„Immer rein, meine Herrschaften, gleich beginnt tum unwiderruflich letztenmal das Dritte Reich! – „Mensch, wenn wir jetzt nicht bald wirklich anfangen, Huff uns das ganze Publikum davon!“

### Antreten zum letzten freien und gleichen Bürgerrecht!

(Kari Arnold)



Die neueste Reichstagswahl findet gleich nach Aschermittwoch statt, jedoch ist ein kleines Maskenzeichen sehr erwünscht.

Zitat aus der Weimarer Verfassung: «Das deutsche Reich ist eine Republik. Die Staatsgewalt geht vom Volke aus. Die Reichsfarben sind schwarz-rot-gold.» Galgenhumor, Zynismus, Resignation und letzte Warnung vor dem Kommenden beherrschen die Karikaturen. Mammen (37/26.2. 1933, S. 573) prophezeit, dass es in diesem Jahr wohl «noch mehr als eenen Aschermittwoch» geben wird. Lautemusik und Blümchen umrahmen auf Heines Karikatur (26. 2.) den Gang zum Wahllokal im Vordergrund. Doch im Hintergrund knüppeln SA-Leute, deuten zerstörte, qualmende Häuser auf die kommende Apokalypse. Dem Pegasus der Dichterakademie werden die Flügel gestutzt, und er muss einen Maulkorb tragen (12. 3.). Angst liegt in der Ungewissheit über den weiteren Weg. Schillings Wagenführer der neuen Linie zeigt stumm auf ein Schild, als er nach dem Ziel der

Fahrt gefragt wird: «Es ist streng verboten, mit dem Wagenführer zu sprechen.» Schilling zeichnet auch das letzte Titelblatt vor dem Ermächtigungsgesetz. Der Reichstag steht in Flammen (19. 3.). Der Leser, dem der «Simplicissimus» vertraut ist, der seine Kritik verfolgt hat, kann in der Unterschrift nur Zynismus und Skepsis herauslesen. «Wird aus der Asche dieses Brandes ein Phönix auferstehen und Befreiung bringen vom Weltbrand des Bolschewismus?» Der «Phönix» sorgte zunächst dafür, dass alle Opposition verstummte. Alle antifaschistischen Blätter mussten ihr Erscheinen einstellen. Eine kleine Clique um Goebbels lenkte fürderhin die Presse. Auch die Nummer 52 des «Simplicissimus» erschien nicht. Doch schon die nächste Nummer – den vierzehntägigen Zyklus einhaltend,

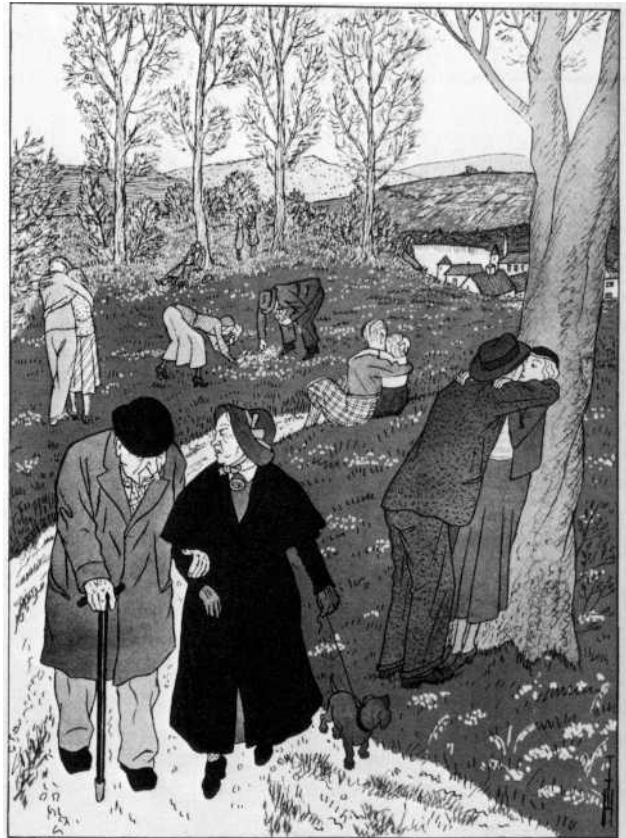


– ist wieder da, Nr. 1 am 1. April 1933. In schwarzer Schrift auf grünem Aufkleber: «Das zeitweilige Verbot des Simplicissimus ist aufgehoben. Redaktion und Verlag.» Auf Hellbraun (!) dann die Erklärung: «Der Verlautbarung auf der Titelseite dieser Nummer haben wir noch anzufügen, dass die Zurücknahme des zeitweiligen Verbots unseres Blattes erfolgt ist, nachdem wir der Regierung gegenüber loyales Verhalten zugesagt haben. Hand in Hand mit dieser Zusage ging eine Umstellung der Redaktion. Redaktion, Verlag und Druckerei des Simplicissimus.»

Trotz dieser klaren Worte – denen man den Zwang, der sie erpresste, anzusehen meint und die der Liberale als taktisches Einlenken erhoffte – macht die erste Nummer im Dritten Reich Mut. Dem langjährigen Leser, dem bürgerlich liberalen Intellektuellen, musste schon

## Epilog

(Th. Th. Heino)



„Das mit dem Frühling wird doch eigentlich stark überschätzt...“

Gulbrandssons Titelblatt (s. Abb.) ironisch erscheinen: Da spielt der alte Fiedler Strauss über den Wolken, und eine Gruppe Negerjazzmusikanten wirbelt es mit ihren Blasinstrumenten davon: «Der Walzer erwacht – die Neger entfliehen.» War das nicht eine Persiflage, ein kluger satirischer Kommentar auf den «Neubeginn»? Ebenso zwiespältig musste der Leser eine Zeichnung von Kriesch interpretieren: Der Maler wischt den Hinweis seiner Begleiterin, die zwei «herzige Schweinchen» entdeckt hat, beiseite. «Nee, Motive, die literarisch unverwertbar sind, interessieren mich nicht (38/1933, S. 7).» War das nicht ein satirischer Angriff auf die Zensur? Selbst Heino, der eindeutige Gegner der Nationalsozialisten, darf eine Zeichnung veröffentlichen, die der Eingeweihte mit hoffendem Grinsen betrachtet. Im Frühlingspark, in dem sich wie immer die Pärchen

küssen, kommentiert ein Alterchen seiner Begleiterin: «Das mit dem Frühling wird doch eigentlich stark überschätzt (S. 9; s. Abb.)» Kommt es gar nicht so schlimm, wie man befürchtet hatte?

Während die sozialistischen Zeitungen sofort nach dem Machtantritt verboten wurden, konnten die bürgerlichen Blätter bis Mitte 33 erscheinen – erst dann erfolgte die Gleichschaltung. Und auch jetzt noch, bis 1934, war es durchaus möglich, Kritisch-Satirisches anzumerken. Es ist bekannt, dass Goebbels ursprünglich, das Schimpfen als «Stuhlgang der Seele» bezeichnend, gegen partielle satirische Kritik nichts einzuwenden hatte, solange sie versteckt und der breiten Rezipientenmasse nicht sogleich verständlich war. Der «Ulke», Beilage des «Berliner Tageblatts», profitierte davon. Mit Goebbels' Erlaubnis erscheint 1934 im Februar eine Faschingsnummer der «Münchener Neuesten Nachrichten» mit politischen Witzen. Die Erlaubnis zur Veröffentlichung von Auslandskarikaturen, die in ihrer «lächerlichen Kritik» blossgestellt werden sollten, nutzten clevere Redakteure zur satirischen Kritik am Regime. Ebenfalls bekannt ist, dass sich die Faschingsvereine weithin mit Erfolg weigerten, sich zum Werkzeug der Parteipropaganda machen zu lassen. Allerdings wurden diese kleinen Reservate des befreienden Lachens mehr und mehr eingengt. Wie jeder geistlose Kleinbürger, Apologet des Mittelmasses, war Hitler humorlos. Hanfstaengls Sammlung «Tat gegen Tinte» mit Hitlerkarikaturen blieb einziger Versuch, sich inhaltlich mit der lachenden Kritik auseinanderzusetzen. Die Hoffnung, die mancher Leser beim Betrachten der 1. Nummer des 38. Jahrgangs hegen mochte, wurde denn auch schnell zunichte. Der Verlag Knorr & Hirth (ab 1936 statt «Simplicissimus»-Verlag offen im Impressum genannt) geht in den Besitz der NSDAP über. Somit ist auch die Möglichkeit verdeckter Kritik so gut wie genommen, denn die Personalpolitik obliegt der Partei. Von der Nummer 2 (38/19. 4. 1933) bis zur letzten Nummer im September 1944 können lediglich drei Beispiele genannt werden, denen man – bei entsprechenden Interpretationskünsten – eine teilweise kritische Aussage zusprechen könnte.

«Vorsicht, Gschafflhuber!» nennt Gulbransson eine Viererbildfolge. Ein unbedarfter Bürger schimpft auf die «bolschewistische Kleckerei» im Museum – um dann betroffen aufgeklärt zu werden, dass es sich bei dem Kunstwerk um eine frühgermanische Runenschrift handele. Die satirische Spitze, die sich auf die Politik der «Entarteten Kunst» wie auf den übersteigerten Germanenkult beziehen könnte – den Gulbransson schon vor 33 verspottet hatte –, wird jedoch relativiert durch die veristische, idealisierte Zeichnung des aufklärenden Kontrahenten des dümmlichen Gschafflhuber.

Ebenfalls nur eine Ahnung von Kritik erlauben die Zeichnungen Kubins, deren grotesk unheimlicher Stil, die Düsterei seiner Land-

schaftsmotive im krassen Widerspruch zur Propaganda der heilen Paradiessonnenwelt des NS-Staates steht.

Deutlicher eine Zeichnung von A.P. Weber (dessen Illustrationen zu «Hitler, ein deutsches Verhängnis» nach dem antibolschewistischen «Leviathan» und den «Britischen Bildern» vergeben waren; 1943 (48/1943, S. 15) erscheint «Das Gerücht» zur Unterstützung der «Feind- und Flüsterpropaganda» im «Simplicissimus»), die man dem «Simplicissimus» als Motto gewünscht hätte: Die Lithographie (47/1942, S. 757) zeigt den König mit seinem Hofnarren, wie sie, dem Betrachter die Kehrseite zugewandt, ins Bild schreiten. «Sage mir, Narr, kannst du nur unanständige Witze machen?» – «Nein, Majestät, aber sie sind die ungefährlichsten.»

Tatsächlich überwiegt im «Simplicissimus» der unverbindliche Humor, die witzigen, zum Schmunzeln anregenden Situationen des Alltags, das Menschlich-Allzumenschliche. Grossen Stellenwert haben – wie einst im klassischen «Simpl» der Kaiserzeit die Arbeiten von Reznicek – Mädchenzeichnungen. Vor allem Heiligenstaedt, Lehmann, Kriesch, Engelhard, Dudovich, aber auch Scheurich, Schult, Hanna Nagel, Ehrenberger, Baudrexel, Sailer, Starke, selbst Schilling, Thöny und Gulbransson zeichnen nackte und halbnackte vollbusige Schöne, meist in Urlaubssituationen, auf dem Schiff, in den Bergen. Die hübschen, den Voyeur erfreuenden Zeichnungen (deren Anteil mit Kriegsbeginn noch grösser wird) sind mit Texten unterlegt, die der dargestellten Situation erst die Berechtigung auf einen Platz in einem Witz-Blatt geben.

Hatten sich die «Simplicissimus»-Künstler, ähnlich wie andere Satiriker, die Deutschland nicht verlassen hatten bzw. konnten, in die «innere Emigration» begeben, sich auf unverfänglichen Humor beschränkt? War es nicht an sich schon eine kritische Aussage für den Kenner, wenn auch nach 1933 Zeichner wie Sauer, Girod, Otto Herrmann u.a., die in kommunistischen Blättern (z.B. «Eulenspiegel/Roter Pfeffer»), linkssozialistischen Zeitschriften (z.B. der «Ente») oder dem sozialdemokratischen «Wahren Jakob» gezeichnet hatten, nicht ausgeschlossen wurden? Näher betrachtet wird diese mögliche Opposition jedoch zweifelhaft. Sauer, der vor 33 eindeutige antifaschistische Zeichnungen herausbrachte – die interessanterweise auch nach 45 noch verheimlicht wurden, weil sie in der KPD-Presse erschienen waren –, wendet sich jetzt vollkommen der unverbindlichen Humorzeichnung zu und tut ein Übriges, indem er seinen Stil verändert, mehr grafisch-kurzschriftartig wird. Girod ist eine schillernde Figur unter den Karikaturisten. Schon vor 33 hat er sowohl in KPD-Blättern als auch im NS-Satireblatt «Brennessel» veröffentlicht. In der Dissertation von Ernst A. Scheffler (München 1944), die eine Würdigung der NS-Karikaturisten enthält, ist auch Girod – übrigens neben



Brinkmann und Köhler, der unter dem Pseudonym Eric zu den Grössten der Nazikarikaturisten zählte – höchst positiv beschrieben. Auch Karl Rössing, dessen Holzschnittband «Mein Vorurteil gegen diese Zeit» (1932) auf die schwarze Liste der Nazis gekommen war, ist mit mehreren Beiträgen vertreten. Zum Teil sind es Arbeiten älteren Datums, z.T. aber auch aktuelle. Allerdings war das Risiko für den «Simplicissimus» nur vermeintlich. Rössing hatte sich mit dem Regime arrangiert. 1934 machen ihn die Nazis zum Professor an der Hochschule für Kunsterziehung in Berlin-Schöneberg. Mit zwei Zeichnungen im 37. und 38. Jahrgang ist Karl Holtz – herausragender Karikaturist des «Wahren Jacob» und des «Eulenspiegel» – vertreten. Parteipolitisch ungebunden, machte er jedoch nie ein Hehl aus seiner sozialistischen Grundtendenz. Die beiden Zeichnungen sind unpolitisch – und sie bleiben die einzigen. Der Zeichenstil von Holtz – weder im «Simplicissimus» noch in der «Brennessel» kopiert, was dem Stil Gulbranssons im «Simplicissimus» durch Maçon, in der «Brennessel» durch Till widerfuhr – war dem Kenner offensichtlich an sich charakteristisch und erinnerte an kritische Inhalte. (Ähnlich wohl der Signalcharakter des Stils von Grosz, der ebenfalls nicht kopiert wurde.) Heine, der Mitbegründer des «Simplicissimus», der ohne seine Leistung kaum denkbar ist, emigriert. Die erwähnte Karikatur in Nr. 1, 1. April 1933 bleibt die letzte. Die dominierenden Zeichner des «Simplicissimus» sind – in Quantität und zeichnerischer Qualität – Karl Arnold, Gulbransson, Thöny, Schilling und Schulz. Reinoss konzidiert ihnen in seinem Simplicissimus-Album (1970), auch weiterhin das «künstlerisch Beste» geliefert zu haben. Er hat zweifellos recht, betrachtet man die grafische Leistung, die technische Perfektion der Linienführung, der Komposition, der Charaktergestaltung. Hier ist der «Simplicissimus» der Alte geblieben. Aber ist es legitim, den Ausdruck von der Bedeutung zu trennen? Erschöpft sich die visuelle künstlerische Aussage in der technischen Fertigkeit? Das peinliche Schweigen über die Karikaturen des Simplicissimus im Dritten Reich erfolgt nicht, weil die künstlerische Leistung gesunken ist, sondern weil sich das künstlerische Können nicht – wie es möglich gewesen wäre – der direkten politischen Aussage enthielt (was für Kenner Zeichen der Kritik gewesen wäre!), weil es sich voll und ganz in den Dienst des nationalsozialistischen Staates und seiner Ideologie stellte.

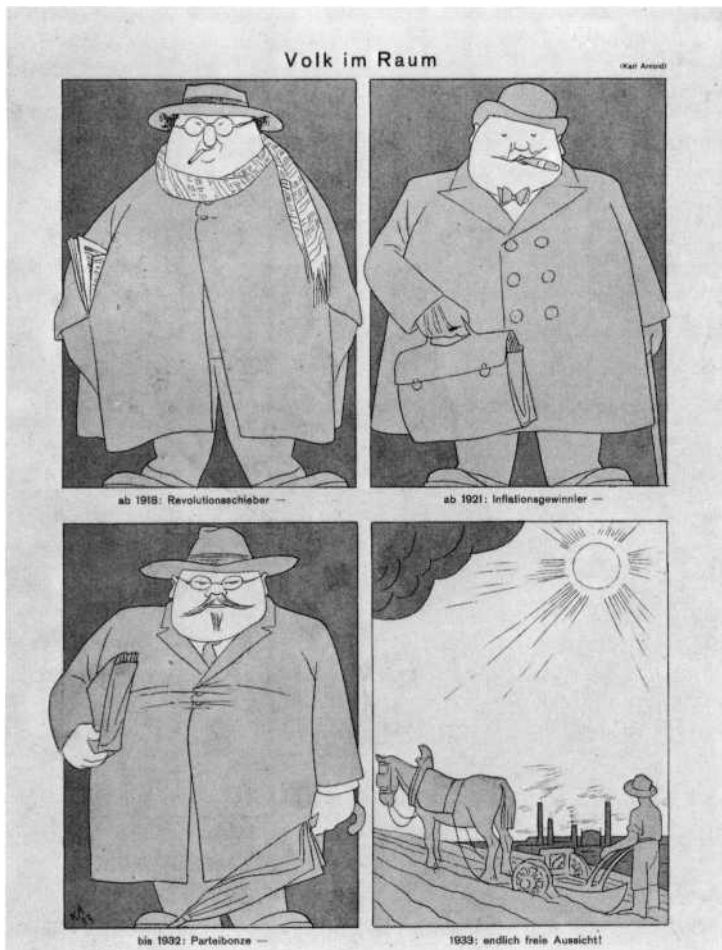
«Erklärung! Schon einmal, beim Beginn und im Verlauf des Weltkrieges, hat der ‚Simplicissimus‘, der als Kampfblatt gegründet wurde, bewiesen, dass er nicht bloss kritisch und negativ, sondern sehr nachdrücklich positiv sein kann: Wenn es sich nämlich um Deutschland handelt. So sind denn auch die Ereignisse der letzten Monate nicht spurlos an ihm vorübergegangen. Wieder handelt es sich um

Deutschland, aber diesmal nicht um das im Kampf mit einer ganzen Welt stehende alte, sondern um das nach langen Wehen und Wirrnissen jetzt zu sich selbst erwachte neue Deutschland. Ihm und seinen grossen Zielen im Innern wie nach aussen auf seine Art zu dienen, sieht der ‚Simplicissimus‘, nach einer grundlegenden Umbesetzung der Redaktion, als seine vaterländische Pflicht an.»

Diese Erklärung (38/1933, S. 26) konnte nicht mehr als Taktik, den «Simplicissimus» zu erhalten, aufgefasst werden, und sie war auch nicht so gemeint. Es erscheint verständlich, dass die Nationalsozialisten ein Interesse daran hatten, den «Simplicissimus» zu erhalten und die weltweite Anerkennung, die er sich als niveaivolles Satireblatt erworben hatte, in eigene propagandistische Dienste zu stellen. (So erscheint denn auch zur Olympiade in Berlin ein Heft für die Weltöffentlichkeit in Deutsch, Englisch, Französisch, Italienisch (41/9.8. 1936, Nr. 20).

Wichtig jedoch – für Politologen, Soziologen, Psychologen, Historiker und Kunsthistoriker –, zu wichtig, um sie einfach durch Schweigen zu verdrängen, ist die Frage, warum Karikaturisten, die in ihrer Arbeit so eindeutig für ein humanistisch, sozial geprägtes demokratisches Staatswesen, eindeutig gegen den Terror der NS-Banden, gegen die Demagogie Hitlers und seiner Mitläufer Stellung bezogen hatten, ohne Bruch ihre Kunst in den Dienst der Faschisten stellten. Es ist zu einfach, und es ist unwahr zu behaupten, es wäre durch äusseren Zwang geschehen. Gulbransson, seit 1929 Professor an der Bayerischen Akademie der Bildenden Künste, hätte auf eine Mitarbeit verzichten können. (Stattdessen bringt er seine Schülerin F. Bilek, allerdings mit primär unpolitischen Arbeiten, im «Simplicissimus» unter.) Arnold nahm so dezidiert für die Nazis Partei, dass er von Januar bis Mai 1934 vorübergehend mit der Chefredaktion des «Simplicissimus» beauftragt wurde. 1939 wird er von den Nazis zum Professor ernannt. Es ist auch zu einfach, die These vom überinhaltlichen Künstler aufzustellen, dem es nur darum ging, in sich verselbständigt der Kunst und ihrer Veröffentlichung zu dienen. Zwar mag eine Eigenart der «Simplicissimus»-Karikaturen dieser These Nahrung geben (schon vor dem 1. Weltkrieg war es oft erst die Textredaktion, die allgemein gehaltene Zeichnungen durch entsprechende Untertexte zur Satire umfunktionierte), doch die Aufnahme des Typenregisters der Nazikarikaturisten (Jude, Neger, Bolschewist, Heldengermane) dokumentiert auch die gezielte Inhaltlichkeit des Zeichners.

Die Aussagen – interpretierbar als satirische Kritik – in der erwähnten 1.Nr. des 38. Jahrgangs, entpuppten sich rasch als ernst gemeint. Die Rückseite hätte das schon andeuten können. Schilling zeichnet das Blatt «Bismarcks Geburtstag». Aufgebahrt mit Rüstung und

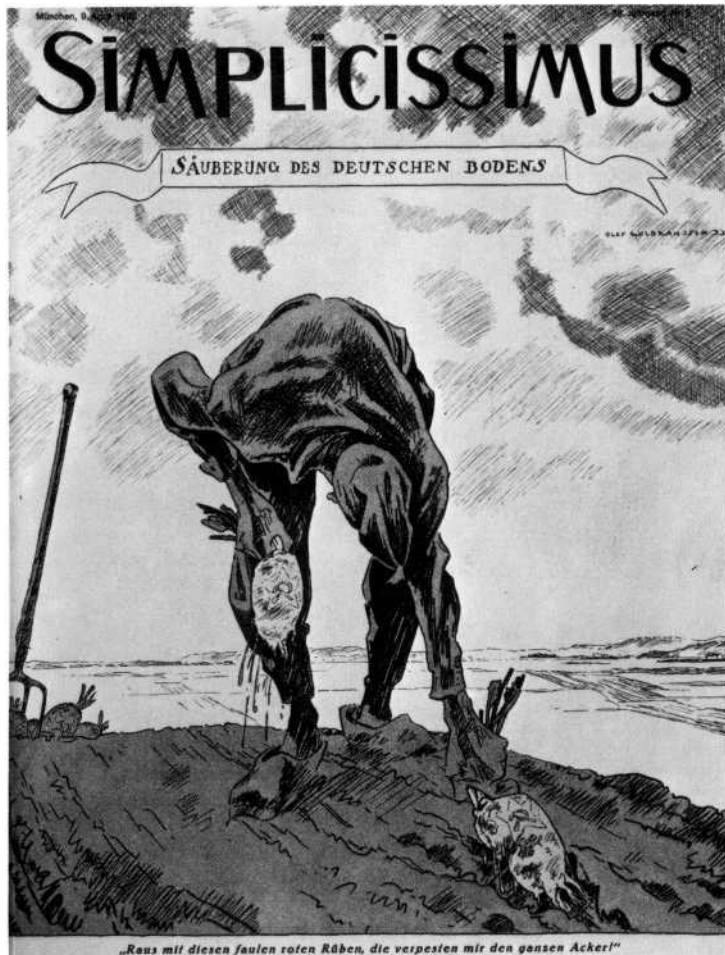


Schwert ruht der greise Kanzler unter den mächtigen Stämmen deutscher Eichen, die zu grünen und zu knospen beginnen. Der «Simplicissimus» wechselt nicht den Stil seiner satirischen Aussage. Er enthält sich – mit wenigen Ausnahmen während des Krieges – der platten Hasskarikatur, wie sie in der «Brennessel» oder den NS-Zeitungen erscheinen. Die Aussage bleibt kommentierend, beobachtend, wo sie kritisch ist. Und hier zeigt es sich, dass diese Kritik in ihrer Tendenz nicht neu, sondern lange vor 33 angelegt ist. Da sind keine neuen «Feinde», die die Karikaturisten aufs Korn nehmen müssten – es sind die alten, die schon im Kaiserreich, die in der Weimarer Republik angegriffen wurden: die Parteibonzen, die korrupten Beamten, die snobistischen unsozialen Kapitalisten (nicht der «Kapitalismus» als System, sondern die individuellen Kapitalisten – was

sich voll ins NS-Konzept vom «raffenden Kapital» einpassen liess), vor allem aber die Kommunisten und Sozialisten. Letztere sind schon zu Kaisers Zeiten Zielscheibe des Spotts gewesen, und es bedurfte keiner Erfindung neuer Typisierung, wenn – insbesondere von Schilling – Sozialisten und Kommunisten, in einen Topf geworfen, als brutale, geistesschwache Verbrechertypen mit schielenden Schlitzaugen, flacher Stirn, Boxernase und fliehendem Kinn dargestellt werden.

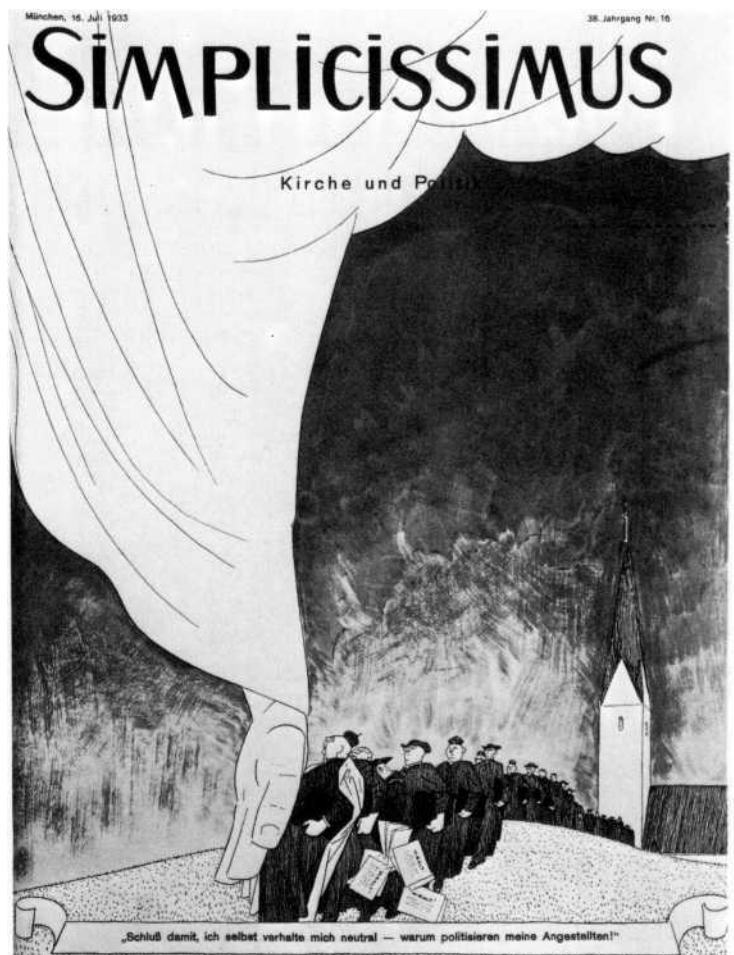
Die Gleichsetzung von Kommunisten und Nationalsozialisten, wie sie von Arnold bis Gulbransson vor 33 gängig war, entfällt jetzt. Das Ausagerepertoire ist lediglich um den Gegner Nazi verschmälert – und im Sinne der «neuen positiven Satire» (eine Begrifflichkeit, die die Nazis der sowjetischen Satireauffassung entlehnten – und die nach 45 in der DDR wieder fröhliche Urständ feiert) wird diese Kritik meist abschliessend und antithetisch vorgestellt: Jetzt, mit dem neuen Deutschland, sind alle diese Probleme gelöst. Statt des Arbeitsamtsstempels wird nun der Stempel des Bauarbeiters geschwungen (Thöny, Titel 38/1933, Nr. 9). Der Herr Generaldirektor muss seine Luxuswohnung samt Bediensteten verlassen und marschiert in den Knast (Arnold 38/1933, S. 237), Volksfeinde wie der Revolutionärschieber von 1918 (Intellektuellentyp mit Brille und Judennase), der Inflationsgewinnler (Kapitalistentyp mit Homburger und Zigarre), der Parteibonze bis 1932 waren einmal – jetzt «1933: endlich freie Aussicht.» Der Bauer steht hinter dem Pferdepflug, die Fabrikschlote im Hintergrund rauchen, die Sonne vertreibt die dunklen Wolken (Arnold, 38/1933, S. 312; s. Abb.).

Das Ende der Korruption ist gekommen. Feist und fett hängt der Bonze aufgeknüpft am Paragraphen. Elend, ausgemergelt, aber endlich frei und hoffend stehen Männer, Frauen und Kinder vor dem abschreckenden Bild. «Da hängt das Fett, das man uns die ganze Zeit entzogen hat» (Schilling, 38/1933, S. 87). Die Parteibuchbeamten werden hinweggefegt – und endlich ist Geld da, die armen Bürgerkinder ärztlich zu versorgen (Gulbransson, 38/1933, S. 51). Der Michel säubert den deutschen Boden und rupft die faulen roten Rüben – mit Sowjetstern und Hammer und Sichel – aus dem Acker (Gulbransson, Titel 38/1933, Nr. 2; s. Abb.). Schon im Kaiserreich waren die politisierenden Priester Hauptangriffsscheibe des «Simplicissimus». Endlich wird ihnen Einhalt geboten. Gott selbst greift ein, seinen Angestellten die gleiche Neutralität verordnend, die er für sich selbst beansprucht (Gulbransson, Titel 38/1933, Nr. 16; s. Abb.). All die Symbole derer, die schon immer auf der Abschussliste der satirischen Pfeile des «Simplicissimus» gestanden hatten, werden jetzt auf dem Trödelmarkt billig verschleudert als Erinnerungsstücke an Vergangenes: der Hut des Priesters, die drei Pfeile der Eisernen Front, Hammer und Sichel der Kommunisten, die Ballonmütze der Sozialdemo-



kraten (Gulbransson, Titel 38/1933, Nr. 8). Und die Karikaturisten des «Simplicissimus» meinen es ernst. Denn sie wehren sich mit Eifer gegen die (angeblichen) Verleumdungen der ausländischen Presse. Es ist nur die schlangenköpfige Medusa, die Greuellügen über Deutschland verbreitet (Schilling, 38/1933, S. 28; s. Abb.). Weder Folterungen, noch Massenerschiessungen gibt es im Reich. Der alte Kommunist sitzt vielmehr – endlich begreifend und einsichtig – in seinem idyllischen Schrebergärtlein und genießt das Leben (Arnold, 38/1933, S. 72). Nicht Juden und Kommunisten, sondern die Denunzianten sind die schlimmsten Feinde im ganzen Land (Gulbransson, 38/1933, S. 203).

Es ist nur folgerichtig, wenn jetzt die Idylle beschworen wird. Ihr Meister ist Schulz, ein schwacher Künstler, dessen mangelhaftes Können



sich jetzt bruchlos in das Mittelmaß der NS-Künstlergilde einreicht. Er zeichnet Dörfchen und Kirchlein, fröhlich traut im Sonnenglück, mit schönen Gedichtsprüchen – z.T. aus der deutschen Romantik oder dem Biedermeier – versehen. Auch Schilling und Thöny entwickeln sich zu Meistern des Idealdeutschen, ganz im Stile des NS-Starkarikaturisten Schweitzer-Mjöltnir: hehre Germanen, mit blauen blitzenden Augen, meist in Bedeutungsgröße oder gar in Froschperspektive ehreurchtheischend dargestellt. Der Arbeiterheld, der brave SA-Kämpfer, der tapfere Soldat, deutsche Kinder, deutsche Geistesgrößen, selbst klassische deutsche Liebespaare.

Die Positivdarstellung verbindet sich mit der aktiven Unterstützung der NS-Politik. Das Kulturprogramm («Entartete Kunst») ist soweit von alten Auffassungen der «Simplicissimus»-Karikaturisten gar

### Pariser Emigranten-Café

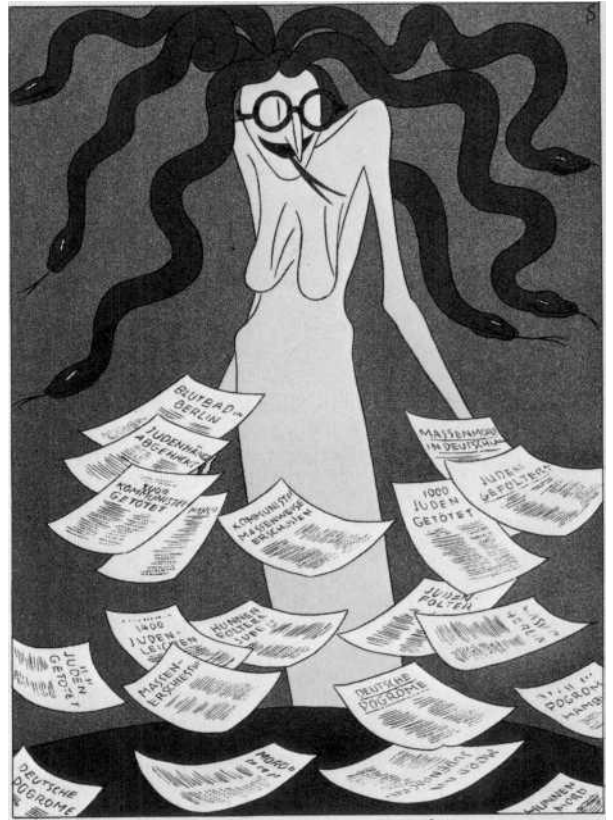
(E. BchilUno)



„Aber bitte, nicht jeder darf eine Zeitung herausgeben, einige müssen auch Abonnenten sein.“

### Die Greuellüge, Methode Northcliffe

ff. Sdittlne)



Im Krieg ist es ihr wohl geglückt, aber das neue Deutschland lässt sich nicht verleumden.

nicht entfernt. Schon lange vor 33 findet sich Kritik an der Avantgarde, die jetzt lediglich fortgeführt wird. Nur sind die Kritisierten längst geschlagen – und man weiss um das persönliche Schicksal Einzelner. Die «Kritik» wird zur Leichenfledderei. Das böse Wort soll den Qualitätsunterschied zur Satire vor 33 kenntlich machen. Und der moralische Aspekt, der mitschwingt, ist bewusst gewählt. Denn von der begeisterten Zustimmung – wie sie auch auf vielen anderen Gebieten des deutschen «Geisteslebens» erfolgt ist, bis zur Perfidie war es leider kein langer Weg. Trotz des Bewusstseins um das Schicksal des Mitreiters Heine verspottet der «Simplicissimus» die Emigranten. Schilling zieht über die emigrierten Intellektuellen her (38/1933, S. 249; s. Abb.). Thöny hetzt gegen Einstein, Mann und andere (Porträtähnlichkeit), denen er Kriegstreiberei vorwirft (38/1933, S. 351).

Der jiddische Untertext deutet Böses an. Auch der «Simplicissimus», einschliesslich Gulbransson und Arnold, übernimmt den Antisemitismus der Nazis, zeichnet die Judennase, setzt Juden und Kommunisten gleich und spöttelt noch, als das Programm der «Endlösung» in Realität umgesetzt wurde.

Immer klarer wird jetzt der «Simplicissimus» zum Helfer der NS-Politik. Kritik nach innen zielt lediglich auf den Meckerer und Miesmacher (Arnold, Titel 39/1934, Nr. 2) – ein verbreitetes (verordnetes) Thema während des Krieges auch in anderen Blättern. Kritik an der Politik des Regimes ist ebenso ausgeschaltet wie an den «heiligen Gütern des Volkes», wie es die NS-Satire-«Theorie» verkündete. Dazu gehören auch die Parteigrössen. Lediglich positiv, nach der Besetzung Danzigs, wird einmal Hitler porträtiert (Gulbransson 44/1939, S. 447). Während der Schwerpunkt der Karikaturen auf dem unpoli-

tischen Humor liegt, markieren die fünf Hauptzeichner die politische Richtung. Die Familienpolitik (Schulz, 39/1934, S. 48; s. Abb. – Störche mit Babies kommen wie Bombengeschwader) wird verteidigt, ebenso Arbeitsdienst (Thöny, Titel 38/1933, Nr. 9), Aufrüstung und die Einführung der Wehrpflicht (z.B. Schulz, 38/1933, S. 225). Der scharfen Kritik am Ausland, oft unter Bezug auf das Versailler Unrecht oder den Verweis auf die Drahtzieherfunktion des internationalen Judentums, stehen die aussenpolitischen Erfolge Hitlers idealisiert, im Zeichen des Stolzes und der Begeisterung, gegenüber: die Rückkehr des Saargebiets, der Anschluss Österreichs, die Eingliederung des Sudetenlandes. Der «Simplicissimus» dokumentiert die wesentlichen Daten der Geschichte aus nationalsozialistischer Sicht. Das angespannte Verhältnis zu Italien, nach Mussolinis Aufmarsch an den Grenzen während des niedergeschlagenen nationalsozialistischen Putsches in Österreich, wird deutlich im Spott auf Italiens Abessinienpolitik. Erst nach der italienisch-deutschen Verbrüderung schwenkt auch der «Simplicissimus» um und erscheint in deutscher und – was die Bildunterschriften angeht – italienischer Sprache. Während Deutschland nur den Frieden will, rüsten Frankreich und England auf. Der Spanische Bürgerkrieg wird zum Gegenstand böser Hetzsatiren auf die Republikaner, die als moskauhörige Kommunistenmarionetten verspottet werden. Hauptfeind bleibt die Sowjetunion, die stets als Hölle barbarischen Untermenschentums dargestellt wird – vor der selbst noch im Erahnen des verlorenen Krieges Deutschland als einziges Bollwerk besteht. Während des Hitler-Stalin-Paktes ruht die Kritik, um dann mit dem Russlandfeldzug erneut aufzuflammen. Stalin wird zum Teufel, zum menschenfressenden Riesen, zum hässlichen Ungeheuer – ganz den Hassblättern der Reformationszeit entlehnt. Bis auf die – allerdings nicht dominierenden! – Judenwitze sind die antikommunistischen Karikaturen die einzigen, die im Stile der NS-Blätter mit verzerrenden Hasszeichnungen arbeiten.

Im Krieg zeigt dann der «Simplicissimus» eine ähnliche Haltung wie während des 1. Weltkrieges. Auch jetzt muss ihm zugestanden werden, dass er sich trotz der emotionalen Lage nicht zur geifernden Hetzkarikatur herablässt. Die Aussage ist klar. Der Krieg wird legitimiert. Der deutsche Soldat wird als Held dargestellt, wird zum Mythos. Sein Opfer ist heilige Pflicht für das Vaterland, während die alliierten Soldaten nicht wissen, warum sie überhaupt kämpfen. Heimat und Front sind eins im optimistischen Wissen um den Sieg. Nicht das englische Volk in seiner Gesamtheit, sondern seine Führer, die snobistischen, von Juden geleiteten Plutokraten werden angeklagt. Immer wieder wird England seine Doppelzüngigkeit vorgeworfen: der angebliche Kampf für die freiheitliche Demokratie und gleichzeitig die

#### Also doch Aufrüstung Deutschlands!

(WHMrfm Schult\*)



Die gefährlichen Bombenflugzeuggeschwader.

Vernichtung des indischen Volkes, die Ausnutzung anderer zu eigenen Zwecken. Aber auch das Grauen des Krieges, Elend und Tod bleiben nicht ausgespart. Neben humoristischen Zeichnungen «aus dem Felde» (Toni Bichl), Idyllen und den erotischen Mädchenbildnissen, tauchen Zeichnungen auf, die Angst und Resignation, die Hoffnung auf Frieden nicht verleugnen. Wurde während des Luftkampfes gegen England noch über die Bombenangriffe gespöttelt, so verstummt angesichts der Luftangriffe auf Deutschland jedes Lachen. Nicht Mars, sondern Mord regiert (Schilling 48/1943, S. 261).

Auch während des Krieges bleibt der «Simplicissimus» seiner künstlerischen Linie treu, wenn auch jetzt der ästhetisierende Strich seine Kraftlosigkeit, die Verlogenheit des schönen Scheins dokumentiert. Der «Simplicissimus» hat sich stets erfolgreich dagegen gewehrt,



die typischen Nazi-Zeichner aufzunehmen. Erst im 48. Jahrgang, 1943, tauchen Arbeiten von Eric (Köhler) und Brinkmann auf – bis-sige, verhässlichende Hass- und Hetzzeichnungen im NS-Klischee-stil. Im letzten Jahrgang, 1944, kommt dann der «Reichsbeauftragte für künstlerische Formgebung», Mjöl-nir zu Wort. Hier regiert nur noch der Hass, freilich ein hilfloser, erstickender Hass: Ein Negersoldat und ein Weisser – (Verbrechervisage) – haben brutal ein italienisches Mädchen vergewaltigt und ermordet. Angst soll die letzten deutschen Abwehrkräfte mobilisieren (49/1944, S. 358).

Thöny, der schon heroisierend die Opfer von Stalingrad beschwor (48/1943, S. 84), zeichnet noch einmal den heroischen Geist deutschen Soldatentums. Übermächtig stellt er sich zwischen Roosevelt und Churchill, schützend vor die deutsche Heimat (49/1944, S. 399). Schilling scheint sich der Perfidie seiner letzten Zeichnung auf der Rückseite der letzten Nummer vom 6. September 1944 nicht bewusst gewesen zu sein. Die Karikatur variiert sein Titelbild der ersten Nummer dieses Jahrgangs. War es dort Roosevelt, ist es jetzt Churchill, der in Italien eintrifft. Elendsgestalten flehen ihn an. Eine Frau hebt ihr ausgemergeltes Kind anklagend hoch. Churchill: «Soweit sollten wir die Deutschen bringen.»

Schilling, dessen Karikaturen immer mehr zu Abziehbildern der NS-Feindklischees wurden, nahm sich 1945 das Leben.

Das soll kein moralisierender Schlusspunkt sein. Aber es soll uns an die Funktion einer solchen Darstellung erinnern. Es ist ebenso falsch wie billig, im Nachhinein die politischen Zeichner des «Simplicissimus» zu verurteilen, wie es falsch ist, ihre Arbeiten zu verdrängen oder aus welchen Gründen auch immer zu beschönigen. Joseph Wulf berichtet im Vorwort seines Dokumentationsbandes «Presse und Funk im Dritten Reich» (1964) von Anfeindungen und Rechtfertigungsschreiben, die ihn nach Erscheinen der ersten Bände seiner Reihe erreichten. Er berichtet von Widerstandsmärchen und Beschönigungen. Die ausgesparte Auseinandersetzung, die Eingrenzung auf das, was vor 33 gesagt wurde, kommt solcher Beschönigung gleich. Nicht moralische persönliche Verurteilung, sondern Dokumentation – und daraus folgend die Analyse – muss unsere Aufgabe sein. Die Aufgabe ist durchaus aktuell. Vielleicht, dass wir so auch aus der Entwicklung des «Simplicissimus» lernen.

## Der Versuch der Ehrenrettung des Expressionismus als «deutscher Kunst» 1933

Bereits 1933 war die Haltung der Faschisten gegenüber der modernen Kunst deutlich, und sie wurde von den meisten erkannt. Max Sauerlandt, Direktor des Museums für Kunst und Gewerbe in Hamburg, schrieb am 11. März – vor seiner «Beurlaubung» – von einer Reise: «Was nun wohl in Hamburg vorgeht? Ob die S.A. und S.S. meine Holzfiguren schon zu Brennholz zerhackt haben<sup>1</sup>?» (Gemeint sind Plastiken der Brücke-Künstler, die Sauerlandt für das Museum für Kunst und Gewerbe erworben hatte). Unbedeutende und unbefriedigte Künstler sahen ihre Stunde gekommen, die unbequemen Konkurrenten loszuwerden und den Weg für das eigene, nichtssagende Werk zu öffnen. Dass es diese Kreise und engstirnige Lokalpolitiker waren, die mit der Forderung nach «Säuberung der Museen» auftraten und die ersten Aktionen starteten, dass in der Führungsspitze Unstimmigkeiten und unterschiedliche Haltungen zwischen Goebbels, Rosenberg und dem Reichserziehungsminister Rust deutlich wurden, dass sich Hitler noch zu keiner der Parteien eindeutig bekannte, lässt verständlich werden, dass einige Künstler und Kunsthistoriker – trotz ihrer Kenntnis der Repressalien gegenüber den modernen Künstlern und ihren Werken im ganzen Land – die Hoffnung schöpften, hier eingreifen zu können und wenigstens die expressionistische Kunst vor Diffamierung und Vernichtung zu retten.

Zu den ersten, die sich in dieser Richtung versuchten, gehörte Carl Georg Heise, Direktor des Behn-Hauses in Lübeck und ehemals Herausgeber des «Genius». Er hielt Anfang April in der Overbeck-Gesellschaft in Lübeck einen Vortrag, in dem er vor allem die Kunst von August Dressler, Emil Nolde und Ernst Barlach als urwüchsig deutsche Kunst darstellte, die somit akzeptiert werden könne<sup>2</sup>. Dies war der Grundtenor aller dieser Versuche, die im Einzelnen nach Weltanschauung und Individualität der Urheber recht verschiedene Formen annahmen.

Zur Eskalation kamen die Auseinandersetzungen natürlich in Berlin. Hier war am 15. Februar die von Justi neugeordnete moderne Sammlung im Kronprinzenpalais eröffnet worden. In den Zeitungsbesprechungen mischten sich Anerkennung und Kritik. Zum 29. Juni hatte Fritz Hippler, der Kreisführer X des Nationalsozialistischen Deutschen Studentenbundes in Berlin, zu einer Kundgebung im Auditorium maximum der Berliner Universität unter dem Titel «Jugend kämpft für deutsche Kunst» aufgerufen. Die Kundgebung, auf der neben anderen Fritz Hippler sowie sein Stellvertreter, der junge Maler Otto Andreas Schreiber, sprachen, wurde ein rauschender Erfolg.

Schliesslich wurde unter allgemeinem Beifall eine Resolution verabschiedet, in der es u.a. hiess: «Die Hauptgefahr in der Schaffung einer neuen Kunst liegt ... in engstirniger Ausschliessung wertvoller deutscher Künstler von diesem Aufbauwerk aus Gründen, die nicht allein in der Persönlichkeit und im Werk selbst zu suchen sind, und auf der anderen Seite in der bevorzugten Mitarbeit von an sich achtbaren Männern, die aber einen wilhelminischen Akademismus mit nationaler Kunst verwechseln und durch keinerlei persönliche künstlerische Eignung das Ausmass der von ihnen angemassten Kompetenzen rechtfertigen<sup>3</sup>». Die bürgerlichen Zeitungen in ganz Deutschland nahmen den Bericht über diese Kundgebung zum Anlass, um auch ihrerseits noch einmal ihre Meinung über die moderne Kunst äussern zu können, wenn auch selbst dabei bereits eine Verschlüsselung vonnöten war<sup>4</sup>. Natürlich blieben die Kritiken in der faschistischen Presse nicht aus, in denen Sätze wie der folgende vorkamen: «Die Flagge der nationalsozialistischen Studenten musste dazu erhalten, die wissentlich verbrecherischen Anschläge auf die deutsche Kunst zu tarnen<sup>5</sup>». Aber noch konnten sich die Betroffenen rechtfertigen und sich als «vom persönlichen Vertrauen des Reichsjugendführers getragen» legitimieren<sup>6</sup>.

Otto Andreas Schreiber veröffentlichte einen weiterführenden Artikel unter dem Titel «Bekenntnis der Jugend zur deutschen Kunst». Auffällig ist der sachliche Stil der Verteidiger der modernen Kunst gegenüber dem masslosen Gebelfere ihrer Gegner. Bei Schreiber heisst es: «Eine Generation kann, ihr eigenes Ansehen schädigend, irgendwelche Qualität totschiessen, auszurotten ist sie nicht, da sie die Geschichte überdauert<sup>7</sup>». Schreiber gab ab November 1933 die bis 1935 erschienene Zeitschrift «Kunst der Nation» heraus, in der über alle schon veremten Künstler von Barlach, Lehmbrock und Marcks über Nolde und die Brücke-Maler bis zu Pankok und Werner Scholz noch geschrieben werden konnte, und die nicht anstand, das berühmte Buch von Kurt Karl Eberlein «Was ist deutsch in der deutschen Kunst<sup>8</sup>?» in heftigen Worten zu verurteilen. Otto Andreas Schreiber starb vor Kurzem als greiser Maler in einem kleinen Ort bei Köln.

Doch zurück zu der Kundgebung des Nationalsozialistischen Deutschen Studentenbundes. An ihr nahmen auch Justi und seine Mitarbeiter teil. Sie schöpften aus dieser Veranstaltung neue Hoffnung, es möge doch noch in erträglicher Weise weitergehen. Aber die Würfel waren bereits gefallen. Am 1. Juli schon wurde Justi beurlaubt und dann als Kustos an die Staatliche Kunstbibliothek versetzt. Thormahlen wurde als Kustos an die Gemäldegalerie Kassel versetzt<sup>9</sup>. Am 4. Juli trat Alois J. Schardt sein Amt als kommissarischer Direktor der Nationalgalerie an.

Schardt war früher Assistent bei Justi gewesen und hatte als Direktor des Städtischen Museums in der Moritzburg in Halle den von Sauerlandt geschaffenen Grundstock der modernen Sammlung auf vorbildliche Weise ausgebaut.

Inzwischen hatte sich noch entscheidendes ereignet. Die Studenten hatten zur Unterstützung ihrer Kundgebung in der Galerie Ferdinand Möller eine Ausstellung «30 deutsche Künstler» vorbereitet<sup>10</sup>. Eine Vorbesichtigung mit der Presse hatte stattgefunden, und überall erschienen wohlmeinende Rezensionen zur Ausstellung<sup>11</sup>, fast zu wohlmeinend, wenn man das Urteil Max Sauerlandts hört, der in einem Brief schrieb: «Übrigens ist die Ausstellung jämmerlich schlecht; was nützt es da, dass sie im Prinzip . . . richtig ist!<sup>12</sup>!» Reichsminister Frick verbot die Eröffnung der Ausstellung wegen der Teilnahme von Nolde und Barlach. Am 6. Juli griff Alfred Rosenberg mit einem Artikel im «Völkischen Beobachter» in den Streit ein. Am gleichen Abend hielt er eine Rede im Kampfbund für deutsche Kultur. Die nächste Station war Schardts Vortrag «Was ist deutsche Kunst?» am 10. Juli in der Staatlichen Kunstbibliothek. Der Vortrag stiess auf Begeisterung bei den Studenten, auf Skepsis bei Kunstwissenschaftlern und auf Ablehnung bei den reaktionären Kreisen<sup>13</sup>. In diesem Vortrag trat die ganze Problematik von Schardts Haltung in dieser Zeit zutage. Schardt hatte eine Dissertation über die Ponderationstypen in ihrer nationalen Ausprägung und deren Widerspiegelung in der Kunst geschrieben und war also schon von daher an nationalen Kunstmerkmalen interessiert. Je mehr sich nun die faschistische Ideologie im öffentlichen Leben durchsetzte, desto mehr betonte Schardt in Schriften und Vorträgen diese Seite seiner Interessen. Am 10. Juni 1933 hatte er eine umfangreiche, dreibändige Denkschrift vollendet, die in Schreibmaschinenabschriften in Fachkreisen verbreitet wurde<sup>14</sup>. Schardt opferte darin eine ziemlich grosse Anzahl von Kunstwerken bis hin zu den Naumburger Stifterfiguren und zu Dürer auf dem Altar der «Überfremdung», um eine Entwicklungslinie des Ekstatischen als typisch für deutsche Kunst zu erhalten. Bei diesen Opferungen, nicht bei dem damit erreichten Ziel der Darstellung des Expressionismus als «typisch deutsch», liegen denn auch die Kritiken der Mitstreiter. U.a. kam solche Kritik von Harald Busch, der zunächst anstelle von Gustav Pauli Direktor der Hamburger Kunsthalle wurde, der als solcher die Vorlesungen von Max Sauerlandt über «Die Kunst der letzten 30 Jahre» noch 1935 herausgab und der schliesslich ebenfalls entlassen wurde. Busch schrieb, man dürfe nicht Neue Sachlichkeit und Expressionismus oder anderes gegeneinander ausspielen, sondern überall gelte es, die echten deutschen Künstler herauszufinden. Nur so könne man der deutschen Kunst den Atemraum geben, den sie zum Wachsen brauche<sup>15</sup>. Schardt verschickte seine Denkschrift

mit dem Titel «Wesensmerkmale deutscher bildender Kunst» an die einschlägigen Regierungsstellen, um so für den Expressionismus wirken zu können. Eine Kurzfassung dieser Gedanken brachte nach allen vorliegenden Berichten auch sein Vortrag «Was ist deutsche Kunst?», und in diesem Sinne gestaltete er auch die Neuhängung im Kronprinzenpalais. Rust liess die Ausstellung nicht eröffnen.

Ab 21. November war Schardt nicht mehr kommissarischer Direktor der Nationalgalerie. In Halle wollte er aber auch nicht mehr arbeiten, da er eingesehen hatte, dass er mit seiner Theorie nichts erreichen konnte. Er verstand es, sich um eine Stellungnahme zu kulturpolitischen Schriften von Hitler und Rosenberg zu drücken, die der halleische Oberbürgermeister von ihm forderte. Es handelte sich um Hitlers Rede auf dem Reichsparteitag am 1. September und um Rosenbergs Schrift «Revolution in der bildenden Kunst?<sup>16</sup>». In der letzteren findet sich ein Satz, der sich ganz eindeutig auf Schardt bezieht: «Geschickte Dialektiker ziehen vor den sehnsüchtig dasitzenden Studenten dann eine Linie von Grünewald über Caspar David Friedrich zu – Nolde und Genossen. Der ‚Expressionismus‘ dieser Leute erscheint nahezu als Krönung «ekstatischer germanischer Willenhaftigkeit, als endlich erreichte Höhe echtester deutscher Ausdruckskunst!». Es war natürlich eine ausgesprochene Perfidie des halleischen Bürgermeisters, ausgerechnet dazu eine Stellungnahme zu verlangen. Erst 1939, kurz vor Kriegsbeginn, ging Schardt auf Veranlassung des Kunstdienstes mit Empfehlung des Propagandaministeriums mit seiner ganzen Familie nach Amerika, um eine Ausstellung «Das schöne deutsche Kunstbuch» aufzubauen, die nie zustande kam<sup>17</sup>.

In den Auseinandersetzungen des Jahres 1933 meldeten sich noch andere zu Wort. Zu ihnen gehörte Karl Hofer, der ebenfalls auf das Deutschsein der Expressionisten hinwies<sup>18</sup>. Paul Fechter bezeichnete den Expressionismus als «erste Fanfare des steigenden Nationalismus» und meinte: «Der Kampf gegen die deutsche Kunst des letzten Menschenalters ist, obwohl er sich jetzt national und heilig verkleidet, im Grunde ein liberalistischer Rest<sup>19</sup>». Wilhelm Pinder hielt im Rahmen der Lehrertagung des pädagogisch-psychologischen Instituts in München einen Vortrag zum Thema «Die deutsche bildende Kunst und die neue Zeit», in dem er auch sagte, so unlösbar Kunst und Nation miteinander verbunden seien, so wenig hätten Kunst und Innenpolitik etwas miteinander zu tun. Aus den Kunstformen lasse sich der konstante Nationalcharakter erkennen, nicht aber die innenpolitische Einstellung des Künstlers.

Unmittelbar in den Kampf griff auch Max Sauerlandt mit seinem Referat auf der Tagung des deutschen Museumsbundes am 13. oder 20. August ein<sup>20</sup>. Für die Unsicherheit des Urteilens machte Sauer-

landt die jahrzehntelange Unsicherheit des Urteils der Fachleute mitverantwortlich. Weiter sprach er über die Freiheit der Kunst und die notwendige Aufrichtigkeit. Gegen Schluss sagte er, «dass der Mensch genial überhaupt nur nach dem Masse seiner nicht nur subjektiven Aufrichtigkeit ist. Auch Adolf Hitlers Genialität beruht ja wesentlich auf seiner unverbrüchlichen Aufrichtigkeit.» Mit dieser unverbrüchlichen Aufrichtigkeit sagte Adolf Hitler in seiner Rede auf der Kulturtagung des Reichsparteitages am 1. September: «Die nationalsozialistische Bewegung und Staatsführung darf auch auf kulturellem Gebiet nicht dulden, dass Nichtskönner oder Gaukler plötzlich ihre Fahne wechseln und so, als ob nichts gewesen wäre, in den neuen Staat einziehen, um dort auf dem Gebiete der Kunst und Kulturpolitik abermals das grosse Wort zu führen. . . Das eine wissen wir, dass unter keinen Umständen die Repräsentanten des Verfalls, der hinter uns liegt, plötzlich die Fahnenträger der Zukunft sein dürfen. Entweder waren die Ausgeburten ihrer damaligen Produktion ein wirklich inneres Erleben, dann gehören sie als Gefahr für den gesunden Sinn unseres Volkes in ärztliche Verwahrung, oder es war dies nur eine Spekulation, dann gehören sie wegen Betrug in eine dafür geeignete Anstalt.» Mit dieser Rede war der Kampf um den Expressionismus entschieden.

Max Sauerlandt, der bereits am 10. April 1933 «beurlaubt» worden war, hielt noch in Hamburg seine Vorlesungen über «Die Kunst der letzten 30 Jahre», in denen er auch zu den aktuellen kulturpolitischen Geschehnissen jeweils Stellung nahm. Zwar findet sich hier der Satz: «Indem sich die deutsche Kunst im Expressionismus auf die tiefste Quelle des Deutschen, die gestaltende Phantasie, die erfindende Phantastik besann, konnte gerade er zum Wegbereiter des heutigen Geschehens werden», aber auch jener aus der letzten Vorlesung «Man kann Gemälde von den Nägeln nehmen – solange man aber an die freigewordenen Haken nicht die Künstler selbst aufhängen kann, die die Bilder gemalt haben, wird ihre Wirkung nicht aufhören. Sie würde nicht einmal *dann* aufhören können; denn die neue Kunst einer Zeit wächst nicht zufällig oder aus neuen wirtschaftlichen Notwendigkeiten allein – sie sind nur Beflügler der Entwicklung –, sie wächst aus einem geistigen Müssen, dessen Wirkung nicht zufällig, sondern von innerer Notwendigkeit getragen ist<sup>21</sup>». Der Versuch, die staatliche Kunstrezeption in bestimmte Bahnen zu lenken, war gescheitert. Er musste scheitern, denn alle Beteiligten machten den grundsätzlichen Fehler, den Bereich der Kunst losgelöst von den anderen gesellschaftlichen Bereichen zu betrachten. Nur unter dieser Voraussetzung nämlich konnten sie sich überhaupt Erfolgchancen ausrechnen, Chancen, die sie sich mit Kompromissen in ideologischer, wirtschaftlicher und sozialer Hinsicht erkaufen zu können glaubten. Und darin liegt das Tragische, dass sich diese aufrechten

Menschen durch ihren falschen Ansatzpunkt zu – bei genauer Betrachtung sehr traurigen – Kompromissen mit der faschistischen Ideologie haben verleiten lassen. Hätten sie die Kunst in ihrem gesamtgesellschaftlichen Kontext verstanden, so hätten sie erkennen müssen, dass es hier nur etwas zu kämpfen gab, wenn dieser Kampf eingebettet war in eine grundsätzlichere Auseinandersetzung mit der faschistischen Diktatur.

- 1 Max Sauerlandt, Im Kampf um die moderne Kunst. Briefe 1902-1933, München 1957, S. 415
- 2 Max Sauerlandt am 12.4.1933 an Carl Georg Heise. Ebd., S. 423
- 3 In: Beiblatt zum Berliner Hochschulblatt Nr. 6, 14. Juli 1933
- 4 Z.B.: Kampf dem Spiesser. Jugend kämpft um deutsche Kunst. In: Hamburger Tageblatt vom 3.7.1933; Gert H. Theunissen, Der Kampf um die moderne Kunst. In: Rhein-Mainische Volkszeitung vom 13.7. 1933
- 5 Hermann Dames, Studenten kämpfen für bolschewistische Kunst. In: Nationalsozialistische Erziehung vom 10.7.1933
- 6 Eine Erwiderung von Fritz Hippler. In: Beiblatt zum Berliner Hochschulblatt Nr. 6/1933 14. Juli
- 7 Auszüge unter dem Titel: Sieg der Qualität und der Wahrheit. In: Magdeburger Tageblatt vom 12.7.1933
- 8 Kurt Karl Eberlein, Was ist deutsch in der deutschen Kunst? Leipzig 1933
- 9 Zu den Vorgängen um die Nationalgalerie vgl. Alfred Hentzen, Das Ende der Neuen Abteilung der National-Galerie im ehemaligen Kronprinzenpalais. In: Jahrbuch Preussischer Kulturbesitz 1970, Köln/Berlin 1971, S. 24-89
- 10 Tatsächlich waren es 33: Ernst Barlach, Josef Albert Benkert, Charles Crodel, Artur Degner, Franz Domscheit, Philipp Harth, Emil van Hauth, Erich Heckel, Otto Herbig, Wolf Hoffmann, Alexander Kanoldt, Max Kaus, Georg Kolbe, Wilhelm Lehmbrock, Franz Lenk, August Macke, Franz Marc, Gerhard Marcks, Otto Mueller, Emil Nolde, Martin Paatz, Otto Pankok, Alfred Partikel, Wilhelm Philipp, Christian Rohlf, Johannes Sass, Richard Scheibe, Karl Schmidt-Rottluff, Otto Andreas Schreiber, Georg Schrimpf, Peter Stermann, Hans Stübner, Hans Weidemann.
- 11 Z.B.: Carl Meissner, Jugend kämpft für deutsche Kunst. In: Rheinisch-Westfälische Zeitung vom 14.7.1933; Gert H. Theunissen, a.a.O. (vgl. Anm. 4.)
- 12 Max Sauerlandt am 6.7.1933 an seine Frau. In: Max Sauerlandt, a.a.O., S.425
- 13 Hans Rohkrämer, Professor Schardt stösst auf Widerspruch. In: Mitteldeutsche Nationalzeitung vom 12.7.1933
- 14 Alfred Hentzen, a.a.O., S. 29. u. 30
- 15 Harald Busch, Atemraum für die deutsche Kunst. In: Magdeburger Tageblatt vom 18.7.1933
- 16 Alfred Rosenberg, Revolution in der bildenden Kunst? München 1934
- 17 In zahlreichen Veröffentlichungen wird gesagt, Schardt sei 1936 nach einer Verhaftung bei der Eröffnung einer Franz Marc-Ausstellung emigriert. Er muss aber einflussreiche Freunde gehabt haben, die ihm den Aufenthalt bis 1939 und die Ausreise zu diesem späten Zeitpunkt ermöglichten
- 18 Karl Hofer, Der Kampf um die Kunst. In: Deutsche Allgemeine Zeitung vom 13.7. 1933
- 19 Paul Fechter, Revision der Kunstbetrachtung. In: Deutsche Rundschau, August 1933
- 20 Max Sauerlandt, Ausgewählte Schriften. Bd. 2, Hamburg 1974, S. 520-544
- 21 Max Sauerlandt, a.a.O., S. 110 u. 208



Karl Kluth  
Aquarell o. T. 1934 (von ei-  
nem Ausstellungsbesucher  
1936 beschmiert)



Möge man leise reden, es ist ein Sterbender im Zimmer. Die sterbende deutsche Kultur, sie hat im Innern Deutschlands nicht einmal mehr Katakomben zur Verfügung. Nur noch Schreckenskammern, worin sie dem Gespött des Pöbels preisgegeben werden soll; ein Konzentrationslager mit Publikumsbesuch.

Das wird toll und immer toller. Was tut nur ein ehrlicher, ein begabter Mensch in diesem Land. Sein einfaches Dasein ist ihm gefährlich, er muss es verstecken. Jede Art von Begabung ist ihrem Träger lebensgefährlich, ausser der des Duckens. Unverhüllt wird Künstlern, die es sind, Kastrierung oder Zuchthaus angedroht; das ist kein Scherz, es gibt keinen Scherz aus solchem Munde. Man hat gelernt, das Lächerliche ernst zu nehmen.

Trotzdem versagt man sich, auf einzelnes einzugehen. Die «Frankfurter Zeitung» schreibt über die Kunstrede Hitlers: «Der Führer hat die Lehre und Massstäbe gegeben, die der hohen Gründung eines Tempels der Kunst allein angemessen sind.» Führer und Massstäbe sprechen für sich selbst, sie sind nicht einladend, obwohl, wie die gleiche Zeitung bemerkt, das ästhetische Kolleg des Anstreichers «zugleich mit den Waffen scharfer Ironie wie mit den Mitteln philosophischer Erörterung» gelesen worden ist. Die Ansprüche sind verschieden; was dem einen als Ironie vorkommt, erscheint dem anderen als Rache des zurückgewiesenen Kunsteleven von ehemals. Auch hat es eine Ironie, welche feststellt, dass gewisse Maler die Wiesen blau, die Himmel grün, die Wolken schwefelgelb empfinden, in Krähwinkler Anzeigern schon oft gegeben; wenn auch ohne die eigentliche Schärfe, welche zur Kastrierung notwendig ist. Und was die philosophische Erörterung angeht, so flossen aus der richtigen Bezugsquelle die ebenso richtigen Kategorien; der philosophierende Führer hat das Wort: «Ein leuchtend schöner Menschentyp, meine Herrn prähistorischen Kunststotterer, ist der Typ der neuen Zeit, und was fabrizieren Sie? Missgestaltete Krüppel und Kretins, Männer, die Tieren näher sind als Menschen – und das wagen diese grausamsten Dilettanten als den Ausdruck dessen vorzustellen, was die heutige Zeit gestaltet und ihr den Stempel aufprägt.» Selbstverständlich kehrt sich die philosophische Erörterung von solchen Anspielungen auf die Gegenwart und ihrem Stempel ab und befindet über sich und ihresgleichen, die bei den Griechen nicht als Mensch gegolten hätten, folgendes: «Niemals war die Menschheit im Aussehen und in ihrer Empfindung der Antike näher als heute.» Wie bemerkt: ein Kommentar zu Führerreden ist nicht unsere Sache, indessen gibt es noch Doktordis-

sertationen im Dritten Reich, ihre Thematik, hört man, sei begrenzt. Vor allem soll eine Dissertation erschienen sein über das Thema: «Leben und Treiben der Hoflieferanten», eine andere lautet: «Die Wegweiser im Zeitalter der Völkerwanderung». Gar ein Lehrstuhl für Sterndeutung wurde der Berliner naturwissenschaftlichen Fakultät vom Führer «angeraten». Bei solchem Stand der verzweifelten Wissenschaft lässt sich auch aus der Münchner Rede süsse Frucht brechen, der deutsche Nobelpreis wartet. «Streicher und Hellas» – ein würdiges Thema, eine wahrhaft philosophische Erörterung; sie vor allem wäre imstande, die Massstäbe zu liefern, die «der hohen Gründung eines Tempels der Kunst angemessen sind». Kartoffeln zieht man in Bötien, Eulen in Athen, aber griechische Menschenfresser waren bisher unbekannt.

Unterdessen wurde der Münchner Tempel eingeweiht. «So einmalig», sagt sein Bauherr, «und eigenartig ist dieses Objekt, dass es mit nichts verglichen werden kann. Es gibt keinen Bau, von dem man behaupten könnte, er sei das Vorbild, und dies hier wäre die Kopie.» Andere nennen das gleiche brutalisierenden Neuklassizismus oder die Aurora in Öl. In welchem Stil aber das Gegenunternehmen – die Halle der «entarteten deutschen Kunst» – gebaut ist, darüber ist noch nichts bekannt geworden, obwohl hier wirklich ein Objekt vorliegt, das mit nichts verglichen werden kann. Allein schon das Nebeneinander dieses «Tempels» und dieser «Halle» ist beispiellos, und man hat nichts davon gehört, dass der Tempel vor Scham in Grund und Boden versinkt. Hier könnte der Bauherr in der Tat Originalität behaupten: eine ähnliche Nachbarschaft von Böse und Gut, von Verrottung und Zukunft, von Kitschmuseum und Pinakothek war noch nicht auf der Welt. Indem es noch keine solche Regierung in der Geschichte gab, gab es noch keine solche Verkehrung der Werte. Im «Tempel» namenlose Banalität (die paar besseren älteren Werke, es sind sehr wenige, sehen drein wie Schubert im Dreimäderlhaus). In der «Halle» beim Galgen dagegen hängt alles, was der deutschen Kunst neuen Glanz und Namen gebracht hatte, Meister von Weltruf, Franz Marc vor allem, der Stolz Deutschlands, der grosse, verehrungswürdige Künstler, erst Kriegsoffer, dann Opfer eines Marsyas, der endlich Apollo schindet. Franz Marcs Wunderwerk «Turm der blauen Pferde», weiter Nolde, Heckel, Kirchner, Pechstein, Beckmann, Koschka, Kandinsky, Schmidt-Rottluff, Chagall, Feininger, Hofer, George Grosz, Campendonck, Paula Modersohn, Klee, Otto Dix erleuchteten die Schreckenskammer, worin sich ganz Deutschland befindet, und ertragen die Aufschriften, die schäbige Dummheit und demagogische Gemeinheit ihnen angehängt hat. Wäre Picasso, ja wären Cézanne, van Gogh, Manet Deutsche, wäre Grünewald nicht lang schon tot: ohne Zweifel hätten auch diese Meister hier Unter-

kunft gefunden; es wäre in Ordnung. Ein Staat, der nur lebt, indem er das Volk verdummt, entwürdigt, demoralisiert, duldet kein Mass, woran er gemessen werden könnte; der faulste Kitsch ist gut genug, er sticht nicht ab. Auch der Gangster liebt einen Öldruck über dem Kanapee, worauf er schnarcht: auch der Banause ist nicht ohne Sinn fürs Schöne, seine Tochter spielt das Gebet einer Jungfrau, und die Courths-Maler greift ihm ans Herz. Franz Marc ist dem freilich nicht gewachsen, im sanften Geheimnis seiner Tiere ist die banale Nazi-bestie gerichtet; vor dem Spiegel des George Grosz schaudert die ganze neue Antike zurück. Wie anheimelnd dagegen wirken auf sie die Schiessbudenfiguren Grütznerns, Defreggers und der neu erstandenen guten Stube. Wie behaglich finden Spiesser und Spiesserkönig sich hier zurecht, unverloren, unverfroren – übers Niederträchtige niemand sich beklage, denn es ist das Mächtige, was man dir auch sage. Anders aber, als Goethe dies meinte und meinen konnte, hat der Niederträchtige heute Macht erlangt, errichtet sich Tempel und kühlt sein Mütchen. Unter jedem Bild der wirklichen deutschen Kunst klebt ein Plakat mit der Aufschrift: „Bezahlt vom Steuergroschen des arbeitenden deutschen Volkes.“ Der Tempel des Kitschs aber hat allein neun Millionen Mark gekostet, die Schlacht Defregger contra Cézanne ist mit Einsatz grosser Mittel gewonnen.

Uns bewegt nicht, was im Sieger vorgeht. Ist schon die Lüge der Nazis wertlos, wie erst ihre persönliche Wahrheit, man sieht sie ihnen so schon an. Wichtig aber ist allemal, auch hier: was steckt an Absichten dahinter, wozu und zu welchem Ende diese masslosen Beschimpfungen? «Klägliche Wichte, Schmieranten, prähistorische Stotterer, Kunstbetrüger» – es sind Töne, wie sie aus solchem Mund bisher nur gegen Juden, Marxisten und Emigranten erklingen sind. Dem Ressentiment alle Ehre; aber wie hat es, mitten in Wirtschaftsnot, Rohstoffmangel, Kirchenkampf, Spanien, Zeit für sich? Als Wilhelm II. die Siegesallee mit ganz ähnlicher Ästhetik einweihte, sollte mit der «Rinnsteinkunst» zugleich die Sozialdemokratie vernichtet werden, mit der Arme-Leut-Malerei die Arme-Leut-Bewegung. Die Sozialdemokratie ist heute erledigt, es gibt statt ihrer sogenannten deutschen Sozialismus, deutschen Frieden; freilich meint er nicht, was er sagt. Nun, fast ebensowenig meint der – sage man Neoklassizismus des Führerherzens sich selbst oder überhaupt nur ästhetische Gegenstände. Sondern die Kunstattacke ist erstens neuer Spiessersfang, sie schmeichelt schlechtem Geschmack und der hämischen Dummheit zugleich; Biedertöne und Jagdpfiffe mischen sich in ausgesucht demagogischem Verhältnis. Zum zweiten aber verstecken sich hinter den Parolen «Antike» oder «Kulturbolschewismus» (auch «Steinzeitkunst», es kommt nicht so genau darauf an) die Gegensätze Rosenberg-Goebbels, dieselben, die bereits beim Streit um

Barlach sichtbar geworden waren. Es sind die Gegensätze einer Demagogie, welche hier durchs Plüschsofa, dort durch Jugend, Lagerfeuer, «Irratio» wirken will. Plüschsofa ist die eine Seite, stand immer schon in dieser «Revolution». Indes mit Jugend, Bürgersturm, Expressio und Urzeit war ebenfalls möbliert worden, vielleicht sogar wirkungsvoller. Neben der guten Stube lockte irrationaler Trieb, wie bekannt; der Überdruß am durchrationalisierten Dasein hatte ihn verstärkt, gewisse «ungleichzeitige» Züge in zurückgebliebenen Schichten kamen ihm au fond entgegen. Der Trieb reicht vom dumpfen Weibersehen über Berserkertum bis zu jenen Wildgefühlen, jenem bewussten Unbewussten, dem Bann lyrischen, Klages philosophischen, C. G. Jung medizinischen Ausdruck gab. Heidentum lebt in diesen Wunschbildern, auch griechisches, nicht nur barbarisches; ein Griechenland jedoch, durch die blonde Bestie interpretiert, nicht durch Hölderlin und durch Humanität, freilich eben auch nicht durch die Gipsfiguren- oder Butzenscheiben-Antike des unwissenden Spiessers. Unser Diluvium-Bann ist seit Langem «ausser Betrieb», dass aber die Alternative zwischen Urzeit und «anständiger Kunst» (wie der Führer sagt) in der hohen Clique immer noch nicht entschieden war, dafür eben ist die Münchner Rede, ist die höchstgehändige Entscheidung des obersten Gerichtsherrn ein Beweis. Der Expressionismus enthielt selbst in seinen Nachgeburten noch aufsässige Elemente unter den archaischen; er vertrat gewissermassen die «zweite Revolution» unter Kunstburschen und der Jugend, die sich für derlei interessierte. Das «Archaische», das «Primitive», es ist heute noch, als Sadismus, in Konzentrationslagern erwünscht, und – als furor teutonicus selbstverständlich im kommenden Krieg, wirkt weiter im Hakenkreuz, in «Siegrunen» und dem «Odal», in «Thingstätten» und überall dort, wo dekorativer Humbug am Platze scheint. Aber so gut das Grosskapital aufs Hakenkreuz zu sprechen war, solange es die Massen einfing, so wenig hat es sich doch je mit dem Pathos der Steinzeit oder der archaischen Verwilderung befreundet. Es braucht pünktliche und domestizierte Angestellte, keine Urgermanen, mit Schlaraffia im Geschäft oder mit Blutschein im Kundendienst. Daher muss die Aufregung des Anfangs und der Vorbereitung, muss der Barbarenschwindel für die Sachsen ohne Wald ebenso verschwinden können, verschwinden auch in den Schlagworten der Nazikunst. Es ist vielleicht übertrieben, zu sagen: die Kunst war der letzte ideologische Schlupfwinkel einer «zweiten Revolution». Aber es ist nicht übertrieben konsequent, zu folgern: in der Münchner Kunstrede lief eine letzte Dünung des dreissigsten Juni 1934, soll heissen: seiner Niederwerfung, am entlegensten Gestade aus. Das wenigstens steht fest: auch der unter den Nazis möglichen Kunst (und den hier geprägten oder erhaltenen Schlagworten) wird die Parole Ruhe, Gefolg-

schaft und Ordnung gegeben. Die SA des Irrationalen hat auf der Leinwand ausgespielt, erst recht führt jede Erinnerung des echten Expressionismus auf den Schindanger der «entarteten Kunst». Die Wildnis soll nun überall ihren Sofa-Neubau in sich und über sich haben, ihren folgsamen kleinbürgerlichen Kitsch. Dass dem ehemaligen Ansichtskartenzeichner Hitler die Kritik an Franz Marc leichtfällt, ist ohnedies klar.

Ein Gutes in all dem Übel fehlt nicht. Der Führer fuhr nach seiner Rede in eine Tristan-Aufführung, vertiefte sich dort in den wenig griechischen Wagner. Auch Wagner hat zwar einigen Nazismus für sich, Tamtam, Komödiantentum, dekadente Barbarei: Tristan hat die vorliegende Sympathie trotzdem nicht verdient, Hans Sachs noch weniger. Aber wie gefährlich verwischend wäre es vielleicht für Gebildete, die nichts als dieses, immerhin dieses sind, jetzt jedoch durch den Künstler Hitler perturbiert wurden, wenn das Naziherz die Frechheit oder die Heuchelei hätte, gar für Franz Marc zu schlagen oder, auf anderem Feld, für Bartok zum Zweck einer besonderen Tarnung. Die Verwirrung wäre gross; dass sie leider nicht ganz unmöglich ist, lehrt in manchem das Beispiel Mussolinis, unter dessen faulem Szepter progressive Architektur, diskutierbare Malerei und Musik unangefochten bleiben. Das sozusagen Gute also ist: Nazi-Deutschland wurde völlig aus einem Guss; wie der Herr, so sein, mit dieser Tempelkunst gefülltes, Gscherr. Homogenes System ist in die Sache gekommen, auch die Kunst kommt in die Folterkammer, die Bücherverbrennung ging ohnehin der Menschenverbrennung, gleich an Nam' und Art, voraus. Und der falsche Messias sättigt das «Volk» mit einer gutbezahlten Mischung aus Tanz auf der Alm über dem Kanapee und Blut und Boden im Abgrund.

(aus: Ernst Bloch, Erbschaft dieser Zeit, Frankfurt a. Main 1973)

Dieser Aufsatz soll einige Anregungen zum Problem der Kunstvermittlung und Kunstkonzeption im Nationalsozialismus liefern. Im ersten Teil des Textes wird auf die ideologische Einbindung der Kunstkritik in das System der nationalsozialistischen Weltanschauung eingegangen, um anschliessend Ähnlichkeiten und Unterschiede der Funktion von Kunstkritik in einem bürgerlich-demokratischen und einem gleichgeschalteten Kulturbetrieb herausstellen zu können. Der zweite Teil behandelt dann an Hand von Beispielen aus den Nationalsozialistischen Monatsheften, dem zentralen Organ der Kulturpolitik der NSDAP, die für die nationalsozialistische Kunstbetrachtung typischen Charakteristika. Am Schluss steht der Versuch, in kurzen Zügen den historischen Wandel der Rolle des bürgerlichen Kunstkritikers von der «Stimme des Volkes» – der «vox populi» (A. Dresdner) – zur «Stimme der freien Künste» – der «vox artium liberalium» (P.L.) – nachzuzeichnen.

### **Der ideologische Hintergrund der nationalsozialistischen Kunstkritik**

Den ideologischen Hintergrund für die Kunstkritik im deutschen Faschismus bildet, ebenso wie für alle anderen Bereiche des gesellschaftlichen Lebens, die Konstruktion einer gesunden reinrassischen Volksgemeinschaft, die aus einer untrennbaren Einheit des schöpferisch-genialen Führers und einer unschöpferisch-treuen Masse besteht. Gerhard Köhler<sup>1</sup>, der die Grundzüge der rassistischen Typenlehre zusammenfasst, um aus dieser die Aufgaben und Funktionen der Kunstkritik bzw. des Kunstkritikers in der faschistischen Gesellschaft definieren zu können, sieht eine «Wechselbeziehung zwischen der Persönlichkeit (d.h. dem Typus des Führers – P.L.) und der Masse»<sup>2</sup>, wobei im Prozess der Entstehung einer rassistisch-deutschen Volksgemeinschaft «der Persönlichkeit die Rolle des Mannes, der Masse die des Weibes . . . zufällt» (S. 129). Die «nichtsöpferische Masse» nimmt die Produkte der «Persönlichkeiten», der «schöpferischen Individuen» auf, eignet sich diese an und macht sie zum «Allgemeingut» in einem «Vorgang der Vereinheitlichung des Gegenständlich- und Unbedingtwerdens» (S. 130). Die hier der nationalsozialistischen Ideologie zugrundeliegende Typenlehre unterscheidet in jeder Volksgruppe die «schöpferische Persönlichkeit . . . als Trägerin einer Weltanschauung . . . und die Masse» (S. 130). Beide sind Teile des sogenannten «Typenkreises», weisen eine gemeinsame

«Schicht typischer Geistigkeit» auf und werden deswegen «Schichtungsgemeinschaften» (S. 131) genannt. Die «geistig-typische Schichtung» jedes einzelnen Menschen ist «rassenspezifisch» (S. 131). Daher ist auch das Verhältnis jedes Mitglieds einer Schichtungsgemeinschaft – wie z.B. der des deutschen Volkes – zu weltanschaulichen Produkten, und damit auch zur Kunst rassistisch bestimmt, jedoch in der Geschichte oft durch rassenfremde Einflüsse gestört. Die Schichtungsgemeinschaft nationalsozialistischer Prägung hat ein strenges hierarchisches System entwickelt: An der Spitze der Pyramide steht die schöpferische Persönlichkeit, die als Künstler-Führer verstanden wird, dem die «Vorsehung» eine direkte Verbindung zur «Wahrheit» ermöglicht. Eine Stufe darunter hat die kritische bzw. wissenschaftlich-forschende Persönlichkeit ihren Platz, die zwar gegenüber dem Künstler-Führer selbst unschöpferisch ist, der Masse gegenüber jedoch als schöpferisch auftritt und für die Vermittlung der Produkte zwischen Schöpfer-Genie und Masse verantwortlich ist<sup>3</sup>. Diese Typenlehre weist dem Kunstkritiker bzw. der Kunstkritik die Rolle zu, die schöpferischen Leistungen der Künstler einem «ungebildeten» Publikum zu erklären<sup>4</sup> – eine Rolle, die die moderne Kunstkritik in der spätbürgerlichen, demokratischen Gesellschaft in gleicherweise zu erfüllen hat.

Die Unterordnung der Kunstkritik – ganz allgemein der Wissenschaft – unter die einzig schöpferische Tätigkeit des genialen Künstler-Führers, hat, da der Führer als Diktator gleichzeitig alle politische Macht vereinigt, weitgehende politische Konsequenzen. Während der Kunstkritiker in der bürgerlich-demokratischen Gesellschaft als ein, wenn auch kaum kontrollierbarer Kunstvermittler ausschliesslich zwischen dem Kunstproduzenten bzw. dem Kunsthändler und dem Kunstpublikum bzw. dem Käufer auftritt, d.h. nur im Bereich des Kunsthandels manipulieren kann, ist der Kunstkritiker im Nationalsozialismus als Vermittler der «Produkte» des Führers gleichzeitig politischer Manipulator. Das Zusammenfallen von Künstler und politischem Führer in einer Person und damit auch von Kunst und Politik bedeutet für den Kunstkritiker eine entscheidende Erweiterung seiner Funktion in den politischen Bereich hinein.

Aber nicht nur die vermittelnde und «aufklärende» Funktion der Kunstkritik wird im kunstpolitischen Betrieb des Nationalsozialismus aufgenommen und für politische Zwecke eingesetzt. Zusätzlich zur Rolle der «vox artium liberalium»<sup>5</sup>, die allerdings im Nationalsozialismus gegenüber dem «freien» Kunstbetrieb insofern variiert, als die Kunst eine weltanschauliche, d.h. politische Dimension erhält, wird die Kunstkritik auch in ihrer historisch älteren Rolle nämlich «vox populi» zu sein, eingesetzt. Es lassen sich zahlreiche Stellen in den Kunstbesprechungen finden, die das «gesunde Kunstempfinden»

des rassistisch reinen Volksgenossen beschwören und zum Massstab einer Kunstwertung zu machen vorgeben<sup>6</sup>. Dabei wird das «gesunde Kunstempfinden» als eine dem Kunstkritiker bekannte Grösse behandelt. Während die Konstruktion des «Publikumsgeschmacks» in einem «freien» Kunstbetrieb «frei», d.h. nach dem mehr oder weniger guten Gewissen und Wissen des Kunstkritikers erfolgt, orientiert sich das «gesunde Kunstempfinden» an dem politischen Opportunismus und wird vorgegeben durch die Belange des Staates. Der Spielraum, den die Kunstkritik in ihrer Rolle als «Stimme des Volkes» einerseits und durch ihre Verpflichtung gegenüber der Hierarchie – Genie – Kritiker – Masse – andererseits zum Einsatz für ideologische Propaganda hat, ist ausserordentlich gross. Wie in allen anderen Bereichen des nationalsozialistischen Systems ist es der Kunstvermittlung möglich, unwidersprochen ideologische Begründungen und Rechtfertigungen von politischer Herrschaft zu liefern und der Masse einzuhämmern, solange es der führenden Elite opportunistisch erscheint. Damit wird die Kunstkritik zum Transportriemen bei der Verbreitung und Realisierung der Rassenideologie mit allen Konsequenzen. Demnach geht es der nationalsozialistischen Kunstkritik in erster Linie gar nicht – wie immer behauptet wird – um das Überwachen einer echt deutschen, reinrassischen Kunst, vielmehr ist sie zu einer der Waffen im ideologisch-politischen Kampf geworden, welche die Atmosphäre eines totalitären Regimes ausmachen.

### Beispiele nationalsozialistischer Kunstberichterstattung

In den Kunstbetrachtungen der Nationalsozialistischen Monatshefte lassen sich drei für die nationalsozialistische Kunstberichterstattung typische Haltungen ablesen. Erstens: Die Kunst sei Ausdruck einer «höheren» Wahrheit, die sich dem Genie-Künstler offenbare. Mit dieser traditionell-irrationalen Kunstauffassung korrespondiert auch eine extrem irrationale und verschlüsselte Sprache. Zweitens: Die Kunst sei direkt mit der «gesunden» Natur, d.h. mit dem «gesunden» Volk verbunden und entspringe dessen Seele. Aus dieser Vorstellung resultiert auch die Neigung der Kunstberichtersteller, eine bestimmte Themenwahl – «Die deutsche Landschaft» oder «Der deutsche Bauer» – und eine realistisch-naturalistische Darstellungsart zu bevorzugen. Drittens ist an den Kunstbesprechungen ein zum nationalsozialistischen System gehörender Zug zu beobachten: ein an den Bedürfnissen der Politik orientierter Opportunismus, der es erlaubt, nach Belieben jedes Kunstwerk bzw. jeden Künstler entweder abzulehnen oder, weil reinrassisch, zum Genie hochzustilisieren, sofern es nützlich erscheint.

Diese drei Merkmale nationalsozialistischer Kunstkritik sollen an folgenden Beispielen illustriert werden: Die Irrationalität der Sprache, die zu einer allgemeinen Irrationalität der Kunstinterpretation im Sinne einer Nicht-Nachprüfbarkeit führt, operiert oft mit dem Vokabular der abstraktesten aller Kunstgattungen, der Musik<sup>7</sup>. «So wie der Tonschöpfer beim Komponieren sich der innersten Stimme seines Blut- und Seelenrhythmus öffnet, tut es auch der geniale Maler. Und je absoluter eine Kunst ist, je stärker alles Reflektive in ihr ausgeschaltet erscheint . . . , desto deutlicher tritt das tragende Element des Rhythmus in Form und Farbe in Erscheinung<sup>8</sup>.» Ein Gemälde, das als «Symphonie in Blau» und «Rhythmus in Linie und Farbe» angesprochen wird, erntet in der kunstkritischen Würdigung ein pathetisches Lob: «Über der rollenden Dünung auf hoher See schwingen sich offene, rhythmisch kontrapunktierte, silbergraue Licht- oder Dunstkreise über dem blauen Himmel. Linie und Farbe klingen hier zum grossartigen musikalischen Grundakkord . . . zusammen». Liepolds Gemälde (hauptsächlich Seelandschaften, Städtebilder und märchenhaft anmutende Sagenarstellungen) entstünden einer «inneren Schau» und sprächen «die Sprache seelischen Erlebens» heisst es. Auf der Suche nach einer Verbindung zum Jenseits, die ja die Kunst herstellen soll, wird ein banales Transportmittel, das Schiff, irrationalisiert, indem man in ihm «das Unheimliche, was jedem Schiffe anhaftet» sieht. Ähnliches kommt auch zum Ausdruck in Bezeichnungen, wie, die Arbeiten seien von «nordischer Ehrfurcht» und «drohender Grausamkeit» durchdrungen und von «diesem heroisch-kämpferischen, stürmisch-erregten, tragisch-beschatteten Lebensgefühl beherrscht». Eine «tragisch-heroische, mystisch-romantische nordische Note» wird als «Grundton deutschen Wesens» immer wieder in den besprochenen Bildern gefunden. Das Bild «Aus dem Totentanz» gilt als ein Beweis für die Fortsetzung der Kontinuität der national-deutschen Kulturtradition: «Vom fernen Mittelalter, über Holbein bis zu Böcklin, begegnen wir im deutschen Schaffen dieser tragisch-kämpferischen Grundauffassung des Lebens, die in Goethe sich hinausweist: ‚Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis!‘ Das Gleichnis des Ewigen! Und dies über Männermord und Frauenleid hinaustriumphierende Ewige in der Geschlechterfolge deutschen Blutes, türmt sich auch hier in der scharfgezeichneten deutschen Burg vor dem strahlend tiefen, blauen Frühjahrshimmel . . . auf». In der Tat eine kultivierte kunsthistorische Fachsprache – von Gott, Ewigkeit und einer wohlgelungenen Zeichnung ist die Rede, von Holbein, Böcklin, Goethe und deutschem Blut . . . Diese «eigengesetzliche(n) Neuschöpfungen deutschen Lebensgefühls» lassen «durch den pastosen Auftrag, wie Blut durch eine zarte Haut, perlmutterhaft schillernde Untermalung» sichtbar werden und offenbaren dadurch offen-



sichtlich eine neue «höhere» Erkenntnis. Hier wird eine, nicht nur dem Faschismus eigene, halbwissenschaftliche Methode der Bildinterpretation mit ihrem ganzen Begriffsapparat vorgeführt: Banale technische Details eines Kunstwerkes erlangen in der Kunstkritik eine Bedeutung, die auf das «Absolute», «Ewige», «Wesentliche» u.a. hinweisen soll<sup>9</sup>. Auch die ständige Beschwörung der Ausdruckskraft durch die alles- und nichtssagenden Bezeichnungen wie «seine traumhaft sichere Beherrschung der Naturform» oder seine «intuitive Schöpferkraft» sind zwar scheinbar nur wenig gelungene lobende Beurteilungen eines systemgenehmen Malers, in Wirklichkeit sind es jedoch Begriffe und Deutungen, die durch einen philosophischen Jargon die Manipulation des Kunstbetrachters versuchen, die, wenn sie – wie es im deutschen Faschismus der Fall war – von allen Seiten gleichzeitig tagtäglich betrieben wird, ihre Wirkung nicht verfehlt. Mit der gezielt eingesetzten Denunzierung von Vernunft, die, bei Bildinterpretationen angewendet, sicherlich keinen Gewaltakt bedeutet, soll die Fähigkeit des eigenen Denkens ausgeschaltet und an das «Herz», die «Seele», das «Blut» eines jeden appelliert werden<sup>10</sup>.

In diesem Sinne sind die folgenden Kunstwürdigungen und -interpretationen zu verstehen. So sei kein Bild von Wilhelm Petersen nur ein «Abbild eines Eindruckes oder einer Vorstellung – sondern immer Sinnbild völkischen und rassistischen Seins»<sup>11</sup> und dem Maler Georg Ehmig wird bescheinigt, dass er eine «überzeugende Darstellung menschlicher Gemeinschaft . . . durch eine unlösliche innere Verwurzelung im arteigenen Volkstum»<sup>12</sup> schaffe. Lobend erwähnt der Kunstkritiker, dass in den Bildern Dettmanns «alles zu einem von innen heraus beseelten Leben» werde, bei dem Maler Engel wird dagegen bemängelt, dass er sich zuviel «an den äusseren Ausdruck . . . hält» und so seien seine Bilder doch «mehr erzählt, als sinnbildlich gestaltet»<sup>13</sup>.

Jede Kunstausstellung, auch eine auf den ersten Blick recht harmlos anmutende «Tierkunstausstellung», bietet immer dem aufmerksamen und unermüdlichen nationalsozialistischen Kunstkritiker Gelegenheit anhand des «unsentimentalen, heroischen Zug(s) der nordisch-deutschen Tierliebe» Rassenreinheit und -Überlegenheit des Deutschtums zu demonstrieren: «Wir lieben im Artbewussten und der Kampfbereitschaft (der Tiere – P. L.) . . . ein Gleichnis unserer eigenen Selbstverwirklichung», denn «im Schosse nordischer Lebensgläubigkeit hat das Tier von jeher einen hohen sinnbildlichen Wert besessen»<sup>14</sup>.

Entsprechend dem propagandistischen Stellenwert der «Grossen Deutschen Kunstausstellung» 1937 in München finden sich in einer «kurzen Würdigung» der ausgestellten Kunstwerke ideologische Standard- und Schlüsselworte, die weniger über die künstlerischen Produkte informieren, als vielmehr den Besucher bzw. den Leser im

politischen Sinne sensibilisieren sollen: Es ist die Rede von «zuchtvoller Härte», «bewegter Monumentalität», «bewegter Anmut», «edler Eigenart»; die Darstellungen seien «sauber, gesund und rassistisch befestigt» und durchdrungen von rassenseelischer Höhensehnsucht und Vertiefung<sup>15</sup>.

Zur Unterstützung von Henleins Sudetendeutscher Partei in der Tschechoslowakei veranstaltet man «Die Sudetendeutsche Kunstausstellung 1937» und nimmt diese u.a. zum Anlass, das «Gemeinsame des deutschen Wesens» hervorzuheben. Die Kunstwerke, die das Wesen der Sudetendeutschen und der Schlesier zum Ausdruck bringen sollen, seien mitbestimmt «von jenem aus Jahrtausenden des Grenzkampfes übernommenen tiefen Lebensernst und jener sehnsuchtsvollen kämpferischen Wucht, die zur Quelle der schlesischen Mystik wurde»<sup>16</sup>.

Die Forderung der nationalsozialistischen Kunstkritik nach Natur- und Volksnähe und damit auch der Gegenständlichkeit der Kunst wurde insofern klar ausgesprochen, als man jede experimentelle avantgardistische Kunst als «kulturbolschewistisch», jüdisch und naturfremd verbot und diffamierte. Im Rahmen der eigenen nationalsozialistischen Kunstproduktion erfolgt jedoch eine solche Forderung nach einer «realistischen» Gegenständlichkeit mehr indirekt und sehr rücksichtsvoll. Es wird zwar im Allgemeinen ein «heroischer Symbolismus» verlangt, diese Forderung bleibt aber weitgehend theoretisch. «Die junge nationalsozialistische Kunst, die sich mit einem leidenschaftlichen Anspruch an das Volk wendet, die Ausdruck der Seelenwerte und ihrer Zeit sein will, sucht ihr Ebenbild ebenso im Heroischen, in der männlichen Haltung, im Sinnbild der soldatischen Bereitschaft, wie im klaren Ebenmass einer Formenwelt, die dem Schönheitsideal der verwandten Antike nachstrebt»<sup>17</sup>.

In der Berichterstattung über die Ausstellung «Lob der Arbeit» wird vorsichtig eine stärkere Betonung der «verständlichen Gegenständlichkeit» verlangt mit dem Hinweis auf den erwünschten Besucher – den Arbeiter. Auch diese Kunstbesprechung gleitet sehr schnell, wie üblich, von den Kunstobjekten zu einer ausserkünstlerischen politischen Propaganda: «Die Kraft und die Schönheit der Arbeit, durch die von ihr bewirkte Beseelung wurde früher nicht gegeben und konnte nicht gegeben werden, denn man empfand die Arbeit zum grossen Teil als Last und Bürde. Jetzt, nachdem der Nationalsozialismus nicht nur in die Seele jedes Deutschen das Bewusstsein von der Ehre der Arbeit gepflanzt hat, sondern auch ständig bestrebt ist, durch Verbesserung der Arbeitsverhältnisse die Arbeitsfreudigkeit derart zu steigern, dass der Begriff der Arbeit als Last völlig verschwindet, hat sich die Auffassung der Arbeit so verändert, dass wir vor allem an den Künstler die Aufforderung richten müssen, sie von diesem weltanschaulichen Gesichtspunkt aus neu zu gestalten»<sup>18</sup>.

Eine «realistische» Malerei schwebt dem Kunstschriftsteller Hartmann vor, wenn er die Seh-Stücke des Malers Hans Bahrdt wegen eines «geschlossenen Bildaufbaus und einer bis zur täuschenden Natürlichkeit vorgetriebenen Beherrschung der Farbe» lobt, gleichzeitig aber gerade dies als hinderlich an diesen Werken ansieht, «sich über das Zufällige der Illustration zum Typischen, Sinnbildhaften zu erheben<sup>19</sup>».

Besonders dort, wo der Kunstkritiker seine ehemalige Funktion des Für-das-Publikum-Sprechens, durch die «vox populi» wieder aufgreift bzw. wieder aufgreifen kann, erlebt sein Engagement eine volle Entfaltung, weil er sich darin richtig eingesetzt fühlt. Anlässlich der Ausstellung «Der deutsche Bauer – deutsches Land»<sup>20</sup> entwickelt Hartmann seine Vorstellungen davon, was ein deutscher Bauer von der Kunst erwarte und wie diese Kunst auszusehen habe: «Haben wir einmal die Überzeugung gewonnen, dass das Bauertum dort, wo es rassisch unverfälscht und bodenverwurzelt geblieben ist, der Aufartung und Gesundheit unseren Volkes dient, so müssen wir uns auch fragen, worin sich diese Gesundheit äussert und das wird wohl nirgends so deutlich der Fall sein als im Urteil des Bauern darüber, wie man ihn und sein Leben darstellt. . . Drei Dinge vermögen den Bauern besonders zu fesseln: eine sinnbildhafte eindeutige Zusammenschau seines Lebens, eine dramatische Schilderung seiner Volksgeschichte, und eine bis ins letzte lebenswahre Darstellung seiner selbst und seiner Lebensverhältnisse . . . Einem Bilde, das als beliebiger Naturausschnitt oder lediglich vom dekorativen Gesichtspunkt gemalt ist, steht er gänzlich beziehungslos gegenüber. Unter lebenswahrer Darstellung darf man im Übrigen in diesem Falle durchaus nicht eine peinlich naturalistische verstehen. Wenn ein Pferd mit falscher Beinstellung oder ein Pflüger und Sämann in falscher Haltung dargestellt würde, fiel das dem Bauern auf den ersten Blick auf . . . Dagegen würde ihn hölzerne Steifheit in der Auffassung seiner selbst weniger stören. Mithin ist seine Forderung an Lebenswahrheit eine sachliche, sie geht mehr vom dargestellten Gegenstand aus als von der Art seiner Darstellung. An sich ist das Nordisch! Er will seine dingliche Vorstellung wiedergegeben sehen. Allein auch hier sind rassische Unterschiede bemerkbar. Man wird wohl sagen können, dass überall, wo die nordische Erbanlage überwiegt, grösserer Wert auf sinnbildhafte Zusammenschau gelegt werden wird, wo dagegen fälische oder dinarische Einschläge mitsprechen – auf Naturalismus<sup>21</sup>». Während in den erwähnten Kunstinterpretationen und -Würdigungen entweder die weltanschauliche – rassische – oder die formale – hin zum Realismus tendierende – Seite der nationalsozialistischen «Ästhetik» zur Sprache kam, darf nicht übersehen werden – und dies muss in hohem Masse als spezifisch für die Inanspruchnahme der

Kunst für die Zwecke eines totalitären Staates angesehen werden – dass da, wo die fachlich-sachlichen Kunstdeutungen nicht anzuwenden sind bzw. nicht politisch opportun erscheinen, die nationalsozialistische Kunstberichterstattung ohne jedes Zögern diese Ebene verliess und schamlos rein propagandistisch vorging. Denn «der alte Streit um das ‚Was‘ oder ‚Wie‘ läuft . . . darauf hinaus, dass es letztlich darauf ankommt ‚Wer‘ etwas malt! Und dies nicht so sehr im Sinn überragender Begabung als rassischer Erbanlage<sup>22</sup>». Auf diese Weise wird jede Ausstellung, jedes Kunstwerk zum Anlass sich nur zu Propagandazwecken über das Lebensschicksal «reinrassischer» Künstler auszulassen. Dementsprechend wird die schon erwähnte «Sudetendeutsche Kunstausstellung 1937» dazu benutzt und wohl überhaupt nur deshalb veranstaltet, um die angebliche Notlage einer deutschen Minderheit in einem anderen Staat als eine seelische Tragödie darzustellen: «Die tiefe, von wirtschaftlicher und völkischer Entrechtung verursachte seelische Not des Sudetendeutschums belastet diese ganze Schau. Sonne kennt sie nicht!<sup>23</sup>»

Die Kunst, die ausgestellten Kunstwerke werden somit zur Nebensache, sie zu besprechen und zu erklären ist nicht das Ziel der nationalsozialistischen Kunstkritik. Einen absurden Höhepunkt erreicht diese Behandlung von Kunst und «der Erbanlage» des Künstlers in der Würdigung der Aquarelle von Adolf Hitler. Die künstlerische Qualität dieser Aquarelle war so wenig dem politischen Rang des Führers würdig, dass selbst ein nationalsozialistisch gesinnter Kunstkritiker einen ebenso einfachen wie absurden Weg wählen musste. Der Kunstkritiker gibt sich angesichts der Bedeutung der Kunstwerke sprachlos und lässt diese «selbst» sprechen: «Es gibt Erlebnisse des Herzens, die wir uns scheuen zu zerreden; zu diesen Erlebnissen gehören die Zeichnungen des Führers. Wir kennen sie alle, diese . . . grösstenteils im Kriege entstandenen Aquarelle und uns allen sind sie ans Herz gewachsen. Aber über sie zu schreiben, das ist vielleicht der schwerste Auftrag, der dem deutschen Kunstschrifttum gestellt werden kann. Darin mag für jeden Kunstbetrachter eine allgemeine Lehre liegen, die grosse Lehre sich allem schöpferischen Eigenleben achtungsvoll zu nahen, nicht deuten zu wollen, was undeutbar ist, sondern um Verständnis des Undeutbaren zu ringen . . . Das Werk Adolf Hitlers steht vor jedem Volksgenossen in seiner Grösse so überzeugend da und spricht so aus sich selbst heraus, dass es keiner Deutung bedarf. Und so verhält es sich auch mit seinen Zeichnungen. Sie sprechen von selbst, sie bedürfen keiner Deutung . . . Uns offenbart sich in diesen Bildern nicht nur die kämpferische Kraft und sachliche Klarheit Adolf Hitlers, sondern auch die Wärme seines Wesens . . . So lässt uns das wundervolle in lustiger Technik gemalte Aquarell

von ‚Haubourdin‘ erkennen, wie die in Adolf Hitler stets lebendige Stimme des Blutes, die heisse Liebe zum deutschen Stadtbild und zur deutschen Landschaft ihn selbst auf fremden Boden ihren nordischen Zügen nachspüren lässt . . . Weiter vermögen wir über die Aquarelle des Führers nichts auszusagen<sup>24</sup>»!

### Zum Wesen der Kunstkritik

Zum Verständnis der bereits angesprochenen These, dass die Funktion der Kunstkritik im Nationalsozialismus weitgehend im Rahmen der historisch gewachsenen Aufgabe der bürgerlichen Kunstkritik verhaftet bleibt, sollen im Folgenden Entstehung und Wandel der Kunstkritik kurz skizziert werden.

Der Notwendigkeit einer Vermittlung zwischen Kunst und Kunstpublikum geht die Aufhebung jeglicher Bindung innerhalb der ursprünglich eng geschlossenen Kette: Kunstproduzent – Kunstwerk – Auftraggeber bzw. Kunstkonsument voraus. Erst mit dem Zerfall und der Verselbständigung jedes einzelnen Gliedes dieser Kette entsteht das Kunstwerk endgültig ohne Beteiligung des Betrachters, so dass zunehmend die Erläuterung eines Fachmannes nötig wird. Hier liegt die Geburtsstunde eines neuen Berufszweiges, des Kunstkritikers. Diese Veränderung im Kunstbetrieb von der Auftragskunst zum Kunstmarkt findet ihre Entsprechung in der ihr vorausgegangenen Umwandlung der gesamtgesellschaftlichen sozialen Strukturen. Mit einem Begriff liesse sich die neue hinzugewachsene Dimension als das Auftreten der Öffentlichkeit bezeichnen, die, bezogen auf den Kunstbetrieb, der Herausbildung des Laienpublikums entspricht<sup>25</sup>. Parallel zu diesem Prozess der Öffentlichkeitsbildung entsteht eine Berufsgruppe nicht-akademischer Laien-Künstler, die sich an den Bedürfnissen des neuen Publikums orientieren. Allmählich setzt sich auf dem Kunstmarkt eine Gleichsetzung der autodidaktischen Kunstproduzenten und der offiziell ausgebildeten und bisher mit dem Status des alleinigen Monopols in der Kunstproduktion privilegierten Akademiker durch. Damit vollendet sich die Trennung des Kunstprodukts – des Kunstwerks – von dessen Produzenten. Denn, nicht mehr der Werdegang und der Status des Kunstherstellers ist der Massstab der Qualität eines Kunstwerks, sondern allein das Kunstwerk soll beurteilt bzw. gekauft werden. Es stehen sich Laienpublikum und Kunst gegenüber, eine Situation, die einem der ersten Vertreter der Kunstkritik, La Font, erlaubt zu behaupten, jedermann habe das Recht, über die Qualität der Kunstwerke zu entscheiden<sup>26</sup>. Da jedoch die Summe von individuellen Entscheidungen eine illusionäre Grösse ist, konstruiert sich der Kunstkritiker einen «Geschmack des Publikums» und tritt als sein Verteidiger auf. Der erste Kunstkritiker stellt sich also nicht

als der Kunst-, sondern als der Publikumskenner und somit als der Publikumsvertreter dar. Seine Aufgabe als Sprachrohr der Öffentlichkeit als «vox populi», ist in der vorrevolutionären Situation Frankreichs, in der die schon ausgebildeten bürgerlichen Verkehrs- und Produktionsformen auf ihre Durchsetzung warten, eine durchaus bürgerlichrevolutionäre. Durch die Stimme der Kunstkritik kommt im Kulturbereich ein – wie auch immer selbsternannter – Vertreter der bürgerlichen Öffentlichkeit zur Sprache und hilft, die Zersetzung des aristokratisch-höfischen Kulturbetriebes und gleichzeitig die Herausbildung des bürgerlichen Selbstbewusstseins zu beschleunigen. Ungeachtet dieser historischen Dimension birgt aber «die Fiktion, durch die sich das kritische Subjekt hinter die Mauer eines anonymen Kunstpublikums zu decken versucht<sup>27</sup>» einen Freiraum, der dem Kunstkritiker allerlei an unkontrollierbaren Behauptungen ermöglicht. Solange die Sprache der «vox populi» gegen obsoletere und undemokratische Strukturen ins Feld zieht, erfüllt sie eine positive Funktion; einen ganz anderen Charakter allerdings bekommt sie, wenn sie – wie es im Nationalsozialismus der Fall wurde – in einem veränderten Zusammenhang angewendet wird. Die Aufgabe und die Legitimationsweise der Kunstkritik verändert sich wesentlich mit der im 19. Jahrhundert erfolgten und Anfang des 20. Jahrhunderts vollendeten totalen Durchsetzung der ‚freien‘ Kunst als der einzig ‚wertvollen‘ bürgerlichen Kunstproduktion<sup>28</sup>. Der ursprünglich – mindestens dem Anspruch nach – für das Publikum sprechende Kunstkritiker wird nun mit einer neuen Situation konfrontiert. Der freie, total isolierte und im höchsten Masse spezialisierte und esoterisch arbeitende Künstler, bringt auf den Kunstmarkt Produkte, die selbst dem gebildeten Publikum unverständlich bleiben. Spätestens durch die sogenannte abstrakte Kunst werden dem kunstinteressierten Bürger Kunst-Produkte angeboten, deren ästhetische Qualität mit dem «natürlichen», d.h. traditionellen Geschmack nicht zu vereinbaren ist. Der Kunstbetrachter, der an der Entstehung derartiger ausgeklügelter ästhetischer Gebilde und Systeme nicht teilhat, weil ihm die immer extremer werdende Arbeitsteilung in einem anderen Teil der gesamtgesellschaftlichen Produktion seinen Platz zugewiesen hat, steht hilflos vor dieser Kunst und fühlt sich gezwungen, sie abzulehnen. Der Kunstkritiker müsste in dieser Situation, wenn er an seiner traditionellen Rolle festhielte, gemeinsam mit dem Publikum diese Kunst ablehnen, und würde damit aber nicht nur sein Privileg als «qualifizierterer», sondern auch seinen bisherigen Einfluss auf das Geschehen auf dem Kunstmarkt einbüßen. Das wiederum führte zum Verlust der existenziellen Grundlage des Kunstkritikerberufes<sup>29</sup>. Dementsprechend wird der Kunstkritiker gezwungen, seine Aufgabe nicht mehr in der Formulierung des «allgemeinen Geschmacks» zu suchen, sondern

vielmehr versucht er das nachzuliefern, was den Kunstinteressierten zur «adäquaten» Kunstrezeption der neuen Kunst fehlt: nämlich die esoterischen ästhetischen Systematiken, die der Künstler zur Grundlage seiner Kunstproduktion gemacht hatte. Um diese neue Aufgabe erfüllen zu können, beschäftigt sich der Kunstkritiker nun vielmehr mit den Absichten und Vorstellungen der Kunstproduzenten als mit dem Geschmack und der Reaktion des Kunstpublikums, denn auch für ihn muss vorerst die neue Kunst unverstänlich erscheinen. In diesem Moment vollzieht sich aber der Wandel in der Funktion der Kunstkritik – sie steht nicht mehr als ein Sprachrohr des Publikums da (wie auch immer dies nur eine legitimierende Konstruktion gewesen sein mag), sondern sie stellt nun einen Vertreter, einen verlängerten Arm der Kunstproduzenten dar. Der Kunstkritiker urteilt nicht mehr über die Qualitäten «mit dem Auge des Publikums», sondern er erklärt dem Publikum, warum die Kunst eben so ist, wie sie von den Produzenten hervorgebracht wird. Somit verliert der Kunstkritiker seinen kritischen Impetus, er stellt sich «automatisch» – da er keinen anderen Massstab zur Beurteilung der Kunst hat als eben nur die nach denen diese Kunst entstanden ist – hinter jede neue Kunstrichtung (Avantgarde) und sieht seine Aufgabe in der Verteidigung dieser vor «unqualifizierten» und «laienhaften» Angriffen des «trägen» und «ungebildeten» Publikum<sup>30</sup>. Auf diese Weise vollzog sich der Funktionswandel der Kunstkritik von der «vox populi» hin zur «vox artium liberalium».

Wie wir schon gesehen haben, kommen beide Funktionen der bürgerlichen Kunstkritik, wenn auch variiert, im nationalsozialistischen Kunstbetrieb vor und helfen, diese totalitäre Form der bürgerlichen Gesellschaft zu manifestieren.

- 1 Vgl. Gerhard Köhler, *Kunstanschauung und Kunstkritik in der nationalsozialistischen Presse*, Diss. München 1937
- 2 Köhler a.a.O. S. 129; folgende Zitate aus derselben Quelle werden direkt im Text mit der Seitenzahl angegeben
- 3 Vgl. Köhler a.a.O. S. 224 f und S. 242 ff. So ist nach Köhler die Tätigkeit des Kunstkritikers «gegenüber der selbstschöpferischen des Künstlers durchaus unschöpferisch, sie ist abhängiger Natur und keineswegs ursprünglich» (S. 244). «Wenn von einer schöpferischen Tätigkeit des eindrucksschildernden Kritikers gesprochen werden kann, so nur im Hinblick auf das Kunstpublikum ... In der Umsetzung der Kunst ins Leben liegt die schöpferische Tätigkeit der Kritik: das heisst aus der Kunst, aus dem Kunstwerk für die Nichtkünstler Erlebnisse zu machen» (S. 245). «Diese kritische Tätigkeit ist ebensowenig künstlerisch-schaffend und das entsprechende kritische Erzeugnis ebensowenig Kunstwerk, wie beispielsweise die forschende Arbeit eines Naturwissenschaftlers schöpferisch im Sinne der deutschen spätbürgerlichen Philosophie und der nationalsozialistischen Weltanschauung ist.» Vgl. Georg Lukács, *Die Zerstörung der Vernunft*, Neuwied und Berlin 1962. Vgl. auch S. 15 ff des vorliegenden Textes

- 4 Diese Zuordnung der Kunstkritik in den Bereich der Wissenschaft innerhalb der hierarchischen Konstruktion der Typenlehre stellt eine rassensverbrämte und politisierte Variante einer Strömung der spätbürgerlichen Philosophie einerseits und eine Fortsetzung der realen Funktion der spätbürgerlichen Kunstkritik andererseits dar. Stellvertretend für alle anderen Repräsentanten des spätbürgerlichen Gedankengutes, die hierzu in Frage kämen, sei nur als Hinweis der § 236, Kap. 20 aus Arthur Schopenhauer: *Parerga und Paralipomena* (1851) zitiert: «Der auffassende, urteilende Geschmack ist gleichsam das Weibliche zum Männlichen des produktiven Talents oder Genies». Zum Zusammenhang zwischen der deutschen spätbürgerlichen Philosophie und der nationalistischen Weltanschauung vgl. Georg Lukács: *Die Zerstörung der Vernunft*, Neuwied und Berlin 1962
- 5 Die Verwendung des Begriffs «artes liberales» ist hier auch im Zusammenhang mit dem Nationalsozialismus berechtigt, wenn man ihn nicht nur auf die rein formal-bildnerische Dimension beschränkt, sondern in seinem weitergehenden Sinn – als freie, d.h. von niemandem kontrollierte schöpferische Tätigkeit –, versteht. Nach der Ideologie, die in der nationalsozialistischen Wirklichkeit vorherrschte, steht dem genialen Künstler-Führer die Rolle zu, die Gesellschaft frei-schöpferisch zu formen
- 6 Vgl. z.B. die Berichterstattung von der Ausstellung «Deutscher Bauer – Deutsches Land» auf S. 11 dieses Textes
- 7 Ein am Irrationalen sich orientierendes Kunstverständnis ist keineswegs nur der nationalsozialistischen Variante eigen. Bei einem der prominentesten Vertreter der vom Nationalsozialismus als «entartet» beschimpften Kunst, Wassili Kandinsky, findet man eine auffällige Ähnlichkeit in seiner Bestrebung, die bildende Kunst der Musik näherzubringen. Hierzu vgl. Martin Damus, *Ideologiekritische Anmerkungen zur abstrakten Kunst und ihrer Interpretation – Beispiel Kandinsky*, in: Martin Warnke (Hrsg.), *Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung*, Gütersloh 1970
- 8 Nationalsozialistische Monatshefte, weiter als «Monatshefte» angegeben, Jg. 7, Berlin 1936, Hf. 71, S. 169 ff. Alle weiter folgenden Zitate ebd.
- 9 Es gibt genug Beispiele demokratischer Kunstkritik und demokratischen Kunstverständnisses, die dasselbe Verfahren bei der Interpretation von freier Kunst anwenden. Vgl. z.B. das Kunstverständnis bei Piet Mondrian, in: Hans L. C. Jaffé: *Mondrian und De Stijl*, Köln 1967 oder bei W. Kandinsky, in: Martin Damus: *Ideologiekritische Anmerkungen . . .*, a.a.O. u.a.
- 10 Vgl. z.B. «Die Treue ist eine Angelegenheit des Herzens, niemals des Verstandes. Der Verstand mag straucheln, das Herz hat immer denselben Pulsschlag zu schlagen, und wenn es aufhört, stirbt der Mensch, genauso wie ein Volk, wenn es die Treue bricht» (Reichsführer der SS Heinrich Himmler, zit. in: *Monatshefte*, a.a.O., Jg. 7, Jan. 1936, Hf. 70, S. 53
- 11 Waldemar Hartmann, *Erlebte Gestaltung des Mythos*, in: *Monatshefte*, a.a.O., Jg. 8, Febr. 1937, Hf. 83, S. 87
- 12 W. Hartmann, *Berliner Sonderausstellungen*, in: *Monatshefte*, a.a.O., Jg.8, April 1937, Hf. 85, S. 76
- 13 W. Hartmann, *Frühjahrsausstellung der Preussischen Akademie der Künste*, in: *Monatshefte*, a.a.O., Jg. 8, März 1937, Hf. 86, S. 87
- 14 W. Hartmann, *Die Tierkunausstellung der Nationalsozialistischen Kultur-gemeinde*, in: *Monatshefte*, a.a.O., Jg. 8, Juli 1937, Hf. 88, S. 77 f.
- 15 Vgl. W. Hartmann, *Der Tag der Deutschen Kunst. Zur «Grossen Deutschen Kunausstellung» in München*, in: *Monatshefte*, a.a.O., Jg.8, Sept. 1937, Hf. 90, S. 79 ff.
- 16 W. Hartmann, *Sudetendeutsche Kulturausstellung*, in: *Monatshefte*, a.a.O., Jg. 9, Jan. 1938, Hf. 94, S. 80 ff.
- 17 Walter Horn, *Vorbild und Verpflichtung. Die Grosse Deutsche Kunausstellung 1939 in München*, in: *Monatshefte*, a.a.O., Jg. 10, Sept. 1939, Hf. 114, S. 62

- 18 W. Hartmann, Lob der Arbeit, in: Monatshefte, a.a.O., Jg. 8, April 1937, Hf. 85, S. 77
- 19 W. Hartmann, Seemaler Hans Bahrdr, in: Monatshefte, a.a.O., Jg. 8, April 1937, Hf. 85, S. 77
- 20 Monatshefte, a.a.O., Jg. 9, Febr. 1938, Hf. 95, S. 80 ff.
- 21 ebd.
- 22 W. Hartmann, Bericht über Berliner Olympia-Ausstellung, in: Monatshefte, a.a.O., Jg. 7, Aug. 1936, Hf. 78, S. 860
- 23 W. Hartmann, Die Sudetendeutsche Kunstausstellung 1937, in: Monatshefte, a.a.O., Jan. 1938, Hf. 94, S. 81
- 24 W. Hartmann, Des Führers Aquarelle, in: Monatshefte, a.a.O., Jg. 8, Dez. 1937, Hf. 93, S. 75ff.
- 25 Am anschaulichsten ist diese Umwandlung der sozialen und dadurch bedingt auch der kulturellen Strukturen in Frankreich des 18. Jahrhunderts. Hierzu vgl. Arnold Hauser, Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, München 1953, S. 677 ff. Albert Kalthenthaler, Die Pariser Salons als europäisches Kulturzentrum, Diss. München 1960. Albert Dresdner, Die Entstehung der Kunstkritik, München 1968<sup>2</sup>, S. 119 ff.
- 26 Vgl. A. Dresdner, a.a.O., S. 129
- 27 A. Dresdner, a.a.O., S. 131
- 28 Vgl. hierzu Martin Damus, Über den Zusammenhang zwischen der «autonomen» und der gebrauchten Kunst, Berlin (West) 1973
- 29 Das hier skizzierte Bild konzentriert sich auf die «zukunftsweisenden» Entwicklungszüge in dem Wandlungsprozess des Selbstverständnisses der Kunstkritik; es nimmt vorerst keine Rücksicht auf die selbstverständlich auch weiterexistierenden traditionellen Kunstkritiken, die konsequenterweise auch die avantgardistische Kunst ablehnen
- 30 Als ein von vielen Beispielen vgl. hierzu Franz Roh, Der verkannte Künstler. Studien zur Geschichte und Theorie des kulturellen Missverstehens, München 1948



Mitte der dreissiger Jahre hatte der Verein Berliner Künstler für das kulturelle Leben der Reichshauptstadt längst nicht mehr die Bedeutung, die ihm uneingeschränkt bis zur Gründung der Berliner Sezession 1899 zuerkannt wurde. Bis zu jenem Jahre spiegelte sich in dieser 1814 als Berlinischer Kunstverein gegründeten Vereinigung von Kunstfreunden und Architekten, Bildhauern, Malern und Illustratoren die Geschichte der Berliner Kunst; mit ihr war der Verein aufs Engste verknüpft. Bei den regelmässigen sonabendlichen Treffen wurden kulturpolitische Aufgaben der Zeit diskutiert, künstlerische Probleme in flüchtigen Skizzen veranschaulicht. Sie wurden vom Pedell gesammelt und in mehrere blau eingebundene Folianten geklebt; auf jedem Blatt stand der Name und das Datum. Diese Bände befanden sich noch bis zum 2. Weltkriege im Archiv des Vereins. Gottfried von Schadow, Karl Steffek, Franz Krüger, Christian Rauch und später Adolph Menzel führten das Regiment. Diskussionen und Kompositionen führten zu unvermeidbaren Spannungen zwischen den Generationen. Es ging um antikisierende und vaterländische Motive, um realistische und idealisierende Darstellungen, um romantische, heroisierende und heimatverbundene Landschaftsmalerei. Die jüngeren, die aufbegehrenden Künstler, schlossen sich zum «Verein jüngerer Künstler» zusammen. Es waren jedoch so ausgeprägte theoretisierende Individualisten, deren Gemeinsamkeit schliesslich nur im Widerspruch zu den Älteren bestand, sodass bereits 1838 diese Vereinigung nicht mehr existierte und ihre Mitglieder sich dem bekämpften Verein anschlossen. Der Verein Berliner Künstler – seit 1841 – veranstaltete jederzeit lebhaft beachtete Ausstellungen von Werken der Mitglieder, von Gästen und setzte sich für in Berlin weitgehend unbekannte ausländische Künstler ein – van Gogh, Cézanne, Renoir, Gauguin, Munch und andere. Der Verein Berliner Künstler war mehr als eine nur örtlich zu würdigende kulturelle Institution. Die Sezession 1899 machte ihm nicht minder zu schaffen als dann nach dem 1. Weltkrieg die profilierten Kunstgalerien, die aus der Reichshauptstadt ein Zentrum der Weltkunst machten – zusammen mit den Museen. Was war vom alten Verein Berliner Künstler noch in den dreissiger Jahren unseres Jahrhunderts und nach dem auch in seine Gemeinschaft brutal eingreifenden, Freundschaften gefährdenden, Kameradschaften zerstörenden Rassen- und Kulturwahn übriggeblieben? Ein vom Schatzmeister des Vereins, Direktor Grube von der Reichskreditgesellschaft, sachkundig verwaltetes Vermögen und Grundstü-

cke – unter anderen das Vereins- und Ausstellungsgebäude in der Tiergartenstrasse 2a. Im alten Vereinsgebäude in der Bellevuestrasse befand sich im weiträumigen Dachstuhl der kostbare Requisitionsfond von Kleidungen, Rüstungen, Mobiliar, Kunstgewerbe, Stoffen, Musikinstrumenten, Schmuck der verschiedenen Jahrhunderte und Kulturen. – Und dann gab es die vereinseigene Sammlung von Gemälden und wenigen Plastiken sowie einer Mappe mit Zeichnungen, die bis in die Jahre des Berlinischen Kunstvereins zurückreichte – reichlich dezimiert, wie mir gesagt wurde, nach 1933. Die Sammlung war dadurch zustande gekommen, dass die zu Mitgliedern gewählten (man konnte vordem nicht durch einfache Beitragszahlung Mitglied werden) Künstler einer Kommission Arbeiten vorlegten, unter denen dann jene Arbeit ausgewählt wurde, die in den Vereinsbesitz überging. Wann diese Gepflogenheit aufhörte, konnte ich nicht feststellen. Immerhin sah ich noch ein Selbstbildnis von Max Liebermann, ein farbkräftiges Blumenstillleben von Max Orlik, ein für Karl Steffek charakteristisches Pferdebild, eine Marine bei Venedig von Karl Leipold, eine Grunewaldlandschaft von Leistikow, die sich mir einprägten. Das Glanzstück der Sammlung war fraglos das grosse Hochformat von Adolph Menzel «Chodowiecki, auf der Jannowitzbrücke zeichnend»; es hing im grossen Eckzimmer des zweiten Stockes zum Tiergarten, dessen Räume der Repräsentation und nicht der Ausstellung dienten.

In den dreissiger Jahren wurde die Tradition des Vereins gepflegt. Hinter dem Friesenzimmer – einem holzverkleideten Raum mit blau bemalten Fayencen und wenigen Bildern von Ludwig Dettmann, Lejeune, Jülich, Pfitzner, Antoine, Hansch und Klein-Diepold – war zum Garten hin das Traditionszimmer. Es war ganz im Stil des frühen 19. Jahrhunderts mit signierten Möbeln eingerichtet, Bilder und Handzeichnungen der ersten Mitglieder des Berlinischen Kunstvereins hingen an den Wänden, eine kostbare Schinkelvase der Berliner Manufaktur stand auf dem runden Tisch. Im Sekretär wurde das Gästebuch aufbewahrt, in dem hohen Mittelschub lagen die blauen Folianten. Professor Klaus Richter war Mitte der dreissiger Jahre Präsident des Vereins Berliner Künstler geworden. Ein kritischer Geist, gebildet, Schüler von Lovis Corinth, dem er seine originelle Anatomie «Das Buch vom Menschen» (1920 bei Erich Reiss in Berlin) gewidmet hatte, ein «sachlicher Romantiker» und zuweilen die Anwesenden düprierender Psychologe politischer, vereinspolitischer Umwege. Im Kriege wurde er – vermutlich durch die psychologisch so aufschlussreichen Portraits von Hitler und Göring, deren Fotografien er an die Bekannten und Freunde schickte und in Briefen ergänzte, nicht mehr persona grata missgünstiger Mitglieder und Behörden – von Franz Eichhorst abgelöst. Sehr bewusst unterstrich Klaus Richter bei jeder

Gelegenheit das Berlinische. Es sollte auch in dem von Tillessen entworfenen Signet des Vereins, dem das Berliner-Bären-Wappen in den Fängen haltenden Brandenburgischen Adler zum Ausdruck kommen.

In den dreissiger Jahren war der Verein Berliner Künstler ohne Licht und Schatten. Er verhielt sich anonym, vermied alles Demonstrative und Spektakuläre. Die Ausstellung «Berlin im Bilde seiner Zeit» gab ein in jenen Jahren mögliches Résumé dessen, was die Mitglieder des Berlinischen Kunstvereins und des Vereins Berliner Künstler über Berlin mitzuteilen hatten. – Kataloge wurden zu den einzelnen Ausstellungen gedruckt, Postkarten ausgestellter Arbeiten verlegt, die Reden des Vereinspräsidenten wurden auszugsweise veröffentlicht, Texte des Geschäftsführers ergänzten sie über die Ausstellungsthematik hinaus in – doppelbödig glossierenden – Äusserungen zur Zeit.

Natürlich gab es auch Schwierigkeiten, aber immer fanden sich Wege und Hilfen, sie zu überwinden. Klaus Richter nahm es wegen der Ausstellungsmöglichkeiten für einzelne gefährdete Künstler auch in Kauf, komisch oder als opportunistisch angesehen zu werden. Er genügte dem mahnenden Hinweis der Reichskunstkammer oder des Propagandaministeriums, indem er bei dem einen Künstler den «Hinterkopf» seiner Plastiken (Joachim Karsch), bei dem anderen die unstatistischen Architekturen seiner Pastelle («Nehmen Sie doch ein Lineal» zu Paul Paeschke) oder beim dritten, dessen ruhenden, arkadisch lebenden Bauern von Parteiseite kein Verständnis entgegengebracht werden konnte («Lesen Sie Homer und malen Sie Bilder zur Odyssee» empfahl er Adolf Saenger), dessen thematische Unverbindlichkeit bemängelte. Ihm war daran gelegen, die Arbeiten dieser Künstler weiterhin ausstellen zu können. Und sie wurden es. Blättert man auch nur flüchtig in den Katalogen jener Jahre, so findet man als ausstellende Künstler Philipp Harth und Georg Kolbe, Richard Scheibe, Joachim Karsch, Heinrich Drake und Hans Wimmer neben Bernhard Bleeker und Ernst Wenck, Milly Steger, Gustav Seitz, Hermann Blumenthal und Ludwig Kasper, Emil van Hauth, den Hoferschüler Artur Mayer, Hans Jürgen Kallmann, Hermann Teuber, Heinz Fuchs aus der Novembergruppe, Fritz Wildhagen, Irma Breusing, Erwin Freytag und Paul Paeschke – beide leidenschaftliche Maler Berlins –, Fritz Heidingsfeld, den durch seine Serie «Vater und Sohn» bekanntgewordenen e. o. plauen, den kritischen Zeichner A. Paul Weber, Olaf Gulbransson, den Surrealisten Caspar Walther Rauh, den Architekturzeichner Berlins Kurt Hubertus Paesler-Luschkowko u.a. Damals und auch noch im Nachhinein unverstänlich, dass das Bild «Ausfahrt» von Hans Jaenisch 1940 als Provokation des Propagandaministeriums empfunden und von Goebbels bei einem abendlichen Besuch im Kunstverein als «entartet» bezeichnet und entfernt werden sollte. Unvergesslich für mich die Reaktion Klaus Richters –

in flauschiger blauer Jacke mit einer Taschentuchkaskade aus der äusseren Brusttasche und ins Gesicht gekämmtem graumeliertem Ponschnitt – auf den Hinweis des leicht geschminkten Goebbels, dass seine Tochter genauso male: «Das Kind ist begabt, ich würde es ausbilden lassen», dabei leicht in die Hände klatschend. Dass auch über diesen Disput wie so manchen anderen Gras wachsen konnte, bleibt unerklärlich. Hatte sich der Justitiar des Kunstvereins, der Rechtsanwalt und Notar Dr. Wolfgang Zarnack, Träger des Goldenen Parteiabzeichens, eingeschaltet? Es wurde nie darüber gesprochen.

Es gehörte überhaupt zur Zeit, dass man nicht nachfragte, welche Türen wem, von wem und wo geöffnet wurden, wer Denunziationen entschärfte. Jeder hatte seine Fürsprecher und Abschirmer, seine Warner. Ich denke da an den Polizeipräsidenten von Breslau, Breithaupt – einen leidenschaftlichen Militaristen, Sportsfreund –, der viel für einzelne wagte; ich denke an den Kunstbeauftragten des Luftfahrtministeriums Walter Wellenstein, der aus dem Kreis um den «Querschnitt» von Flechtheim kam; ich denke vor allem aber an den Maler Heinrich Graf Luckner, der seine schützende Hand über so viele Künstler hielt und, als wir uns nach dem Kriege wiedersahen und von jenen Jahren sprachen, mit Trauer des misslungenen Versuchs, Hermann Blumenthal aus der vorderen Kampflinie in die Heimat zu beordern, gedachte und mit Bitternis den Maler Heinrich E. erwähnte, den politischen Opportunisten.

Den Nachfahren mag vieles unerklärbar erscheinen. Es wurde so vieles gewagt und und war offenkundig für die Sehenden. Ich denke an die Ateliergemeinschaft Klosterstrasse in der Nähe der Parochialkirche am Alexanderplatz, der Werner Gilles und Werner Heldt, Herbert Tucholski und Ludwig Kasper, Hermann Blumenthal und Hermann Teuber, aber vor allem und von allen geehrt Käthe Kollwitz angehörten; ihr Obmann war der Bildhauer Günther Martin, der eine «geheime Verwandtschaft» nach ganz oben haben sollte; man fragte nicht.

Im VBK wurden laufend Kunstaussstellungen gemacht und vorbereitet; der Umsatz stieg, denn zu den Käufern gehörten die Wehrmachts-Architekten. «Entartete Malerei» konnte für Glasfenster-Entwürfe vermittelt, «entartete Bildhauerei» für Fliesen und Kacheln der Kasinoöfen angeboten werden. Eine winterliche Vortragsserie mit Gustaf Gründgens (über Regie), Wilhelm Pinder (über die Kunst der Dürerzeit) und Kammermusiken festigte das gesellschaftliche Prestige. Thea von Puttkammer, die sich auf dem diplomatischen und gesellschaftlichen Parkett bestens auskannte, sicherte die Ausstellungen chilenischer (1938) und bulgarischer (1941) Kunst ab.

Der Pferdemaalerg Georg Leberecht war Mitglied des Vereins und wohlwollender Begutachter der Ausstellungen als Präsident der zu-

ständigen Kunstammer. Schwieriger wurde es, wenn das Kultusministerium oder das Propagandaministerium eingriffen. Fast anekdotenhaft klingt es heute, wenn man sich des Kabinetts erinnert, in dem die gerade in Berlin verfügbaren verschiedenen Hitlerportraits sich mit Darstellungen der Parteihierarchie konfrontiert fanden – Feind und Freund; diese Präsentation war notwendig, weil der Auflage, in jeder Ausstellung ein Hitlerbild zu zeigen, wiederholt nicht nachgekommen war. Dieses in seiner Wirkung einmalige Kabinett wurde damit begründet, man habe mehrmals kein Führer-Bild ausgestellt, um dann geschlossen durch mehrere Bildnisse den Eindruck der Persönlichkeit zu vermitteln. Es war eine Fluchtsituation wie jene, die dem Vorstand auferlegte, einen markanten Hitler-Satz auf eine repräsentative Ausstellungswand zu bringen. Wie oft wurde bei Eröffnungen nach dem vorbereitenden Satz «Wie schon der Führer sagte» der mögliche Widerspruch gegen das Folgende ausgeschaltet, in dem dann höchst eigene und keineswegs parteikonforme Gedanken formuliert wurden. Der Wandspruch stand eines Tages als Supraporte über dem Eingang zum grossen Ausstellungsraum im ersten Stockwerk. Der eigenbrödlerische, zur Atelieregemeinschaft Hinter-Der-Schleuse gehörende Schriftkünstler Malewüst – ein Villon-Typ – hatte in einem lichten grünstichigen Grau in Fraktur den bis in die Interpunktion festgelegten Satz gemalt «Kein Volk lebt länger als die Dokumente seiner Kultur», – und dann zitatrechtes etwas tiefer – «Adolf Hitler!» Ich entsinne mich, wie Malewüst mich schmunzelnd fragte, ob das Zitat auch richtig geschrieben sei. – Man las ja die Wandsprüche nicht, und der Schein genügte.

Die Arbeit und die Kenntnisse darüber, wie man in den Behörden über den Verein Berliner Künstler sprach, erforderten ein sorgfältiges Informationsnetz. Man musste hören und lernen, nicht zu reden. Zum «Haus der Kunst» hinter dem Reichstag, in dem Mjölner, der politische Zeichner, und Robert Scholz residierten, bestand der Schnüffelkontakt, denn man kannte sich durch den parteistolzen Koch-Zeuthen, der so biedermännisch wirkte und im Kunstverein Gespräche versiegeln lassen konnte. Zu den Galerien am Landwehrkanal bestanden sorgfältig gepflegte Verbindungen, insbesondere zur Galerie von der Heyde. Karl Buchholz gab in vertraulichen Gesprächen Einblicke in das von ihm behutsam gewebte Gespinnst zwischen engagierten Kunstfreunden, den sogenannten Entarteten, den Ministerien und zum Ausland. Der aus dem evangelischen Verlagsbuchhandel kommende Gotthold Schneider – dessen Leben einem psychologischen und realistischen Schriftsteller der Qualitäten des Honoré de Balzac ein würdiges Thema wäre – unterhielt am Matthäikirchplatz seinen «Kunstdienst», zwischen allen Fähnrisen der Zeit und ihrer Institutionen und Menschen jonglierend.

Kontakte, echt menschliche Beziehungen wuchsen zu den einzelnen Atelieregemeinschaften, zu den bereits genannten der Klosterstrasse und der Schleuse, vor allem aber auch zur Kurfürstenstrasse mit Max Pechstein, Graf Luckner und Sabine Lepsius. Und darüber hinaus wurden Freundschaften geschlossen mit jenen Künstlern, die wohl wussten, dass sie offiziell im Kunstverein nicht ausgestellt werden konnten, zum Beispiel mit Erich Heckel. – Im Arbeitsraum des Geschäftsführers des VBK wurde ein Ausstellungssystem praktiziert, das gewagt war, sich aber bewährte, weil die Zahl der Wissenden klein gehalten wurde, so klein wie notwendig: auf ein verabredetes Klingelzeichen, das Herr Grünthal von der Kasse aus ins Zimmer des Geschäftsführers gab und das den Besuch eines Uniformierten oder Parteiverdächtigen avisierte, wurden die Wechselrahmen an ihren Schnüren umgedreht, die «unerwünschte» Kunst verschwand und der Ideologie wohlgefällige erschien; die Wechselrahmen hatten zwei verglaste Seiten und die beiden so konträren Zeichnungen lagen auf einem neutralen Blatt.

Die Besuche führten auch zu Leo von König, dessen Haus neben dem von Arno Breker lag. Was mag aus Leo von Königs Tagebuch geworden sein, einem Dokument der Zeit von höchster Qualität, aus dem er uns bei den Besuchen vorlas? – Was mag aus dem umfangreichen schriftlichen Nachlass von Anton von Werner geworden sein, den mir Lily von Werner zeigte, als das Wernersche Atelier in der Potsdamer Privatstrasse im Zuge der Speerschen Stadtplanung geräumt werden musste? – Und hätte es die Existenz des Vereins Berliner Künstler, der kurz vor Kriegsausbruch als weiteres Ausstellungsgebäude für Kleinplastik und Graphik das Haus am Lützowplatz 9 erworben hatte, gefestigt, ihn nicht in die Mühle der Ministerien geworfen, wenn er der Anregung von Arno Breker gefolgt wäre, Vlaminck und van Dongen mit Segonzac und Matisse auszustellen?

Heute mag es sich leichter über die Tätigkeit und Wirksamkeit, aber auch über die verpassten Chancen des Vereins Berliner Künstler urteilen lassen, als es damals der Fall war. Der Hintergrund, vor dem er sich zu bewähren hatte, war schillernd. Im Kriege versank er und mit ihm eine die berlinische Tradition wahrende Institution – mehr als nur eine Institution.

Die 1933 von den neuen Machthabern mit der Kontrolle bildender Kunst Beauftragten haben kaum etwas unversucht gelassen, das Ausstellungswesen zu verlangweilen. Aus Schweizer Sicht diagnostizierte Christoph Bernoulli, dass das Ressentiment des kleinen Mannes Rache nehmen konnte und der freien Kunst den Krieg erklärte. Wir zitieren: «Das Zerstören eines Kunstwerkes empfinden wir als Verlust an der eigenen Lebenssubstanz. Wer Kunst zerstört, ist ein Frevler. Frevler aber kann man nur am heiligen Leben begehen. Zerstört die Natur selbst, so empfinden wir das nicht als Frevler. Erdbeben, Springfluten, Vulkanausbrüche, Felsstürze sind elementare Naturkatastrophen, die wir furchterfüllt hinnehmen. Wir unterscheiden zwischen Verwandlung und Zerstörung. Wir werden stets die Unerbittlichkeit, mit der die Zeit das Gewordene zum Verschwinden bringt, als tragisch und schmerzlich empfinden. Aber, wenn der Mensch zu zerstören anfängt, überfällt uns eine Beklemmung, die sich zu angsterfülltem Entsetzen steigert, zumal wenn Kunst und Leben betroffen werden. Wer Kunst vernichtet, will Symbole, will magisches Leben treffen.»

Auch die privaten Galerien wollten die Machtergriffenen bevormunden, wobei sie Diffamierung nicht scheuten. Dies hatte zur Folge, dass viele namhafte Kunsthändler ihre Tätigkeit einstellten, um im Ausland eine neue Existenz aufzubauen. Für Einige bedeutete das den Beginn einer unerwarteten Erfolgskarriere.

Paul Ortwin Rave berichtet in seiner Dokumentation «Kunstdiktatur im Dritten Reich», dass sich die Galerie Franke in München, die Galerie Möller in Berlin und die Galerie Vömel in Düsseldorf als einsame Oasen bis zum Letzten und Äussersten gehalten haben. Im April 1941 hat der Chef der Sicherheitspolizei Heydrich dem Propagandaminister berichtet, dass in der Galerie Vömel in Düsseldorf entartete Kunst ausgestellt und feilgeboten werde. Diese Tätigkeit sabotiere die Kunstpolitik des Führers. Am 25.4.1941 wurde mein Galeriebestand beschlagnahmt und nach Berlin geschafft. Glücklichen Umständen verdanke ich die Freigabe und die Möglichkeit der Weiterführung meiner Galerietätigkeit. Trotz mehrfacher Ausbombung bis in die Kellerräume und trotz der Vernichtung ausgelagerter Bestände war es mir immer wieder möglich, Werke der verfehnten Meister an zuverlässige Sammler zu vermitteln und den befreundeten Künstlern das Notwendige für den Lebensunterhalt zuzuführen.

Im Rückblick auf diese Jahre gedenke ich voller Dankbarkeit an die Persönlichkeiten, welche mir in gefährvollen Situationen zur Seite standen.

Ich bin 1920 geboren worden. Als die Nazizeit begann, war ich dreizehn Jahre alt; neunzehn war ich bei Kriegsbeginn und fünfundzwanzig, als das NS-Regime endete. Das Jahr 1933 war auch insofern einschneidend für mich, als meine Eltern mit mir von meiner Geburtsstadt Konstanz, an der ich hing, nach Frankfurt am Main zogen – ein grosser Konzern hatte die Firma, in der mein Vater als Industriekaufmann tätig war, geschluckt. Die Zäsur war scharf, im veränderten Lebensmilieu wurde die Veränderung der persönlichen wie auch der allgemeinen Verhältnisse umso prägnanter erlebt. Als ein Heranwachsender habe ich registriert, was geschah, und ich konnte die Erinnerungen (wie mir scheint) einigermaßen unverzerrt in mir bewahren, weil ich – anders als die damals bereits Erwachsenen – noch nicht von Verantwortung belastet und keinem Rechtfertigungszwang unterworfen war. Das gilt vor allem für die Vorkriegszeit.

Die Risse, die der Nazismus schlug, spalteten die Familie, sie verästelten sich bis ins Fundament. Einer der Urgrossväter hatte als erster «roter» Bürgermeister von Konstanz gegolten (nach heutigen Begriffen war er wohl eher linksliberal), im Rathaus sah man noch sein Porträt. Überzeugte Demokraten waren auch der Grossvater, der als Logenbruder und Freund vieler Juden 1933 üblen Schmähungen ausgesetzt war, und mein Vater, der seine gute Gesinnung freilich selten artikulierte und unter der Entwicklung umso heftiger litt. Den genauen Gegentypus personifizierte der angeheiratete Onkel Fritz, ein alter Deutschnationaler und neuer Nazi, der mit seiner Familie im selben Haus wie die Grosseltern wohnte. Jedes Gespräch brach ab bei seinem Besuch, sowie er das Zimmer betrat: Die Verwandten befürchteten, wie meine Eltern mir sagten, von ihm denunziert zu werden.

Meine Mutter war Baltin: antibürgerlich und, damals, antiliberal. Sie sehnte sich nach einer starken Persönlichkeit, wie der Partner sie ihr nicht bieten konnte, und stilisierte schwärmerisch Hitler zum rettenden Ritter um. Die Auseinandersetzungen der Eltern, nächtelange Debatten, bei denen persönliche Motive und allgemeine politische Argumente sich ineinander verschlangen, belasteten meine Kindheit. Wochenlang schwelte die Zornesglut, nachdem ein Hakenkreuz-Abzeichen, das meine Mutter von einer Veranstaltung mitgebracht hatte, unversehens zerbrochen war; der Vater wurde beschuldigt, sich an der Anstecknadel vergriffen zu haben, vermutlich sogar mit Grund. Die Spaltung der Familie war symptomatisch für die allgemeine Situation – und eine Katastrophe für sich.

Das militärisch-stramme Gebaren der Nazis beeindruckte mich 1933.

Reichswehrsoldaten hatte ich in Konstanz (das Garnison war) jeden Tag gesehen. Die Nazis – so wurden sie in unserem Familienkreis meist genannt – schienen mir nicht viel weniger schneidig als die Soldaten zu sein. Gern wäre ich der HJ beigetreten, und ich hätte das sicherlich getan, hätte mein Vater es mir erlaubt. Bei aller sonstigen Nachgiebigkeit, in diesem Punkt gab es keine Kompromissbereitschaft für ihn.

Fasching 1933 (ich war als Hund kostümiert, die Leute sangen «Es war einmal ein treuer Husar») spazierte ich mit meiner Mutter durch die Stadt. In Konstanz ist Fastnacht der Jahres-Höhepunkt. Dieser närrische Montag oder Dienstag war aber anders als irgendein Faschingstag, dessen ich mich entsinnen konnte. Eine Menschenmenge drängte sich um das Bezirksamt, das von SA besetzt war, eine Hakenkreuzfahne war gehisst, und ich höre noch, wie vorn jemand sagte, dass es an der Zeit sei, den Landrat davonzujagen. Wenige Tage oder Wochen hernach (jedenfalls vor dem 30. März, an dem wir Konstanz verliessen), an einem vorfrühlingshaften Nachmittag, kam mein Vater früher nach Hause als gewohnt. Ich möge ihn in die Stadt begleiten. In der altertümlich-schmalen Wessenbergstrasse stellten wir uns gegenüber dem Thannhauserschen Textilgeschäft auf. Ich konnte beobachten, wie drei SA-Männer die Kunden zurückwiesen, die den Laden betreten wollten. Schau dir das an, sagte mein Vater, du kennst ja den Herrn Thannhauser, er ist ein anständiger Geschäftsmann und ein guter Mensch, der viel für andere tut. Nur weil er Jude ist, wollen die SA-Leute ihm sein Geschäft kaputtmachen und ihn vernichten. Merk dir: Die Nazis, das sind Verbrecher.

Ein anderes, wenn auch nicht so markantes Strassenerlebnis hatte ich mit meinem Vater später in Frankfurt. Auf dem Nachhauseweg aus der Stadt, es fing bereits an zu dämmern, blieb mein Vater beunruhigt vor dem Aushang der «Frankfurter Zeitung» stehen. Die Nazis hatten Paul Hindemith, den ersten Präsidenten ihrer Reichsmusikkammer, seines Amtes enthoben, weil ihnen nun plötzlich seine jüdische Frau ein Ärgernis war. Bislang hatte Hindemiths Ehe sie nicht gestört. Mein Vater war empört über diese Schäbigkeit. Hindemith wurde von ihm besonders geschätzt als Komponist nobler Kammermusik, die ihm wohl auch durch sein eigenes Musizieren vertraut geworden war. Umso freudiger bewegte ihn die (für damalige Begriffe hochpolitische) Quintessenz der Zeitungsmeldung, die Solidaritätserklärung Wilhelm Furtwänglers für Hindemith. Das sei der wirkliche, der sinnvolle Mut, sagte mein Vater, so könnten die Nazis in ihre Grenzen verwiesen werden! Er fiel in tiefe Niedergeschlagenheit, als Furtwängler auf die Intervention Hitlers hin alsbald kapitulierte und Hindemith seinen Feinden überliess. Diesen Verrat verzieh mein Vater nie.



Um die kulturpolitische Situation während der ersten Jahre der Nazi-Herrschaft in ihrer scheinbaren Widersprüchlichkeit verstehen zu können, muss man sich die Tatsache vergegenwärtigen, dass das Regime an die Spitze seiner Kulturbehörden in Ermangelung eigener Fachleute auch andersdenkende, durchaus intégri Persönlichkeiten (wie Paul Hindemith) berief – als Organisatoren und als Bürgen dem Ausland gegenüber konnten sie von Nutzen sein. Fortschrittliche Gesinnung wurde generell beföhdet, jedoch noch nicht mit perfekter Systematik unterdrückt. Um 1935 brachte Telefunken eine Schallplatten-Aufnahme von Hindemiths Symphonie «Mathis der Maler» heraus, ja sogar das Werk eines jüdischen Komponisten, dessen Name fast jedem in Deutschland seit bald hundert Jahren geläufig war, Felix Mendelssohns Violinkonzert, wurde in Platten geprägt – mein Vater kaufte die Wiedergaben rechtzeitig, ehe sie vom Markt verschwanden. Eine Gleichschaltungswelle spülte die letzten individuellen Freiheiten im Bereich der öffentlichen Musikpflege (und der Literatur, falls es da überhaupt noch Freiheit gab) hinweg. Zum Generalangriff der Nazis auf die bildenden Künstler gaben 1937 die Abhänge-Kommissionen, die in den Museen die progressiven Kunstwerke des 20. Jahrhunderts beschlagnahmten, und der Start der Wanderausstellung «Entartete Kunst» das Signal. Die Nazis gingen in ihrer Kulturpolitik mit impertinentem taktischem Geschick sukzessive, in gezielten Aktionen, in überraschenden Attacken abwechselnd mit lähmenden bürokratischen Massnahmen, vor.

Ein wichtiges Erlebnis für mich – und historisch wohl eine der Etappen – war der 30. Juni 1934. Ich hatte mit meinen Eltern im Frankfurter Opernhaus einer «Tosca»-Aufführung beigewohnt. Die Vorstellung fing verspätet an, man erfuhr nicht warum, und als sie beendet war, drängte sich auf dem Platz vor dem Gebäude eine grosse Menschenmenge, und Zeitungsverkäufer riefen Extrablätter aus. Mein Vater kaufte eine Zeitung. Wir setzten uns in ein benachbartes Restaurant, die Eltern lasen, beide waren sehr ernst. Hitler habe sich jetzt entlarvt, sagte meine Mutter entsetzt. Mein Vater hielt die Behauptung, Röhm habe einen Putsch vorbereitet, für einen Vorwand Hitlers, sich lästig gewordener Konkurrenten zu entledigen; auch meine Mutter äusserte diesen Verdacht. Jetzt hat Hitler sich entlarvt! Ich als Vierzehnjähriger kapierte allerdings nicht so recht, weshalb meine Eltern sich so aufregten, da doch nur ein Verbrecher dem andern den Garaus machte.

Auch meine Mutter war jetzt froh darüber, dass ich nicht in der Hitler-Jugend war. Sie wurde den Nazis gegenüber bemerkenswert kritisch. An die Stelle der Sehnsucht nach Führung durch eine kraftvolle reale Persönlichkeit trat religiöse Introversion. Sie schloss sich der in den Vereinigten Staaten beheimateten «Christian Science» an und

wurde nicht müde, für ihre religiösen Ideen dezent zu werben, wenn sie im Familienkreis oder bei Bekannten zur Sprache kamen. Als Mitglied einer amerikanischen Religionsgemeinschaft zog meine Mutter während des Krieges den Argwohn der Gestapo auf sich; sie wurde verhaftet, musste Gestapo-Haft und übel quälende Verhöre über sich ergehen lassen und blieb auch nach ihrer Entlassung aus dem Gefängnis der Gestapo-Aufsicht unterstellt. Oft legte ihr, wenn sie unterwegs war, wenn sie auch nur einkaufen ging, unversehens ein Fremder die Hand auf die Schulter, flüsternd, dass man sie nicht vergessen habe und dass man sie wieder abholen werde. Nach dem Kriege kreuzte keiner ihrer Peiniger je ihren Weg, jedenfalls hat sie keinen erkannt. Eine ihrer vertrautesten Freundinnen, wie sie Mitglied der «Christian Science», verbrachte über ein Jahr im Konzentrationslager. Nach ihrer Entlassung aus dem KZ, noch im Krieg, verlor sie über das, was ihr widerfahren war, selbst im engsten Familienkreis kein Wort, keine Silbe; die Erinnerung blieb über die Zeit des Nazi-Terrors hinaus unaussprechlich. Der Mann einer anderen Freundin meiner Mutter, wegen eines vorgeblichen und nie bewiesenen Deliktes verhaftet, kam aus langer «Untersuchungs»-Haft mit verkrüppelten Händen und irreparablen organischen Schäden zurück. Auch er konnte schweigen. Meine Eltern wussten aber alles, fast alles über die Gefängnisse und nahezu alles über die KZs, und ich wusste durch meine Eltern Bescheid. Zumindest in groben Zügen waren die meisten Leute – wie man gelegentlichen Andeutungen entnehmen konnte – über das, was im Nazi-Staat an heimlichem oder halbverdecktem Terror amtlich geschah, informiert. Die öffentlichen Juden-Verfolgungen hat immerhin die grosse Mehrheit in diesem Lande miterlebt.

In meiner Klasse – in der Ziehen-Oberrealschule im Frankfurter Vorort Eschersheim – war eine Zeitlang ausser mir noch einer, der nicht der HJ angehörte; dann war ich der einzige. Ich hatte mich in Frankfurt bald damit abgefunden, dass ich keiner NS-Organisation beitreten durfte. Anfänglich wurde ich in der Schule bedrängt, bis 1934 oder 1935 wurden mitunter sogar während des Unterrichts Namenslisten der HJ-Mitglieder (und Nichtmitglieder) aufgenommen, und man wurde aufgefordert, sich nicht länger abseits zu halten und endlich mitzutun. Später, nachdem auch der letzte ausser mir zur HJ gefunden hatte, wurde ich nach Zugehörigkeit und Nichtzugehörigkeit nicht mehr (oder nur noch aus besonderem Anlass) gefragt. Die Nichtzugehörigkeit konnte nur mit Ausreden begründet werden. Mir kam entgegen, dass ich im Unterschied zu den meisten meiner Klassegenossen nicht in der Nähe der Schule, sondern relativ weit entfernt wohnte, und dass die Eschersheimer Hitler-Jugend deshalb vielleicht nicht ständig auf meinen Fersen war. Vielleicht. Sicher ist, dass mir

meine künstlerischen Neigungen (und mit ihnen die einfältige Weltfremdheit, welche die weniger sensiblen Altersgenossen in ihnen erblicken mochten) zugute kamen. Zweifellos wirkte ich – in jener Zeit! – introvertiert. Jeder wusste, dass ich Museen und Konzerte und Theater besuchte, was die anderen nicht taten, und dass ich bei Gesprächen über die mir gemässen Themen auflebte. Man erwartete schliesslich nicht mehr von mir, dass ich mich an den allgemeinen Vergnügungen beteiligte, sondern tolerierte mein Aussenseitertum; weil ich in einem anderen Viertel wohnte, störte es ja nicht sonderlich. Ähnlich wie die Klassengefährten verhielten sich die Lehrer zu mir. Die meisten waren jämmerliche Nazi-Mitläufer, feige und wichtiguerisch – die Schüler spürten das und quittierten es mit Missachtung. Der Biologielehrer gab stramme Parolen von sich, er analysierte unsere Rassenmerkmale und klassifizierte sich, indem er neben deutscher Kunst keine andere gelten liess. Vom Turnlehrer wurden wir – bei relativer politischer Abstinenz – im Werfen von Handgranaten gedrillt. Der Mathematiklehrer war in jeder Hinsicht korrekt, und leider bloss. Angesichts der deutschen Realität kummervoll resigniert hatte der Englischlehrer, der – bis sie ihm wegstarb – mit einer Engländerin verheiratet gewesen war; er erging sich im Lob des englischen Lebensstils und liess es damit seine Bewandnis haben. Eine gebrochene, sich selbst ironisierende Persönlichkeit war der Klassenlehrer, der uns in Latein unterrichtete. Er, der besser informiert und fraglos klüger war als die meisten seiner Kollegen, war ständig auf der Flucht vor sich selbst. Als ich ihn am Abend der «Kristallnacht» (1938) unweit der brennenden Westend-Synagoge traf, lächelte er mir verlegen zu; gewiss hat er Scham darüber empfunden, dass ein solches Pogrom geschehen konnte; sich geniert zu haben, genügte denn aber auch, und der Stolz auf die Uniform eines Majors der Reserve (so hoch hinauf hatte er sich gedient) blieb im Wesentlichen ungetrübt. Wie er auf intellektuell höherem Niveau angesiedelt und immer schwankend in seiner Unsicherheit war der Direktor, der bei uns den Deutsch-Unterricht erteilte und es als einziger verstand, ein essentielles, forschendes Interesse zu wecken – im bezug auf mich wenigstens. Beim Direktor wie auch beim Klassenlehrer meinte ich mitunter eine sympathisierende Freundlichkeit wahrzunehmen, ja von ihnen protegiert zu werden. Alles in allem war die Schule eine Qual.

Über die Bedrängnisse der Schulzeit hinweg half die Kunst. Sie war mentales Refugium und bot zuverlässige politische Orientierungshilfe. Die Theater- und Konzertprogramme waren durch die NS-Ideologie freilich arg kuptiert. Werke neuerer Musik, gipfelnd in einigen Kompositionen Strawinskys, wurden mir durch Plattenaufnahmen besonders bei meinen Besuchen in Darmstadt vertraut, wohin der Vater meines besten Konstanzer Freundes berufen worden war.

Wichtiger noch als die Musik war für mich die bildende Kunst. Expressionistische und abstrakte Bilder, zuerst vermittelt durch die Reproduktionen im vierbändigen «Brockhaus» von 1923, hatten mich stets begeistert, und die künftige eigene Wohnung stellte ich mir, als ich zwölf oder dreizehn Jahre alt war, mit Stahlrohrmöbeln eingerichtet vor. Am Beginn der Frankfurter Zeit erstand ich als Weihnachtsgeschenk für meinen Vater eine Schreibtischlampe, die (was ich damals nicht wusste) von einem Bauhaus-Meister entworfen worden war. Sie ist noch vorhanden. Da die NS-Kunstideologen funktionsbestimmte Industrieprodukte im Allgemeinen nicht an ihren Formkriterien massen – sie haben die Bedeutung des Industrial Design nie erkannt –, dürfte die Lampe sogar noch Jahre später erhältlich gewesen sein. Ständig steckte ich mit einem gleichaltrigen Freund zusammen, der neben uns wohnte. Wir lasen und diskutierten die Bücher der geächteten neueren Autoren – die Antiquariate quollen über von Emigranten-Habe –, und wir trafen uns im Städelschen Kunstinstitut, um die expressionistischen Bilder anzuschauen; zuletzt, vor der Konfiszierung durch das Regime, hatte das Städel eine kleine Auswahl von Hauptwerken der Moderne, mit Vincent van Goghs Porträt des Doktor Gachet als berühmtestem, in einem entlegenen Raum zusammengefasst. Wenn möglich noch gesteigert war die Erlebnisintensität angesichts der modernen Druckgraphik und der Zeichnungen im Kupferstichkabinett. Im Städel von meinen Lehrern entdeckt zu werden, wenn ich die Schule schwänzte, lief ich nicht im Geringsten Gefahr. Nicht nur, dass die Lehrer kein Verhältnis zur Moderne hatten; das Kunstinteresse war allgemein minimal. Bei Kunsthändlern stöberten mein Freund und ich nach Objekten, die wir uns vielleicht leisten konnten, wenn wir die Taschen umdrehten. Karlheinz Gabler, der Freund, war vor allem an Graphik der «Brücke» interessiert. Meine Neigungen wiesen mehr in Richtung Kandinsky, zur Abstraktion. Bei «Joseph Fach Antiquitäten» fanden wir wahre Kostbarkeiten. Abstraktes war äusserst rar. Aber ich konnte – zum Beispiel – eine herrliche grosse Barlach-Zeichnung erwerben, zwanzig Reichsmark bezahlte ich. Das Problem lag jeweils nicht im Preis, sondern darin, dass das Verkaufen «entarteter» Kunstwerke riskant sein konnte – aus Furcht vor Denunzianten hielten sich die Händler zurück. Wenn der Bann gebrochen war, verlangten sie fast nichts. Gabler erwarb irgendwo ein brillantes Heckel-Aquarell für fünf Mark, und als es ihm nicht mehr zusagte, tauschte er es bei einem anderen Kunsthändler ein gegen eine der bedeutendsten Porträt-Zeichnungen von Kokoschka. Er legte sich eine Expressionisten-Sammlung von hohem Rang sage und schreibe mit dem Taschengeld an. Ich hatte ausser ihm keinen Gleichaltrigen, mit dem ich über bildende Kunst – und dazu noch über moderne – sprechen konnte; im Gespräch mit ihm

habe ich eine Menge gelernt. Im Schulunterricht war die Gegenwartskunst nicht existent.

Die Nazis hatten mit der Deklassierung der modernen Kunst leichtes Spiel. Die Ablehnung der Moderne war im Publikum ziemlich allgemein, eine gewisse Volkstümlichkeit genossen allenfalls Expressionisten wie Barlach, der denn auch am schärfsten befehdet wurde: Er wurde beaufsichtigt, psychisch gehetzt. Andere, die weniger bekannt waren, wurden beruflich zwar böse schikaniert, angestellte und beamtete Künstler wurden wegen ihrer Werke oder ihrer Lehrauffassungen fristlos entlassen, Aufträge wurden annulliert; in ihrem privaten Bereich liess man sie jedoch meist einigermaßen in Ruhe. Ich freilich hatte den (durchaus nicht zutreffenden) Eindruck, alle die von Gabler' und mir verehrten Künstler seien – wie Kokoschka, von dem ich es wusste – ins Exil gegangen. Die Vorstellung, man könne als progressiver Künstler nicht in Deutschland geblieben sein, war einfach zwingend für mich. Die Treibjagd gegen die Moderne kulminierte 1937 in und mit der Eröffnung der Ausstellung «Entartete Kunst», die von München aus sodann als Wanderschau durch Deutschland reiste. Ich sah sie in Frankfurt, in einem ehemaligen Bankiers-Palais an der Bockenheimer Landstrasse, ungefähr zu Beginn des Jahres 1939. Herrliche Kunstwerke hingen zwischen schwächlichen Nachahmungen und Manifestationen von Geisteskranken – die Mischung war perfide und allemal zum Zweck der diskriminierenden Beeinträchtigung des Meisterhaften. Ich notierte im Katalog Begeisterung über ein «phantastisches Bildnis Kokoschkas»: Max Beckmann, Otto Dix und George Grosz schienen mir mit guten Arbeiten vertreten zu sein, Barlach hingegen fand ich nicht gültig und Pechstein «miserabel» repräsentiert: mit Klee und Schmidt-Rottluff fand ich mich, wohl wegen der Auswahl, hier nicht zurecht. Diese Aufzeichnungen eines Neunzehnjährigen lesen sich, als ob sie aus Anlass einer vielleicht der «documenta» der Nachkriegszeit vergleichbaren Veranstaltung, die Wichtiges neben manchem nur Ephemerem bot, entstanden wären. Tatsächlich bedeutete ja die Ausstellung «Entartete Kunst», nachdem die deutschen Museen der Hervorbringungen des 20. Jahrhunderts beraubt worden waren, für Menschen wie mich die einzige und einmalige Gelegenheit, im öffentlichen Bereich einer Kollektion moderner Kunstwerke zu begegnen. Nahe dem Ausgang der «Entarteten» reproduzierte ein Grammophon Beispiele der aus den Konzertsälen verbannten Musik; wie ich mich zu entsinnen meine, war Strawinskys «Feuervogel» (den ich von meinen Besuchen in Darmstadt her kannte) dabei.

Nach Kriegsbeginn scheinen die Unterdrückungsmassnahmen gegen die moderne Kunst, zumindest zeitweise und örtlich, weniger

scharf gehandhabt worden zu sein. Der ideologische Kurs blieb indessen unverändert. Das Hervorbringen neuartiger, vom kanonisierten Schema abweichender bildnerischer Formen provozierte zwischen 1933 und 1945 stets Existenzsorgen, schwere sogar, nicht jedoch tödliche Bedrohung, sofern nicht andere Momente Anlass zur Verfolgung gaben – das Bekenntnis zu einer dem Regime suspekten politischen oder religiösen Gesinnung, unerlaubte Gruppenzugehörigkeit, als gefährlichste: die Mitgliedschaft in der KP und jüdische Abstammung: die politisch-religiösen und die rassischen Irregularitäten lösten im NS-Staat die auf Vernichtung abzielenden Mechanismen aus. Die dem bildenden Künstler drohenden Repressalien bestanden stereotyp im Boykott, im Ausstellungs- und im Extremfall im Berufsverbot. Das war schlimm genug, aber man starb nicht daran. Eingesperrt, gefoltert, ja umgebracht wurde man, wenn man sich gegen das Regime verbal und direkt geäussert hatte. So erklärte es sich, dass die verfeimten bildenden Künstler mit ihrem Entschluss zur Emigration im Allgemeinen länger warten konnten als die Literaten, die zum grösseren Teil schon 1933-1934 aus Deutschland flüchteten; für die Maler, Bildhauer und Architekten wurde 1937 die Aktion «Entartete Kunst» zum Aufbruchssignal. Mit der Einführung von Bezugscheinen für die Materialbeschaffung wurde der Weg durch die staatliche Kontrollinstanz unausweichlich, da man die Berechtigungs-Papiere nur als Mitglied der zuständigen Kunstkommission erhielt. Im Krieg rückte die Kunst mehr und mehr an den Rand des Interessenfeldes der Machthaber. Es hat mich oftmals in Erstaunen versetzt, dass mir die Reproduktionen «entarteter» Kunstwerke, die ich während meiner Militärzeit im Spind angeheftet hatte, statt strenger Verweise schlimmstenfalls dämliche Bemerkungen des Feldwebels oder des Leutnants einbrachten. Die Bilder gefielen den Vorgesetzten beileibe nicht, sie entsprachen weder ihrem primitiven Geschmack noch ihren erlernten Kunstanschauungen, aber offenbar war es nicht einfach, sich zu artikulieren, und so wichtig war die Angelegenheit denn ja wohl nicht. (Immerhin hatten die Vorgesetzten ihre Weisungen.) Bei den wiederholten Haussuchungen daheim, in der elterlichen Wohnung, gaben sich die auf das Aufspüren politischer und religiöser Literatur trainierten Gestapo-Leute mit meiner Barlach-Zeichnung und einem stark expressiven Nolde-Litho, die beide in meinem Zimmer hingen, gar nicht erst ab. Die Ignoranz der Bürokraten und ihres Polizei-Apparats, vor allem aber ihre Spezialisierung, verschaffte uns zu Zeiten eine gewisse (und nur allzu begrenzte) Bewegungsfreiheit. Auf weitere Sicht war die Lage für Künstler und für kunstorientierte Menschen wie mich aussichtslos: Deutschland bot keine Möglichkeiten der Entfaltung: es konnte kein Zweifel sein, dass das Regime mit

seinem Würgegriff nach dem «Endsieg» grässlicher zupacken würde denn je zuvor. Die Hoffnungslosigkeit war unerträglich.

Wider Erwarten wurde ich 1938 zum Universitäts-Studium zugelassen, obwohl ich keiner NS-Vereinigung angehörte und auch keine Anstalten machte, der NS-Studentenschaft beizutreten. Ich hatte Glück. Einige Semester (ab Kriegsbeginn Trimester) studierte ich in Frankfurt, ein Semester in Wien. Im Hauptfach hatte ich Kunstgeschichte belegt. Von Wien, wo ich eigentlich länger hatte bleiben wollen, vertrieb mich das allgegenwärtige Denunziantentum. Viel penetranter als in Frankfurt war in Wien auch die Deutschtümelei. Hans Sedlmayr, der Ordinarius, überschlug sich in nationalen Phrasen. Die Hörschaft begrüßte den Dozenten, wenn er das Auditorium betrat, stehend mit ausgestrecktem rechtem Arm. Im Vergleich zu Wien war Frankfurt leger. Da gab es zwar den bramarbasierenden Rektor Platzhoff, der die Studenten bei der Immatrikulation in Reih und Glied antreten und sich militärisch ausrichten liess, und zweifellos war das Professorenkollegium mit etlichen wilden Nazis versetzt. Die Atmosphäre wurde jedoch, wenigstens in der Philosophischen Fakultät, bei Weitem nicht so wie in Wien durch politische Liebedienerei und Scharfmacherei bestimmt. Mit meinem Kunstgeschichts-Professor hatte ich die optimale Wahl getroffen. Albert Erich Brinckmann war weitläufig und sprachgewandt, er hatte die Barock-Architektur Piemonts erforscht und Grundlegendes über die Plastik des Barocks in den romanischen Ländern und über die Geschichte des Städtebaus veröffentlicht. Das entscheidende Kriterium war für ihn das der künstlerischen Qualität. Neben älterer sammelte er zeitgenössische Kunst, er schätzte die Kubisten und wagte es sogar, sich in einem Kolleg bewundernd über Picasso zu äussern, dessen Name den meisten Studenten bis dahin ebenso unbekannt gewesen war wie die Namen von Malern wie Munch, Kandinsky und Klee – die gleichgeschalteten Schulen und Universitäten taten die moderne Kunst ja pauschal als Entartungserscheinung ab. Brinckmann war als Opfer eines Nazi-Gesetzes, das erstmals die Versetzung von Universitäts-Professoren ermöglichte, von Berlin nach Frankfurt gekommen – abgeschoben, degradiert. Seine Studenten, zehn oder elf im Hauptfach, bildeten um ihn einen Kreis, in dem frappierend offen und kritisch gesprochen wurde. Man fühlte sich entspannt bei so viel Liberalität, trotzdem nie ganz frei von Furcht vor Aushorchern und Zwischenträgern. Dass Brinckmann beschattet wurde, war klar. Zum Beispiel wurde erzählt, eine Putzfrau sei beobachtet worden, wie sie Fetzen weggeworfener Notizzettel aus Brinckmanns Papierkorb zusammensetzte. Solche Bespitzelung überraschte nicht. Mit Überwachung der Briefpost und des Telefons rechnete man ohnedies. Sicherlich überschätzte Brinckmann den Schutzeffekt seiner persönlichen Verbindungen. Je-

der seiner Studenten wusste von seiner freundschaftlichen Beziehung zu André François-Poncet, dem subtilen Kenner deutscher Kultur, der als französischer Botschafter in Berlin die mit Hitler herausziehenden Gefahren zeitig gesehen hatte. Gern liess Brinckmann, wenn er mit seinen Beziehungen kokettierte, aber auch durchblicken, dass er beim Reichsbankpräsidenten Hjalmar Schacht, dem trickreichen zeitweiligen Wirtschaftsminister Hitlers, wohlgefallen sei. Im Grunde war Brinckmann permanent vom Gedanken an Revanche für die Versetzung, die ihn sein Berliner Ordinariat gekostet hatte, beherrscht. Um seine Gegner besser täuschen zu können, und ohne diesen Schritt (wie er sich später rechtfertigte) selbst ernst zu nehmen, war er sogar der NSDAP beigetreten; einmal, ausserhalb Frankfurts, sah ich ihn mit seinem Parteiabzeichen am Revers. Er redete sich ein, mit den Nazis spielen zu können. De facto hat er sie doch eher unterstützt. Dem Ziel, das er sich ehrgeizig gesteckt hatte, konnte ihn kein Balanceakt näherbringen. 1945 wurde er in der Erwartung, dass die Amerikaner ihm das Amt des Rektors der Frankfurter Universität übertragen würden, enttäuscht. An der Schwelle des Ruhestandsalters musste er beweisen, dass sein Partei-Beitritt nur ein Manöver zur Tarnung besserer Zwecke, seine Mitgliedschaft bloss eine Farce gewesen war. War es wirklich nur so?

So aufgeschlossen Brinckmann der zeitgenössischen Malerei gegenüber war, die Architektur des Funktionalismus liess ihn kalt. Ich versuchte während des Studiums, mir anhand von Büchern und Zeitschriften einen ungefähren Überblick über die neue und neueste Entwicklung des Bauens zu verschaffen. Durch Augenschein hatte ich schon als Schüler die Siedlungen der Ära May kennengelernt – in Frankfurt-Westhausen und in der Römerstadt hatte ich gelegentlich Besuche gemacht, und an den von Walter Gropius entworfenen Siedlungsblocks «Am Lindenbaum» war ich auf dem Schulweg täglich vorbeigekommen. Von den Lehrern in der Schule hatte man beiläufig nur Schlimmes über die Experimente der «Systemzeit» gehört – die Bauten seien voller technischer Mängel und jetzt schon nahe dem Zusammenstürzen, und während einerseits unverantwortlich am Notwendigen gespart worden sei, sei bei Nebensächlichkeiten (wie der Müllbeseitigung) ein luxuriöser Aufwand betrieben worden. Die Frankfurter Siedlungen waren ein Politikum, rücksichtslos wurden sie in den staatlich gelenkten Zeitungen wie im Schulunterricht zu wahrheitswidriger Propaganda missbraucht. Von Bewohnern der Siedlungshäuser habe ich nie Klagen gehört. Ich selbst mochte die Kleinheit der Wohnräume nicht, ich fühlte mich in ihnen beengt, hingegen begeisterte mich bei dieser Architektur die grosszügige Verwendung von Glas, die friesartigen Fensterbänder fand ich schön, und insgesamt beeindruckten mich die streng orthogonale Gliederung des Äus-

sern und die bauliche Struktur. Neue grossstädtische Bürogebäude zu sehen, hatte ich nur unzulänglich Gelegenheit. Mein Bemühen, mich über die moderne Architektur zu informieren, musste unter diesen Umständen ein Taster bleiben.

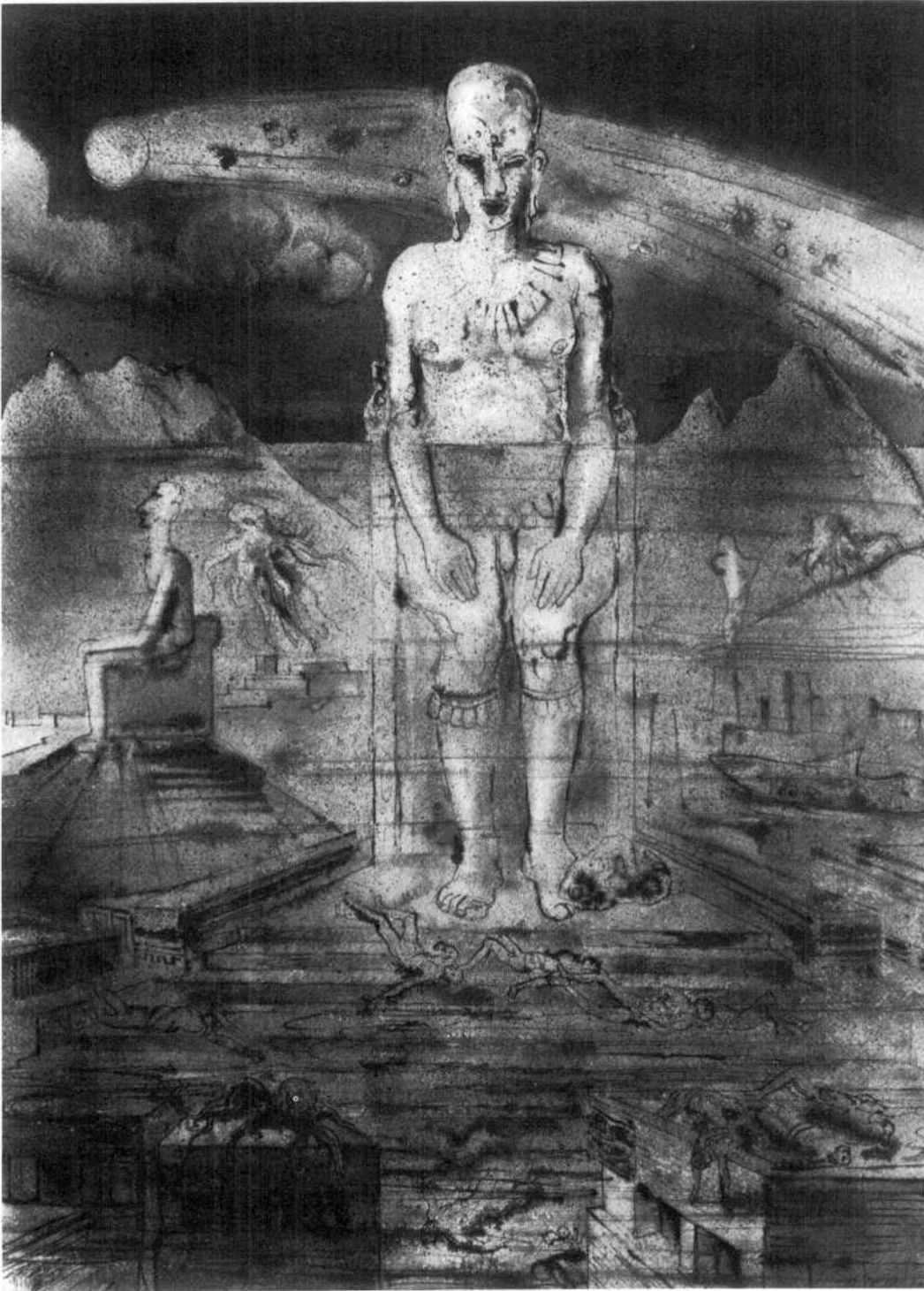
Die kurze Studienzeit an der Frankfurter Universität war eine Zeit des Atemholens, trotz allem, was ringsumher geschah. Der hermetische Ring, in dem ich mich wusste, war zwar nicht durchbrochen, aber er war erweitert, ich hatte eine Reihe von Gesprächspartnern. Eine lebenswichtige Erfahrung war das. Noch in der Schulzeit, 1937, hatte mein Vater mir ein Billett nach Paris, zum Besuch der Weltausstellung, geschenkt. Ich hatte bereits den Pass. Aber dann wurde mir wegen politischer Unzuverlässigkeit die Ausreise versagt. Vom 17. Lebensjahr an unterstand man der «Wehrüberwachung», ohne schon wehrpflichtig zu sein. Ab 1938 hatte ich die Einberufung zum Arbeitsdienst und zum Militär befürchten müssen. Ich konnte von Glück sagen, dass ich erst 1940 eingezogen wurde. Bei einer Arbeitsdienst-Abteilung im Westerwald lernten ich und noch einige, die nach nazistischen Begriffen politisch oder rassistisch nicht einwandfrei waren – unter ihnen der spätere hessische Staatsminister Heinz Karry –, zusammen mit vielen strammen Burschen, an denen es nichts zu mäkeln gab, wie man mit dem Spaten Griffe klopft und vorschrittmässig im Stehschritt marschiert. Für die Parade zu Hitlers baldigem «Endsieg» wurde tagtäglich stundenlang exerziert. Anfang 1941 stand mir die Einberufung zu den Soldaten bevor. Ich meldete mich zur Luftwaffe, als Bordfunker zum fliegenden Personal, weil ich meinte, mir so am besten die Möglichkeit bewahren zu können, meine Lage zu reflektieren und ich selbst zu bleiben, und weil ich zu desertieren beabsichtigte. Aus den Erzählungen meines Vaters von den verschlammten Unterständen, in denen er während des Ersten Weltkriegs gelitten hatte, wusste ich, wie der Dreck die Individualität und die Lebensenergie zerstört. Die Desertation war gar nicht anders als aus dem Flugzeug, durch Abspringen über gegnerischem Gebiet, vorstellbar. So trat ich also als Bordfunker an. Eine meiner Sorgen war es, die Abordnung zu Offiziers-Lehrgängen abzuwehren. Ein paarmal schlugen wohlmeinende Vorgesetzte mich vor. Da ich auf keinen Fall Offizier sein wollte, stellte ich mich in den entscheidenden Momenten ungeschickt an, so dass mein Name alsbald wieder von der Vorschlagsliste verschwand. Am Fallschirm hing ich, tatsächlich, jedoch nicht über der Freiheit, sondern (die Maschine stürzte ab) am Anfang eines fast einjährigen Aufenthaltes in deutschen Lazaretten, der mir beim Überleben half. Stets akut blieb das Problem der psychischen Isolierung beim Militär; es war umso lastender, als ich mit keinem Studienurlaub rechnen konnte. Die jungen Männer, denen ich bei der Fliegerei begegnete, verkörperten die deutschen Durch-

schnittstypen in einer vielleicht etwas agileren und aufgeweckteren Version. Vorwiegend waren technische Berufe vertreten, künstlerisch-intellektuelle kaum. Die meisten waren biedere Leute, durch bittere Realitätserfahrungen schnell desillusioniert; wenn sie überspannte Vorstellungen von Heldentaten im Kopf hatten, sprachen sie jedenfalls nicht davon. Einige waren echte Abenteurer; bösartige Nazis waren selten, und Menschen meiner Gesinnung noch seltener. Die Militärzeit wäre sehr viel schwerer zu ertragen gewesen ohne die Hilfsbereitschaft, die mir – manchmal überraschend – in kritischen Augenblicken zuteilwurde. So bewahrte mich ein couragierter Stubbengenosse bei einer Spind-Kontrolle, die von einem Schnüffler in meiner Abwesenheit vorgenommen wurde, vor einer Denunziation, indem er das Beweisstück, ein Blatt mit allzu unverschleierte Aufzeichnungen, kurzerhand an sich riss und anzündete. Eine Anzeige wäre umso schwerwiegender gewesen, als meine Mutter damals in Gestapo-Haft war; die Folgen konnten haftverschärfend und sogar tödlich für meine Mutter sein. Künstlerische Interessen waren bei den Einheiten, denen ich angehörte, nahezu unbekannt. In viereinhalb Militär-Jahren berührten zwei Menschen, mit denen ich Gespräche über Kunst führen konnte, einige Wochen hindurch meinen Weg; Ulrich von Seutter, der Sohn einer Burgtheater-Schauspielerin, verbrannte dann bald im Flugzeug beim Start, und der Nachrichten-Ingenieur Max-Joachim von Tschirnhaus, der Paul Klee verehrte und jüngere Künstler zu fördern suchte, die sich dem Regime nicht anbequemten hatten, starb bei einem Motorrad-Unfall kurz vor Kriegsende, völlig absurd. Durch Frau von Tschirnhaus, die ich besuchte, kam ich in Briefkontakt mit dem abstrahierenden Maler Karl Otto Götz, den ich später oft traf. Verbindungen wie diese waren eminent wichtig, bildeten sie doch die Plattform geistigen Miteinanders in einer Zeit und einer Situation, in der es – für mich – kaum gleichaltrige Gleichgesinnte gab.

Blicke ich auf die Zeit der Hitler-Herrschaft zurück, so macht mich, nach wie vor, die Masse der Jasager bestürzt: die konturlose, die allgegenwärtige Masse, die unentwegt mit Hitler lief und ihn bestätigte. Die riesige Menge der Anhänger schloss gewiss auch Gutgläubige ein, die moralisch integer blieben, sofern sie – realitätsblind – wirklich nicht wahrnahmen, was offen am Tage lag. Seine breite Stütze hatte das Regime aber nicht in den naiv Unwissenden, sondern in den das Nachdenken geflissentlich meidenden Willfähigen. Ohne das Heer der Mitläufer keine Nazi-Herrschaft. Wer in Deutschland lebte, ohne ein Nazi zu sein, befand sich – mit Sartre zu sprechen – einsam in einer geschlossenen Gesellschaft, aus der zu entweichen nicht möglich war. Die persönliche Bewegungsfreiheit war hautnah eingengt,



man war eingepfercht mit anderen, kaum je hatte man ein individuelles Gegenüber, mit dem man sich hätte auseinandersetzen und an dem man sich hätte messen können. Die Masse isolierte perfekt. In ihr unterzugehen, die Maststäbe zu verlieren, war geistig und ethisch die grösste Gefahr. Für mich war es damals wichtig, in der Tasche versteckt eine kleine Pistole zu haben. Ich trug sie seit 1943 bei mir in der Absicht, zu schießen, wenn ich einem der Nazi-Gewaltigen begegnen würde. Der Vorsatz war illusorisch, denn ein einfacher Soldat hatte keine Chance, einem der Machthaber entgegenzutreten und auf ihn anlegen zu können: Die Mächtigen kreuzten seinen Aktionsradius nicht. Was von einem verlangt wurde, war viel und wenig zugleich. Man musste leidensfähig und physisch stets verfügbar sein, man durfte sich nicht «unerlaubt entfernen». Wenn es gefordert wurde, musste man Strapazen ertragen und den Kopf hinhalten. Auf Vorteile musste man, wenn man anständig bleiben wollte, in jedem Fall verzichten können. Wer im NS-Staat mitmachte, sei es als militärischer Ehrgeizling, sei es in oder ausserhalb der Partei, wer Hymnen auf Hitler dichtete, weil er sich davon etwas versprach, wer hetzte, Minderheiten- und Rassendiskriminierung betrieb: der trägt unabweisbar die Verantwortung der Teilhaberschaft. Denn wer sich zu Hitler bekannte, tat es willentlich.



Die folgenden Daten und Stichworte können die Geschichte nationalsozialistischer Kultur- und Kunstpolitik nur in Umrissen nachzeichnen. Ihre Ursprünge wie ihre Motivationen bedürften einer eingehenderen Analyse. Seit Hildegard Brenners lange vergriffenem Buch «Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus» (1963) sind mehrere Arbeiten erschienen, die von verschiedenen Teilaspekten her Materialien zu einer fälligen Untersuchung der völkisch-nationalsozialistischen Kunstauffassungen im Vorfeld des «Dritten Reiches» beitragen.

Zu den Ursprüngen: es wäre eine seit der ersten Industrialisierungs- und Urbanisierungswelle der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu verfolgende Linie einer deutschtümelnden Zivilisationskritik (Jahn, Riehl) zu zeichnen, die sich etwa im Bayreuther Kreis der Chamberlain, Thode und Wolzogen in eine deutsche Kunstreligion, bei Lagarde und dem «Rembrandtdeutschen» Langbehn in alldeutsch-rassistisches und bei Lienhard, Bartels und Schultze-Naumburg in heimattümelnd-antimodernistisches Denken einfärbt. In Ferdinand Avenarius fanden diese unterschiedlichen Stränge ihre Bündelung, denn nahezu alle im Kaiserreich tätigen kulturkritischen Autoren schrieben in der von ihm herausgegebenen Zeitschrift «Kunstwart» (1887-1932).

Es wäre jedoch verfehlt, diesen ausserordentlich erfolgreichen Propagandisten einer Rückkehr zu Sitte und Volkstum, der über seine Zeitschrift wie über den «Dürerbund» (1902 gegründet) auf die kulturelle Gesinnung des deutschen Bildungsbürgertums einen kaum zu unterschätzenden Einfluss hatte, in eine Ahnenreihe mit Frick, Rosenberg und Goebbels zu stellen. Die Ablehnung der von Industrie und Städtewachstum geprägten «modernen» Lebensäusserungen im Alltag wie in der Kunst blieben für Avenarius immer noch eine mit intellektuellen Mitteln auszutragende Kontroverse. Noch wenn Lienhard die normative Kraft der Provinz gegen Berlin ins Feld führt, tut er dies aus einer keineswegs von der Hand zu weisenden Sorge um das Wohin der kulturellen Entwicklung. Er machte sich freilich, wie die meisten seiner kulturkritischen Kollegen, nicht die geringsten Gedanken um das Woher und Wohin des Konfliktes Stadt – Land. Der Schultze-Naumburg der «Kulturarbeiten» (1902 ff) ist zunächst ein auch heute noch mit Gewinn zu lesender Autor zu Fragen ästhetischer Umweltgestaltung. Dann allerdings, nach 1918, macht eben jener feinsinnige Beobachter des Guten Alten eine Wandlung zum rassistischen Hetzschriftsteller durch, für den der Kampf gegen die Moderne in Leben und Kunst nun keine individuelle Geschmacksfrage mehr ist, sondern eine um Leben und Tod von Volk und Rasse der Deutschen.

Den Gründen für diese Radikalisierung wäre nachzugehen: sie dürften nicht nur aus der schlechten Auftragslage eines mittelmässigen Thüringer Architekten der Inflationszeit herzuleiten sein. Schon in seinem Buch «Das flache und das geneigte Dach» (1927) wird dem «bolschewistisch-jüdischen» Flachdach der Kampf angesagt; «Kunst und Rasse» (1928) dann zeigt Schultze-Naumburg als einen der geistigen Urheber der Kunstbarbarei der Jahre 1930, 1933 und 1937. Als «Kunst und Rasse» erschien, mündete der Kunsthass seines Autors denn auch institutionell in den reissender werdenden Strom der nationalsozialistischen Masseneroberung ein. Schultze-Naumburg hat sich als Mitgründer und einer der Hauptredner des «Kampfbundes für deutsche Kultur» um die Einstimmung eines kulturbesorgten Bildungsbürgertums auf die Ziele der NSDAP wahrhaft verdient gemacht. An dieser Einstimmung schliesslich nicht nur des Bildungsbürgertums, sondern der in ihren emotionalen Bedürfnissen alleingelassenen und jedem geschickten Sektenprediger bereitstehenden Massen von Umgeschichteten, Entwurzelten und Arbeitslosen waren ferner mitbeteiligt: die unzähligen deutsch-völkisch und national-antisemitisch eingestellten Gruppen aus Kultur- und Lebensreform wie Jugendbewegung, personell wie institutionell (über «Führerringe» und Nachrichtendienste) unentwirrbar mit- und ineinander verfilzt. Maler und Schriftsteller wie Fidus, Fahrenkrog, Guhr, Bartels, Dinter trugen in Bild, Schrift und Wort das Ihre zur Versumpfung der Seelenlage bei. Der Nährboden für eine «Entwusstmachung» des Bewusstseins war reichlich gedüngt. Und hier wird Kunst- und Kulturpolitik zum Machtfaktor. In Hitlers «Mein Kampf» heisst es über die Psyche der Masse: «Das geringe abstrakte Wissen, das sie besitzt, weist ihre Empfindungen mehr in die Welt des Gefühls. Dort ruht ihre entweder positive oder negative Einstellung.» Und ebendort an anderer Stelle: «Wer die breite Masse gewinnen will, muss den Schlüssel kennen, der das Tor zu ihrem Herzen öffnet. Er heisst nicht Objektivität, also Schwäche, sondern Wille und Kraft.» Eine auf Masseneinschwörung ausgehende Partei konnte sicher sein, über Abneigung und Hass gegen Kunst und Künstler auf billige Weise Sympathie für sich selbst aufzubauen. Das «Ausmerzen» ungehorsamer, unangepasster, im genauen Wortsinn «zersetzender» Individualitäten und des kritischen Potentials einer Kunst, die noch in ihren esoterischsten Werken die Distanz zwischen Glück und Realität zur Sprache brachte, musste erst einmal geschehen, um Platz zu schaffen für den neuen Mythos. Was die Nazis anstelle der gehassten Moderne propagierten, lief in den künstlerischen Mitteln wie in den Sujets auf die Rückkehr zum «Künstlerischen Wandschmuck» der Jahrhundertwende hinaus, auf Bilder einer so idyllisch niemals existent gewesenen Welt voller Abendläuten, Mutterglück und Heldenethos. Der Mythos der «Blauen Pferde» wurde durch den Mythos der «Deutschen

Erde» ersetzt, um die angesichts des Marschritts der Kolonnen und einer auf Rüstung ausgerichteten Arbeitswelt um sich greifende Angst zu bannen und stattdessen mit allen Mitteln einer perfekten Massenregie die «Organisation des Optimismus» (Goebbels) voranzutreiben.

## Zeittafel

1918

9. November, Berlin: Unter dem Eindruck des militärischen Zusammenbruchs der Westfront, des Kieler Matrosenaufstandes und der Unruhen in vielen Städten des Reiches Abdankung des Kaisers und Ausrufung der Republik durch den Sozialdemokraten Scheidemann

1919

28. Juni, Versailles: Unterzeichnung des Friedensvertrages. Hauptpunkte: Gebietsabtretungen im Osten und Westen des Reiches, Anerkennung der Kriegsschuld, Zahlung von Reparationen, Verzicht auf Kolonien und Beschränkung der Streitkräfte auf einhunderttausend Mann. Nicht nur in völkisch-nationalistischen Kreisen wird der Vertrag als entehrend und als Keimzelle neuer Auseinandersetzungen empfunden. Das wirtschaftliche Chaos und die politische Radikalisierung der folgenden Jahre sind nicht nur auf den verlorenen Krieg, sondern auch auf die Friedensbedingungen zurückzuführen. Eine nationalistische Presse verstand es nur zu gut, mit Schlagworten wie «Dolchstoßlegende», «Kriegsschuldflüge» und «Versailler Friedensdiktat» gegen die ungeliebte Republik zu hetzen

1920

9. Januar: Inkrafttreten des Versailler Vertrages  
13.-16. März, Berlin: Kapp-Putsch

November, Dresden: Gründung der «Deutschen Kunstgesellschaft». Anlass war eine Ausstellung des völkischen Malers Richard Guhr und deren Nichtbeachtung durch die Presse. Die «Deutsche Kunstgesellschaft» schloss sich bald dem völkischen «Deutschbund» an, gab die «Deutsche Kunstkorrespondenz», später «Deutscher Kunstbericht» genannt, heraus, sowie ab 1927 die Zeitschrift «Deutsche Bildkunst», die als eine Art Pressedienst dem deutschtümelnden, antimodernen Ungeist dieser sektiererischen Vereinigung weite Verbreitung sicherte. Mit der «Deutschen Kunstgesellschaft» tritt zum erstenmal ein völkischer Verband mit einer militanten, aktiven Kunstpolitik hervor,

für den die Bekämpfung der modernen Kunst nicht mehr eine Frage des Geschmacks oder allenfalls der völkischen Tradition, sondern eine Machtfrage ist, die mit Kampf und Gewalt gelöst werden muss

1923

8.-9. November, München: Hitler-Putsch

15. November: Ende der Inflation, Einführung der Rentenmark

1924

Weimar: Drastische Kürzung des Etats für das Bauhaus durch die völkische Mehrheit im thüringischen Landtag. Im September Kündigung der Arbeitsverträge. (Im Frühjahr 1925 wird das Bauhaus von der Stadt Dessau übernommen)

1925

26. Februar: Nach dem Tode des Reichspräsidenten Friedrich Ebert Wahl Hindenburgs zum Reichspräsidenten

1927

Seit August in München Aufbau der «Nationalsozialistischen Gesellschaft für deutsche Kultur – Nationalsozialistische wissenschaftliche Gesellschaft» unter Führung von Alfred Rosenberg; Vorläufer des «Kampfbundes für deutsche Kultur». Ziele: Sammlung aller «nationalen Kräfte» gegen «Entartung», «Zersetzung» und «Verjudung» des deutschen Kulturlebens; Aufklärung über die «jüdisch-marxistische Verseuchung» im gesamten kulturellen Bereich durch Organisation von Vortragsreihen in ganz Deutschland. Hauptredner waren u.a. Paul Schultze-Naumburg und Hans Severus Ziegler (Bildende Kunst), Alexander von Senger (Baukunst) und Alfred Rosenberg (allgemeine Kulturpolitik)

1928

Ende des Jahres Umbenennung der «Nationalsozialistischen Gesellschaft für deutsche Kultur» in «Kampfbund für deutsche Kultur», weiterhin unter Führung von Alfred Rosenberg. Der «Kampfbund» wird zum Sammelbecken der Personen und Gruppen aus dem bisher diffusen Sympathisantenlager einer deutsch-völkischen und nationalsozialistischen Politik. Persönlichkeiten des Bildungsbürgertums aus den Bereichen Politik, Kultur, Kirche und Militär schliessen sich den Zielen des «Kampfbundes» ebenso an wie völkische, deutschtümelnde Gruppierungen innerhalb der Jugendbewegung oder der Studentenschaft. Noch trat der «Kampfbund» unpolitisch auf – daher auch die Umbenennung –, um «den nationalsozialistischen Gedanken in Kreise zu tragen, die durch Massenversammlungen im Allgemeinen nicht gefasst werden können» (Völkischer Beobachter, 1927)

1929

24. Oktober, New York: «Schwarzer Donnerstag» an der Börse, Beginn der Weltwirtschaftskrise

15. Dezember: 3 Millionen Arbeitslose in Deutschland

Lübeck: «1. Ausstellung rein Deutscher Kunst» unter der Schirmherrschaft des Deutschbundes und organisiert von der Deutschen Kunstgesellschaft

1930

Januar, Weimar: Der NSDAP-Reichstagsabgeordnete Dr. Wilhelm Frick wird Innen- und Volksbildungsminister der thüringischen Landesregierung. Nachdem durch eine Verwaltungsreform die Schlüsselstellungen im Beamten- und Polizeiapparat im Sinne Fricks besetzt waren, Beginn der ersten nationalsozialistisch gesteuerten Offensive gegen die Moderne. Berater und Wortführer der «Säuberung»: Paul Schultze-Naumburg und Hans Severus Ziegler

März, Weimar: Bildung des «Führer-Rates der Vereinigten Deutschen Kunst- und Kulturverbände» als Zusammenschluss aller völkischen Sekten- und Splittergruppen. Ab sofort enge Zusammenarbeit mit dem «Kampfbund für deutsche Kultur»

April, Zwickau: Nach einer vom «Kampfbund für deutsche Kultur» und der «Deutschen Kunstgesellschaft Dresden» gelenkten Kampagne wird der Museumsdirektor Dr. Hildebrand Gurlitt entlassen

April, Weimar: Die Staatliche Hochschule für Baukunst, Bildende Kunst und Handwerk (ehemals Bauhaus) wird unter «Führung» von Paul Schultze-Naumburg zu den Vereinigten Weimarer Kunstlehranstalten umgebildet. Entlassung von 29 Lehrern

April, Weimar: Fricks Erlass «Wider die Negerkultur für deutsches Volkstum» wird zum Startsignal einer Offensive gegen Kunst, Literatur, Musik, Theater und Film in Thüringen

Pfingsten, Weimar: Erste überregionale Tagung des «Kampfbundes» unter der Schirmherrschaft von Frick

14. September: Sieg Hitlers und der NSDAP bei den Reichstagswahlen, Anstieg von 12 auf 107 Mandate

Oktober, Weimar: Zerstörung und Überstreichung von Oskar Schlemmers für die Bauhausausstellung 1923 im Werkstattgebäude des ehemaligen Bauhauses geschaffenen Wandmalereien und Reliefs

Oktober, Weimar: Entfernung von 70 Werken moderner Künstler aus dem Weimarer Schlossmuseum auf Betreiben von Schultze-Naumburg

1931

April, Weimar: Der thüringische Landtag entzieht Minister Frick das Vertrauen. Vorläufiges Ende des Bildersturms in Thüringen.

(Die neuen Landtagswahlen im Juli 1932 brachten der NSDAP die absolute Mehrheit)

Der «Kampfbund für deutsche Kultur» richtet Fachgruppen ein, um dem Zustrom der Mitglieder gerecht werden zu können. Aufbau des «Kampfbundes Deutscher Architekten und Ingenieure» unter Führung des Dr. Ing. Nonn

11. Oktober: Bildung der «Harzburger Front» aus Nationalsozialisten, Deutschnationalen und Stahlhelm

1932

Januar, Breslau: Schliessung der «Staatlichen Akademie für Kunst und Kunstgewerbe» aufgrund der 2. Preussischen Notverordnung. Fortführung der Meisterateliers bis zur endgültigen Entlassung der Lehrer aus dem Staatsdienst im Jahre 1933 10. April: Wiederwahl Hindenburgs zum Reichspräsidenten Sommer, Dessau: Beschluss der nationalsozialistischen Mehrheit im Dessauer Gemeinderat, das Bauhaus aufzulösen. (Übersiedlung unter Leitung von Ludwig Mies van der Rohe nach Berlin als Privatinstitut)

31. Juli: Die NSDAP wird bei den Reichstagswah/en mit 230 Mandaten stärkste Partei

1933

30. Januar, Berlin: Hindenburg beruft Hitler zum Reichskanzler 27.

Februar: Berlin: Reichstagsbrand. Verfolgung und Inhaftierung von Sozialdemokraten, Gewerkschaftern und Kommunisten Februar,

Berlin: Nachdem die Mitglieder der Preussischen Akademie der Künste Heinrich Mann und Käthe Kollwitz einen Aufruf gegen den Faschismus veröffentlicht hatten, verlangt der Reichskommissar für das Preussische Kultusministerium Bernhard Rust die Auflösung der Akademie. Um dem zuvorzukommen, bietet der Präsident der Akademie, Max von Schillings, den «Rücktritt» von Heinrich Mann als Vorsitzendem der Abteilung Dichtkunst an. Ihm folgen Käthe Kollwitz und Martin Wagner durch Austritt aus der Akademie. Im März treten unter politischem Druck nahezu alle bedeutenden Literaten aus der Akademie aus. Ihnen folgen viele Künstler im Laufe der nächsten Monate

Februar, Berlin: Überfall uniformierter Angehöriger des NSD-Studentenbundes auf die Hochschule für Kunsterziehung in Berlin-Schöneberg: vier «jüdisch-marxistische» Professoren werden auf die Strasse gesetzt sowie Studenten, die sich mit ihnen solidarisch erklären, verprügelt. Eine durch den Kommissarischen Preussischen Kultusminister Bernhard Rust eingeleitete Untersuchung des Falles verläuft im Sande.

5. März: Reichstagswahlen; die NSDAP mit 288 Mandaten (43%)

erringt zusammen mit der DNVP mit 52 Mandaten (8%) die absolute Mehrheit

23. März: «Gesetz zur Behebung der Not von Volk und Reich» (Ermächtigungsgesetz)

März, Berlin: Einrichtung des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda unter Minister Dr. Joseph Goebbels. Weitreichende Kompetenzen in allen Fragen der Kultur (ausser Wissenschaft und Erziehung) lassen das Ministerium Goebbels zu einem Reichskulturministerium werden

März: Der «Führerrat» der völkischen Kulturverbände veröffentlicht eine Denkschrift «Was die Deutschen Künstler von der neuen Regierung erwarten!» Hauptforderungen: Entfernung «aller Erzeugnisse mit weltbürgerlichen und bolschewistischen Vorzeichen», Entlassung der Museumsleiter, die «durch gewissenlose Vergeudung öffentlicher Mittel» für den Ankauf moderner Kunst sowie die Magazinierung der «wahrhaft Deutschen Kunstwerke» verantwortlich seien. Es wird empfohlen, die entfernten Kunstwerke unter Nennung der Ankaufsummen auszustellen und anschliessend zu verbrennen

März: Gründung des «Reichsverbandes Deutsche Bühne», als Einheits-Besucherorganisation. Durch «Gleichschaltung» der Volksbühnenorganisation über 1,5 Millionen Mitglieder

1. April: Erster Judenboykott

April: Das «Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums» bietet die Handhabe zur Entlassung zahlloser Museumsdirektoren und Hochschullehrer, indem es nicht nur die Entlassung von Beamten aus politischen und rassistischen Gründen vorsieht, sondern auch aller, «die nach ihrer bisherigen politischen Betätigung nicht die Gewähr dafür bieten, dass sie jederzeit rückhaltlos für den nationalen Staat eintreten»

April, Berlin: Besetzung des Unterrichtsgebäudes des Bauhauses durch Polizei und SA. 32 Studenten vorübergehend festgenommen. Die erzwungene Selbstauflösung erfolgt am 20. Juli April, Karlsruhe: Eröffnung der durch den neuernannten Direktor der Akademie, den Maler Hans Adolf Bühler, organisierten Ausstellung «Regierungskunst von 1918 bis 1933», die ausstellungstechnisch die Praktiken der Ausstellung «Entartete Kunst» (1937) vorwegnimmt. Bühler gehört dem «Kampfbund für deutsche Kultur» und der «Deutschen Kunstgesellschaft» an

April, Braunschweig: Eröffnung der «Ersten Wanderausstellung Deutscher Kunst», von der «Deutschen Kunstgesellschaft» organisiert, durch den nationalsozialistischen Kultusminister Dietrich Klagges in der Burg Dankwarderode

2. Mai: Gewaltsame Auflösung der Gewerkschaften

Mai: Aktion «Wider den undeutschen Geist» zur Vorbereitung der Bücherverbrennungen, die am 10. Mai auf öffentlichen Plätzen mehrerer deutscher Städte stattfinden: allein in Berlin hat die politische Polizei

schätzungsweise etwa 10'000 Zentner Bücher und Zeitschriften beschlagnahmt» (Völkischer Beobachter), dabei werden gesamte Forschungsbibliotheken, wie etwa die des Instituts für Sexualwissenschaft, vernichtet

Mai, Bad Lauchstädt: Zerstörung der Wandmalereien von Charles Crodel im Lauchstädter Goethe-Theater

Juni, Berlin: Der «Vertrauensmann der NSDAP», der Architekt Lörcher, wird Erster Vorsitzender des Deutschen Werkbundes. Gegen die damit eingeleitete «Gleichschaltung» protestieren Walter Gropius, Wilhelm Wagenfeld und Martin Wagner. «Durch straffe nationalsozialistische Führung wird der Bund, von dem die nichtarischen und zersetzenden Elemente entfernt wurden, planmässig zu einem Kulturinstrument des Dritten Reiches ausgebaut».

(Die Form, 1934, H. 2/3)

Juni, Chemnitz: Eröffnung der Ausstellung «Kunst, die nicht aus unserer Seele kam»

29. Juni, Berlin: Kundgebung «Jugend kämpft für deutsche Kunst» im Auditorium maximum der Universität. Der Hauptreferent, der junge Maler und stellvertretende Führer des NSD-Studentenbundes Berlin, Otto Andreas Schreiber, erteilt dem Provinzialismus der bisherigen, überwiegend vom «Kampfbund für deutsche Kultur» getragenen Kulturpolitik eine Absage und versucht, die Expressionisten, die Maler der Brücke und des Blauen Reiter als die Kunst des neuen Deutschland zu etablieren

Juni/Juli: Auflösung aller Parteien ausser der NSDAP. Neubildung von Parteien verboten

Juli, Berlin: Eröffnung der Ausstellung «30 deutsche Künstler» in der Galerie Ferdinand Möller, veranstaltet vom NSD-Studentenbund im Anschluss an die Kundgebung vom 29. Juni. «An der Spitze des Ausstellungskatalogs sagt der junge Maler Otto Andreas Schreiber die Worte: ‚Für Gerechtigkeit gegenüber der Leistung! Für die Freiheit der deutschen Kunst!‘ Er hat gemeinsam mit seinen Kameraden vom Nationalsozialistischen Deutschen Studentenbund dreissig deutsche Künstler eingeladen, und das Ergebnis ist, dass eine Schau von erfrischend-künstlerischen Werken zustandekam, in der die deutsche Moderne ihre Eigenart zeigt.» (Berliner Tageblatt)

Vertreten waren: Barlach, Benkert, Crodel, Degner, Domscheit, Harth, van Hauth, Heckel, Herbig, Hoffmann, Kanoldt, Kaus, Kolbe, Lehbruck, Lenk, Macke, Marc, Marcks, Mueller, Nolde, Paatz, Pankok, Partikel, Philipp, Rohlf, Sass, Scheibe, Schmidt-Rottluff, Schreiber, Schrimpf, Stermann, Stübner, Weidemann. Für manche sollte es die letzte öffentliche Ausstellung für die nächsten zwölf Jahre sein. Die Ausstellung wurde zeitweilig durch Reichsinnenminister Frick geschlossen

1. September, Nürnberg: Rede Hitlers «Die Kunst im Dienste der Wiedergeburt des Deutschen Volkes» auf der Kulturtagung des



Reichsparteitages. Darin nimmt Hitler Bezug auf die Versuche, gegen Rosenbergs Kurs eine auf den Expressionisten aufbauende Kulturpolitik zu etablieren: «Die nationalsozialistische Bewegung und Staatsführung darf auch auf kulturellem Gebiet nicht dulden, dass solche Nichtskönner oder Gaukler plötzlich ihre Fahne wechseln und so, als ob nichts gewesen wäre, in den neuen Staat einziehen, um dort auf dem Gebiete der Kunst und Kulturpolitik abermals das grosse Wort zu führen. Ob die Vorsehung uns alle die Männer schenkt, die dem politischen Willen unserer Zeit und seinen Leistungen einen gleichwertigen kulturellen Ausdruck zu schenken vermögen, wissen wir nicht. Aber das eine wissen wir, dass unter keinen Umständen die Repräsentanten des Zerfalls, der hinter uns liegt, plötzlich Fahnenräger der Zukunft sein dürfen. Entweder waren die Ausgeburten ihrer damaligen Produktion ein wirklich inneres Erleben, dann gehören sie als Gefahr für den gesunden Sinn unseres Volkes in ärztliche Verwahrung, oder es war dies nur eine Spekulation, dann gehörten sie wegen Betruges in eine dafür geeignete Anstalt. Auf keinen Fall wollen wir den kulturellen Ausdruck unseres Reiches von diesen Elementen verfälschen lassen. Denn das ist unser Staat und nicht der ihre.»

September: Gesetz zur Errichtung der Reichskulturkammer (Präsident: Dr. Joseph Goebbels) mit den Fachkammern: Reichskammer der bildenden Künste (Präsident: Architekt Eugen Höning; ab 1937: Maler Adolf Ziegler) Reichsschrifttumskammer (Präsident: Hans Friedrich Blunck), Reichsmusikkammer (Präsident: Richard Strauss), Reichstheaterkammer (Präsident: Otto Laubinger), ferner Reichspresse- und Reichsrundfunkkammer. Die Reichskulturkammer konnte als nahezu perfektes Steuerungsinstrument einer staatlichen Kulturpolitik gelten, da sie in ihren Fachkammern «die Schöpfer des Kulturgutes . . . mit seinen Bearbeitern, mit Händlern und Vermittlern» zusammenschloss. «Der Restaurator wie der Städteplaner, der Bildpostkartenverkäufer wie der Bühnenbildner, der Angestellte eines Kunstauktionators, ja der Zeitungsstrassenhändler durften nach dem 15. Dezember 1933 ihren Beruf nurmehr ausüben unter der Voraussetzung, dass ihr Aufnahmeantrag in die Reichskulturkammer genehmigt worden war. Wem die Aufnahme verweigert wurde – und die letzte Berufungsinstanz war Goebbels in seiner Eigenschaft als Präsident –, der verlor damit das Recht, einen kulturellen Beruf auszuüben, durfte mit Polizeigewalt daran gehindert werden und wurde es auch.» (H. Brenner, Die Kunstpolitik der Nationalsozialismus, 1963, S. 60)

September, Dresden: Eröffnung der Ausstellung «Spiegelbilder des Verfalls in der Kunst»

Oktober, Berlin: Gründung der Zeitschrift «Kunst der Nation» (1935 verboten). In ihr kam noch einmal die Meinung der nationalsozialisti-

schen Kultur-»Opposition» um Otto Andreas Schreiber zu Wort  
10. Oktober, Berlin: Vortrag von Alois Schardt «Was ist deutsche Kunst?», in dem die Hypothese einer Kontinuität deutsch-völkischer Eigenschaften wie des Ekstatischen und Prophetischen von der Vor- und Frühgeschichte bis zum Expressionismus aufgestellt wird. Im Sinne dieser Theorie hatte Schardt auch die moderne Sammlung des Kronprinzenpalais neu geordnet. Die Ausstellung wurde untersagt, Schardt musste gehen

15. Oktober, München: Grundsteinlegung zum «Haus der Deutschen Kunst»

Dezember: Aufbau eines Kulturamtes innerhalb der NS-Gemeinschaft «Kraft durch Freude». Wiederum ist es Otto Andreas Schreiber, der mit der Organisation sogenannter «Fabrikausstellungen» beginnt, in denen während der Nazijahre als fast einzigem Forum Kunst der Moderne gezeigt werden konnte

1934

März, Berlin: Die Ausstellung «Italienische Futuristische Flugmalerei (Aeropittura)» wird zum Anlass erneuter Versuche des Kreises um Schreiber, dem neuen deutschen Staat unter Hinweis auf das der modernen Kunst aufgeschlosseneren faschistische Italien eine ebenfalls aufgeschlosseneren Haltung den deutschen Expressionisten gegenüber abzutrotzen

Juni: Gründung der «NS-Kulturgemeinde» als Dachorganisation aus den mitgliederstarken Verbänden «Kampfbund für deutsche Kultur» und «Reichsverband Deutsche Bühne» unter Führung von Alfred Rosenberg

30. Juni – 2. Juli: *Gewaltstreik Hitlers gegen die SA («Röhmputsch»); Ermordung zahlreicher politischer Gegner*

2. August: *Hindenburgs Tod. Das Amt des Reichspräsidenten wird mit dem des Reichskanzlers vereinigt, Hitler wird «Führer und Reichskanzler»*

Sommer: Die ersten «Thingstätten» werden fertiggestellt. Sie pervertieren die Tradition des aus der Romantik kommenden Naturtheaters zu völkischen Aufmarsch- und Weihestätten. Aus Mangel an hierfür geeigneten Stücken schläft die Thingstättenbewegung bald wieder ein

September, Nürnberg: Hitler nimmt in einer kulturpolitischen Rede anlässlich des Reichsparteitages Stellung zum Machtkampf zwischen Rosenberg und Goebbels in Fragen der Kultur- und Kunstpolitik. Er wendet sich sowohl gegen die «Kunstverderber», die «Kubisten, Futuristen, Dadaisten usw.» als auch gegen «das plötzliche Auftauchen jener Rückwärtse, die meinen, eine ‚teutsche Kunst‘ aus der krausen Welt ihrer eigenen romantischen Vorstellungen der nationalsozialistischen Revolution als verpflichtendes Erbe für die Zukunft mitgeben

zu können». Mit diesen Worten entscheidet Hitler gegen die «2. Kulturelle Revolution» des NSD-Studentenbundes wie auch gegen Rosenberg's völkischen Anhang, den er nun in Zukunft als bildungsbürgerliches und mittelständisches Stimmvieh nicht mehr brauchen wird. «Was somit die nationalsozialistische Kunstpolitik Ende 1934 kennzeichnet, ist die Konsequenz, mit der sie den Erfordernissen der allgemein-politischen Machtausübung angepasst worden war.» (Brenner, a.a.O. S. 86)

1934/35

Beginn des Aufbaus einer nationalsozialistischen «Massen- oder Arbeiterkultur» durch organisierten Theater- und Konzertbesuch, Dichteriesungen und die sog. «Auslese»-Ausstellungen, in denen die Herkunft der nazistischen Genremalerei aus der Tradition «bester deutscher Kunst» von Dürer und Holbein bis zu Friedrich und Thoma sichtbar gemacht werden sollte

1935

13. Januar: *Volksabstimmung im Saargebiet; Bevölkerung stimmt für Rückkehr zum Deutschen Reich*

«Liste des schädlichen und unerwünschten Schrifttums» fertiggestellt

Sommer, Berlin: Albert Reimann verkauft die berühmte private Reimann-Schule an den Architekten Hugo Häring, der sie (bis zur Zerstörung des Gebäudes durch einen Luftangriff 1943) unter der Bezeichnung «Kunst und Werk – Privatschule für Gestaltung» weiterführt. Reimann emigriert. Häring versucht, wie schon Reimann, als «entartete Künstler» arbeitslos gewordenen Kollegen durch eine Anstellung zu helfen (Georg Muche, Walter Peterhans, Joost Schmidt u.a.)

15. September: *Nürnberger Rasse-Gesetze*

1936

August, Berlin: *Olympische Spiele*

Herbst, München: «Ausstellung «Blut und Boden», auf der «gute gesunde und bodenständige Kunst aus München und Oberbayern» (Das Bild, 1935, S. 370) gezeigt wird

September, Nürnberg: In seiner kulturpolitischen Rede auf dem Reichsparteitag kündigt Hitler einen «unerbittlichen Säuberungskrieg» gegen die «letzten Elemente» einer «überwundenen Vergangenheit» an: damit wird die grösste Kunstraubaktion der Geschichte, die «Säuberung» der Museen und die Ausstellung «Entartete Kunst» angekündigt.

23. Oktober: *Bildung der «Achse Berlin-Rom»*

November: Goebbels erlässt eine Anordnung, nach der ab sofort jegliche Kunstkritik verboten ist. An ihre Stelle hat der Kunstbericht zu treten. «Nur Schriftleiter werden in Zukunft Kunstleistungen bespre-

chen können, die mit der Lauterkeit des Herzens und der Gesinnung des Nationalsozialisten sich dieser Aufgabe unterziehen.» (Völkischer Beobachter, 28.11.1936)

1937

Februar: Der Präsident der Reichskammer der bildenden Künste, Adolf Ziegler, erklärt den organisatorischen Aufbau der Kammer für abgeschlossen. Rund 100 000 im weitesten Sinne Kulturschaffende unterstehen der Aufsicht und den Anordnungen der Kammer

Juni: Adolf Ziegler wird ermächtigt, «die im deutschen Reichs-, Länder- und Kommunalbesitz befindlichen Werke deutscher Verfallkunst seit 1910 auf dem Gebiet der Malerei und der Bildhauerei zum Zwecke einer Ausstellung auszuwählen und sicherzustellen.» Der Kommission, an deren Spitze Ziegler die Museen auf seinen Raubzügen bereist, gehören u.a. an: Klaus Graf Baudissin, Direktor des Folkwang-Museums, die «Maler» Hans Schweitzer (genannt Mjölfnir) und Wolfgang Willrich sowie der Kunstschriftsteller des Völkischen Beobachter, Dr. Franz Hofmann Juli, München: In den Münchner Hofgartenarkaden wird die Ausstellung «Entartete Kunst» eröffnet. Am Tage zuvor hatte Hitler das «Haus der deutschen Kunst» mit der «1. Grossen deutschen Kunstausstellung» eröffnet. Dies Nebeneinander von glatter akademischer Heimat-, Aufbau-, Weihe- und Nuditätenmalerei und einer diffamierend gehängten und kommentierten Schau der Moderne erfüllte seinen Zweck, die Massen der Besucher auch durch «Kunst» auf die Ziele des Dritten Reiches einzustimmen. Goebbels predigte gegenüber den «zersetzenden Werten» der «Malerei der Verfallzeit» eine «Bewegung zur Organisation des Optimismus», für die die «Kunst» der Nazis die Gestimmtheit zu liefern hatte

September, Nürnberg: «Grosse antibolschewistische Ausstellung» anlässlich des Reichsparteitages

Oktober, München: Eröffnung der II. Wanderausstellung der Deutschen Kunstgesellschaft «Deutsches Land – Deutscher Mensch»

5. November: *Hitler entwickelt den führenden Militärs seine politischen Ziele; «Lösung der Raumnot durch Gewalt» (Hossbach-Protokoll)*

November, München: Ausstellung «Der ewige Jude». Die Ausstellung, auf der u.a. viele beschlagnahmte Kunstwerke zu sehen sind, versucht die These vom kulturzersetzenden Einfluss des Judentums auf die Rassekraft des «Wirtsvolkes» durch die Jahrtausende zu untermauern

1938

Januar, Berlin: Ausstellung «Deutscher Bauer – Deutsches Land»

4. Februar: Entlassung des Reichskriegsministers von Blomberg und des Oberbefehlshabers des Heeres, Generaloberst von Fritsch; Hitler übernimmt den Oberbefehl über die Wehrmacht; Bildung des Oberkommandos der Wehrmacht, OKW

12. März: Einmarsch deutscher Truppen in Österreich; «Anschluss» Österreichs an das Deutsche Reich am 13.3.

9. November: Organisierte Massenaktion gegen die deutschen Juden («Reichskristallnacht»)

November: Goebbels erlässt als Präsident der Reichskulturkammer eine Anordnung, wonach Juden zu öffentlichen kulturellen Veranstaltungen nicht mehr zugelassen sind

1939

März, Berlin, Köpenicker Strasse: Auf dem Hof der dortigen Feuerwache werden 1'004 Ölbilder, 3'825 Aquarelle, Zeichnungen und graphische Blätter verbrannt: es ist der Rest der aus allen deutschen Museen zusammengeraubten Kunstwerke, der nicht mit der Wanderausstellung «Entartete Kunst» durch deutsche Städte ging, von Göring als Privateigentum ausgesucht oder gegen Devisen in ausländischen Besitz verkauft worden ist (Auktion bei Fischer in Luzern)

Juni: «Sonderauftrag Linz»: Hitler plant, in Linz das grösste Kunstmuseum der Welt einzurichten. Zu diesem Zweck werden Kunstwerke aus den annektierten und später im Krieg besetzten Ländern nach Deutschland gebracht, werden jüdische Privatsammlungen geraubt und wird jeglicher öffentliche und private Kunstbesitz vor den willkürlich zugreifenden «Sonderbeauftragten für die Erfassung und Sicherung» von Kunst als vogelfrei erklärt. Dabei hat Göring immer die Möglichkeit, seine Privatsammlung in Karinhall zu bereichern

1. September: Deutscher Angriff auf Polen

3. September: Kriegserklärung Grossbritanniens und Frankreichs an Deutschland

1940

9. April: Deutsche Truppen besetzen Dänemark und landen in Norwegen

November, Paris: Im Louvre werden die vom «Einsatzstab Rosenberg» gesammelten Kunstschatze von Göring besichtigt, der ihre Inventarisierung, Verpackung und den Abtransport nach Deutschland «mit Unterstützung der Luftwaffe» befiehlt

1941

1. Februar: Landung deutscher Truppen in Nordafrika

Mai, Paris: Vor den Tuileries findet eine Verbrennung von über 500 modernen Gemälden statt

22. Juni: Deutscher Angriff auf die Sowjetunion

6. Dezember: Scheitern des deutschen Angriffs auf Moskau  
11. Dezember: Deutsche Kriegserklärung an die USA

1942

20. Januar: Wannsee-Konferenz («Endlösung der Judenfrage»)

8. November: Landung amerikanischer und britischer Truppen in Marokko und Algerien

1943

ab 10. Januar: Beginn der grossen sowjetischen Gegenoffensiven

31. Januar: Kapitulation der deutschen 6. Armee in Stalingrad

25. Juli: Britisch-amerikanische Truppen landen in Sizilien

25. Juli: Sturz Mussolinis; Bildung der Regierung Badoglio

1944

6. Juni: Beginn der Invasion der Alliierten in Frankreich; Landung auf der Halbinsel Cotentin und in der Normandie

20. Juli: Misslungenes Attentat des Obersten Graf Stauffenberg auf Hitler

November: Der «Leiter des Sonderstabes bildende Kunst», der ehemalige Kunstschriftleiter des Völkischen Beobachter (und Verfasser eines 1977 in der Bundesrepublik Deutschland erschienenen Buches über die «Kunst» der Jahre 1933-45) Robert Scholz fasst in einem «Arbeitsbericht» zusammen: «Es wurden bis Juli 1944 wissenschaftlich inventarisiert: 1'903 Kunstgegenstände, 5'281 Gemälde, Pastelle, Aquarelle, Zeichnungen, 684 Miniaturen, Terrakotten, Medaillen und Plaketten, 2'477 Möbel mit kunstgeschichtlichem Wert, 583 Textilien, 5'825 kunsthandwerkliche Gegenstände, 1'286 ostasiatische Kunstwerke. Der aussergewöhnliche künstlerische und materielle Wert der erfassten Kunstwerke ist in Zahlen nicht erfassbar.» Die geraubten Kunstgegenstände werden güterzugweise nach Österreich geschafft und dort in Klöstern, Schlössern und Bergwerken eingelagert

1945

25. April: Amerikanische und sowjetische Truppen treffen sich bei Torgau an der Elbe

30. April: Hitler verübt Selbstmord

7./8. Mai: Unterzeichnung der deutschen bedingungslosen Kapitulation in Reims und in Berlin-Karlshorst



59  
Volker Böhringer  
Häftling o. J.

## Ausstellungsverzeichnis und Biographien

Die nicht namentlich gekennzeichneten Lebensläufe und biographischen Texte wurden von Olga Rinne, Berlin, erarbeitet. Die Literaturangaben verweisen auf die hierzu benutzten Bücher und Kataloge

## Friedrich Ahlers-Hestermann

Alle Werke sind im Besitz von Frau Tatiana Ahlers-Hestermann, Hamburg

1  
Einsamkeit 1933  
Öl auf Leinwand. 70 x 89 cm Abb.

2  
Dunkler Karneval 1933 Öl auf Leinwand. 130 x 76 cm

3  
Selbstporträt 1934  
Bisterzeichnung. 63 x 48 cm

4  
Erinnerungen 1937  
Pastellzeichnung. 60 x 38 cm

Friedrich Ahlers-Hestermann lehrt seit 1928 als Professor an den Kölner Werkschulen. Der unbegründete Hinauswurf aus seinem Lehramt 1933 bedeutet für den fünfzigjährigen Künstler «... Verwirrung, tiefste Störung, innerlich und äusserlich...<sup>1</sup>», einen zerstörerischen Einbruch in eine Zeit persönlicher Zufriedenheit und blühender Entwicklung in seiner Malerei. Er findet sich in dieser Situation «... in der Erregung, unter dem Eindruck meiner plötzlichen durch nichts, so schien mir, begründeten Entlassung, in der Sorge, was aus uns werden sollte, in einer Umwelt, wo plötzlich die meisten Menschen wie die meisten Ideen, die mir teuer waren, berserkerhaft verfolgt wurden...<sup>2</sup>» Ahlers-Hestermann beginnt zu schreiben. Er gibt die Malerei nicht auf, sie tritt jedoch in den Jahren bis 1938 hinter seiner schriftstellerischen Tätigkeit zurück, in der er die Malerei seiner Epoche und seine eigene Entwicklung reflektiert. «Der Wunsch ‚unterzutauchen‘...» veranlasst ihn, mit seiner Familie nach Berlin zu ziehen, wo er während der Kriegsjahre bleibt. Seine Frau und seine Tochter verbringen die letzten beiden Kriegsmonate in Fischerhude.

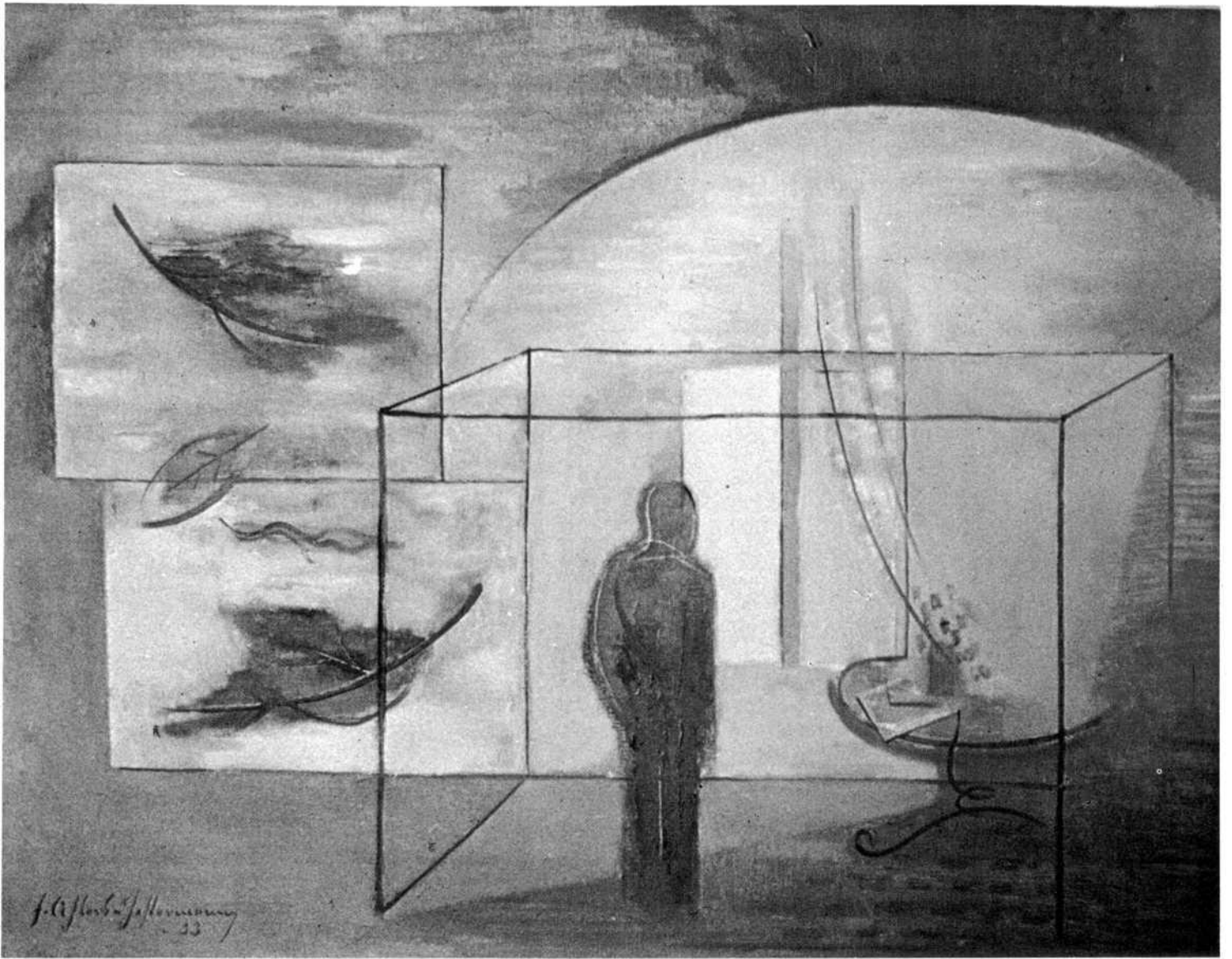
1945 wird Ahlers-Hestermann zum Direktor der Landeskunstschule Hamburg berufen, wo er bis 1950 amtiert. In den fünfziger Jahren nimmt seine Malerei einen neuen Aufschwung. In den Jahren bis zu seinem Tod 1973 findet sein Werk durch Preise und Ehrungen Anerkennung.

1883 In Hamburg geboren  
1900 Ausbildung bei Artur Siebelist  
1900-03 In Paris  
1905 Begegnung mit Thomas Herbst in Hamburg  
1907-14 In Paris. Reisen nach Italien, Korsika, Deutschland, St. Petersburg  
1909 Studium bei Henri Matisse  
1912 Heirat mit der russischen Malerin Alexandra Povorina  
1914 In Hamburg  
1916-18 Kriegsdienst  
1918-27 In Hamburg. Lehramt an der Kunstschule Koppel  
1924-25 Aufenthalt in Ascona mit seiner Familie  
1928-33 Professor an den Kölner Werkschulen  
1933 Aus dem Lehramt entlassen  
1933-38 Umfangreiche schriftstellerische Tätigkeit  
1938-45 In Berlin  
1945-51 Direktor der Landeskunstschule Hamburg  
1950 Ordentliches Mitglied der Freien Akademie der Künste, Hamburg  
1951 Nach der Emeritierung Übersiedlung nach Berlin  
1953 Silbermedaille der Stadt Hamburg. Ausstellung des Gesamtwerks beim Kunstamt Zehlendorf, Berlin  
1955 Ordentliches Mitglied der Akademie der Künste, Berlin  
1956-73 Direktor der Abteilung Bildende Kunst der Akademie der Künste, Berlin  
1959 Ehrengast der Villa Massimo, Rom  
1960 Grosses Bundesverdienstkreuz  
1962 Berliner Kunstpreis  
1963 Ehrenmitglied der Freien Akademie der Künste, Hamburg  
1967 Plakette der Freien Akademie der Künste, Hamburg. Edwin-Scharff-Preis der Freien und Hansestadt Hamburg  
1973 In Berlin gestorben

1 Friedrich Ahlers-Hestermann, Bilder und Schriften. Schriftenreihe der Akademie der Künste, Bd. 2, Berlin 1968, S. 104

2 ebd. S.162





## Alo Altripp

Alle Werke sind im Besitz des Künstlers

5 Weltwanderer 1931

Öl auf Leinwand. 62 x 49 cm

6

Vogelseele 1932

Öl auf Leinwand. 90 x 70 cm

7

Ahriman 1933

Öl auf Leinwand. 70 x 80 cm Abb.

8

G 23/34 Krieg 1934

Monotypie auf Japan. 35 x 50 cm

9 G 27/34 1934

Monotypie auf Japan. 50 x 34,5 cm

10

G 36/35 1935

Monotypie auf Japan. 50 x 34,5 cm

11

A 22/36 Zwei Gestalten 1936

Öl auf Holz. 43 x 33 cm

12

A 49/36 1936

Öl auf Papier, auf Holz aufgezogen. 50 x 35 cm

13

A 85/36 1936

Öl auf Papier, auf Holz aufgezogen. 64 x 50 cm

14

A 98/36 1936

Öl auf Papier, auf Holz aufgezogen. 64 x 49 cm

15

G 14/37 1937

Monotypie auf Japan. 35 x 50,5 cm

16

A 33/37 1937

Öl auf Papier, auf Holz aufgezogen. 30 x 50 cm

17 A 4/38 1938

Öl auf Papier, auf Holz aufgezogen. 33,6 x 49 cm

Eine Ausstellung, die von Otto Ritschl und mir im Sommer 1932 zusammengestellt und dann im Herbst 1932 im Museum in Wiesbaden gezeigt wurde, ging anschliessend zum Museum Folkwang, Essen. Dort wurde sie nach der Machtergreifung der Nazis geschlossen. Die Bilder kamen zurück und sind heute noch in meinem Besitz.

Gelebt und gearbeitet habe ich in der Mansarde der elterlichen Wohnung – auch essen konnte ich dort. Weitere Unterstützung hatte ich keine. Das notwendige Geld für Malmaterial verdiente ich mir mit einfachen werbegrafischen Arbeiten. Schildermalen für ein Kino: «heute letzter Tag», «unser nächstes Programm», usw. Einmal sollte ich 2 Hakenkreuze auf grosse Holzplatten aufzeichnen, die ein Schreiner aussägen und ich dann mit Goldbronze streichen sollte, für eine Bühnendekoration – Gauleiterbesuch. Das zu tun, habe ich abgelehnt. Der Theaterleiter war ein Bruder des Reichsarbeitsdienstführers Hierl. Der Schreiner hat die Hakenkreuze ohne mich angefertigt – mir geschah nichts.

Eine Aufforderung zur Teilnahme an einer vormilitärischen Ausbildung durch die SA habe ich ebenfalls abgelehnt, trotz angedrohter Konsequenzen. Die Konsequenzen blieben aus.

1936 bin ich mit der Freigrenze von 10,- Mark für 4 Wochen in die Schweiz gefahren. Freunde, die Geld aus Holland bekamen, gaben mir etwas davon ab. Besuch bei Paul Klee in Bern. Seitdem 1937/38/39 Reisen unter gleichen Voraussetzungen. Fahrt nach Genf zur Prado-Ausstellung, wieder zu Klee in Bern, zuletzt 1938; Teilnahme an geisteswissenschaftlichen Arbeitskursen am Goetheanum.

1940 Militärdienst. Nach 8 Wochen Ausbildung versetzt zum Gefangenenlager Limburg/Lahn. Anfangs Wachdienst, später in der Telefonvermittlung. In einem Einfamilienhaus in der Nähe des Lagers fand sich ein Dachzimmer, in dem ich malen konnte. 1943 mit der Hilfe eines Freundes aus dem Militärdienst entlassen. – Zeichner bei Opel in Rüsselsheim für den Ersatzteilkatalog. Zweimal ausgebombt, die Mansarde der elterlichen Wohnung blieb erhalten, somit meine Bilder auch. Als bei Freunden die Haussuchungen und Vernehmungen einsetzten, war ich beim Militär und blieb dadurch verschont. Bei Opel wollte mich die Heimattflak, später auch der Volkssturm in Wiesbaden einsetzen. Auch in diesen beiden Fällen blieb die Ablehnung ohne weitere Folgen. Das baldige Kriegsende kam mir wohl zugute.

1934 begann eine Freundschaft zu Jawlensky, die bis zu dessen Tod währte.

1906 In Altripp bei Speyer geboren

1920-24 Ausbildung an der Kunstgewerbeschule Mainz

1924-25 Besuch der Meisterschule für das Malerhandwerk, München

1925-26 Studium an der Akademie für Kunst und Gewerbe, Dresden

1928-29 Theatermaler am Staatstheater Wiesbaden

1933 Ausstellungsbeteiligung im Folkwang-Museum Essen. Die Ausstellung wird geschlossen

1934 Beginn der Freundschaft mit Alexej Jawlensky

1936 Reise in die Schweiz, Begegnung mit Paul Klee

1936-39 Lebt und arbeitet in der Mansarde der elterlichen Wohnung. Einfache werbegraphische Arbeiten

1937-39 Reisen in die Schweiz, weitere Besuche bei Paul Klee. Teilnahme an geisteswissenschaftlichen Arbeitskursen am Goetheanum, Dörmach

1940 Kriegsdienst in Limburg/Lahn

1943 Zeichner bei der Firma Opel, Rüsselsheim

1946 Ausstellung beim Nassauischen Kunstverein Wiesbaden und an der Universität Marburg

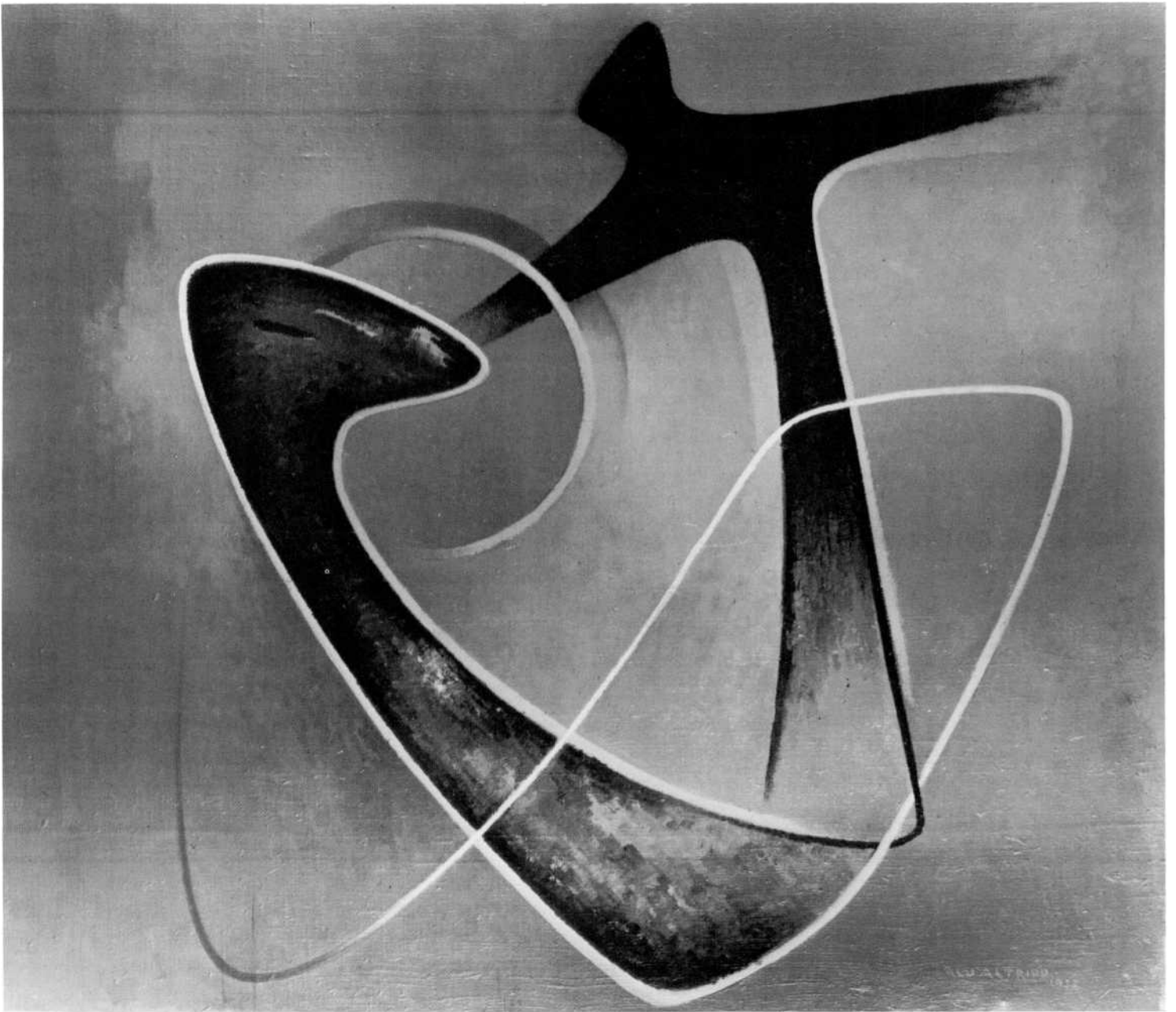
1949 In New York, Stipendium der Barnes Foundation, Merion, USA. Seit dieser Zeit Kontakte mit Feininger und de Kooning

1951 Dozent an der Werkkunstschule Wiesbaden

1951-78 Zahlreiche Ausstellungen im In- und Ausland, Kontakte zu Bissier, Santomaso, Soulagés

Lebt in Wiesbaden

Alo Altripp



## Ernst Barlach

18

Der Zweifler 1931  
(Guss vor 1955)  
Bronze. 52 x 28 x 21 cm  
Ernst Barlach Haus, Hamburg Abb.

19

Aus einem neuzeitlichen Totentanz 1933/34  
Kohle. 121 x 86 cm  
Museum Ludwig, Köln

20

Der Buchleser 1936  
(Guss vor 1948)  
Bronze. 45,2 x 18,8 x 30,6 cm  
Ernst Barlach Haus, Hamburg  
Abb.

Ernst Barlach wird seit der Mitte der zwanziger Jahre von politisch reaktionären Kreisen und Organisationen angefeindet. Nach der Aufstellung des Magdeburger Males nehmen die Angriffe und Diffamierungen zu. Bereits 1929 fordert der Magdeburger Gemeindegemeinderat die Wiederentfernung der Holzskulptur. Das Hauptargument ist die «Frage des Menschentums», die «Rassenfremdheit» der Gestalten. Barlachs Werke werden als «ostisch» und «undeutsch» bezeichnet.

Der Sprecher des NS-Kampfbundes für deutsche Kultur, Dr. Karl Zimmermann, erklärt 1930: «Wir sehen Bolschewismus in der Art des Kultes mit dem Untermenschentum der Kollwitz, Zille, Barlach. Das ist eine verwirrende Verfälschung des Typs des deutschen Arbeiters, das ist lediglich ein winziger niederrassischer Bruchteil von der Peripherie unseres Volkstums, der in Gross-Berlin zugesiedelt ist und im ostbaltisch-mongoloiden Osten seine rassischen Wurzeln und seine Heimat hat<sup>1</sup>».

Barlach schreibt in einem Brief an Richard Engelmann vom 1. 12. 1930, er «komme aus dem Gehege der Anwürfe und Bespeigungen nicht mehr heraus<sup>2</sup>».

Am 11. April 1933 schreibt er an Reinhard Piper: «Die frisch geordnete Weltepoche bekommt mir nicht, mein Kahn sinkt und sinkt immer rapider, die Zeit ist abzusehen, wo ich ersaue, dieselbe (Zeit) ist mir nicht grün, ich passe ihr nicht in den Kram, ich bin nicht national aufgeputzt, unvölkisch friert, der Lärm erschreckt mich; statt zu jauchzen,

je wütender das ‚Heil‘ dröhnt, statt römische Armegesten zu vollziehen, ziehe ich mir den Hut in die Stirn. Dass man den Antrag gestellt hat, mein Ehrenmal im Magdeburger Dom zu entfernen, haben Sie vielleicht gehört. Ich habe nur Furcht vor dem einen, mübe und kleinmütig zu werden, angepasst zu scheinen – was mir dieser Winter gekostet hat, vielleicht einmal mündlich davon, wenn es noch einmal zu einer persönlichen Begegnung kommt, ich bin mörderlich gealtert, aber Gott sei Dank, wenn Er um Dank verlegen sein sollte, noch recht kratzbürstig, am Ende, das ist ja auch ein Trost, füllt man eine Grube so gut wie andre ...»  
Die nationalsozialistischen Hetzkampagnen gegen Barlach haben zur Folge, dass Museen und Galerien in Deutschland kaum noch wagen, seine Werke auszustellen. Dr. Heise vom Museum Lübeck, der für ihn eintritt, wird aus seinem Amt entlassen. Wilhelm Pinder, der Münchner Ordinarius für Kunstgeschichte, schlägt es Reinhard Piper 1934 ab, den Text zu einem Buch mit Barlach-Zeichnungen zu schreiben, da er sich wegen eines Buches über Barlach nicht diffamieren lassen will.

In dieser Situation stellt der Auftrag von H. Reemtsma, den «Fries der Lauschenden» für sein Haus zu vollenden, für Barlach einen neuen Lebensinhalt dar.

1937 erreicht die Verfolgung durch die Nazis ihren Höhepunkt. Barlachs Haus wird durchsucht, seine Post kontrolliert. Barlach schreibt im Juli 1937: «Im Vaterlande zu einer Art von Emigrantendasein genötigt, bleibt mir nur die Wahl zwischen dem Vollzug der wirklichen Emigration oder dem Entschluss, koste es, was es wolle, mein volles Recht auf ungehemmte berufliche Betätigung durchzusetzen. Ersteres habe ich niemals einer Erwägung gewürdigt, und so wird das Zweite für mich zu unabweislicher Notwendigkeit<sup>3</sup>.» und im Oktober an Heinz Priebatsch: «Ich gehe gewiss nicht ausser Landes ... Ich sehe draussen kein Heil für mich, selbst bei Erfolg . . . Man kann zu Flucht genötigt sein, aber man kann nur schauernd erwägen, dass man in der Fremde sich selbst entfremdet wird – oder in Heimatlosigkeit vergeht<sup>4</sup>.»

Barlach ist dem ungeheuren Druck, der auf ihn ausgeübt wird, bald nicht mehr gewachsen. Paul Westheim zitiert in seinem «Nachruf aus Paris» aus einem Brief, den er von Freunden Barlachs erhält: «Barlach geht absolut zugrunde ... Er konnte die ewige Feindschaft und Spannung nicht mehr ertragen. Er arbeitet nicht mehr, hat kein Geld (denn wer kauft ihn?), spricht kein Wort, ist wie taubstumm, frisst alles in sich hinein. Es ist eine

Tragödie. Dorf nazis werfen ihm die Fensterscheiben ein . . . Es ist wie im Mittelalter, zur Zeit der Hexenprozesse. Was er und seine Angehörigen zum Leben brauchen, wird von weit her geholt<sup>5</sup>». Ernst Barlach stirbt am 24. November in der Rostocker Klinik St. Georg an einem Herzschlag. Im Güstrower Atelier findet die Trauerfeier statt.

- 1 Jansen, S.412
- 2 ebd. S. 410
- 3 Schmidt, S. 110 ff
- 4 Dross, S. 238
- 5 Jansen, S. 468

### Literatur

Friedrich Dross (Hrsg.), Ernst Barlach. Leben und Werk in seinen Briefen, München 1952  
Elmar Jansen (Hrsg.), Ernst Barlach. Werk und Wirkung, Berichte, Gespräche, Erinnerungen, Frankfurt/Main 1972  
Diether Schmidt (Hrsg.), In letzter Stunde, 1933-1945, Schriften deutscher Künstler des zwanzigsten Jahrhunderts, Bd. 2, Dresden 1964

- 1870 In Wedel bei Hamburg geboren
- 1888 Schüler der Kunstgewerbeschule Hamburg
- 1891-95 An der Akademie der bildenden Künste, Dresden, Meisterschüler von Robert Diez
- 1895-96 Erster Studienaufenthalt in Paris, Académie Julian
- 1896 In Friedrichsroda
- 1897 Zweite Parisreise, Friedrichsroda
- 1897-99 In Hamburg
- 1899-01 In Berlin, Freundschaft mit Reinhard Piper und Karl Scheffler
- 1901-04 In Wedel
- 1904-05 Lehrer an der Fachschule für Keramik in Höhr, Westerwald
- 1905 In Berlin
- 1906 Reise nach Russland
- 1907-08 In Berlin, Mitglied der Berliner Sezession. Erste Holzskulpturen, Zeichnungen für den «Simplicissimus»
- 1909 Stipendienaufenthalt in Florenz, Villa Romana. Begegnung mit Theodor Däubler
- 1910 Übersiedlung nach Güstrow
- 1912 Reise nach Holland mit seinem Verleger Paul Cassirer und Tilla Durieux
- 1914 Lithographien für die Zeitschrift «Kriegszeit»
- 1915-16 Landsturmsoldat in Sonderburg
- 1917 Erste umfassende Ausstellung bei Paul Cassirer, Berlin, Uraufführung der Dramen «Der arme Vetter», «Der tote Tag»





Der Fries der Lauschenden, 1930-35



18/20



91

- 1919 Mitglied der Preussischen Akademie der Künste
- 1926 Ausstellung bei Paul Cassirer, Sonderschau «Barlach» auf der Internationalen Kunstausstellung Dresden
- 1927 Ehrenmal für den Güstrower Dom
- 1928 Autobiographie «Ein selbsterzähltes Leben»
- 1929 Kriegerehrenmal für den Magdeburger Dom
- 1930 Ausstellung des Gesamtwerks in der Preussischen Akademie der Künste, Berlin. Begegnung mit Aristide Maillol. Vertragsabschluss mit Alfred Flechtheim über den Bronzeguss von Werkmodellen aus den Jahren 1907-30. Ausstellung in der Galerie Flechtheim, Berlin und Düsseldorf
- 1931 Ausstellung der Bronzen in der Galerie Arnold, Dresden
- 1933 Beschluss des Magdeburger Domgemeinderates über die Entfernung und Magazinierung des Ehrenmals. Ritter der Friedensklasse des Ordens pour le mérite
- 1934 Ausstellung in der Kunsthalle Bern, Auftrag von H. F. Reemtsma, den «Fries der Lauschenden» zu vollenden
- 1936 Entfernung der Werke des Künstlers aus der Jubiläumsausstellung der Preussischen Akademie der Künste. Beschlagnahmung des bei Piper in München erschienen Bandes «Zeichnungen». Ehrenmitglied der Vereinigung bildender Künstler der Wiener Sektion
- 1937 «Das schlimme Jahr». In der Ausstellung «Entartete Kunst» vertreten. Abriss des «Geistkämpfers» an der Universitätskirche Kiel. Ausstellung bei Karl Buchholz, Berlin, geschlossen. Abriss des Güstrower Ehrenmals. Entfernung von 381 Werken aus öffentlichen Sammlungen. Zwangsweises Austreten aus der Preussischen Akademie der Künste
- 1938 Abbruch des Hamburger Ehrenmals. In Rostock gestorben

## Eugen Batz

Alle Werke sind in Privatbesitz

- 21 Küstenlandschaft 1933-36  
Öl auf Leinwand über Holz. 30 x 42 cm
- 22  
Zwischen Sommer und Herbst 1937/38  
Öl auf Leinwand über Holz. 37,5 x 48,5 cm
- 23  
Ohne Titel 1942  
Öl auf Leinwand über Holz. 75 x 55 cm
- 24  
Steiles Ufer 1942  
Öl auf Leinwand über Holz. 46 x 45 cm
- 25  
Figurativ 1943  
Öl auf Leinwand über Holz. 91 x 70 cm Abb.
- 26  
Am Fluss 1943  
Öl auf Leinwand über Holz. 34 x 39,5 cm
- 27  
Stadtlandschaft 1944  
Öl auf Leinwand über Holz. 31 x 43 cm

Am 5. März 1933, am Tage der Wahl, reiste ich nach Frankreich, zuerst nach Avignon, von dort in die Pyrenäen, nach Perpignan, später nach Collioure, wo ich mir ein Zimmer mietete. Da man 1932 an den Verhältnissen in Thüringen, wo die Nazis sich sehr bemerkbar machten, schon erkennen konnte, welche Folgen ein Naziregime für freiheitliche Menschen haben würde, schien es mir für mich das Beste zu sein, so schnell wie möglich, ins Ausland zu reisen. Damals war ich noch Schüler der Kunstakademie Düsseldorf bei Klee. So war ich froh, dass ich den Schikanen der NSDAP ausweichen konnte. Später erfuhr ich, dass man den Schülern Klees und auch Campendonks schwer zugesetzt hatte. Sämtliche abstrakten Arbeiten mussten vernichtet werden. Die Schüler wurden anderen Lehrern zugeteilt, z.B. Junghans. Collioure war ein kleiner Ort am Fusse der Pyrenäen, wo Matisse und auch Picasso zeitweilig arbeiteten. Von «Gesinnungsfreunden» wurde Collioure nicht besucht. Ich machte dort später die

Bekanntheit mit dem Schriftsteller Turek und seinem Begleiter Schulz. Die beiden waren von Moskau aus mit einem Segelboot unterwegs und blieben einige Zeit in Collioure.

Finanziell ging es mir damals nicht besonders gut, dazu kam die Deviseneinschränkung, so dass ich mit meinen Geldmitteln sehr sparsam umgehen musste. 1932 hatte ich immerhin vom Verkauf meiner Arbeiten leben und auch etwas sparen können. Nun war es 1933 sehr schlecht für mich in finanzieller Sicht. Ich musste von den Zuwendungen meiner Braut leben, die auch nicht reichlich waren. So blieb mir nichts anderes übrig, als Frankreich wieder zu verlassen. Als gelernter Dreher und Maschinenschlosser konnte ich in meiner Heimatstadt Velbert wieder Arbeit finden.

Im Herbst 1934 besuchte ich Paul Klee in Bern und verabredete mit ihm, dass ich 1935 wieder in die Schweiz zurückkommen würde. Das war jedoch nicht so einfach. Durch Fürsprache bekam ich schliesslich eine Aufenthaltsgenehmigung für % Jahr. Die Schweizer Behörden gingen mit den Ausländern damals nicht allzu glimpflich um, besonders, wenn es an Geld fehlte, das war allenthalben bekannt. So blieb mir nichts anderes übrig, als wieder nach Velbert zurückzufahren. Vorher machte ich noch eine Reise nach Italien bis Rom. In Velbert arbeitete ich wieder im Metallgewerbe, um meinen Unterhalt zu verdienen. Das hatte wenigstens den Vorteil, dass ich 1939 nicht zum Militärdienst eingezogen wurde.

An Sonntagen, wenn ich nicht zu müde war, wurde gemalt. Es entstand nicht sehr viel in dieser unglücklichen Zeit. In den Abendstunden zeichnete ich, bis es Fliegeralarm gab. Ich wohnte zu dieser Zeit mit meiner frisch gegründeten Familie in Neviges, nördlich von Wuppertal, auf dem Lande.

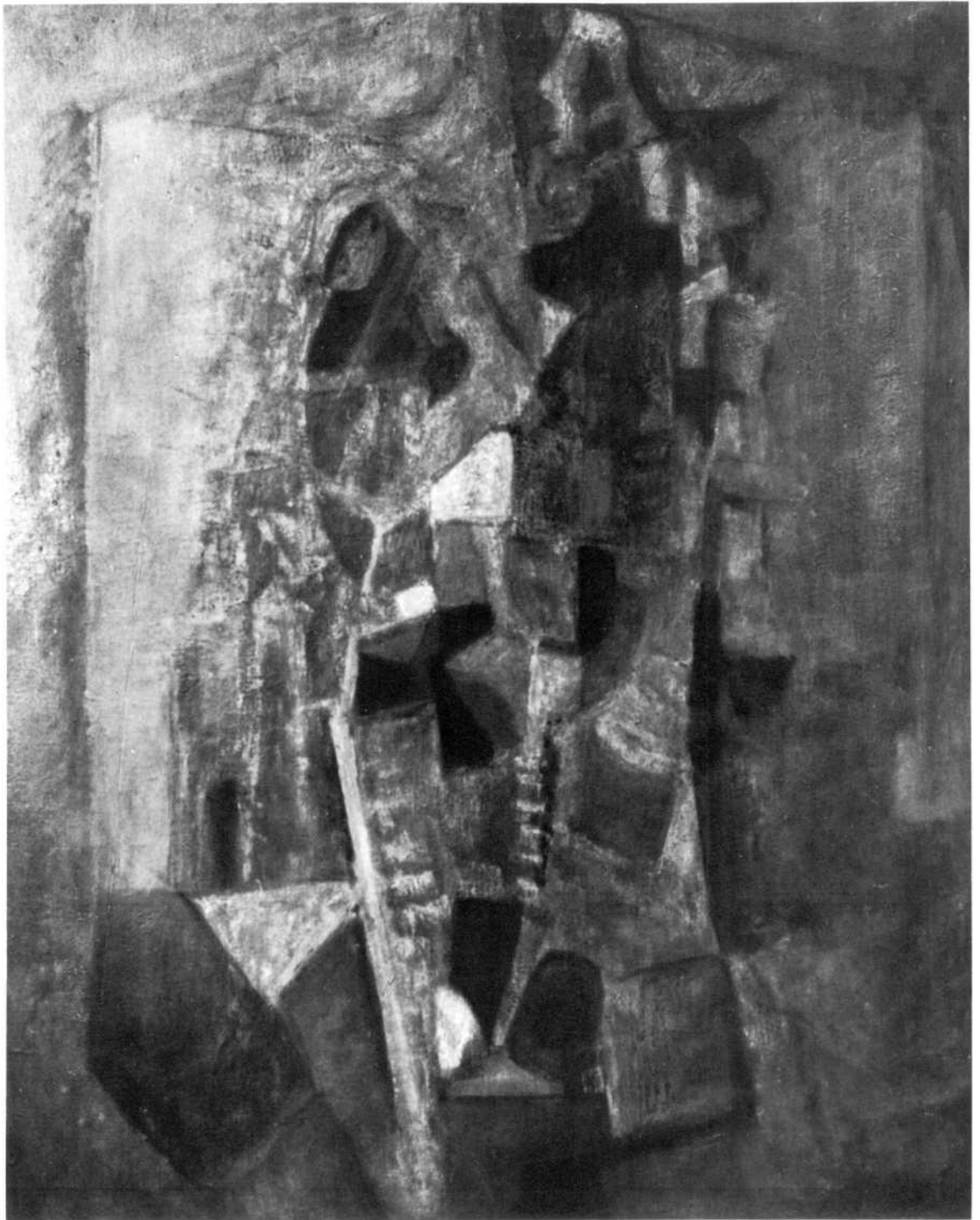
Kurz vor Kriegsende hätte mich beinahe noch ein Unglück erwischt. Ein PG schimpfte bei mir über das Nazi-Regime, wozu ich ihm beipflichtete und ihn fragte, warum er denn das «Bröschken» (Parteiabzeichen) noch trüge. Daraufhin hat er mich angezeigt. Ein Ortsgruppenleiter stellte mich zur Rede. Durch konstantes Leugnen und die Fürsprache eines Prokuristen, sowie das nahe Ende des Krieges wurde die Sache niedergeschlagen.

Eugen Batz

### Literatur

Eugen Batz, Aquarelle, Gouachen und Pastelle 1932-1976, Ausstellungskatalog Antiquariat und Kunsthandlung Günter Fuchs, Düsseldorf 1976 Eugen Batz, Gemälde und Graphik, Retrospektive 1928-78, Ausstellungskatalog Museum Schloss Hardenberg, Velbert-Neviges, 1978





1905 In Velbert geboren  
 1925-27 Ausbildung an der Kunstgewerbeschule Elberfeld bei Max Bernuth  
 1928 Ausstellung im Gymnasium Velbert, um ein Stipendium für das Bauhaus Dessau zu erhalten  
 1929-31 Ausbildung am Staatlichen Bauhaus Dessau bei Klee und Kandinsky  
 1930 Ausstellung im Treppenhaus des Bauhauses  
 1931 Meisterschüler bei Klee an der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf  
 1932 Reisen nach Berlin, Rügen, Hiddensee  
 1933 Reise nach Frankreich, lebt ein halbes Jahr in Collioure. Rückkehr nach Velbert, Arbeit im Metallgewerbe als Broterwerb  
 1934 Besuch bei Klee in Bern  
 1935 Zweiter Besuch bei Klee, Italienreise bis Rom. Heirat mit Hildegard Frenking. Seit diesem Jahr Wohnsitz in Neviges bei Wuppertal. Weiterhin Arbeit im Metallgewerbe in Velbert  
 1947 Ausstellung in der Galerie «Kleiner Raum Clasing», Münster. Seitdem zahlreiche Ausstellungen  
 1949-55 Alljährlich Ausstellungen mit der «Neuen Rheinischen Sezession»  
 1953 Reise nach Frankreich  
 1955 Ausstellung zum 50. Geburtstag im Kaiser-Wilhelm-Museum, Krefeld  
 1957 Reise nach Italien  
 1958 Aufenthalt im Tessin  
 1966-77 Reisen nach Italien, Spanien, Frankreich, Tunesien und in die Türkei  
 1975 Ausstellung im Von-der-Heydt-Museum, Wuppertal zum 70. Geburtstag  
 Lebt in Neviges

## Willi Baumeister

Alle Werke sind in Privatbesitz

28  
 Callot gewidmet V 1941  
 Öl auf Papier. 30 x 42 cm

29  
 Feuerzone 1942  
 Öl auf Karton. 25 x 32,5 cm Abb.

30  
 Erinnerungsrest 1944  
 Öl und Spachtelkitt auf Karton. 45,5 x 53 cm

31  
 Benin 1944  
 Öl auf Karton. 36 x 27,5 cm

32  
 Hieroglyphe 1944  
 Öl auf Karton. 23 x 30 cm

33  
 Weisse Formen, Skizze 1944  
 Öl auf Karton. 24 x 30 cm

34  
 Zwei Figuren 1944  
 Öl auf Karton. 30 x 40 cm  
 Abb.

35  
 Mit kleiner Figur auf Braun 1944  
 Öl auf Karton. 27 x 37,5 cm

Weitere Werke bei «Modulation und Patina»  
 Kat. Nr. 485-489

Willi Baumeister lehrt seit 1928 an der Städelschen Kunstschule in Frankfurt am Main als Professor für Gebrauchsgraphik, Typographie und Stoffdruck. Die politischen Ereignisse in Deutschland beginnen ab 1933 stärker in sein Leben und seine Arbeit einzugreifen. Am 31. März 1933 wird er von den Nazis ohne Begründung fristlos aus seinem Lehramt entlassen. Er kehrt mit seiner Familie nach Stuttgart zurück und versucht, dieser Entlassung einen positiven Aspekt abzugewinnen, indem er sich auf die wiedergewonnene Freiheit für seine eigene Arbeit konzentriert. Da es aber in den Jahren der Naziherrschaft für die

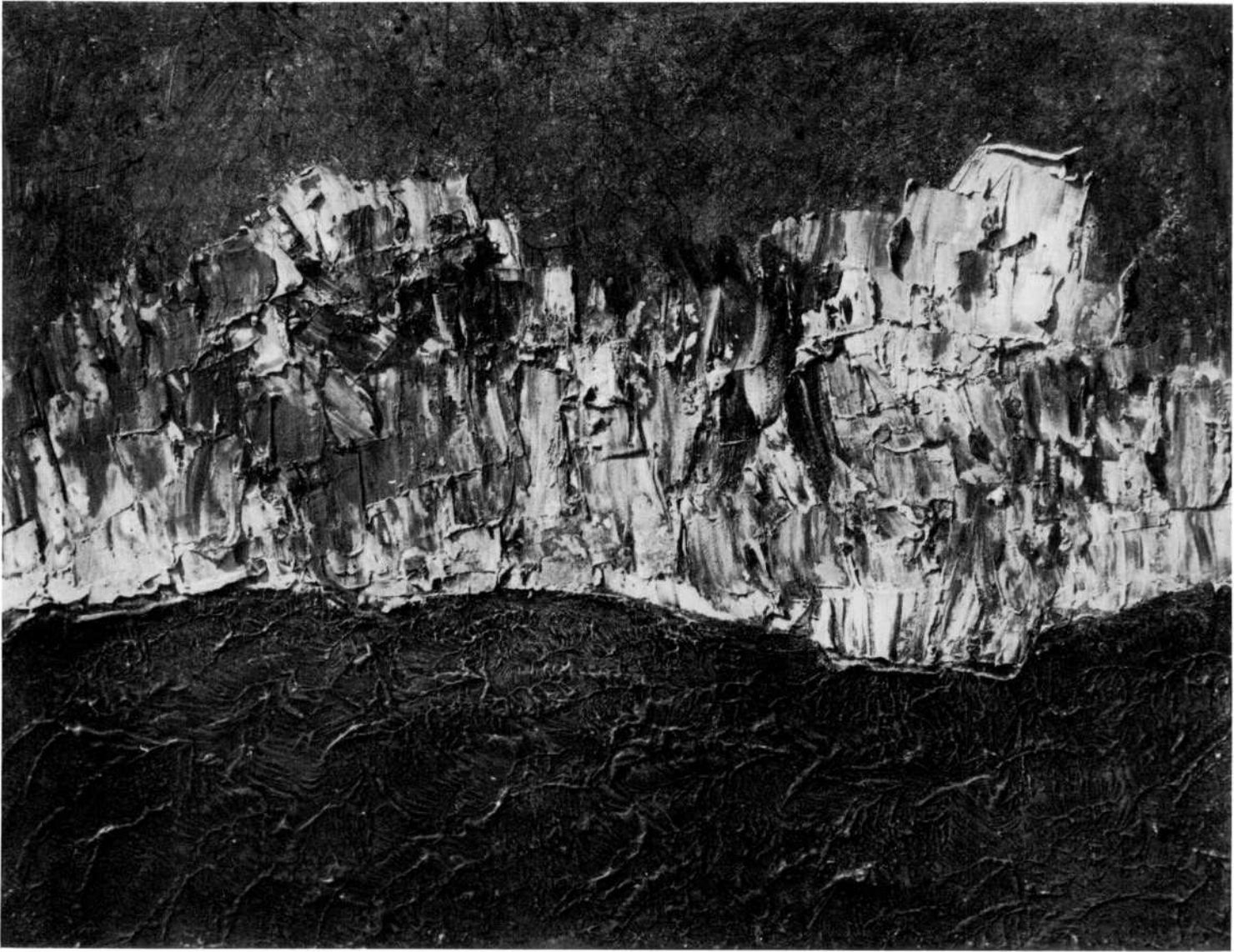
«Entarteten» immer schwieriger wird, Bilder zu verkaufen, übernimmt er gelegentlich Werbeaufträge für die Industrie.

1938 zieht der Architekt Heinz Rasch Willi Baumeister zu Werbeaufgaben für die Lackfarbenfabrik Kurt Herberts in Wuppertal heran. Dort bildet sich ein Kreis von Mitarbeitern, zu denen Oskar Schlemmer, Franz Krause, Georg Muche und Hans Hildebrand gehören. Baumeister gestaltet das Treppenhaus und arbeitet u.a. an den von Kurt Herberts zu Werbezwecken herausgegebenen Büchern über Maltechniken seit der Eiszeit mit. (Die Namen Baumeisters und der anderen Mitarbeiter werden nicht genannt, Herberts tritt selbst als Verfasser auf.) Er integriert die Erfahrungen, die er bei der Bearbeitung der malerischen Techniken und bei den praktischen Experimenten macht, in seine eigene künstlerische Produktion. Baumeister lässt sich durch die bedrückenden politischen Verhältnisse nicht hindern, weiterzuarbeiten, den Kontakt zu befreundeten Malern aufrechtzuerhalten und neue Kontakte aufzunehmen. Er stellt sogar im Ausland aus, während er in Deutschland seit 1933 keine Ausstellungen mehr hat.

Bei der Ausstellung zu seinem 50. Geburtstag 1939 bei Jeanne Bucher in Paris wird allerdings die Presse gebeten, nicht zu schreiben, um Unannehmlichkeiten in Deutschland zu vermeiden. Während der Kriegsjahre wird Baumeisters Situation schwieriger. Er lebt wechselnd in Stuttgart und Wuppertal. Seine Arbeit bei Kurt Herberts schränkt seine künstlerische Produktivität ein. Das Ausstellungsverbot 1941 belastet ihn und lässt ihn befürchten, dass seine Arbeit keine Resonanz mehr finden kann.

In den Jahren 1942-43 entstehen vorwiegend Zeichnungen. Ölfarbe und Leinwand sind schwer zu bekommen und in Urach, wohin er mit seiner Familie wegen des Bombenkrieges übersiedelt, hat er keine Atelierbedingungen. Willi Baumeister entwickelt in den Jahren der Naziherrschaft die Konzeption seines Werkes konsequent weiter. Dieser Prozess bleibt immer vorrangig. Ein Brief an Heinz Rasch vom 20. Juni 1942 macht deutlich, dass Baumeister selbst in der als schwer belastend empfundenen Situation der Kriegsjahre noch positive Aspekte für seine künstlerische Entwicklung zu sehen versucht. Er schreibt:

«Diese scheusslichste aller Zeiten hpckt einem wie ein zehn Zentner schwerer Gorilla im Nacken. Man hat ihn mit sich zu schleppen. Zu seinem Gewicht hin, ist es mir, als ob er sich noch andauernd überraschende Bewegungen erlaubte, die die Balance bedrohen. So denke ich an die Bohèmezeit



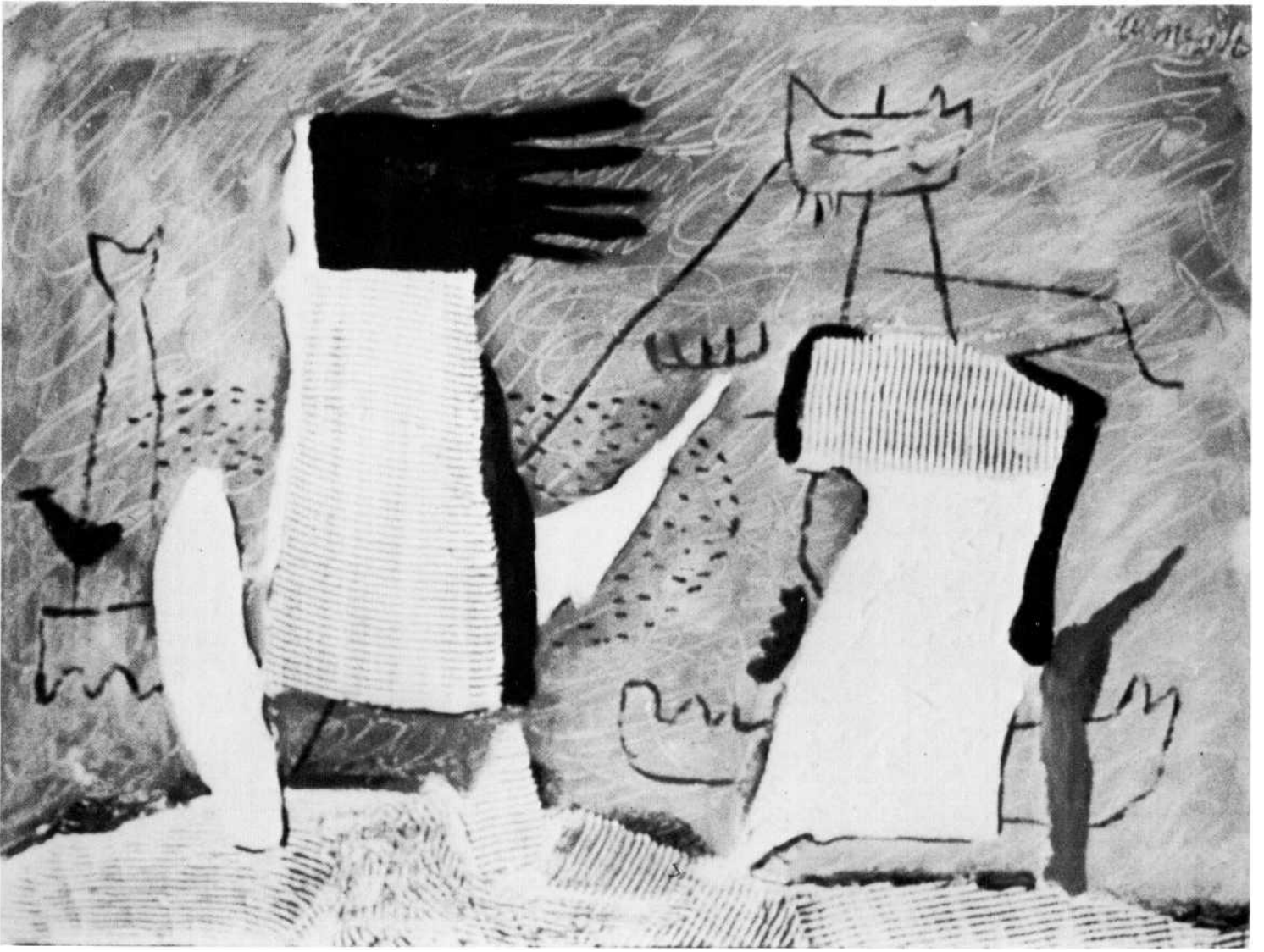
der Jugend. Geldlosigkeit und Freiheitsgefühl im Gegensatz zu dem Affen. Wenn auch Bedrängungen jene Zeit nicht unberührt liessen, so war sie doch das Mistbeet der Möglichkeiten. Und ihr Nährboden nährt noch heute nach. Es steht für mich fest, dass der Freiheitsbegriff und das Unbekannte die Motoren des Künstlers sind . . .»  
 Und in demselben Brief an einer anderen Stelle: «Sind die Gründe klar, warum diese furchtbare Zeit sich so günstig auf meine private Malerei bis jetzt auswirkt? Zwar hört der Wunsch nicht auf, dass sich diese allzu drückenden Verhältnisse endlich ändern mögen. Es ist grausam hart, jetzt zu bleiben, was man ist. Nicht nur die akuten Gefahren der Mächte, die bekannt sind, und die aus der Luft von oben, sondern die ganze zukünftige Unsicherheit ergeben den Hexenkessel des Daseins. Andererseits ist man ganz privat geworden: Es gibt keine Verbindung zur Öffentlichkeit mehr mit den Verpflichtungen zu Ausstellungen usw. Die eitlen Belange sind weggefallen. Der Standpunkt steht umso klarer und dank einem Auskommen, an dem Sie nicht unschuldig sind, ist die Unabhängigkeit in gewissem Sinn grösser geworden. Die Gedanken und Empfindungen sind reiner. Ein Bekannter teilte mir vor Kurzem einen Ausspruch Picassos mit, den jener vor Kurzem besuchte: «Man soll die Kunst nur malträtieren, der Künstler arbeitet immer contre quelque chose. Ich bin wie die Basquetballspieler, ich schleudere meinen Ball gegen die Wand. Ohne Wand fliegt er ins Leere.» Sehr gut! Hier sind aber die Wände so auf uns zgedrückt, dass man nicht mehr ausholen kann<sup>1</sup>. 1945 kehrt Baumeister in die noch zerstörte Wohnung in Stuttgart zurück. Seine Bilder, die er in der Schweiz, in Horn am Bodensee und in Urach in Sicherheit gebracht hatte, sind erhalten geblieben. Im Februar 1946 erhält er eine Professur an der Kunstakademie Stuttgart.  
 Die abstrakte Malerei wird nach den Jahren der nationalsozialistischen Kunstdiktatur als «Ausdruck der Freiheit» (A. Klapheck) empfunden. Willi Baumeister, der zu ihren ersten deutschen Vertretern gehört, «. . . steht plötzlich im Mittelpunkt des Kunstlebens in Deutschland<sup>2</sup>» und erlangt bald internationale Geltung.

1 Willi Baumeister, Ausstellungskatalog, S. 28  
 2 Grohmann, S. 92 f

#### Literatur

Willi Baumeister, Ausstellungskatalog der Galerie der Stadt Stuttgart, 1969  
 Willi Grohmann, Willi Baumeister. Leben und Werk, Köln 1963

1889	In Stuttgart geboren	1935	Ausstellung in der Galerie »Il Milione« in Mailand
1905	Malerlehre bei Kämmerer, gleichzeitig Abendkurs an der Akademie der bildenden Künste, Stuttgart, bei Robert Poetzelberger	1937	In der Ausstellung »Entartete Kunst« mit vier Bildern vertreten; ein Bild in der Ausstellung »Art Contemporain« im Jeu de Paume, Paris. Reise nach Basel zur Ausstellung der Konstruktivisten
1907	Gesellenprüfung, Reise nach München mit seiner älteren Schwester, Militärdienst bis 1908	1938	Verlagert 60 seiner Bilder in die Schweiz, um sie sicherzustellen. Einladung mit anderen Künstlern auf Schloß Sarraz. Besucht in Paris Léger, Le Corbusier, Ozenfant und Zervos. Beteiligung an der Ausstellung der »Entarteten« in London. Vertrag mit der Lackfarbenfabrik K. Herberts in Wuppertal
1908	Studium an der Akademie der bildenden Künste, Stuttgart, bei Iglar	1939	Reise in die Schweiz und Besuch der Prado-Ausstellung in Genf. Feiert seinen 50. Geburtstag mit einer Ausstellung in der Galerie Jeanne Bucher, Paris
1909	Bei Adolf Hölzel. Begegnungen mit Meyer-Amden, Brühlmann, Pelligrini, Kerkovius, später Schlemmer und Stenner	1941	Ausstellungsverbot. Im Oktober Reise nach Italien mit seiner Familie (Verona, Venedig, Bologna, Florenz)
1911	Zwei Monate in Paris	1942	Übersiedlung nach Urach wegen der Bombenangriffe
1912	Ausstellung in der Galerie Neupert, Zürich. Mit dem Erlös aus dem Verkauf aller ausgestellten Bilder für ein Jahr nach Amden (Kanton St. Gallen), bis Ende des Jahres 1913	1943	Tod seines Freundes Oskar Schlemmer. Beginnt, an dem Buch »Das Unbekannte in der Kunst« zu arbeiten
1913	Teilnahme am »Deutschen Herbstsalon« im »Sturm« Berlin. Ausstellung mit Oskar Schlemmer im »Neuen Kunstsalon«, Stuttgart	1945	Am Bodensee. Rückkehr nach Stuttgart. Beteiligung an der Deutschen Ausstellung in Überlingen
1914	Wandbilder für den Portikus der Haupthalle der Kölner Werkbundaustellung mit Schlemmer und Stenner. Reisen nach Köln und Paris. Im August zum Kriegsdienst eingezogen	1946	Professor an der Kunstakademie Stuttgart
1915	Begegnung mit Kokoschka, Loos und Altenberg in Wien	1947	»Das Unbekannte in der Kunst« erscheint in Stuttgart
1918	Ausstellung in der Galerie Schaller, Stuttgart	1950	Reise zu einem Kongreß in Santillana und Altamira, Rückreise durch die Provence. Teilnahme an den »Darmstädter Gesprächen«
1919	Wieder in Stuttgart	1951	Teilnahme an der Biennale in São Paulo, erhält einen Preis. Mit Familie in Paris
1920	Ausstellung mit Schlemmer in der Galerie Arnold, Dresden	1952	Auf der Biennale in Venedig, Deutscher Pavillon, ausgestellt. Bühnenbilder zu Giraudoux' »Judith« in Darmstadt
1922	Ausstellung in der Galerie Garvens, Hannover	1953	In Paris. Besuch der großen Picasso-Ausstellung in Mailand. Bühnenbilder für die »Kasperlespiele« Max Kommerells in Darmstadt
1924	Ausstellung mit Kurt Schwitters im »Sturm«, Berlin. Reise nach Paris	1954	Ausstellung seiner späten Arbeiten in der Galerie Jeanne Bucher, Paris. Aus diesem Anlaß Aufführung des Baumeister-Films von Dr. Domnick
1926	Heirat mit Margaret Oehm	1955	In Stuttgart gestorben
1927	Ausstellung in der »Galerie d'Art Contemporain«, Paris		
1928	Berufung als Professor an die Städtische Kunstschule in Frankfurt/M., Übersiedlung nach Frankfurt		
1929	Ausstellung in der Galerie Flechtheim, Berlin		
1930	Ausstellung in der Galerie Bonaparte, Paris. Mitglied der Gruppe »Cercle et Carré«		
1932	Teilnahme an der »Deutschen Kunstausstellung« bei Paul Cassirer, Berlin		
1933	Im März aus dem Lehramt entlassen, Rückkehr nach Stuttgart		
1934	In Zürich zur Gedächtnisausstellung von Meyer-Amden		





## Herbert Bayer

Alle Werke sind im Besitz der Galerie Klihm, München

36  
Mountain picture 1931  
Öl auf Leinwand, ca. 40 x 60 cm

37  
Knoten 1931  
Öl auf Karton, ca. 35 x 45 cm

38  
Ein Vorgang in Blau 1936  
Öl auf Leinwand. 80 x 120 cm  
Abb.

39  
Clouds 1939  
Öl auf Leinwand. 51 x 76 cm

Herbert Bayer beginnt am Bauhaus in Weimar bei Kandinsky Wandmalerei zu erlernen, konzentriert sich aber schon früh auf Typographie und Gebrauchsgraphik und entwickelt bald eigenständige Formen. 1925 wird der erst 25jährige Künstler von Gropius als Leiter der Druckerei und der Reklamewerkstatt an das Bauhaus Dessau berufen.

Bis 1928 lehrt Bayer am Bauhaus, um dann als freischaffender Graphiker und Maler in Berlin zu leben. In den Jahren 1930-31 macht er sich in Berlin und Paris vorwiegend als Ausstellungsgestalter einen Namen. Er arbeitet bei den Zeitschriften «Vogue» in Paris und «Die neue Linie» in Berlin mit und leitet später in Berlin das Dorland-Studio. Daneben arbeitet er ständig an seiner Malerei.

Als die politischen Verhältnisse in Deutschland die künstlerische und persönliche Freiheit immer weiter abschnüren, entschliesst er sich 1938 zur Emigration. In New York knüpft Bayer an seine Berliner Tätigkeit an und macht sich auch in den USA bald einen Namen als Experte für Werbung und Design. Gleichzeitig wird sein malerisches Werk bekannt, das er kontinuierlich weiterentwickelt.

### Literatur

Herbert Bayer, Gemälde, Graphik, Plastik, Ausstellungskatalog Neue Galerie Linz 1963  
Alexander Dorner, The way beyond art – the work of Herbert Bayer (1949)

- 1900 In Haag, Oberösterreich, geboren
- 1919 Ausbildung im Atelier des Architekten Schmidhammer, Linz
- 1920 Volontariat bei dem Architekten Emanuel Margold, Darmstadt
- 1921-23 Studium am Staatlichen Bauhaus Weimar, Abteilung Wandmalerei. Typographische Arbeiten
- 1923-24 Italienreise. Hausmaler in Berchtesgaden
- 1925-28 Meister am Bauhaus Dessau, Leiter der Druckerei und Reklamewerkstatt
- 1928-38 In Berlin. Gebrauchsgraphik, Fotografie, Ausstellungsgestaltung, Malerei. Art Director der Zeitschrift «Vogue», Paris. Mitarbeiter der Zeitschrift «Die neue Linie». Direktor des Studio Dorland
- 1938-46 In New York. Gebrauchsgraphik, Ausstellungsgestaltung, Malerei
- 1940 Lehrauftrag für «The Advertising Guild». Berater für Industrie und Verlage
- 1944 Beratender Art Director für die Werbeagentur Thompson
- 1945 Director of Art und Design in der Werbeagentur Dorland, International Vice-President
- 1946 In Aspen, Colorado. Design, Architektur, Malerei. Gestaltungsberater des Kulturzentrums Aspen
- 1946-65 Berater für die «Container Corporation of America», seit 1956 Leiter der Abteilung Design
- 1958-61 Mitglied des Kunstbeirats des Informationsbüros der Vereinigten Staaten von Amerika
- 1958 Seit diesem Jahr Mitglied verschiedener Planungsgruppen und verschiedener Zusammenschlüsse von Künstlern, Architekten und Designern. Vorstandsmitglied des «Aspen Institute for Humanistic Studies» und der «International Design Conference Aspen» 1967-71 Mitgestalter der Ausstellung «50 Jahre Bauhaus»
- 1968 Gestaltung der «Articulated Wall Construction» für die Olympischen Spiele, Mexico City
- 1973 Ehrendoktorwürde der Technischen Hochschule, Graz  
Lebt in Aspen, Colorado





## Hubert Berke

Alle Werke sind im Besitz der Galerie Dreiseitel, Köln

40  
Flucht 1932  
Aquarell und Feder in Tusche. 22,5 x 17 cm

41  
Ohne Titel 1932  
Aquarell und Feder in Tusche. 20 x 22,5 cm

42  
Waldgötze 1937  
Aquarell und Feder in Tusche. 32,4 x 23,7 cm

43  
Angst 1939  
Gouache. 47,5 x 61,5 cm

44  
Kein Ausweg mehr! 1944  
Gouache. 47,6 x 31,3 cm  
Abb.

Das Jahr 1932 war noch mit intensiver Arbeit (Form- und Farbprogramme, Exerzitien nach der Natur, für mich vor allem mit Aktzeichnen) angefüllt. In der Altstadt von Düsseldorf, wo wir wohnten, gehörten Tumulte und Schlägereien nach provozierenden Märschen von SA-Kolonnen zunehmend zum täglichen Strassenbild. Ende 1932 schrieb der Westdeutsche Beobachter: «Klee ist ein sibirischer Ostjude». Der Kommissarische Direktor der Akademie, Herr Junghanns, schickte 16 Studenten, darunter auch Klee-Schüler, mit dem Maler Heinrich Nauen zusammen in die Gegend um Xanten in die «Verbannung», um sie vor einer Auseinandersetzung mit dem neuen Regime zu schützen. Die Klee-Schüler verliessen die Akademie. Ich folgte der Einladung meines Freundes Erich Schuchardt nach Köln und versuchte mit Gebrauchsgrafik meinen Lebensunterhalt zu verdienen. So tauchte ich zunächst im grossen «Kulturdschungel» der Stadt unter, die noch während der Nazi-Zeit ihren Charakter und ihre Freimütigkeit bewahren konnte.

Für die nächsten Jahre fand ich bei Familie Rothschild, Brüsseler Strasse 96, ein Domizil. Viel Arbeit bei bittererer Armut. 1935 lernte ich den Glas-maler Heinrich Neukirchen kennen, der mich wiederum mit Dr. Toni Feldenkirchen, Hermann Schnitzler, Dr. Mai vom Wallraf-Richartz-Museum

und Rechtsanwalt Willi Weber bekannt machte, die im Laufe der Jahre meine Freunde wurden. Meine Wohnung wurde Treffpunkt für viele Gleichgesinnte: August Preusse (in Russland gefallen), Wolfgang Schulte, genannt Nilte (Heilig-Abend 1935 Freitod aus politischen Gründen), Fritz Tschaschig, Erlefried Hoppe, Heini Neumann und Heinrich Holthaus. Dr. Feldenkirchen vom Werbeamt Köln half durch Vermittlung von Aufträgen für die Stadt (Stadt-Prospekte, Karneval-Prospekte etc.) Dazu kam auch Hilfe von Verlagen, für die ich Buch-Illustrationen anfertigte ebenso auch für die Bibliophile Gesellschaft.

Durch diese Aufträge war auch meine eigentliche künstlerische Arbeit nach aussen gut abgesichert. Es entstanden in dieser Zeit die Illustrationsfolgen: «Masken im Sumpf», «Höllentiere», «Bilder zur Zeit». Nach meiner Heirat 1937 konnten wir uns eine Wohnung mit Atelier auf der Arnoldshöhe am Kölner Stadtrand nehmen. Die Korrespondenz mit Gleichgesinnten brach nicht ab. Jetzt machte ich eine grosse Anzahl Zeichnungen von meiner Frau und seit 1940 auch von unserer ersten Tochter Eva. Möglichkeiten, Zeitkritisches anzubringen, fand ich bei den Illustrationen zum «Simplicissimus» von Grimmelshausen, zum chinesischen Roman «Die Räuber vom Liang Schan-Moor» und zur Apokalypse. Nicht zuletzt war es Paul Klee, der mich ausser zur konsequenten Zeichnung nach der Natur auch zur Bewältigung von Literatur in Form einer Illustrationsfolge in unterschiedlicher Technik anregte. Bei Besuchen, die ich noch 1933 bei ihm machte, zeigte er mir seine Illustrationen (Zeichnungen und Aquarelle) zu Mommsens Römischer Geschichte. In Erinnerung sind mir noch folgende Blätter, die ich später nie mehr gesehen habe: «Angriff der Avantgarde», «Geschraubte Bewegung», «Jene böse Stelle im Park», «Pest in Rom» und «Sterbender Franziskus». Darin fand er damals seine Möglichkeiten zur zeitkritischen Aussage.

Dr. Mai machte im Wallraf-Richartz-Museum in Köln eine kleine Ausstellung meiner Zeichnungen und Illustrationen, die er dann nach Berlin zu Ferdinand Möller schickte und die auch dort 1937 noch einmal zu sehen waren. 1940 erhielt ich Besuch von Will Grohmann, der eine Reihe meiner Blätter mit nach Berlin nahm und, wie er sagte, dort auf eigene Verantwortung im Deutschen Kunstdienst eine Ausstellung organisieren wollte. Es waren über 300 Blätter – darunter auch die Folgen, die ich von meiner Tochter vom 2. Lebenstag bis zum 3. Lebensjahr gemacht hatte –, die alle bei der Auslagerung von Berlin verloren gegangen sind. 1940 machte ich mit zwei Freunden eine Rei-

se an die Donau und einen Besuch bei Alfred Kubin, 1941 zog man mich zu einer Ersatzeinheit ein. 1942 erhielt ich bei einer Einladung ins Propaganda-Ministerium in Berlin wegen meiner Kinder-Zeichnungen den Auftrag, für die Zeitschrift «Mutter und Kind» die künstlerische Leitung zu übernehmen. Ich lehnte allerdings ab. Die Stadt Köln hatte mich wegen meiner Freistellung vom Kriegsdienst zu einer Kölner Einheit reklamiert, damit ich in meiner Freizeit Kölner Baudenkmäler zeichnen konnte. So Überstand ich das Chaos, jede Minute für meine kleinen Arbeiten nutzend. 1945 wurde ich zu einer Panzereinheit versetzt. Danach folgte Kriegsgefangenschaft. In diesem Elend und geprägt durch die immerwährende Angst, doch noch gefasst zu werden, erinnerte ich mich immer deutlicher an die Rede des «Führers» von 1933, die wir in der Düsseldorfer Akademie anhören mussten und in der es hiess: «Entweder sind die entarteten Künstler verrückt, weil sie nicht richtig sehen können, dann gehören sie ins Irrenhaus, oder sie wollen die Leute betrügen, dann sind sie Verbrecher am Volk und gehören ins Zuchthaus.»

Hubert Berke

1908 In Buer geboren

1930-32 Studium der Kunstgeschichte und Philologie an den Universitäten Münster und Königsberg. Gleichzeitig Studium der Malerei an der Kunstakademie Königsberg bei Fritz Burmann

1932-33 Studium an der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf bei Paul Klee

1933-40 Tätigkeit als Werbegraphiker und Illustrator in Köln. Ausstellung in der Galerie Ferdinand Möller, Berlin

1937 Heirat

1941 Einberufung zum Kriegsdienst (Ersatzdienst)

1945 Versetzung zu einer Panzereinheit. Kriegsgefangenschaft. Rückkehr nach Köln

1948 Cornelius-Preis der Stadt Düsseldorf

1950 Kunstpreis «Junger Westen» der Stadt Recklinghausen. Ab 1950 zahlreiche Ausstellungen

1960 Professor für Zeichnen und Malen an der Rheinisch-Westfälischen Technischen Hochschule, Aachen

1961 Grosser Preis der Stadt Köln (Malerei) Karl-Ernst-Osthaus-Preis der Stadt Hagen

1962 Konrad-von-Soest-Preis, München  
Lebt in Rodenkirchen bei Köln



## Kurt Beyerlein

45  
Tegeler See um 1932 Aquarell. 19,5 x 16,5 cm  
Privatbesitz

46  
Christus holt sein Kreuz von  
Golgotha um 1933  
Linolschnitt. 23 x 15 cm Privatbesitz Abb.

47  
Resignation 1934  
Federzeichnung. 36,2 x 45,3 cm Lore Beyerlein,  
Berlin

47 A  
Begrüssung des Serenissimus 1936 Aquarellierte  
Zeichnung. 72 x 65 cm Lore Beyerlein, Berlin

Mein Mann, Kurt Beyerlein, zog mit mir Ende 1932 aus Berlin fort in seine Heimatstadt Mönchengladbach. Nachdem Göbbels in dem damals noch stillen Tegel seine Propaganda-Rede gehalten hat, meinte er, dass es für einen Künstler in Berlin lange Zeit keine Existenzmöglichkeit mehr gäbe. Die Zeitung «Der Deutsche Rundfunk» war eingegangen, Aussichten, in Kunstblättern («Das Kunstblatt» von Paul Westheim z.B.) veröffentlichen zu können, bestanden nicht mehr. Er wollte die Zeit überdauern, indem er «seinen Kohl selbst pflanzte». Er verkaufte unser kleines Haus in Heiligensee, das er mit eigener Hand und mit der Hilfe meines Bruders gebaut hatte, und wir fanden mit viel Mühe ein grosses Grundstück zwischen Mönchengladbach, Krefeld und Düsseldorf – im sogenannten «Eschert» Bez. Kleinenbroich bei Schiefbahn. Dort bauten wir – auch mit eigener Hand – im ehemaligen Niederungsmoor ein Haus, in dem wir mit Tieren, umgeben von Garten, lebten. Es wurde Kurt Beyerleins «Paradieschen». Wir bauten nicht nur «unseren Kohl», sondern auch Kartoffeln und alles an Gemüse und Obst an, was wir brauchten. Wir hielten Hühner, Enten und Gänse, Milchschafe und eine Ziege, beweideten das Land, wir machten Heu und alles, was erforderlich war, um uns möglichst unabhängig zu machen. Ich lernte spinnen und die eigene Schafwolle wurde für Kleidung, Decken und Teppiche benutzt.

Mit der Malerei und Grafik waren nicht viele Möglichkeiten zum Broterwerb gegeben. Es wurde eine Künstlergruppe Niederrhein gegründet. Den Vorsitz führte der Senior der Gladbacher Maler, Carl Cohnen. Diese Gruppe nannte sich «Die Kante». Die «Kante» veranstaltete einige Ausstellungen, die Stadt Mönchengladbach kaufte einige Bilder – auch von meinem Mann. Mehr als zu den Kante-Malern fühlte sich mein Mann zu der Gruppe um den Maler Hans Lünenborg hingezogen, zu seinem ehemaligen Studienkollegen aus der Kunstgewerbeschule Krefeld, Wolf von Beckerath, dem er immer freundschaftlich verbunden war und dem jungen Gladbacher Maler Rudolf Konsten. Diese Maler und andere trafen sich in der Gladbacher Künstlerkneipe «Kabuff», wo sie auch abwechselnd Bilder ausstellten, die nicht in die Richtung der herrschenden Nationalsozialisten passten. Kurt Beyerlein war allerdings mehr ein Einzelgänger, der am liebsten in seinem Häuschen und Garten war.

Er hatte in seinem kleinen «Atelier» eine Stein-druckpresse und druckte seine Grafik selbst. Der Druck durch das politische Leben nahm ständig zu und es gab kaum Möglichkeiten, mit dem, was ihn wirklich bewegte, an die Öffentlichkeit zu dringen. Ein Jugendfreund, Arno Mertens, der wegen seiner politischen Gesinnung seine Stelle als Lehrer verloren hatte, beschäftigte sich mit Werbung für Sparkassen und liess meinen Mann dafür Entwürfe machen. Inzwischen war auch der Krieg ausgebrochen und immer stärker belastete und lähmte die Grausamkeit des Krieges sein künstlerisches Schaffen. Wir hatten viele jüdische Freunde und Bekannte und erfuhren auch von Gleichgesinnten, was sonst nicht publik wurde. Einmal wurde mein Mann durch die «Kante» mitgenommen, um Ausstellungshallen in Köln auszugestalten. Diese Arbeit wurde sehr gut bezahlt, aber es war fast die einzige Einnahme in einem Jahr. Mein Mann wurde nicht mehr zu solchen Aufgaben herangezogen. Er versuchte noch mehrmals erfolglos für Reklame-Firmen zu arbeiten.

Dann wurde ihm geraten, sich mit einem namhaften Verlag in Verbindung zu setzen, da eventuell ein Interesse für unser Erlebnis «Hausbau» bestünde, welches im Zuge der «Blut- und Bodenpropaganda» Interesse finden würde. Mit Freuden zeichnete er die ersten 7 Blätter. Dann wurde er Soldat. Seine Briefe an mich wurden zum Teil Ersatz für das fehlende Zeichnen-können. Auf kleine Notizblättchen kritzelte er Ideen. In seinem Nachlass befanden sich zwei postkartengrosse, gut ausgeführte aquarellierte Zeichnungen, die wohl

als Weihnachtsgeschenk für mich gedacht waren, «Hochzeit zu Kanaa» und «Bombennächte». Sie zählen zu seinen schönsten und reifsten Arbeiten.

Eleonore Stockburger-Beyerlein

1904 In Mönchengladbach geboren. Nach dem Besuch des Gymnasiums Volontärzeit im Kunstverlag B. Kühlen, Mönchengladbach. Ausbildung an der Kunstgewerbeschule Krefeld, an der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf und an den Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst, Berlin  
1927-32 In Berlin-Heiligensee. Zeichnungen für die Programmzeitschrift des Deutschen Rundfunks  
1933-41 In Schiefbahn bei Mönchengladbach als freier Maler  
1941 Einberufung zum Kriegsdienst  
1945 In Osnabrück gestorben



46

103



## Hermann Blumenthal

48

Grosser Knieender 1929  
Bronze. 103 cm hoch Galerie Springer, Berlin  
Abb.

49

Verlorener Sohn 1934 Bronze. 66 cm hoch  
Galerie Springer, Berlin

50

Sitzender aufschauend (Sterngucker) 1937  
Bronze. 28 cm hoch  
Christian-Ad. Isermeyer, Hamburg

Hermann Blumenthal wird 1929 als 24-jähriger Meisterschüler zum ersten Mal öffentlich ausgezeichnet. Weitere Preise und Stipendien folgen in den nächsten Jahren. Zur Zeit der Machtergreifung der Nazis gilt er als einer der aussichtsreichsten Bildhauer seiner Generation in Deutschland. Die Auswirkungen der ersten Phase nationalsozialistischer Kunstpolitik von 1933-37 bekommt der junge, nur einem engeren Kreis bekannte Künstler weniger zu spüren. Seit 1935 hat Blumenthal seinen Platz im Atelierhaus Klosterstrasse, wo auch Käthe Kollwitz, Werner Gilles, Werner Heldt, Ludwig Kasper und Herbert Tuscholski arbeiten und z.T. wohnen.

1936-37 ermöglicht ihm ein Stipendium den Aufenthalt in Rom und Florenz. Private Aufträge und Ankäufe sichern ihm und seiner Familie (sein erster Sohn wird 1937 geboren) in der Folgezeit ein bescheidenes Auskommen. Durch die Ereignisse des Jahres 1937 verschlechtert sich Blumenthals Lage.

Dazu schreibt Professor Christian-Adolf Isermeyer: «Zwar wurde der damals gerade Dreissigjährige nicht verfemt wie z.B. Ernst Barlach (dem er nach Eröffnung der Ausstellung «Entartete Kunst» einen Dankbrief schrieb), aber Ankäufe durch Museen, Stipendien, staatliche Aufträge blieben jetzt aus. In panischer Depression zerstörte oder beschädigte Blumenthal viele seiner nur in Gips vorhandenen frühen Arbeiten – ein schwerer Verlust! Der engere Zusammenhalt mit Künstlern, die in derselben Lage waren wie er – Käthe Kollwitz, Gerhard Marcks, Ludwig Kasper, Werner Heldt u.a. – stärkte sein Selbstbewusstsein und seine Widerstandskraft. Ein Kreis alter

und neugewonnener Freunde – Gegner des ‚Regimes‘ wie er – stützte ihn. Die Kunsthändler Karl Buchholz und Günther Franke hielten ihm weiterhin die Treue und vermittelten Verkäufe. Der Verleger Konrad Lemmer veröffentlichte 1939, 1940 und 1942 Bücher über junge deutsche Bildhauer; Fritz Nemitz, Bruno E. Werner und Gerhard Handler, in denen auch Blumenthal erschien. Das Einkommen aber war schmal. Der Industrielle und Sammler Dr. Ernst Henke in Essen, der noch 1935 eine – im Kriege vernichtete – grosse weibliche Knieende erworben hatte, riet jetzt, als sich Blumenthal an ihn wandte, zur Mitarbeit bei Thorack<sup>1</sup>! Blumenthal lebte recht und schlecht von Aufträgen für Bildnisbüsten und seltenen Verkäufen (u.a. an den Sammler Dr. Hagemann in Frankfurt, den Kunsthistoriker Professor Hans Jantzen in München, Reg. Rat Max Niehaus in Berlin). Der unermüdlich tätige Carl Georg Heise – 1933 als Museumsdirektor in Lübeck entlassen und seitdem als Verlagsberater bei Gebr. Mann und schriftstellerisch tätig – veröffentlichte 1938 einen Aufsatz über Blumenthal in der Zeitschrift ‚Kunst für alle‘, erwarb für sich selbst eine Plastik und vermittelte die Verbindung zu dem Industriellen Dr. Walter Bauer in Fulda. Blumenthal modellierte dessen Frau und Kinder und erhielt 1941 den Auftrag, Modelle für Gruppen zu gestalten, die in den Dr. Bauer unterstellten Montan-Werken aufgestellt werden sollten. Zur Ausführung kam es hier so wenig wie bei anderen Aufträgen, die wohlgesonnene Freunde und Gönner ihm gaben, zuletzt der Architekt Edgar Horstmann 1942 für die Burg in Krakau, für die auch der verfemte Ludwig Gies ein grosses Holzrelief in Auftrag bekam. Im Mai 1940 war Blumenthal eingezogen worden. Carl Georg Heise verschaffte ihm Arbeitsurlaub und gewann Arno Breker 1942 zu einem Antrag auf Freistellung<sup>2</sup>.» Für Blumenthal, der in Russland kämpft, kommt dieser Hilfeversuch zu spät. Er wird im Oktober 1942 auf Wachtposten von Partisanen erschossen.

1 Josef Thorack, geb. 1889, Grossplastiker, Günstling Hitlers

2 Biographische Mitteilung von Herrn Professor Christian-Adolf Isermeyer zu dieser Ausstellung

### Literatur

Waldemar Grzimek, Deutsche Bildhauer des zwanzigsten Jahrhunderts. Leben, Schule, Wirkungen, München 1969  
Fritz Hellwag, Hermann Blumenthal zum Gedächtnis. In: Die Kunst, Monatschrift für Malerei, Plastik und Wohnkultur, 45, (1944) Heft 3

1905 In Essen geboren

1920-25 Steinmetzlehre und Besuch der Kunstgewerbeschule in Essen

1925-31 Studium an den Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst in Berlin bei Wilhelm Gerstel und Edwin Scharff

1929 Meisterschüler von Edwin Scharff. Auf der Ausstellung des deutschen Künstlerbundes in Köln vertreten. Erhält den Preis der Stadt Köln

1930 Beteiligung an der «Deutschen Kunstausstellung» München. Grosser Staatspreis (Rompreis) der Preussischen Akademie der Künste, Berlin

1931-32 Von Oktober bis Juni Stipendienaufenthalt in der Villa Massimo, Rom

1932-34 In Nowawes bei Potsdam und in Essen  
1932 Ankauf der Plastik «Schreitender Jüngling» durch das Folkwang-Museum Essen

1934 Beteiligung an der Ausstellung der Berliner Sezession

1935 Stipendiat der Akademie in Kassel. In Berlin im Atelierhaus Klosterstrasse

1936 Ausstellungsbeteiligung: Royal Scottish Academy in Edingurgh, Kunstverein Hannover und Galerie Buchholz in Berlin

1936-37 In Rom und Florenz, Stipendiat der Villa Massimo und der Villa Romana

1937 Die Plastik «Schreitender Jüngling» wird aus dem Folkwang-Museum Essen entfernt

1937-40 In Berlin. Begegnung mit Käthe Kollwitz, Gerhard Marcks, Ludwig Kasper, Werner Heldt

1938 Cornelius-Preis der Stadt Düsseldorf

1940 Einberufung zum Kriegsdienst

1942 In Russland von Partisanen erschossen





## Volker Böhringer

- 51  
Gaswerk 1930  
Aquarell. 24,8 x 34,2 cm  
Galerie Valentien, Stuttgart
- 52  
Kasino 1930/31  
Aquarell. 36,4 x 46,4 cm  
Galerie Valentien, Stuttgart
- 53  
Frau am Zaun 1937 Mischtechnik auf Sperrholz.  
149,5 x 100 cm Galerie Valentien, Stuttgart
- 54  
Sterbendes Mädchen 1941 Mischtechnik auf  
Hartfaserplatte. 125,5 x 83 cm Galerie Valentien,  
Stuttgart
- 55  
Kristallnacht 1941  
Aquarell. 32 x 19 cm Galerie Valentien, Stuttgart
- 56  
Betender Henker 1944  
Mischtechnik auf Holz. 102,6 x 100,5 cm  
Städtische Kunstsammlungen Karlsruhe Abb.
- 57  
Mutter und Kind zwischen Ruinen 1948  
Tuschkfederzeichnung, aquarelliert.  
50,5 x 33,8 cm  
Galerie der Stadt Stuttgart
- 58  
Ohne Titel 1948  
Tuschkfeder auf aquarelliertem Grund.  
54,8 x 36,9 cm  
Galerie Valentin, Stuttgart
- 59  
Häftling o. J.  
Federzeichnung. 47,6 x 33,4 cm Galerie der  
Stadt Stuttgart Abb. S. 84

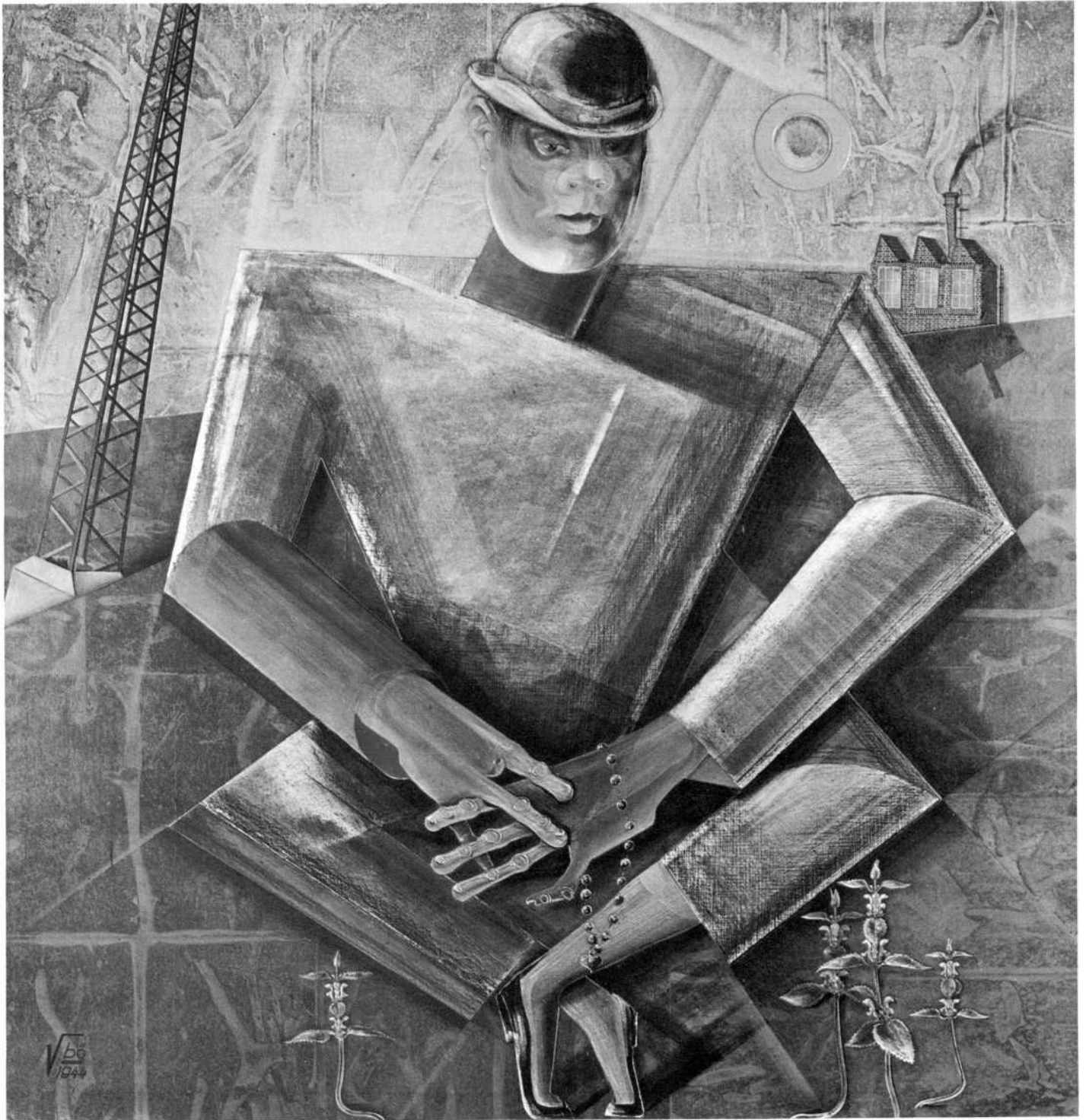
Volker Böhringer gehört zu den jungen Künstlern, deren Entfaltung durch die faschistische Kunstpolitik im Keim erstickt wird. 1936 muss er als 24-jähriger Student die Stuttgarter Akademie verlassen und erhält Mal- und Ausstellungsverbot. In den Jahren des Naziregimes malt Böhringer heimlich in der Wohnung seiner Eltern in Esslingen-Mettingen. Um seine eigentliche Arbeit vor den Nachforschungen der Behörden und der Gestapo zu tarnen, fertigt er Werbe- und Industriegraphik an. Über Kontakte Böhringers zu Künstlern, die in derselben Lage sind, ist nichts bekannt. Offenbar bleibt er völlig vereinsamt und findet keinen Weg, sich an Gleichgesinnte anzuschließen. Von 1945 bis 1948 wird seine Maltätigkeit durch eine schwere Lungenkrankheit und damit verbundene Sanatoriumsaufenthalte unterbrochen. Nur Zeichnungen entstehen. 1947 bringt eine Ausstellung in Basel einen überraschenden aber kurzlebigen Erfolg, der keine weiteren Auswirkungen auf seine verzweifelte materielle Situation hat. Böhringer wird 1948 aus dem Sanatorium Gundeisheim als geheilt entlassen. Seit 1949 verschlechtert sich sein körperlicher Zustand jedoch ständig. 1950 beginnt er wieder zu malen, erhält aber nur selten Gelegenheit zum Ausstellen. Bis auf wenige Ankäufe von öffentlicher Seite bleiben seine Bilder unverkauft. Er muss Sozialhilfe in Anspruch nehmen. Bis zu seinem Tod findet sein Werk keine Resonanz.

### Literatur

Volker Böhringer, Ausstellungskatalog der Galleria del Levante, München 1974  
Volker Böhringer. 1912-1961. Oeuvrekatalog des Esslinger Kunstvereins, Esslingen 1976

1912 In Esslingen geboren  
1930 Studium an der Württembergischen Staatlichen Kunstgewerbeschule bei Schneidler und an der Akademie der bildenden Künste, Stuttgart, bei Spiegel  
1936 Vom Studium ausgeschlossen, Ausstellungs- und Malverbot  
1936-45 Malt heimlich in der elterlichen Wohnung in Esslingen-Mettingen. Werbe- und Industriegraphik als Tätigkeitsnachweis für Behörden  
1945-48 Sanatoriumsaufenthalt in der Lungenheilstätte Weinsberg in Württemberg und im Lungensanatorium Gundelsheim. Schwere Operation. Bis 1950 entstehen nur Zeichnungen

1947 Ausstellung in Basel  
1949 In Stuttgart  
1950 Wiederaufnahme der Arbeit an seinen Gemälden. Beginn der Reihe religiöser Werke  
1950-60 In Stuttgart und Esslingen  
1961 Heirat mit Emmaluise Gommel. In Stuttgart gestorben



- 60  
Jaulender Hund 1927  
Mischtechnik. 80 x 54 cm Privatbesitz Abb.
- 61  
Aus «Bilderbogen der Zeit» 1927  
4 Linolschnitte «Arbeiter». Je 28,5x22,5 cm  
2 Radierungen «Intellektuelle». Je 29x23 cm  
Gottfried Brockmann, Kiel
- 62  
Stilleben mit totem Vogel 1934 Mischtechnik.  
49 x 38 cm Kieler Stadtkloster, Kiel
- 63  
Landschaftsbild 1935  
Kasein auf Finnplatte. 74 x 94,5 cm  
Privatbesitz
- 64  
Aus «Neue Linie» 1935 Federzeichnungen.  
Mit Passepartouts je DIN A 4 hoch  
Gottfried Brockmann, Kiel
- 65-68  
Aus «Zeitbühne» Abb.
- 65  
Aus der Versenkung 1935 Mischtechnik.  
21,2 x 26,4 cm Privatbesitz
- 66  
Kopf ind den Sand, Vorhang auf 1939  
Federzeichnung, getönt. 19,3 x 24 cm  
Gottfried Brockmann, Kiel
- 67  
Spätes Drittes Reich I (Ton in des Töpfers  
Hand) 1939  
Mischtechnik. 20,5 x 26,4 cm Privatbesitz
- 68  
Spätes Drittes Reich II (Burleskes  
Theater) 1939  
Mischtechnik. 21,4 x 26,4 cm Privatbesitz

69  
Blätter aus der Kriegsgefangenschaft 1945  
8 Bleistiftzeichnungen. Mit Passepartouts je  
DIN A 4 hoch  
Gottfried Brockmann, Kiel

70  
Der Seiltänzer 1947  
Öl und Kasein auf Hartfaserplatte. 92 x 71,5 cm  
Gottfried Brockmann, Kiel

November 1918: 15 Jahre war ich alt – Obertertianer am Gymnasium in Köln-Lindenthal –, als das wilhelminische Zeitalter zusammenbrach. Matrosen aus Kiel, Hunger überall und auf den Strassen die Opfer des Krieges.

Täglicher Schulzwang und häusliche Geordnetheit; ich mochte all dies nicht mehr, auch nicht die Kunstbegriffe meines Vaters. Er war «akademischer Kunstmaler» mit Ansehen und von national-liberalem Denken (nur bei Stichwahlen stärkte er die SPD). – Sein Sohn Gottfried wollte sich selbst orientieren, abseits der bürgerlichen Welt. Erst freidenkerisch bei der Jugendbewegung des Monistenbundes, dann – sozialbezogener – bei der «Freien Arbeiterjugend». Wir diskutierten Marx und Engels, waren Pazifisten und demonstrierten gegen den Kapp-Putsch (1920).

Ich erlernte einen praktischen Beruf: TA Jahre Praktikant bei einem Kölner Architekten, dann Maler und Anstreicher, mit Gesellenbrief (1922) und Kenntnissen sozialistischer Literatur: Landauers «Gewaltloser Sozialismus» und Krapotkins anarchistische Theorien. Macht, Zentralismus und Parteienherrschaft waren uns zuwider; wir glaubten an einen «Sozialismus von unten» und lebten mit dem Gedankengut der nachexpressionistischen Kunst (Pfeinferts «Aktion», Dada, Stijl und «Ararat»). Zeichnen habe ich bei meinem Vater gelernt.

Meine künstlerische Eigenständigkeit festigte sich bei den «Kölner Progressiven», in der persönlichen und formalen Nähe von Hoerle und Seiwert, den politischen Konstruktivisten. Meine Krüppel-darstellungen (1922/23) und andere erste Arbeiten fanden damals jedoch kaum Resonanz. Noch meine 1927 in Buchform veröffentlichten «Arbeiter»-Linolschnitte verwies die Kommentierung des «Kunstblattes» 1928 ins «silhouettenhaft-Plakative». Die etablierte Kunstkritik hatte nicht gemerkt, dass gerade dies, die zeichenhafte Typisierung des selbstbewussten Arbeiters, gewollt war. 1926-1932 in den Jahren meiner Ausbildung an der Düsseldorfer Akademie tritt der sozialenga-

gierte Zug in meinen Arbeiten zurück. Ironie und Skepsis werden erkennbar, Reaktion auf die Schwächen der Weimarer Republik, die ihre revolutionären Impulse mehr und mehr verlor. Als sich der Nationalsozialismus ankündigte, draussen und in der Akademie, wurde ich politisch wieder aktiver. Unser Asta-Ausschuss – 1928-1931 unter meinem Vorsitz – sperrte sich gegen die von NS-Seite betriebenen Politisierungstendenzen an der Schule. 1931 schloss ich mich der «ASSO» an. 1932 war mir aus Prag die Trotzki'sche Schrift «Wie wird der Nationalsozialismus geschlagen» zugesandt worden. Der darin aufgezeigte Weg schien mir richtig. Wir propagierten den Generalstreik und hofften auf eine gemeinsame Front der beiden sozialistischen Parteien gegen Hitler.

Wir hatten unseren Gegner unterschätzt. Im April 1933: ein schwarzer Mercedes hält bei uns in Düsseldorf-Stockum, Uniformierte in unserer Wohnung, Hausdurchsuchung, Gewalttat und Schusswaffenbedrohung. Bei den Eltern meiner Frau in Berlin-Dahlem suchte ich eine unauffällige Bleibe. Eine Rückkehr in meine Tutor-Position an der Akademie war undenkbar.

In den Berliner Jahren 1933-1943 musste ich mich «handwerklich» durchschlagen, mit Kolorieren von Kinoreklamen, mit Zeitungsillustrationen und Dekorationsarbeiten an Wehrmachtbauten. Landschaften malte ich, zum Verkauf, auch Porträts und wenig Zeitkritisches für mich allein.

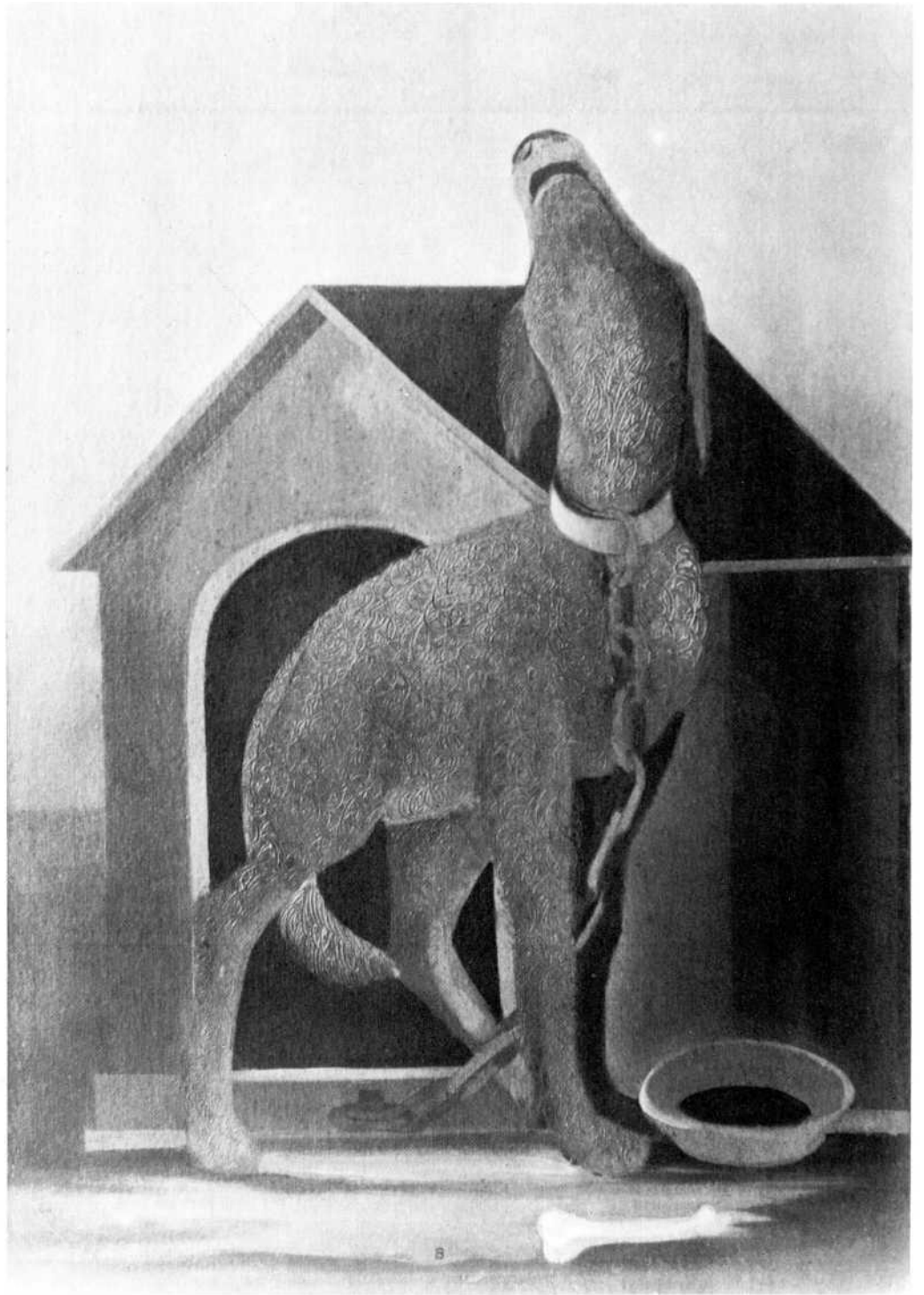
1936 stellte mich noch einmal die Berliner Galerie F & F – vornehmlich mit Stilleben – aus. Hierzu der «Völkische Beobachter» vom 10. 10. 1936: «G. B. gehört zu jener Malergeneration, die gläubig durch die Geschmacksschule der sogenannten modernen Kunstrichtungen gegangen ist. . . . Allen diesen Schülern der Moderne könnte nur eine ehrliche Auseinandersetzung mit der Natur helfen, die alles vergessen liesse, was sie an Unbrauchbarem und Hemmendem angenommen haben.» Es störte das rationale Moment in meiner Kunst; ich konnte fortan öffentlich nichts mehr zeigen. 1942-1945 tat ich Kriegsdienst: Landesschütze in Hof an der Saale. Nach einigen Monaten amerikanischer Gefangenschaft habe ich dort im Sommer 1945 meine künstlerische Arbeit wiederaufgenommen.

Gottfried Brockmann

#### Literatur

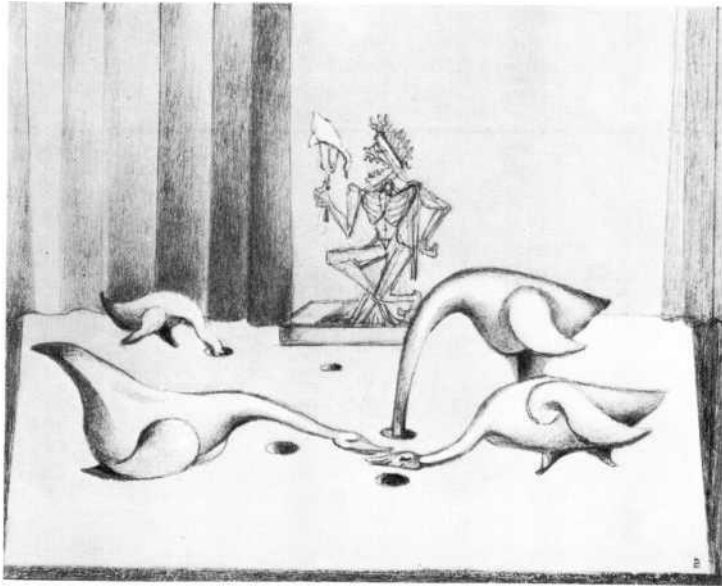
Gottfried Brockmann. Gemälde, Zeichnungen, Graphik, Ausstellungskatalog Karl-Ernst-Osthaus-Museum, Hagen 1976

Joachim Kruse, Gottfried Brockmann, Schleswig 1970

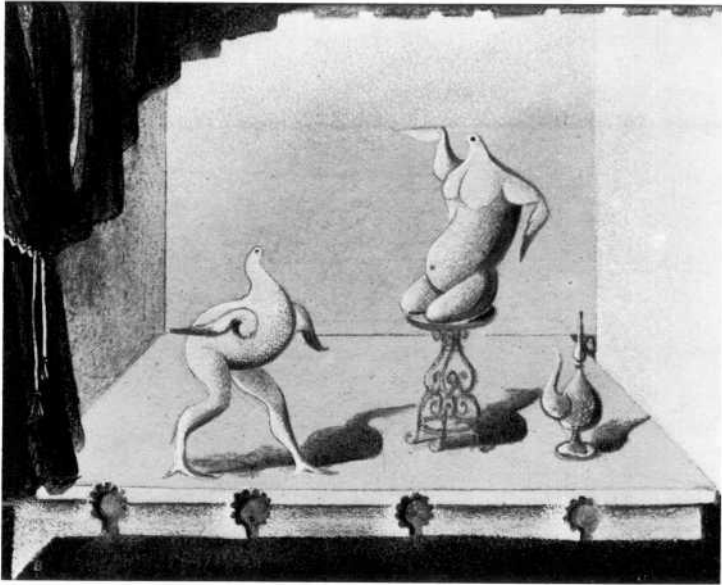


1903 In Köln-Lindenthal geboren  
1920 Architekturpraktikum in Köln, Malerlehre. Begegnung mit Heinrich Hoerle  
1922 Anschluss an die sich um Hoerle, Seiwert und Freundlich bildende «Gruppe Progressiver Künstler». Erste Ausstellung von Gemälden und Zeichnungen im Lichthof des Kunstgewerbemuseums Köln. Ausstellungsbeteiligung in Köln, Düsseldorf, Krefeld  
1926-32 Studium an der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf. Kontakt mit Jankel Adler  
1928-31 Asta-Vorsitzender der Akademie. Widerstand gegen faschistische Tendenzen an der Schule  
1931 Anschluss an die «ASSO». Beteiligung an der Ausstellung der «Société Anonyme», New York, anlässlich der Eröffnung der New School of Social Research, wo u.a. Kandinsky, Picabia, Schwitters, Klee, Léger, Mirô, Man Ray vertreten sind  
1932 Heirat mit Marianne Reunert  
1933 Mitglied der Rheinischen Sezession. In Düsseldorf vom Studium ausgeschlossen. Haussuchung durch die Gestapo. Flucht nach Berlin  
1933-42 In Berlin. Handwerkliche Tätigkeit als Broterwerb  
1934 Mitarbeit an der Beilage der politischen Wochenzeitung «Blick in die Zeit», die 1935 verboten wird  
1936 Ausstellung in der Galerie F & F in Berlin  
1942-45 Kriegsdienst und amerikanische Kriegsgefangenschaft  
1945-52 In Hof an der Saale. Erste Ausstellung in Hof  
1951 Ausstellung beim Kunstamt Berlin-Charlottenburg  
1952 Kulturreferent der Stadt Kiel  
1955-70 Leiter der Abteilung freie und angewandte Malerei an der Muthesius-Werkkunstschule Kiel  
1964 Kulturpreis des Landes Schleswig-Holstein  
1975 Ernennung zum Professor  
1976 Retrospektivausstellung im Karl-Ernst-Osthaus-Museum Hagen  
Lebt in Kiel

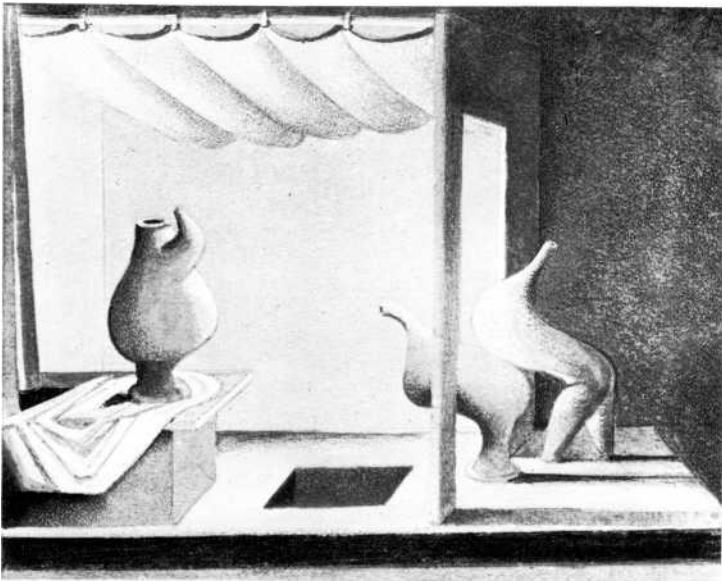




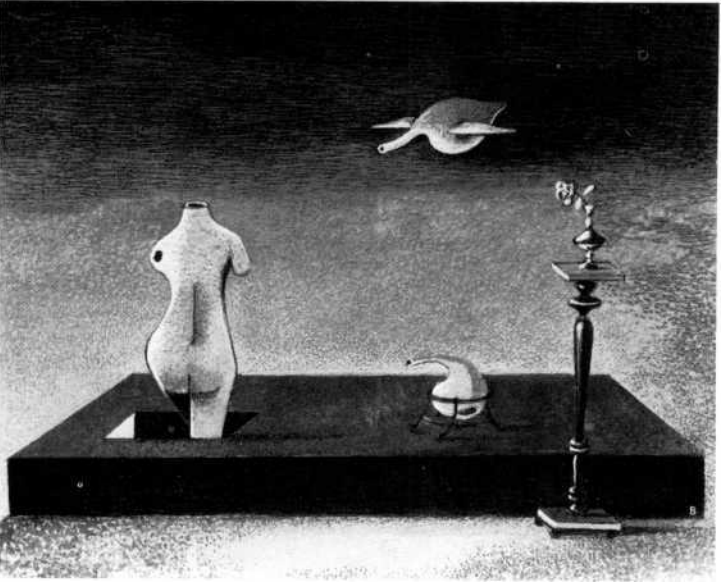
66



68



67



65

## Carl Buchheister

Alle Werke bis auf Nr. 78 sind im Besitz von Frau Elisabeth Buchheister, Hannover

71

Raumkomposition Nr. 3 1923  
Aquarell mit Öl auf Papier, auf Pappe  
aufgezogen 30 x 40,5 cm

72

Landweg 1934  
Federzeichnung und Aquarell. 24 x 31 cm

73

Tonkuhle 1934  
Federzeichnung, farbig getönt. 43,5 x 37,5 cm

74

Acker mit Gerät 1934  
Aquarell und Buntstift. 50,5 x 65 cm

75

Zugbrücke in Frankreich 1942 Öl auf Karton.  
32 x 45 cm Abb.

76

Menschen im Lager 1945  
Bleistift. 20 x 33 cm

77

Nächtliches Lager 1945  
Kohle und Farbstift. 20 x 33 cm

78

Komposition Kontrapunkt rosa-rot = schwarz  
1949 Mischtechnik auf Papprelief. 82 x 65,5 cm  
Sammlung Sprengel, Hannover

Carl Buchheister gehört in den zwanziger Jahren zur Spitzengruppe der Moderne. Er steht u.a. mit den Bauhausmeistern in lebendigem Kontakt und ist auch durch Herwarth Walden mit der künstlerischen Elite seiner Zeit verbunden. Um 1930 steht er auf der Höhe seines Erfolges und genießt internationale Anerkennung.

1933 muss er seine Ehrenämter, den Vorsitz der Vereinigung «Die abstrakten Hannoveraner» und die Leitung des «Reichsverbandes bildender Künstler Deutschlands, Provinz Hannover» niederlegen. Es folgt das Verbot, abstrakt zu malen. In einem Brief an Philipp D'Arshot vom 10.7.1961 stellt Buchheister seine Situation während des Hitlerregimes dar:

«Durch den ersten Weltkrieg 1914-18 (Reserveoffizier, Leutnant der Feldartillerie) war ich gegen Massensuggestion immun geworden. Ich war 1914 unreif und begeistert, für mein Vaterland zu kämpfen. – Gegen Mitte und Ende dieses Krieges liess diese patriotische Begeisterung merklich nach, sie war nicht echt und nicht *menschlich* fundiert. Gegen Hitlers Massensuggestion war ich durch die Zeit 1914-18 vollkommen immun. Ausserdem war Hitler Feind No. 1 gegen die gegenstandslose Gestaltung, auch der Kreis meiner Freunde war entsetzt über so viel Borniertheit. Nach mehreren inneren Konflikten entschloss ich mich, gegenständlich zu malen. Ich konnte nicht heimlich abstrakt malen, eine Diktatur lässt das nicht zu. – Ich malte nach längerem Probieren gut komponierte Landschaften, auch Porträts, aber in keiner Weise «Deutsche Heldenverklärung' à la Hitler.

Dann musste ich, wenn auch «entarteter Künstler» wieder Offizier werden im 2. Weltkrieg 1940-45. Ich war Hauptmann und Einheitsführer und musste in der Etappe für meine Zukunft sorgen, habe gegenständlich gemalt, viele Skizzen, aber ich hatte keine Zeit zu schweren Malproblemen, wie abstrakter Malerei. Nach kurzer amerikanischer Gefangenschaft kam ich zurück im September 1945 nach Hannover. – Als Offizier der Wehrmacht war ich gegen *äusserliche* Verfolgung der Nazis ziemlich gesichert. Ich habe nicht das Gefühl 12 Jahre Zeitverlust gehabt zu haben. Ich habe ja im Gegenständlichen immer mindestens stark innerlich abstrahiert. – Diese Schulung und Übung verursachte, dass ich 1945 vollkommen auf der Höhe war, ohne mir dessen bewusst zu sein. – Die Autarkie Hitlers hatte noch für Jahre nach 45 jede geistige Anregung von aussen unterbunden. – Erst allmählich kamen auswärtige Ausstellungen, die zeigten, wie die Entwicklung in der freien Welt weitergegangen war. – Vorher aber von 1945-49 habe ich experimentiert und wenig nur alte gegenstandslose Bilder ausgestellt. Ich *wusste* die strenge konstruktive Periode (8 Jahre) bis 1933 war erledigt. – Ich war jetzt reif zur Synthese auf der Basis der Heitmüller Bilder, ich hatte *Antennen*, die mir die unsichtbare Aussenentwicklung deutlich machten, ich war 1945-49 weiter als die Tachisten, Seriellen, Monochromen usw. und bin es wohl heute noch ... Die geistige Sklaverei war grausam und ich bin eben heil, innerlich und äusserlich wie ein Phönix scheinbar aus der Asche und dem Schlamassel gestiegen<sup>1</sup>».

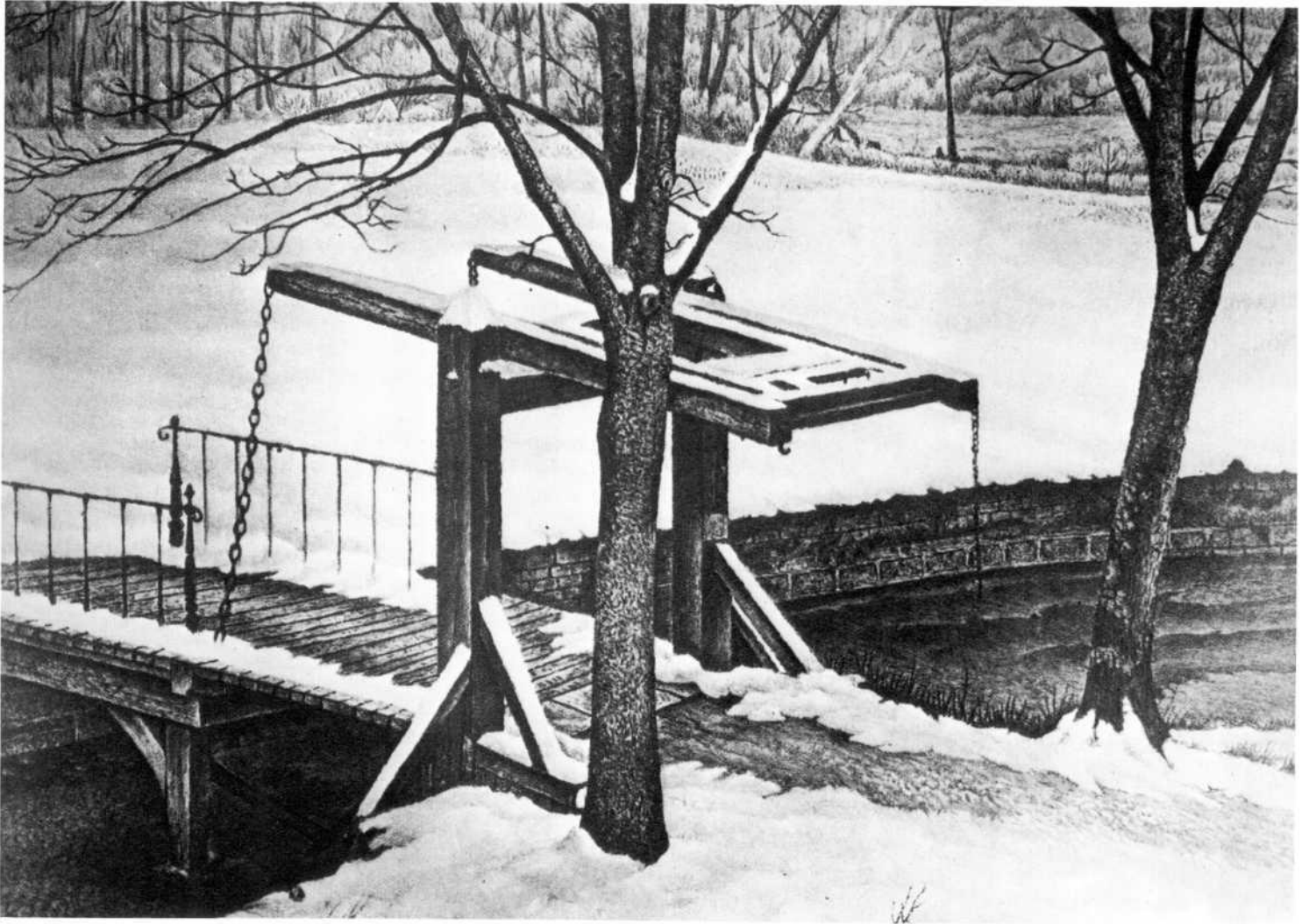
Nach 1950 gelingt es Buchheister zum zweiten Mal, internationale Anerkennung zu gewinnen.

1890 In Hannover geboren  
1909 Abitur an der Leibnizschule, Hannover  
1914-18 Kriegsteilnahme  
1919 In Hannover als freier Maler, Autodidakt  
1921 Freundschaft mit Kurt Schwitters  
1923 Erste abstrakte Bilder  
1926 Ausstellung bei Herwarth Walden im «Sturm», Berlin und im Museum of Modern Art, New York. Vorsitzender der Künstlervereinigung «Die abstrakten Hannoveraner»  
1927-33 Erster Vorsitzender des Reichsverbandes bildender Künstler Deutschlands (Provinz Hannover)  
1930 Ausstellung bei der Gruppe «cercle et carré», Paris und bei der «Société Anonyme», New York  
1931 Heirat mit Elisabeth Meyer, Hannover  
1931-37 Freischaffend in Hildesheim  
1932-36 Mitglied der Gruppe «abstraction, création, art non figuratif», Paris  
1933 Verbot, abstrakt zu malen. Später als «entartet» eingestuft  
1937 Rückkehr nach Hannover  
1939-45 Kriegsdienst  
1945 Rückkehr aus amerikanischer Kriegsgefangenschaft nach Hannover. Gründung des «Bundes bildender Künstler für Nordwestdeutschland e. V.» mit Prof. Ludwig Vierthaler  
1945-48 Arbeit an der neuen Konzeption seines abstrakten Werkes  
1951 Ausstellung in der Zimmergalerie Frankfurt am Main, dort Begegnung mit Edouard Jaeger, Paris. Seitdem zahlreiche Ausstellungen  
1952 Vorstandsmitglied des «Bundes bildender Künstler für Nordwestdeutschland e. V.»  
1957-64 Ständige Arbeitsaufenthalt während des Sommers in Emeville und Paris  
1960 Verleihung des Bundesverdienstkreuzes 1. Klasse  
1964 In Hannover gestorben

1 Unveröffentlichter Brief an Philipp D'Arshot vom 10.7. 1961

### Literatur

Rudolf Lange, Carl Buchheister, Göttingen 1964  
Carl Buchheister, Ausstellungskatalog Kunstverein Hannover, 1964  
Carl Buchheister, 1890-1964, Ausstellungskatalog Galerie Hennemann, Bonn, 1977



75

## Alexander Camaro

Alle Werke sind im Besitz des Künstlers

79  
Rosa Dame 1946  
Öl auf Leinwand. 119 x 84 cm

80-84  
Aus «Hölzernes Theater» 1946  
Öl auf Karton

80  
Das Drama  
85 x 59,5 cm

81  
Loge Nr. 7  
85 x 59,5 cm

82  
Die Kulissenmaschine  
59,5 x 85 cm

83  
Bühneneingang  
59,5 x 85 cm Abb.

84 Portal  
59,5 x 85 cm

Alexander Camaro studiert in den zwanziger Jahren in Breslau Malerei und Musik. Gleichzeitig macht er eine Ausbildung in Akrobatik und studiert später in Dresden bei Mary Wigman modernen Tanz. Als 1930 in München das Antikriegstanzdrama «Totenmai» aufgeführt wird, tanzt er als Partner der Wigman den Gott des Krieges. Danach erhält er ein Engagement am Opernhaus Berlin. 1933 wird er entlassen. Camaro sagt über die Jahre bis 1945: «In den folgenden Jahren war ich vorwiegend als Tänzer und Artist am Theater, Kabarett und Variété tätig und auf Tournee unterwegs. Als Schüler von Otto Mueller war schon zu Beginn der dreissiger Jahre keine Ausstellung mehr möglich, um zu existieren, war für mich die Alternative zum Ausstellungsverbot ein Ausweichen auf die Bühnentätigkeit, bis ich im Sommer 1944 untertauchte und bis zum Kriegsende illegal lebte. 1945 war mein gesamtes Werk vernichtet<sup>1</sup>».

1946 malt Camaro seinen Bilderzyklus «Das Hölzerne Theater», der seine Situation während der Nazi-Jahre wiederspiegelt.

1 Biographische Mitteilung von Alexander Camaro

### Literatur

Alexander Camaro. Das Werk, Ausstellungskatalog Kunstverein Wolfsburg e. V., 1961  
Camaro, Bilder, Aquarelle, Graphik, Ausstellungskatalog Akademie der Künste, Berlin 1969

1901 In Breslau geboren  
1920-25 Studium an der Staatlichen Akademie für Kunst und Kunstgewerbe in Breslau bei Otto Mueller. Gleichzeitig Studium am Konservatorium in Breslau. Ausbildung in Akrobatik  
1928 Tänzerische Ausbildung bei Mary Wigman in Dresden  
1930 Partner von Mary Wigman in der Aufführung des «Totenmals» in München  
1930-33 Engagement am Opernhaus Berlin  
1933 Entlassung. Ausstellungsverbot  
1933-44 Als Tänzer und Artist am Theater, Kabarett und Variété tätig. Tourneen  
1945 Vernichtung des gesamten Frühwerks im Krieg  
1946 Ausstellung in der Galerie Rosen, Berlin. Seitdem zahlreiche Ausstellungen im In- und Ausland  
1947 Mitarbeit an der Zeitschrift «Athena» in Berlin  
1950 Bühnenbilder für Jean Anouilhs «Colombe» am Schlossparktheater Berlin  
1951 Berliner Kunstpreis  
1951-69 Professor an der Hochschule für Bildende Künste, Berlin  
1956 Ordentliches Mitglied der Akademie der Künste, Berlin  
1957 Diploma di Collaborazione Decima Triennale di Milano  
1958 Mitglied des Deutschen Kunstrates  
1963 Farbige Glasfenster für die Philharmonie Berlin  
1965 «Schmiede des Vulkan», Bundeskanzlerbungalow, Bonn  
1966-67 Figurinen und Lithographien zur Faust II-Inszenierung Ernst Schröders am Schiller-Theater, Berlin  
Lebt in Berlin



## Rolf Cavael

Alle Werke sind im Besitz des Künstlers

- 85  
1929/7  
Bleistift mit Tusche. 22 x 17 cm
- 86  
1929/11  
Bleistift mit Tusche. 21 x 18 cm
- 87  
12. 3. 1936  
Aquarell. 26 x 19 cm
- 88  
15 Kleinst-Zeichnungen 1937 Bleistift. 4 x 4 cm  
bis 10 x 9 cm Abb.
- 89  
12.3. 1940  
Aquarell. 19 x 24 cm
- 90  
26 . 9. 1943  
Aquarell. 16 x 24 cm  
Abb.
- 91  
27 .9. 1943  
Aquarell. 19 x 22 cm
- 92  
23 . 1. 1944  
Aquarell. 28 x 20 cm
- 93  
25 . 8. 1944  
Bleistift. 26 x 16 cm
- 94  
Mai 1949  
Japan-Aquarell. 23 x 37 cm

Rolf Cavael steht seit der Mitte der zwanziger Jahre mit dem Bauhaus Dessau in Verbindung. Eine besondere Freundschaft verbindet ihn mit Josef Albers, mit dem er 1933 im Braunschweiger Schloss zum ersten Mal ausstellt. Gleich nach der Eröffnung wird die Ausstellung unter Polizeidruck geschlossen. Cavaels Künstlerlaufbahn ist damit blockiert – er erhält Malverbot.

Da er seine antifaschistische Gesinnung offen äußert, wird seine Situation in Berlin immer schwieriger. 1936 zieht sich Cavael nach Garmisch zurück. Aufgrund einer Denunziation wird er dort wenig später von der Gestapo aufgespürt, verhaftet und ins KZ Dachau eingeliefert. Nach neun Monaten wird er aus der Haft entlassen. Er erhält Berufsverbot und steht unter Polizeiaufsicht. Cavael arbeitet, wie er es schon in der Untersuchungshaft und im KZ getan hat, auf kleinstem Format weiter, um seine Arbeiten jederzeit verbergen zu können. Bis 1945 schlägt er sich mit verschiedenen Tätigkeiten durch.

Nach Kriegsende beginnt er mit ungeheurer Energie, sein malerisches Werk neu zu entwickeln. Er findet Kontakt zu anderen Malern der deutschen Avantgarde wie Winter, Geiger, Trier, Berke und Werner. 1949 schließen sich die Künstler zu der Gruppe »Zen« zusammen, die im Nachkriegsdeutschland einen entscheidenden Beitrag zur Entwicklung der Malerei leistet.

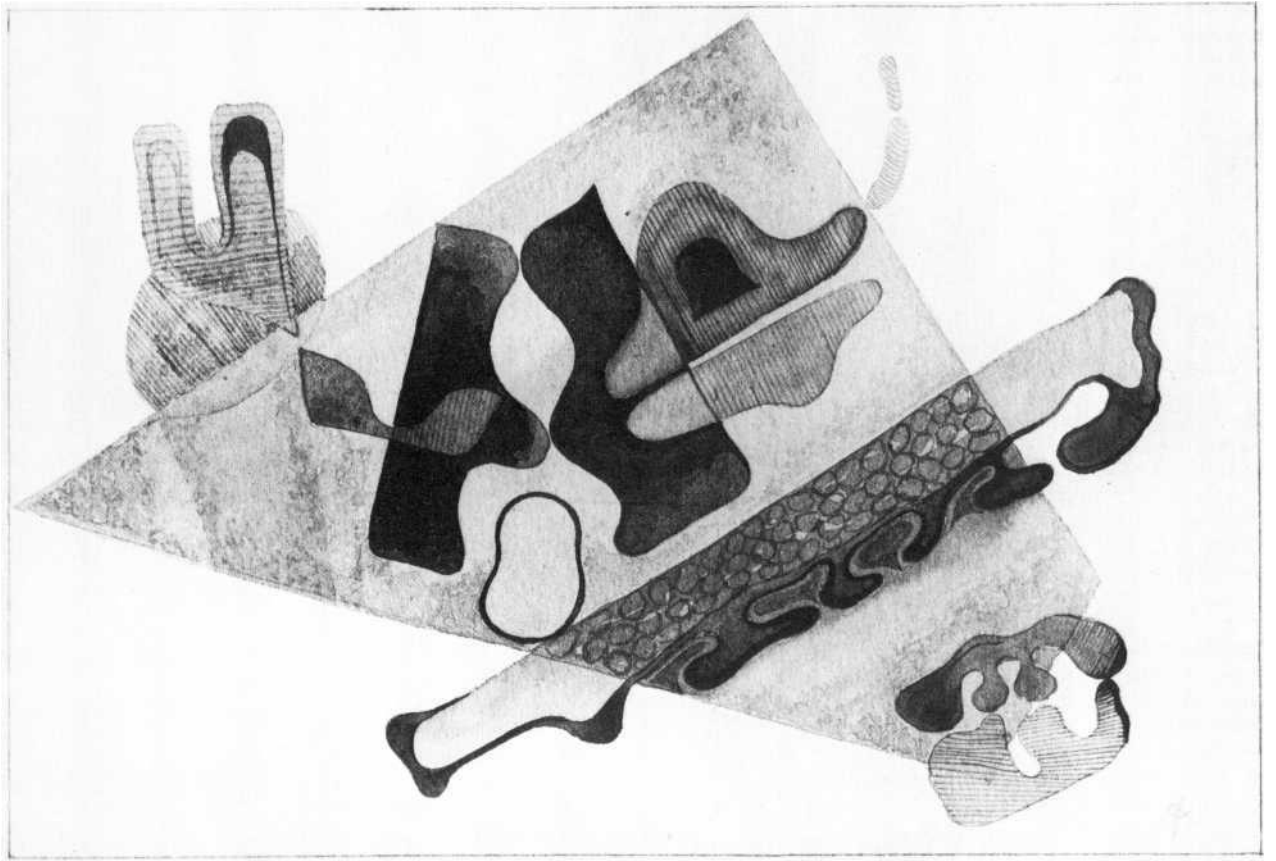
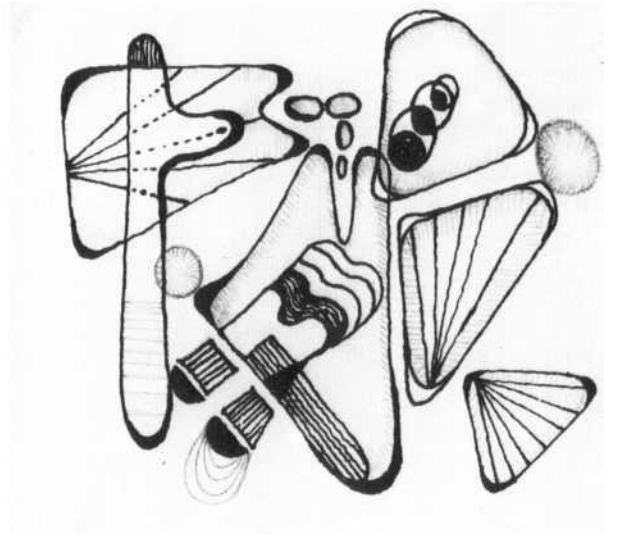
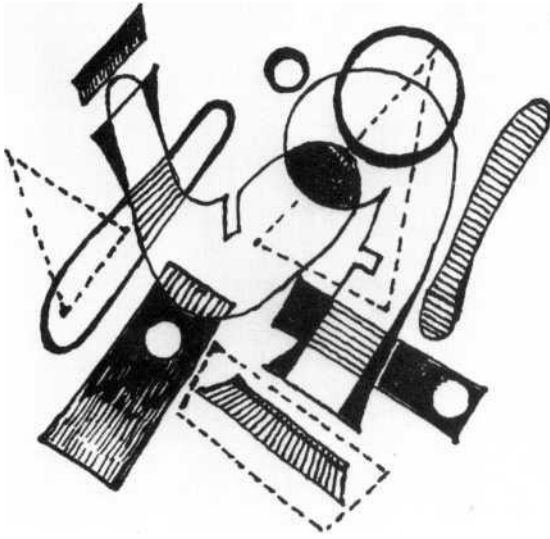
### Literatur

Juliane Roh, Rolf Cavael, München 1964

- 1898 In Königsberg geboren  
1916-18 Kriegsteilnahme  
1919 Ausbildung als Fotograf  
1920 Seit diesem Jahr verschiedene Tätigkeiten beim Film  
1924 Stipendiat der Städelschen Kunstschule in Frankfurt a. M., Studium der Typographie und Malerei  
1926-30 Lehrer für angewandte Graphik an der Städtischen Handelsschule in Frankfurt. Begegnung mit Max Beckmann. Besucht das Bauhaus in Dessau, Kontakt mit Wassili Kandinsky und Josef Albers  
1930 Kündigung. Übersiedlung nach Berlin  
1930-36 In Berlin als freier Maler  
1933 Erste Ausstellung im Braunschweiger Schloss mit Josef Albers. Schliessung der Ausstellung unmittelbar nach der Eröffnung. Malverbot  
1936 In Garmisch. Verhaftung durch die Gestapo. Neunmonatige Haft im KZ Dachau  
1937 Entlassung aus dem KZ. Berufsverbot  
1937-45 Ausübung anderer Berufe zur Erhaltung der Existenz  
1945 Übersiedlung nach München. Neubeginn als Maler. Erste Ausstellung in der Galerie Stangl, München

- 1949 Gastprofessor an der Kunstakademie in Hamburg. Gründungsmitglied der Gruppe »Zen«  
1955 Letzte gemeinsame Ausstellung der Gruppe »Zen«  
1957 Kunstpreis der Stadt München  
1958 Teilnahme an der 29. Biennale in Venedig. Preis der Internationalen Graphik-Ausstellung in Grenchen, Schweiz  
1963 Ausstellung in Verona im Palazzo Gran Guardia  
1968 Verleihung der Medaille »München leuchtet«  
Lebt in München





## Otto Coenen

Alle Werke sind in Privatbesitz

95  
Strasse in Berlin 1930  
Linolschnitt. 23,5 x 30,7 cm  
Abb.

96  
Arbeiter 1931  
Linolschnitt. 47,5 x 35 cm

97  
Stilleben mit Wecker, Lampe und Pfeife 1931  
Öl auf Pappe. 35 x 49,7 cm

98  
Ähren 1936  
Öl auf Sperrholz. 79 x 48,5 cm

99  
Siebengebirge 1937  
Linolschnitt. 21,8 x 40,5 cm  
Abb.

100  
Kühe 1939  
Öl auf Pappe. 50 x 75 cm

Otto Coenen gehört zu den jüngeren Malern, die Ende der zwanziger Jahre zum Kreis der Kölner Progressiven um Seiwert und Hoerle stiessen und in ihrer Entwicklung zwar noch von jenen geprägt wurden (wie Raoul Ubac, Gottfried Brockmann, Erich Mueller-Kraus), aber durch die Nazi-Herrschaft jede Möglichkeit verloren, ihre Arbeit öffentlich zu zeigen.

Nach seinem Studium an der Düsseldorfer Akademie und in Berlin kehrte der gebürtige Dürener um die Jahreswende 1930/31 an den Rhein zurück, wo er sich kurz darauf den «Roten Kämpfern», einer linksradikalen Antifaschisten-Gruppe in der Tradition der KPD, anschloss. Coenen führte die enge Verquickung von Kunst und linkem Radikalismus vielleicht am konsequentesten fort, nachdem Seiwert 1933 und Hoerle 1936 gestorben waren.

1938 besuchte er in Paris Raoul Hausmann, den er von Berlin her kannte, Otto Freundlich, den die Nazis 1943 deportierten und Raoul Ubac. Zur Emigration konnte er sich jedoch nicht entschlies-

sen, obwohl 1936 die Widerstandsgruppe, der er angehörte, weitgehend zerschlagen worden war. Er wurde Kunsterzieher.

In der revolutionären Theorie wie auch in seiner künstlerischen Arbeit galt ihm der Satz Seiwerts, demzufolge «der Schritt, der einmal getan wurde, nicht zurückgenommen» werde, als Losung. Der von den Progressiven entwickelte gegenständliche Konstruktivismus, einstmals als Stil der Avantgarde einstuftbar, wurde ihm zum Gegenstand eines revolutionär intentionierten Konservatismus, wobei das Wort «konservativ» im Sinne des «Bewahrens» verstanden werden will.

Motivisch schlug sich dieses zeitbezogene Charakteristikum in Coenens Konzentration auf Landschaftsmalerei nieder. Nach seinen künstlerischen Anfängen, die – häufig in Form von Druckgrafik – auf das Alltagsleben in der Stadt Bezug nahmen und der «Ikografie der Arbeitswelt» (Walter Vitt) verpflichtet waren, folgten zahlreiche Eifel- und Rheinlandschaften, Waldstücke, Nordsee- und (während des Krieges in Norwegen) Eismeerbilder, die, von den unter Materialmangel angefertigten Skizzen aus Norwegen abgesehen, vor allem in Ölgemälden ihre letzte Gestalt fanden. Über Bleistiftskizzen, Aquarellstudien, zuweilen auch Linolschnitte und Federzeichnungen, wurde ein Weg konsequenter mathematischer Abstraktion beschritten, der den Gebrauch der Logarithmentafel einschloss und trotzdem zumeist mehrere «Lösungs-Varianten» eröffnete; so ziehen sich durch Coenens Arbeit einige Motive («Rotes Dorf», «Roter Hahn», «Nordsee», «Siebengebirge» etc.), die immer wieder neu behandelt wurden, ohne dass der vorgegebene Bildausschnitt verändert worden wäre. Dieser Prozess repräsentiert nicht nur eine Übung gestaltender Ausführung, sondern ebensowohl eine Übung veränderter Wahrnehmung.

Coenen blieb isoliert, auch nach dem Krieg, als der Konstruktivismus noch lange kein Interesse fand. Sein Versuch, die politische Arbeit (in der DFU) wieder aufzunehmen, endete wie die DFU. Vier Ausstellungen in kleinen Galerien führten zwar jeweils zum annähernden Ausverkauf der Exponate, aber im Zuge der Wiederentdeckung der politischen Konstruktivisten blieb er bislang unbeachtet, obwohl er ca. 250 Ölgemälde, zahlreiche Druckgrafiken, fast alle Skizzen und Aquarellstudien der Zeit seit dem Krieg, einige beachtliche Spritztechnik-Bilder von mondrianhafter Einfachheit sowie ein breites fotografisches Werk hinterliess, als er 1971 starb.

Uli Bohnen

1907 In Düren geboren

1926 Abitur

1927-28 Studium in Düsseldorf bei Heinrich Campendonk und Heinrich Nauen. Freundschaft mit Gottfried Brockmann und Jankel Adler  
1929-30 Studium in Berlin bei Georg Tappert; Freundschaft mit Raoul Hausmann

1931-33 In Köln im Kreis der «Progressiven». Freundschaft mit Seiwert, Hoerle, Schmitz, Freundlich, Ubac. Anschluss an die «Roten Kämpfer»; zugleich Referendar/Assessor im höheren Schuldienst als Kunsterzieher

1938 Parisreise. Besuch bei Hausmann, Ubac, Freundlich

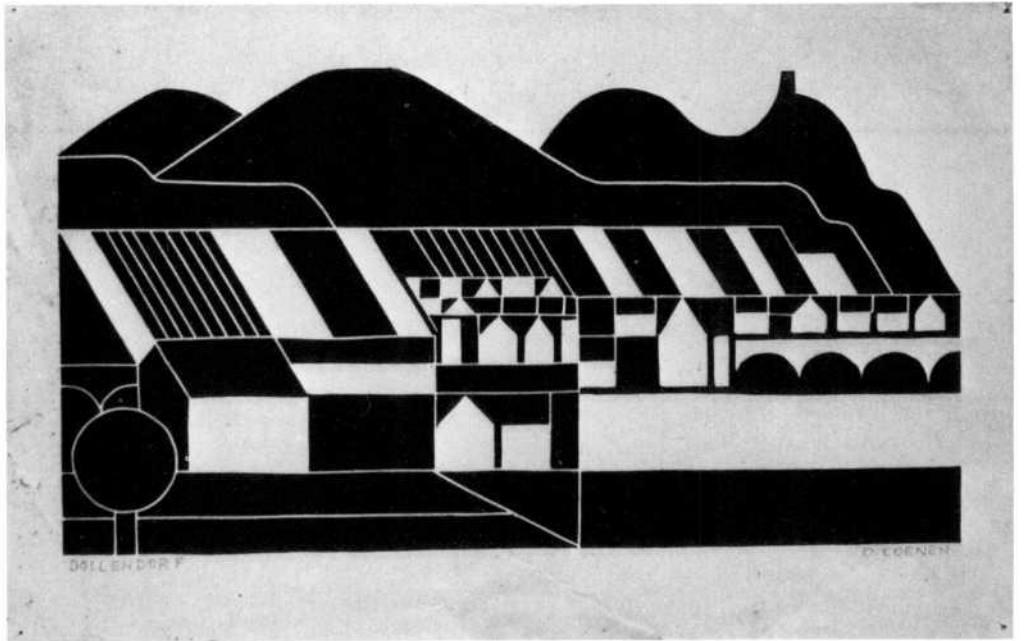
1939-45 Kriegsteilnahme, anfangs im Lazarettendienst in Norddeutschland, ab 1941 Norwegen/Eismeerküste

1946 Rückkehr nach Deutschland. Im höheren Schuldienst in Beuel bei Bonn

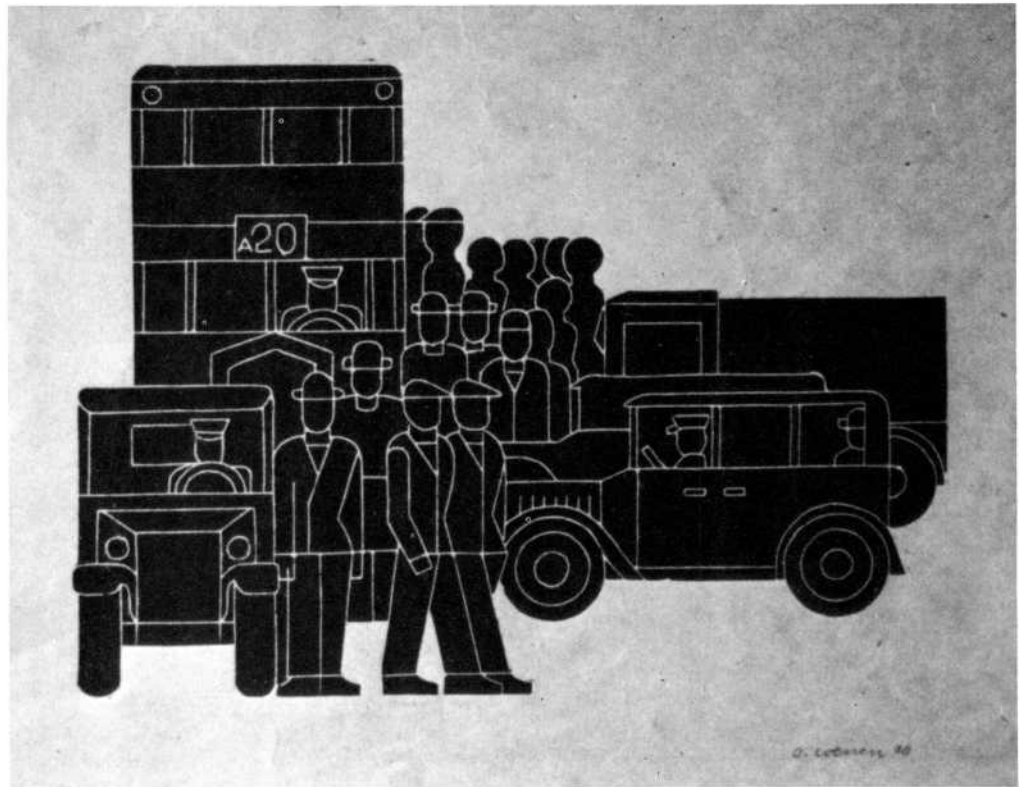
1948-71 Kunsterzieherin Mönchengladbach  
1953 Ausstellung in einer Mönchengladbacher Buchhandlung

1968 Galerie-Ausstellung in Bochum  
1970 Galerie-Ausstellungen in Bochum und Krefeld

1971 In Mönchengladbach gestorben



99



95

## Charles Crodel

Alle Werke sind in Privatbesitz

101

Blumenbild mit Regenbogen 1933 Enkaustik auf Masonite. 17 x 23 cm

102

Weihnachtsmärchen um 1933 Öl auf Leinwand. 97 x 130 cm Abb.

103

Landschaft bei Halle nach 1936 Öl auf Masonite. 33 x 47 cm Abb.

104

Ast 1940  
Öl auf Presspappe. 60 x 74 cm

105

Abschied des Adonis 1942 Öl auf Leinwand. 98 x 130 cm Abb.

106

Krieg und Frieden 1943 Öl auf Masonite. 34 x 24 cm

107

Kinderkreuzzug 1943 Öl auf Masonite. 33 x 46 cm

108

Zerstörte Saalebrücke 1946 Öl auf Masonite. 33 x 47 cm Abb.

1894 In Marseille geboren Jugend in Frankreich

1905-09 In Schwäbisch-Hall

1914 Abitur in Jena

1914-18 Kriegsteilnahme

1818 Heirat mit Elisabeth von Fiebig

1918-23 Studium der Archäologie und Kunstgeschichte in Jena. Gleichzeitig Lithographenlehre

1920 Erste Ausstellung bei der «Berliner Sezession» (Holzschnitte). Ausstellung im Kunstverein Erfurt (Ölbilder, Aquarelle, Graphik)

1921 Gesellenprüfung des Lithographen- und Druckereihandwerks

1923 Ausstellung in der Galerie F. Möller, Berlin mit Richard Scheibe

1924 Ausstellungen in Frankfurt/M., Berlin, Aachen

1927 Berufung an die Kunstgewerbeschule Burg Giebichenstein, Halle, als Lehrer für Malerei und Graphik. Freundschaft mit Gerhard Marcks

1930 Albrecht-Dürer-Preis der Stadt Nürnberg. Mitglied des deutschen Künstlerbundes, Teilnahme an dessen Ausstellungen

1931 Wandbild in der Bauausstellung Berlin

1932 Villa-Romana-Preis, Florenz

1933 Vernichtung der Wandbilder in BadLauchstedt (Goethe-Theater, Herzogspavillon) und eines Wandbildes in Halle (Standesamt). Entlassung aus der Kunstgewerbeschule Halle

1935 Ausstellung in der Galerie Nierendorf, Berlin

1936 Vernichtung der Wandbilder in der «Burse zur Tulpe» (Studentenhaus) und des Wandbildes im Gymnastiksaal der Universität Halle. Ausstellung in der Galerie Buchholz, Berlin

1943 Ausstellung in der Galerie Günther Franke, München

1945 Gleichzeitig Berufung an die Hochschule für industrielle Formgebung Burg Giebichenstein, Halle und an die Hochschule für angewandte Kunst, Dresden. Entscheidet sich für Halle

1945-51 Lehrtätigkeit an der Hochschule für industrielle Formgebung, Halle

1947 Ausstellung im Haus am Waldsee, Berlin

1948-49 Lehrtätigkeit an der Hochschule für bildende Künste Berlin (gleichzeitig in Halle)

1948-50 Ausstellungen in Leipzig, Berlin, Halle

1951 Mitglied des Deutschen Künstlerbundes und der Gesellschaft für Christliche Kunst

1951-63 Lehrtätigkeit an der Akademie der bildenden Künste, München

1953 Mitglied der «Neuen Gruppe», München. Seitdem Teilnahme an der Grossen Kunstausstellung im Haus der Kunst

1956 Ordentliches Mitglied der Akademie der Künste, Berlin

1958 Sechs Gastprofessuren an der University of Louisville, Kentucky und der Pennsylvania State University

1963 Ehrenmitglied der Akademie der Bildenden Künste, München

1968 Ehrengast der Villa Massimo, Rom

1970 Keramikausstellung mit Hedwig Bollhagen und Heidi Manthey, Orangerie Potsdam-Sanssouci

1973 In München gestorben

Vgl. auch den Text S. 37 ff

### Literatur

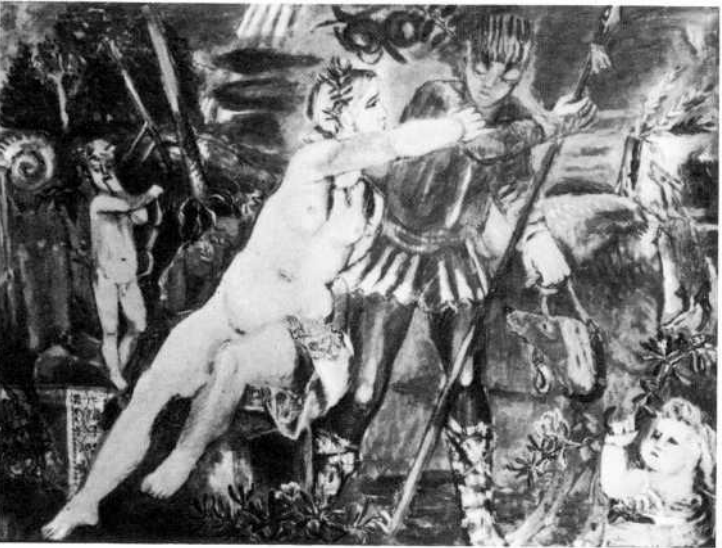
Charles Crodel. 1894-1973, München 1974  
Charles Crodel, Ausstellungskatalog der Galerie Francheville, Hannover 1972



103



108



105



102



## Otto Dix

109

Bildnis einer alten Frau 1930  
Öl auf Holz. 80 x 60 cm  
Galerie Klihm, München

110

Melancholie 1930  
Kreide und Kohle auf Tonpapier. 120 x 90 cm  
Galerie Klihm, München

111

Randegg im Schnee mit Raben 1935  
Mischtechnik auf Hartfaserplatte. 80 x 70 cm  
Privatbesitz  
Abb.

112

Lot und seine Töchter 1939  
Mischtechnik auf Hartfaserplatte. 195 x 130 cm  
Städtisches Suermondt-Ludwig-Museum,  
Aachen. Leihgabe aus Privatbesitz

113

Das Aupatal im Riesengebirge 1942  
Öl auf Leinwand über Holz. 77 x 119 cm  
Galerie Klihm, München

114

Kreuztragung 1942  
Rötelsezeichnung. 64 x 48,5 cm  
Galerie Klihm, München  
Abb.

115

Selbstbildnis als Kriegsgefangener 1947  
Öl auf Hartfaserplatte. 60 x 54 cm  
Galerie Klihm, München

Otto Dix stellt in den zwanziger Jahren in den Grossstädten Europas und in New York aus. Sein Name und sein Werk sind international bekannt. 1927 wird er als Nachfolger seines ehemaligen Lehrers Otto Gussmann als Professor an die Dresdner Kunstakademie berufen. Die Säuberungswut der faschistischen Bilderstürmer richtet sich 1933 in Dresden zuerst gegen Otto Dix. Mit der Begründung, «dass sich unter seinen Bildern solche befinden, die das sittliche Gefühl des deutschen Volkes aufs Schwerste verletzen und andere, die geeignet sind, den Wehrwillen des deutschen Volkes zu beeinträchtigen<sup>1</sup>», wird Dix aus seinem Lehr-

amt entlassen. Seine Dresdner Schüler werden in der Folgezeit ebenfalls der Akademie verwiesen. Otto Dix schreibt in einem undatierten Brief, der an den befreundeten Kunsthändler I. B. Neumann in den USA gerichtet ist: «... Du wirst wissen, dass ich am 8. April d. J. durch die nationale Regierung entlassen worden bin, ohne Pension. Als Grund wurden meine Kriegsbilder angegeben, die geeignet seien, den Wehrwillen des Volkes zu untergraben. Ich musste von Dresden fortziehen und wohne jetzt in Randegg bei Singen. Wir leben unter äusserst kümmerlichen Umständen sozusagen von der Hand in den Mund und ich habe fortwährend Sorgen wie ich Brot und Heizung ... (?) soll die Kinder haben schon Zehen und Finger erfroren Ich muss Dich infolgedessen dringend bitten mir Geld zu senden Ich bekomme 550 Dollar von Dir die sind ja heute nur noch die Hälfte wert, aber ich wäre froh wenn ich das Geld bekäme. Ich bin überzeugt dass Du mir Geld senden wirst. Du hast ja viel daran verdient und wirst auch nicht wollen, dass ich hier im Elend lebe Die Verkäufe und Aufträge haben seit nunmehr einem Jahr hier gänzlich aufgehört Es wird wahrscheinlich auch in den nächsten 10 Jahren nicht besser werden. So war es immer schon man hatte nie Interesse für die wahren Künstler. Schon um 1500 schrieb – ich glaube es war Wolgemut auf ein Bild ‚Schrie o Kunst und klag Dich sehr Din begehrt jetzt niemand mehr‘...<sup>2</sup>» Dix hat seit 1934 Ausstellungsverbot. Bis 1936 bleibt er in Randegg und übersiedelt dann nach Hemmenhofen. Er zieht sich auf die Landschaftsmalerei zurück. In einem Brief (undatiert) an I. B. Neumann schreibt er: «... Ich hab jetzt einige Bilder nach der Schweiz gebracht zum Ausstellen, in Deutschland werden Künstler nicht mehr ausgestellt, wenn sie nicht der Reichskunst-kammer angehören. Ich arbeite und sehe mich nicht um. Ich male Landschaften und an dem grossen Selbstbildnis mit Knaben. Fotos neuer Bilder habe ich leider nicht, wenn welche da sind schicke ich Dir diese Am besten ist schon Du siehst Dir die Bilder hier mal selber an. Wenn Du George Gross siehst, grüss ihn vielmals von mir und schreib mir mal seine Adresse ...<sup>3</sup>»

Die Werke von Otto Dix werden seit 1933 in Ausstellungen «entarteter Kunst» gezeigt; zuerst auf der Stuttgarter Ausstellung «Novembergeist – Kunst im Dienste der Zersetzung» zusammen mit Werken Beckmanns und Chagalls. 260 Bilder werden aus deutschen Galerien und Museen entfernt, 16 davon auf der grossen Münchner Ausstellung «Entartete Kunst» gezeigt. 1939 wird ein Teil die-

ser Bilder zusammen mit den Werken anderer verfeimter Künstler im Auftrag des Deutschen Reiches durch die Galerie Fischer in Luzern versteigert. Die restlichen Bilder erleiden vermutlich das Schicksal aller im Speicherhaus Köpenicker Strasse in Berlin angehäuften Werke «entarteter Künstler», aus denen kein Profit geschlagen werden kann: Sie werden im März 1939 im Hof der Berliner Hauptfeuerwache verbrannt.

Otto Dix lebt und arbeitet bis 1945 in Hemmenhofen. Über die Landschaftsbilder, die während dieser Jahre entstehen, schreibt Otto Conzelmann: «... Immer mehr verliert er sich an Kleinigkeiten. Oft ist es, als ob er die Vegetation unter die Lupe nehme ... Dahinter steht der Seelenzustand eines Verbannten, der einen Schlupfwinkel gefunden hat im Mikrokosmos, der keine Zeitung mehr liest und sich die Ohren zuhält vor dem politischen Lärm draussen ...<sup>4</sup>» Dix besucht während der Jahre 1933-1939 immer wieder sein Dresdner Atelier, wendet sich immer wieder der früheren Konzeption seiner Bilder zu. Während eines Dresdenaufenthalts 1939 wird er von der Gestapo verhaftet. Er steht unter Verdacht, an einer Untergrundbewegung und am Attentat auf Hitler im Münchner Bürgerbräukeller beteiligt gewesen zu sein und bleibt eine Woche in Polizeigewahrsam. 1945 wird Dix zum Volkssturm eingezogen und gerät im Schwarzwald in französische Gefangenschaft, aus der er 1946 entlassen wird.

Von 1946 bis zu seinem Tod nimmt Otto Dix mit zahlreichen Ausstellungen und öffentlichen Auszeichnungen wieder seinen Platz im internationalen Kunstleben ein.

1 Löffler, S. 84

2 Otto Dix, unveröffentlichte Briefe, mit freundlicher Genehmigung der Kunsthandlung Kornfeld & Klipstein, Bern

3 ebd.

4 Conzelmann, S. 50 ff

### Literatur

Otto Conzelmann (Hrsg.), Otto Dix, Hannover 1959 Fritz Löffler, Otto Dix, Leben und Werk, Dresden 1960

1871 In Untermhaus bei Gera geboren

1905-09 Malerlehre in Gera

1909-14 Besuch der Kunstgewerbeschule in Dresden, Studienreisen

1914-18 Kriegsteilnahme

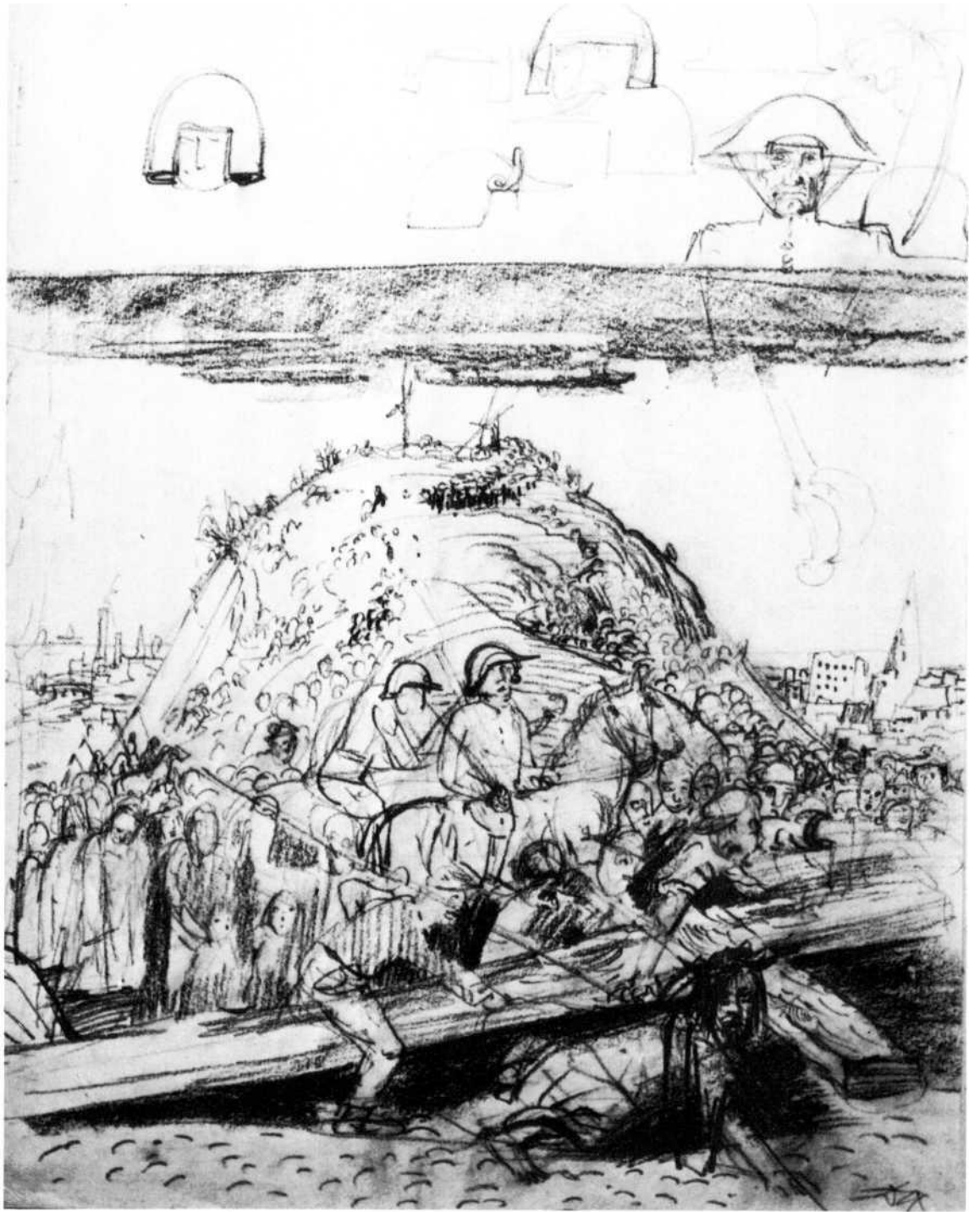
1916 Ausstellung von Kriegszeichnungen in der Galerie Arnold, Dresden

1919-22 Studium an der Akademie der bildenden Künste, Dresden, Meisterschüler von Max Feldbauer und Otto Gussmann





- 1922-25 Studium an der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf bei Heinrich Nauen und Wilhelm Herberholz, Mitglied des Kreises um die Kunsthändlerin Johanna Ey und der Gruppe «Das Junge Rheinland»
- 1924 Mitglied der Berliner Sezession
- 1925 Reise nach Italien und Paris. Beteiligung an der Ausstellung «Neue Sachlichkeit» in Mannheim
- 1925-27 In Berlin. Förderung durch die Galerie Nierendorf. Ausstellungen in Dresden, Berlin, München, Hamburg
- 1927-33 Professor an der Akademie der bildenden Künste, Dresden
- 1928 Beteiligung an der «Internationalen Ausstellung moderner Kunst» im Brooklyn-Museum, New York
- 1929 Beteiligung an der «Internationalen Kunstausstellung» Zürich, Ausstellung in der Galerie Wolfsberg, Zürich
- 1930 Beteiligung an der 17. Biennale in Venedig, Reise nach Paris und Wien
- 1931 Ernennung zum Ordentlichen Mitglied der Preussischen Akademie der Künste, Berlin
- 1933 Entlassung aus dem Lehramt, Mittelpunkt der ersten Ausstellung «Entartete Kunst» in Dresden. Zwangsaustritt aus der Preussischen Akademie der Künste
- 1933-36 In Randegg bei Singen
- 1934 Ausstellungsverbot. Alljährlicher Besuch seines Ateliers in Dresden
- 1935 Beteiligung an der Ausstellung «Modern Works of Art» in New York und der «International Exhibition of Paintings» des Carnegie-Institute, Pittsburgh
- 1936 Übersiedlung nach Hemmenhofen bei Radolfzell am Bodensee
- 1937 In der Ausstellung «Entartete Kunst» in München mit acht Bildern vertreten
- 1938 Ausstellung in der Galerie Wolfsberg, Zürich. Beschlagnahmung von 260 Werken aus deutschen Museen
- 1939 Kurze Inhaftierung
- 1945-46 Kriegsdienst, französische Kriegsgefangenschaft in Colmar
- 1946 Rückkehr nach Hemmenhofen. Beteiligung an der 1. Deutschen Kunstausstellung in Dresden
- 1948-69 Zahlreiche Ausstellungen im In- und Ausland
- 1949 Wiederaufnahme der alljährlichen Besuche in Dresden
- 1954 Präsident der Sezession Oberschwaben-Bodensee
- 1955 Mitglied der Akademie der Künste, Berlin. Studienreise nach Südfrankreich
- 1956 Korrespondierendes Mitglied der Deutschen Akademie der Künste, Berlin
- 1957 Ernennung zum Ehrensenator der Hochschule der bildenden Künste in Dresden. Beteiligung an der Ausstellung «German Art of the Twentieth Century» in New York
- 1959 Verleihung des Cornelius-Preises der Stadt Düsseldorf. Großes Bundesverdienstkreuz
- 1969 In Singen, Hohentwiel gestorben



114

125

## Heinrich Ehmsen

116  
An der Bar (Der Mixer) 1924 Öl auf Leinwand.  
102 x 81 cm Privatbesitz Abb.

117  
Feiner Leute Bad 1925  
Bleistift. 58 x 40 cm  
Lis Bertram-Ehmsen, Herrsching/Widdersberg

118  
Kohlenträger II um 1930  
Öl auf Leinwand. 80 x 100 cm  
Lis Bertram-Ehmsen, Herrsching/Widdersberg

119  
Hallig Hooge bei Sturmflut, Überflutung bei Hallig  
Hooge 1936  
Öl auf Leinwand. 100 x 80 cm  
Lis Bertram-Ehmsen, Herrsching/Widdersberg

120  
Villers-Bocage 1944  
Aquarell. 48 x 56 cm  
Privatbesitz

121  
Sprengungen im Hafen von Rotterdam 1944  
Schwarze Kreide. 46 x 60 cm Privatbesitz

122  
Am Ende eines Krieges 1945  
Öl auf Holz. 33 x 41 cm  
Lis Bertram-Ehmsen, Herrsching/Widdersberg  
Abb.

123  
In den Trümmern 1945  
Öl auf Leinwand. 32 x 24 cm  
Lis Bertram-Ehmsen, Herrsching/Widdersberg

Heinrich Ehmsen hat seine erste bedeutende Ausstellung 1913 in Essen. Er beschreibt die Wendung, die sein Werk in den zwanziger Jahren nach den Erlebnissen des 1. Weltkrieges nimmt, in seinen autobiographischen Notizen: «Heimgekehrt ins Atelier nach München, nach dem Irrsinn des Massenmordens nun umtobt vom Geknatter und Getöse des Bürgerkrieges, schien mir alle Arbeit im Atelier aus früherer Zeit belanglos, nichtig. Ver-

drängte Eindrücke der Jugend, die Jahre vom Kasernenhof und Schlachtfeld, das Erlebnis der Erschiessung von Revolutionären bedrängten mich, zwangen mich, sie zu gestalten. L'art pour l'art ist nicht meine Sache. Ich muss durch Form und Farbe hinaus-schreien, was in mir tobt. Mitleid mit der geschundenen Kreatur, Zorn gegen die Peiniger<sup>1</sup>.»

Seit 1929 lebt und arbeitet Ehmsen in Berlin. Seine Arbeit findet ausserhalb Deutschlands vorwiegend in der Sowjetunion grosse Beachtung. In seiner Autobiographie schildert Ehmsen sein Schicksal während des Hitlerregimes: «28 europäische Museen erwarben Werke von mir. 1933 bis 1945 als entarteter Künstler von den Nazis verfeimt und verfolgt. – Seit 1933 habe ich mich an keiner Ausstellung beteiligt. Aus 15 deutschen Museen wurden meine Werke entfernt bzw. verbrannt.

1928 bis 1933 Studienreisen durch Frankreich, Italien, Jugoslawien, Afrika, Russland. – Ich hatte 1932 – nachdem das Revolutionsmuseum, das Museum westeuropäischer Kunst, das Museum der Roten Armee unter anderen Arbeiten von mir erwarben – eine Ausstellung im westeuropäischen Museum, Moskau, mit grossem Erfolg.

1933 begann der brutale Kampf gegen den Forscher Hugo Junkers-Dessau. Mit Prof. Junkers war ich befreundet und war sein künstlerischer Mitarbeiter. – Junkers' totale Vernichtung begann. Ich setzte mich restlos für Junkers ein und wurde von der Gestapo verhaftet. Ich wurde in die Folterkammer des Columbiahauses Berlin-Tempelhof eingeliefert. Hier erlebte ich, wie wertvolle Menschen, z.B. Kommunistenführer Scher aus Kremmen u.a. durch furchtbarste bestialische Folterungen zu Tode gequält wurden. – Während dieser Monate wurde mir klar, dass nur Brandstiftung und gemeinster Mord als Fanal Mittel zum Zweck waren. – Das Erleben in der Folterkammer war so erschütternd, dass es mir noch heute, nach 13 Jahren, unmöglich ist, darüber zu sprechen, weil in Tränen alle Worte versinken. Unsagbar wurde ich von Henkersknechten gequält. Ich sollte Verräter an Prof. Junkers werden. Es ginge doch um meinen Kopf, wie die Schergen betonten. Aber ich kämpfte mit vollem Einsatz meines Lebens. Sabotage von Regierungsmassnahmen und Landesverrat hielt man mir vor. Immer wieder wurde ich von der Gestapo geholt im Kampf um Junkers, bis Junkers starb. – Nachdem ich Ende 1935 als Soldat des ersten Weltkrieges für wehrunwürdig erklärt worden war, arbeitete ich ab 1936 weiter an Bildern auf Grund der vorher gemachten Studien. – Ende

1940 wurde ich gefragt, ob ich als Kriegsmaler für die Wehrmacht arbeiten wolle. – Ich lehnte ab, da ich kein Kriegsmaler im Sinne der Nazis sei. Man bot mir dann an, in Paris die künstlerische und soziale Betreuung der französischen Künstler zu übernehmen. Da ich fast alle französischen Künstler von Maillol bis Derain, Picasso, Braque usw. persönlich kannte, nahm ich an. – Mittlerweile war Goebbels auf meine Vergangenheit aufmerksam geworden. Daraufhin wurde ich Anfang 1942 als unzuverlässig im Sinne der Nazis und wegen meiner frankophilen Haltung aus der Tätigkeit gestossen. Es wurde mir nahegelegt, als Maler in der Staffel der bildenden Künstler dokumentarische Studien zu machen. Da diese Arbeit keine Nazitendenz verlangte, studierte ich Land und Leute im Süden Russlands, im Kaukasus, in Frankreich, Belgien und Holland. Fast alle diese Arbeiten sind in meinem Besitz.

Ende 1944 wurde ich als entarteter Künstler auch aus der Staffel entfernt. Von Dezember 1944 bis Mai 1945 arbeitete ich in meinem Berliner Atelier. – Ab Mai 1945 stehe ich nun im Aufbau des von Hitler zerstörten Deutschlands<sup>2</sup>.»

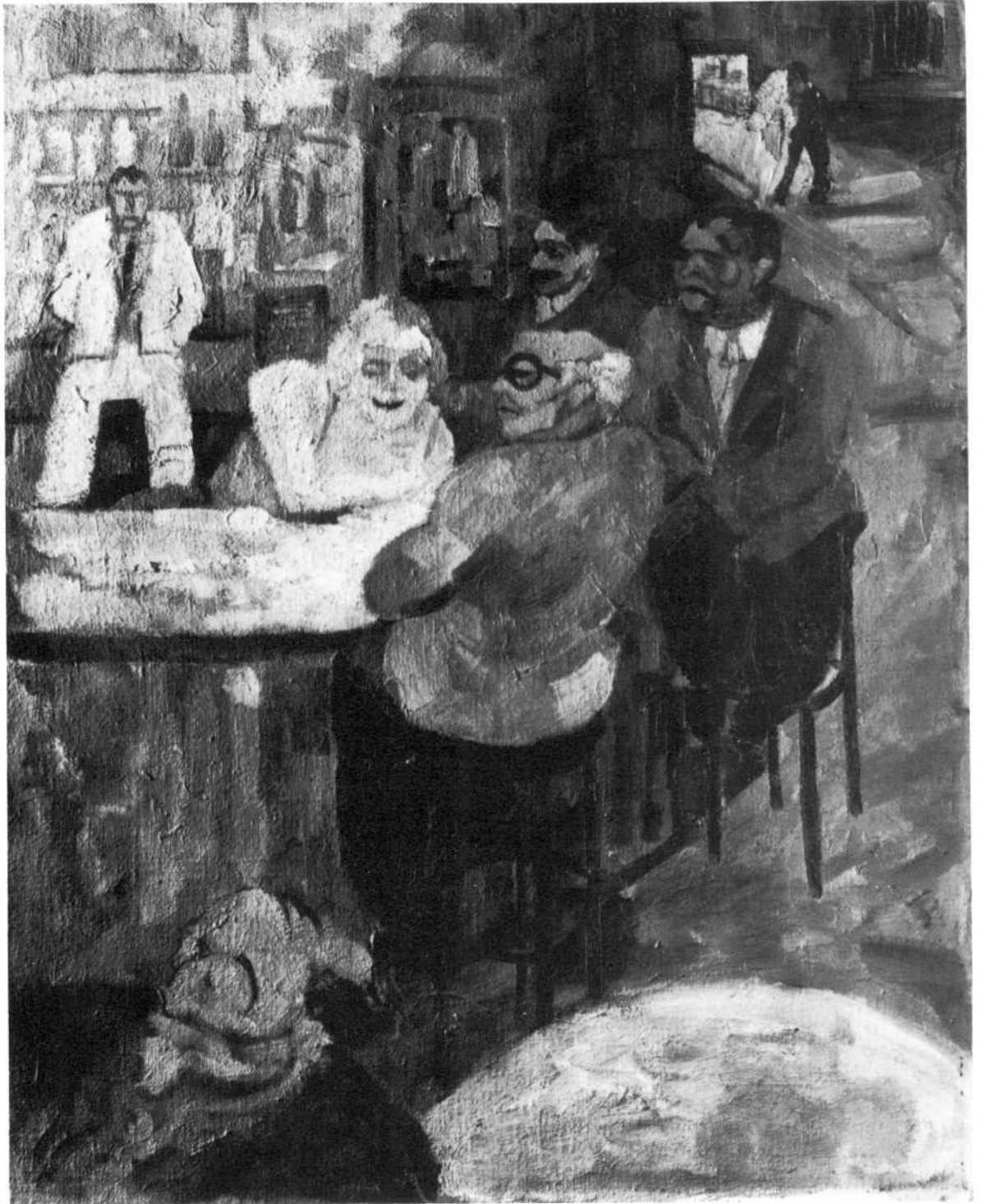
1945 ist Ehmsen der engste Mitarbeiter und Berater Karl Hofers beim Aufbau der Hochschule für Bildende Künste in Berlin. Er leitet als Professor eine Meisterklasse für Malerei. Die Auseinandersetzungen, die sich an seine Unterzeichnung des Pariser Friedensmanifestes anschliessen, führen 1949 zu seiner Entlassung aus dem Lehramt. Seit seiner Berufung zum Ordentlichen Mitglied der Deutschen Akademie der Künste in Berlin, 1950, tritt Heinrich Ehmsen erneut mit seinem Werk erfolgreich an die Öffentlichkeit.

1 u. 2 Adolf Behne, S. 9-12

### Literatur

Adolf Behne (Hrsg.), Heinrich Ehmsen, Kunst der Gegenwart II, Potsdam 1946

1886 In Kiel geboren  
1901-06 Lehre als Dekorationsmaler  
1906-09 Studium an der Kunstgewerbeschule in Düsseldorf bei Ehmcke, Behrens und Thorn-Prikker  
1909-10 Studienaufenthalt in Paris. Bekanntschaft mit Picasso, Braque, Vlaminck, Derain, Matisse, Utrillo, de Fiori  
1911-29 Freischaffend in München. Freundschaft mit Kandinsky, Marc, Klee, Jawlensky



1913 Erste Ausstellung in Essen  
1914-18 Kriegsteilnahme  
1928 Studienreise nach Südfrankreich  
1929 Übersiedlung nach Berlin. Teilnahme an der Ausstellung «10 Jahre Novembergruppe»  
1930 Reise nach Italien. An der Deutschen Akademie in Rom zusammen mit Schmidt-Rottluff  
1932 Reise durch die Sowjetunion. Ausstellung in Moskau. Ankauf zahlreicher Werke durch sowjetische Museen  
1933 Zeitweilige Verhaftung durch die Gestapo. Entfernung der Werke des Künstlers aus deutschen Museen. Entstehung des Triptychons  
«Erschiessung des Matrosen Egelhofer»  
1936-39 Studienreisen nach Dalmatien, Sizilien und Nordafrika  
1940 Einberufung zum Kriegsdienst. Für die Betreuung französischer Künstler in Paris eingesetzt  
1942 Wegen «frankophiler» Haltung strafversetzt  
1944 Das Atelier in Berlin durch Luftangriff zerstört. Ein Teil der Werke vernichtet  
1945 Zusammen mit Karl Hofer Aufbau der Hochschule für Bildende Künste in Berlin-Charlottenburg. Stellvertretender Direktor und Leiter der  
Abteilung Malerei, Bildhauerei und freie Graphik. Leiter einer Meisterklasse  
1948 Reise nach Moskau  
1949 Unterzeichnung des Pariser Friedensmanifestes. Aus diesem Grund Entlassung aus der Hochschule für Bildende Künste  
1950 Ordentliches Mitglied der Deutschen Akademie der Künste, Berlin  
1951 Ausstellung in der Deutschen Akademie der Künste, Berlin  
1953-56 Reisen nach Frankreich und Italien  
1956 Ausstellung des Gesamtwerks in der Deutschen Akademie der Künste anlässlich des 70. Geburtstags des Künstlers  
1959-60 Reisen nach Schweden, Italien und in die Schweiz  
1960 Reise nach Frankreich  
1961 Vaterländischer Verdienstorden in Silber der DDR  
1964 In Berlin gestorben





Alle Werke sind in Privatbesitz

124  
Brennholz gegen Kartoffelschalen 1936 Öl auf  
Leinwand. 50 x 56 cm

125  
Ostseelandschaft 1936  
Öl auf Leinwand. 45 x 60 cm

125A  
Porträt von der Gabelentz 1936 Öl auf Leinwand.  
110 x 90 cm 126

Die Söhne des Künstlers vor dem Weihnachts-  
baum 1936/37 Öl auf Leinwand. 110 x 80 cm  
Abb.

127  
Das Jahr des Malers 1947  
12 Holzschnitte, je ca. 12 x 9 cm

Conrad Felixmüller arbeitet bis 1926 in Pfemferts  
«Aktion» mit, steht mit den fortschrittlichen Künst-  
lern und Intellektuellen Dresdens in Verbindung  
und ist zu Beginn der dreissiger Jahre ein bekann-  
ter Maler und Graphiker. Er ist 1933 eines der ers-  
ten Opfer der faschistischen Kultursäuberungs-  
welle in Dresden. 40 seiner Bilder werden auf der  
ersten Ausstellung «Entartete Kunst» in Dresden  
gezeigt. Er verlässt die Stadt, in der die Angriffe  
gegen ihn ständig zunehmen und übersiedelt  
1934 nach Berlin. Felixmüller schreibt: «Inzwi-  
schen hatte ich meinen ganz aufs «malerische»  
gerichteten Weg genommen – aber diffamiert und  
verfolgt durch Zeitungshetze und die Ausstellung  
meiner «frühen» Arbeiten auf der «Entarteten» –  
musste ich mich ins Mauselloch zurückziehen. So  
existierten wir mit meiner zwar fortgeführten Male-  
rei unter Ausschluss der Öffentlichkeit. Die jüdi-  
schen Kunstfreunde waren weg. Der Kunsthänd-  
ler nahm, sich schüttelnd, nichts von einem diffa-  
miert «Entarteten». Einzig H. C. v. d. Gabelentz  
half, unermüdlich sammelnd, treu neben mir in  
dieser dunklen Zeit an der Staffelei stehend. Bis  
mich eine Berufung 1949 als Professor mit Lehr-  
auftrag für pädagogisches und wissenschaftliches  
Zeichnen an die Universität Halle holte und mir da-  
mit eine lohnende Betätigung gab<sup>1</sup>.» Erst durch  
die Ausstellung in der Galerie Nierendorf in Berlin

wurde der Name Felixmüller in breiten Kreisen  
wieder bekannt.

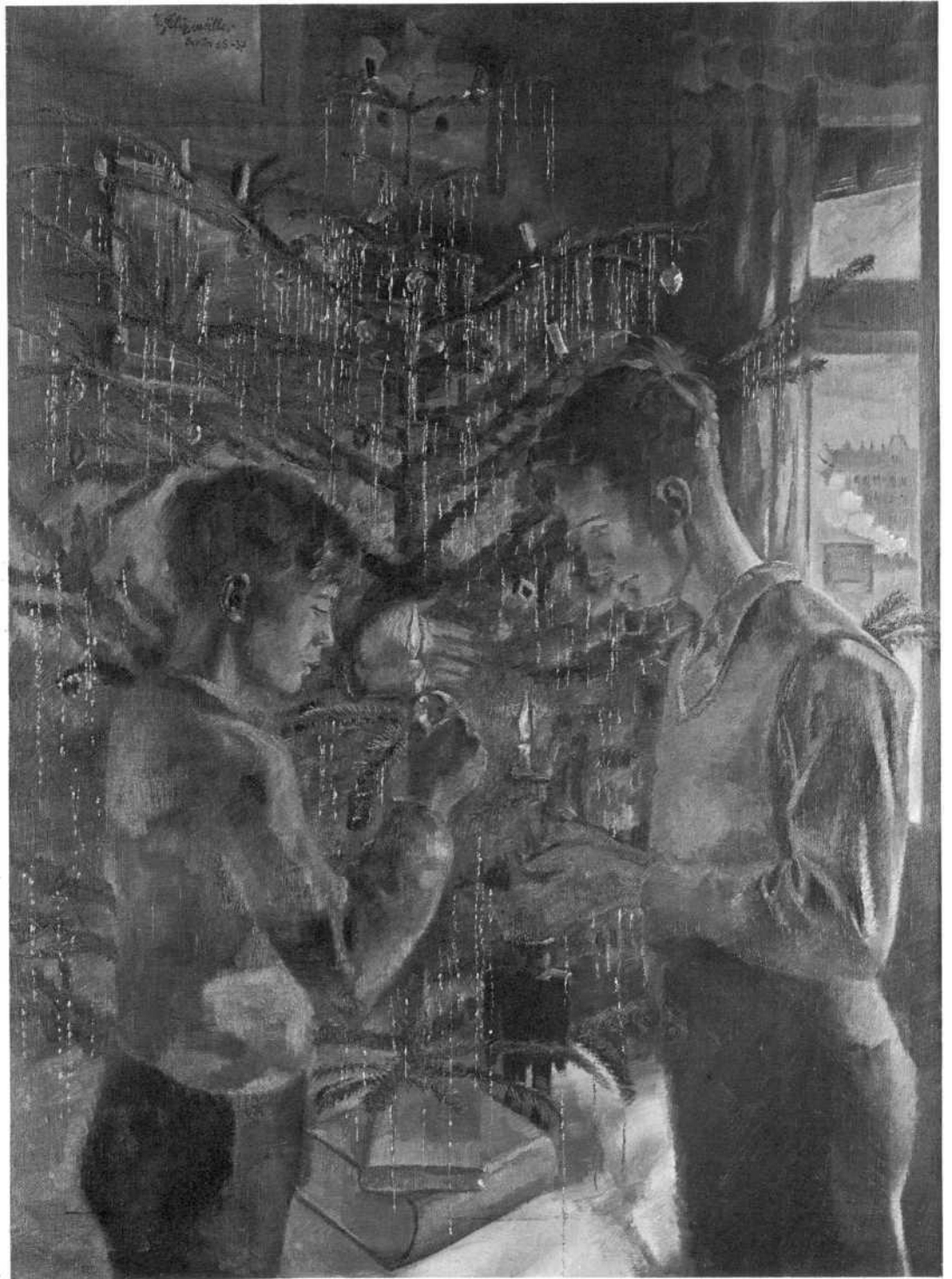
1 Söhm, S. 281

#### Literatur

Hanns-Conon von der Gabelentz, Conrad Felixmüller.  
Ein Beitrag zur Frage der Tafelmalerei, Altenburg, 1946  
Gerhart Söhm (Hrsg.), Conrad Felixmüller, von ihm –  
über ihn. Düsseldorf 1977

1897 In Dresden geboren  
1909 Ausbildung am Dresdner Konservatorium  
1911 Besuch der Zeichenklasse der Kunstgewer-  
beschule, Dresden  
1912 Ausbildung in der Privatschule des Malers  
Ferdinand Dorch. Beginn des Studiums an  
der Akademie der bildenden Künste, Dres-  
den, bei Carl Bantzer  
1913 Reise nach Hessen mit Bantzer  
1914 Meisterschüler von Bantzer  
1915 In Dresden als freier Maler. Bekanntschaft  
mit Franz Pfemfert, Raoul Hausmann, Theo-  
dor Däubler, Carl Sternheim, Mynona (Salo-  
mo Friedlaender), Wieland Herzfelde, Jo-  
hannes R. Becher, Herwarth Walden, Lud-  
wig Meidner, Franz Mehring. Ausstellungen  
in Dresden  
1915-16 Mitarbeit bei Herwarth Waldens «Sturm»,  
Berlin. Ausstellungim»Sturm'»  
1916-26 Mitarbeiter der von Pfemfert herausgege-  
benen Zeitschrift «Die Aktion»  
1917 Mitherausgeber der Zeitschrift «Menschen»  
mit Felix Stierner. Ausstellungen in München  
und Dresden. Heirat mit Londa von Berg  
1918 Aufenthalt in Wiesbaden. Danach Übersied-  
lung nach Klotzsche bei Dresden  
1919 Gründer und Vorsitzender der Dresdner Se-  
zession, Gruppe 1919. Mitglied der Novem-  
ber-Gruppe  
1920 Sächsischer Staatspreis (Rompreis). Aus-  
stellung in der Kestner-Gesellschaft, Hanno-  
ver. Studienaufenthalt im Ruhrgebiet  
1922-30 Studienreisen in die Schweiz, nach  
Frankreich und Belgien. Zahlreiche Ausstel-  
lungen im In- und Ausland  
1923 Ausstellung im Berliner Kronprinzenpalais  
1926 Graphik-Ausstellung im Museum für Kunst  
des Abendlandes, Moskau

1928 Grosser Preis für Malerei auf der Jubiläums-  
ausstellung des Sächsischen Kunstvereins,  
Dresden  
1931 Sächsischer Staatspreis für Malerei. Über-  
siedlung von Klotzsche nach Dresden  
1933 Mit 40 Werken auf der ersten Ausstellung  
«Entartete Kunst» in Dresden vertreten  
1934 Übersiedlung nach Berlin  
1936 Mitglied des «Vereins Berliner Künstler»  
1937 Preis des «Vereins Berliner Künstler». In der  
Ausstellung «Entartete Kunst», München,  
mit 7 Werken vertreten. Daraufhin Aus-  
schluss aus dem «Verein Berliner Künstler»  
1937-38 Beschlagnahmung von 151 Werken des  
Künstlers aus öffentlichem Besitz  
1938-39 Reisen nach Norwegen und England  
1941 Verlust der Berliner Wohnung durch den  
Bombenkrieg  
1941-44 Zuflucht in Damsdorf (Fläming)  
1944 Ansiedlung in Tautenhain bei Leipzig in einer  
ausgebauten Scheune. Einberufung zum  
Kriegsdienst  
1945 Rückkehr aus sowjetischer Kriegsgefange-  
schaft  
1947-48 Ausstellungen in Hamburg, Gera, Jena,  
Flensburg  
1949 Berufung als Professor an die Martin-Luther-  
Universität, Halle. Lehrauftrag für Zeichnen  
und Malen innerhalb der Pädagogischen Fa-  
kultät. Ausstellung in der Staatlichen Galerie  
Moritzburg, Halle  
1957-64 Ausstellungen in Altenburg, Berlin, Düs-  
seldorf, Eisenach  
1962 Übersiedlung nach Berlin-Köpenick nach der  
Emeritierung  
1965-77 Zahlreiche Ausstellungen im In- und Aus-  
land  
1967 Wohnsitz-Wechsel nach West-Berlin  
1974 Goldmedaille der Internationalen Graphik-  
Biennale in Florenz  
1977 In Berlin gestorben



126

131

## Willi Geiger

Alle Werke bis auf Nr. 140 sind im Besitz von Herrn Rupprecht Geiger, München

128  
Angestellter 1927  
Öl auf Leinwand. 64 x 53 cm

129  
Corpsstudent 1927  
Öl auf Leinwand. 70 x 56 cm

130  
Zeitungsrunder 1935 Federzeichnung.  
41 x 29,5 cm

131  
Weinende Frauen 1943 Federzeichnung.  
34,5 x 24 cm

132 Fliehende Frauen 1944 Öl auf Leinwand.  
56 x 71 cm

133  
Das Entsetzen 1944  
Öl auf Leinwand. 58 x 73 cm

134  
Der Bahnhof München 1945 Federzeichnung.  
25,5 x 35,5 cm

135  
Aus «Eine Abrechnung» 1947 Handpressenkupferdrucke, Grafpresse München.  
Je 30,5 x 22 cm

136  
Aus «12 Jahre» 1947  
Gedruckte Zeichnungen. Je 22 x 28,5 cm  
Abb.

137  
Das Gorgonenhaupt 1947  
Aus «Gedichte der Verfolgung»  
Radierung. 19 x 14 cm

138  
Der Nazistaat 1948  
6 Zeichnungen, Feder und Tusche.  
Je 32,5 x 24 cm

139  
Konzentrationslager 1949  
Monotypie. 36 x 34 cm

140  
Ruinengespenst 1952  
Öl auf Leinwand. 80,3 x 110,4 cm  
Bayerische Staatsgemäldesammlungen,  
München

141  
Mahnblatt mit Text 1966  
Lithographie. 51 x 70 cm

Willi Geiger tritt im November 1926 gemeinsam mit Thomas und Heinrich Mann, Leo Weismantel, Walter Courvoisier und Paul Renner in der Münchener Tonhalle vor die Öffentlichkeit, um demokratische Freiheit und die Schaffung von Existenzmöglichkeiten für Künstler zu fordern. «Wir stehen hier als Vertreter eines Standes . . . , der sich in unserer deutschen Gegenwart als einer der gesellschaftlich hilflosesten erweist. Zur Ausübung des Grundrechtes, das der einfachste Arbeiter in unserer sozialen Ordnung genießt, fehlen dem Künstlerstande alle moralischen und organisatorischen Voraussetzungen. Wir sind schutzloser als ein Anstreicher, Maschinensetzer oder Kinomusiker. Ein zur Verbesserung ihrer Lebenslage unternommener Streik der Künstler würde das Gelächter der Welt entfesseln . . .<sup>1</sup>», lautet ein Teil seiner Rede – frühe Reaktion auf eine bedrohliche Zeitsituation, die Freiheit und Existenzmöglichkeiten der Künstler bald in ungeahntem Mass einschränken soll.

Auch Willi Geiger wird 1933 von den Nazis aus seinem Lehramt entfernt, das er seit 1928 an der Staatlichen Akademie für Graphik und Buchkunst in Leipzig innehat. Geiger lebt und arbeitet in den folgenden zwölf Jahren auf einem Bauernhof in Feldwies am Chiemsee in völliger Zurückgezogenheit, die nur durch gelegentliche Aufenthalte in München unterbrochen ist. In seiner Abgeschiedenheit verfolgt er die politischen Ereignisse mit starker innerer Beteiligung, was sich in den Kriegsjahren in seinem malerischen und graphischen Werk spiegelt.

Nach 1945 kehrt Willi Geiger nach München zurück, wo er wieder als Maler und Hochschullehrer in der Öffentlichkeit zu wirken beginnt.

1 Willi Geiger, Ausstellungskatalog, S. 13 f.

### Literatur

Willi Geiger, Ausstellungskatalog der Deutschen Akademie der Künste, Berlin 1956  
Wolfgang Petzet, Willi Geiger. Der Maler und Graphiker, München 1956

1878 In Landshut, Bayern, geboren  
1898-99 Ausbildung an der Kunstgewerbeschule, München  
1900-02 An der Technischen Universität München  
1903-05 Studium an der Akademie der bildenden Künste, München, bei Franz Stuck und Peter Halm. Graf-Schack-Preis der Akademie  
1905-07 Studienaufenthalte in Rom und Madrid  
1907-09 Als Graphiker in München  
1910-11 Villa-Romana-Preis des deutschen Künstlerbundes. Studienaufenthalt in Florenz  
1911-14 In Berlin als freier Maler  
1915-18 Kriegsteilnahme  
1919 In München  
1920-22 Professor an der Kunstgewerbeschule, München  
1923-25 Studienreisen nach Spanien, Spanisch-Marokko und auf die Kanarischen Inseln  
1924 Ausstellung in Madrid  
1926-27 In München  
1928-33 Leiter einer Malklasse an der Staatlichen Akademie für Graphik und Buchkunst in Leipzig. Ausstellungen in Leipzig, Paris, Wien  
1933 Entlassung aus dem Lehramt  
1933-45 Lebt und arbeitet zurückgezogen in München und Feldwies am Chiemsee  
1946-50 Leiter einer Malklasse an der Hochschule für bildende Künste, München  
1951 Kulturpreis der Stadt München. Ehrenmitglied der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, München  
1953 Ausstellungen in Landshut, Würzburg, München, Madrid  
1956 Ausstellung in der Deutschen Akademie der Künste, Berlin, und in der Städtischen Kunsthalle, Mannheim  
1958 Bundesverdienstkreuz 1. Klasse  
1970 In München gestorben



136



133



## Werner Gilles

142  
Salome 1927/28  
Öl auf Leinwand. 100 x 80 cm  
Privatbesitz

143  
Die stille Stube 1932  
Öl auf Leinwand. 54,5 x 75,5 cm  
Sammlung Sprengel, Hannover

144  
Der Krieg 1947  
Lithographie. 49,1 x 75,7 cm  
Städtisches Museum Mülheim a. d. Ruhr  
Abb.

Werner Gilles hält sich gegen Ende der zwanziger Jahre in Italien auf. In Rom, in der Villa Massimo, begegnet er 1932 Hermann Blumenthal. 1933 kehrt Gilles nach Deutschland zurück, nimmt aber sein unstetes Wanderleben wieder auf. Bis 1935 lebt er wechselnd in Berlin und an der Ostsee, unter erheblichen materiellen Schwierigkeiten, denn er kann ab 1934 mit seinen Bildern nicht mehr an die Öffentlichkeit treten. In Berlin steht er 1935/36 dem Kreis von Künstlern im Atelierhaus Klosterstrasse, Hermann Blumenthal, Ludwig Kaspar, Herbert Tucholski, Werner Heldt u.a. nahe, die wie er dem Hitler-Regime ablehnend gegenüberstehen, und arbeitet zeitweilig im Atelierhaus. Mit Werner Heldt verbindet ihn eine Freundschaft, die bis zu dessen Tod währt.

Immer wieder weicht Gilles nach Italien aus. Von 1937-41 lebt er in Palinuro und auf Ischia. In Deutschland führt er bis zu seiner Einberufung 1944 sein Wanderleben weiter.

Nach 1947 tritt Gilles mit seinem malerischen Werk erfolgreich an die Öffentlichkeit.

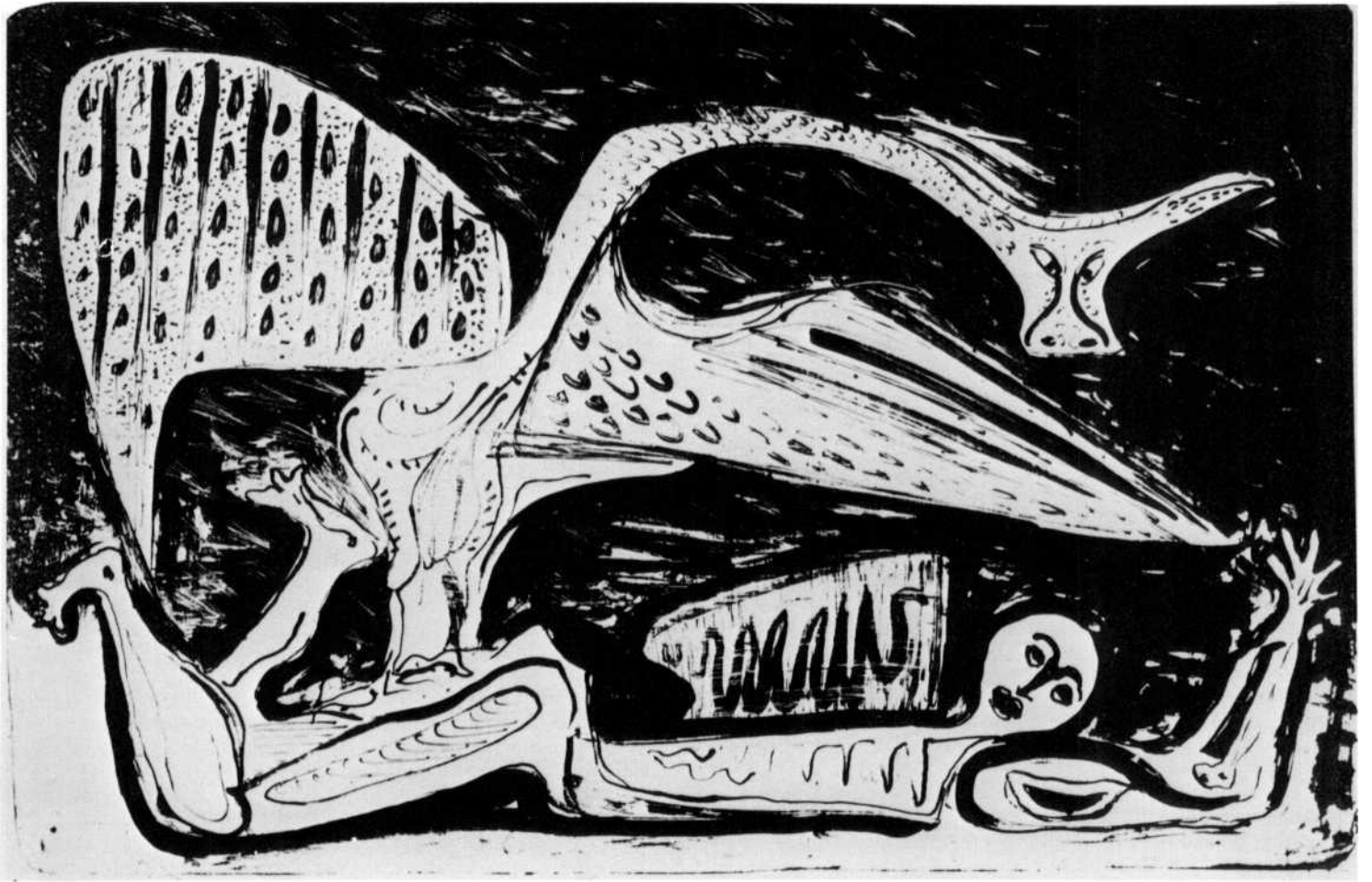
### Literatur

Werner Gilles 1894-1961, Ausstellungskatalog Akademie der Künste, Berlin 1962

Werner Gilles, 1894-1961, Ein Rückblick, Ausstellungskatalog Rheinisches Landesmuseum, Bonn 1973

1894 In Rheydt, Rheinland, geboren  
1901 Übersiedlung der Familie nach Mülheim, Ruhr  
1913 Studienreise nach Holland mit Otto Pankok  
1914 Abitur. Stipendium der «Leonhard-Stinnes-Stiftung». Studium an der Kunstakademie Kassel bei Hans Olde und Rudolf Siegmund  
1914-18 Kriegsdienst  
1921-22 Aufenthalt in Italien  
1922-23 Studium am Bauhaus in Weimar, Freundschaft mit Gerhard Marcks und Oskar Schlemmer  
1923-25 Wechselnde Aufenthalte in Italien und Deutschland: Florenz, Anacapri, Düsseldorf, Berlin, Hohenau  
1927 Bekanntschaft mit Hans Purrmann  
1927-30 Aufenthalte in Frankreich, Italien, Deutschland  
1931 Stipendiaufenthalt in Rom, Villa Massimo  
1931-32 Auf Ischia, später in der Villa Massimo, Rom. Freundschaft mit Kurt Lehmann, Hans Mettel und Hermann Blumenthal  
1933-35 Wechselnd in Berlin und an der Ostsee  
1934 Ausstellung in der Galerie Buchholz, Berlin  
1936 Auf Ischia. Freundschaft mit Eduard Bargheer. In Berlin. Freundschaft mit Werner Heldt (arbeitet im Atelierhaus Klosterstrasse)  
1937-41 In Italien. Im Sommer in Palinuro, im Winter auf Ischia  
1941-44 Wechselnde Aufenthalte in Berlin, im Rheinland, in Süddeutschland, an der Ostsee  
1944-45 Kriegsdienst und Lazarett  
1945-48 In Vöcklabruck, Donau, und in Schwarzenbach, Saale. Freundschaft mit Ernst Schumacher  
1947 Ausstellung in der Galerie Anja Bremer, Berlin  
1949 Übersiedlung nach München  
1950-61 Zahlreiche Ausstellungen  
1951 Ehrenmitglied der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, München. Seit diesem Jahr regelmässige Sommeraufenthalte in St. Angelo auf Ischia  
1954 Grosser Preis für Malerei des Landes Nordrhein-Westfalen  
1955 Ordentliches Mitglied der Akademie der Künste, Berlin  
1957 Cornelius-Preis der Stadt Düsseldorf  
1961 Lichtwark-Preis der Freien und Hansestadt Hamburg. In Essen gestorben





## Friedrich Karl Gotsch

Alle Werke sind im Besitz des Schleswig-Holsteinischen Landesmuseums, Schleswig

145  
Berlin (Funkturn) 1937  
Öl auf Leinwand. 95 x 99 cm

146  
Selbstbildnis (unter den Verfolgungen) 1937  
Öl auf Leinwand. 123 x 95 cm

147  
Ohne Freiheit 1967  
III. Fassung (Das Thema ist zuerst 1936 im Gemälde «Verfemt» gestaltet worden)  
Öl auf Leinwand. 80 x 100 cm  
Abb.

Ich war in München im Hotel Regina zu einem Faschingsfest, als Max Pallenberg an unseren Tisch kam und verschreckt sagte: «Der Reichstag brennt! Ihr tanzt auf einem Vulkan!» SA-Leute kamen in den Saal und schlugen auf die Festteilnehmer ein. Wir sahen in der Nacht, wie Leute von der SA abgeführt wurden.

Die Ereignisse überstürzten sich. Ein Naziblockwaller erschien in meinem Atelier, um zu kontrollieren, was ich mache.

Der Kunsthändler Nierendorf riet mir, der Aufforderung zu folgen, ein Bild zur Münchner Ausstellung herzugeben. Ich bekam das Bild geschwärzt wieder. Im Schwarzen Korps und in einem Buch von Wolf Willrich wurden meine Bilder als «entartet» charakterisiert. Das hatte zur Folge, dass ich von der Reichskulturkammer u.a. keine Bezugsscheine für Material und Farben bekam. Ein Postbeamter erschien in meinem Atelier und sagte, er müsse mein Telefon nachsehen. Auf meine Frage, was das bedeuten solle, sagte mir der Mann: «Darüber kann ich keine Auskunft geben», und mit einem Seitenblick: «Sie können ja ein Kissen darüberlegen!» Bald danach kam die Vorladung zur Gestapo.

Ide Gräfin Reventlow, Journalistin, besuchte mich, bevor sie selbst auswanderte. Nach ihren Besuchen fand ich Geld unter meinem Couchkissen. Der Kunsthändler von der Heyde versuchte noch eine Ausstellung von mir zu machen, die dann allerdings verboten wurde.

Meinen Lebensunterhalt versuchte ich durch Übersetzen von dänischen Witzen zu bestreiten.

Dazu hatten mich Freunde von der «Deutsche Allgemeine Zeitung» animiert.

Malen konnte ich kaum noch, der Vorrat an Material ging zu Ende. Meistens entstanden nur noch Pastelle. Verkauft wurde nichts mehr. Luiselotte Enderle brachte mir manchmal nachts Kohlen. Charlotte Weidler erschien mit einem Amerikaner im Atelier, sie schlugen mir vor, mit gefälschten Papieren nach Amerika auszuwandern! Ich konnte mich nicht dazu entschließen, da ich Angst hatte, dass dann mein Vater, der literarischer Ingenieur war, in Schwierigkeiten geraten würde.

So makaber es ist, war der Ausbruch des Krieges für mich eine Befreiung und bot mir wieder etwas Sicherheit. Ich wurde als Dolmetscher beschäftigt und dadurch auch nicht mehr so überwacht. Ungefähr 1942 wurde ich zum zweitenmal von der Gestapo verhört. Mein damaliger Vorgesetzter in der Briefzensur, der Maler Wolf Hoffmann, der mich voll Sorge erwartete, versetzte mich sofort zur Truppe. Mit Hilfe der Gräfin Attems-Petzenstein, die Beziehungen zu einem höheren Offizier hatte, gelang es auch, dass ich in die Dolmetscher-Einheit kam. Als ich nach Kriegsende meine Papiere erhielt, fand ich den Vermerk: «Politisch unzuverlässlich, zur Beförderung nicht zugelassen».

Im Jahre etwa 1943/44 wurde ich von einem Sturmbannführer der SS vorgeladen, der mir ein Angebot machte, Kriegsmaler zu werden. Ich konnte verhindern, dass ich es annehmen musste. Erst nach dem Kriege erfuhr man, dass diese Stelle schon im Widerstand arbeitete.

Mein Atelier wurde ausgebombt und brannte aus. Nach 1945 fand ich nur sehr mühsam zurück zur Kunst.

Es kamen neue Strömungen auf, meine Malerei, die im Expressionismus wurzelt, war veraltet und vergessen. Man nannte mich einmal den Kronprinzen des Expressionismus, man müsste hinzufügen, der nie zur Regierung kam.

Friedrich Karl Gotsch

### Literatur

Friedrich Karl Gotsch, Ausstellungskatalog, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schleswig 1968  
Friedrich Karl Gotsch, Ölgemälde, Aquarelle, Graphik Ausstellungskatalog Kunstamt Berlin-Charlottenburg, Berliner Festwochen 1971

1900 In Pries bei Kiel geboren

1917 Abitur

1918-19 Kriegsdienst

1919-20 Studium der Nationalökonomie, Philosophie, Kunstgeschichte in Kiel

1920 Schüler des Kieler Malers Hans Ralfs. Erste Einzelausstellung in der Kunsthalle Kiel

1920-23 Studium an der Akademie der bildenden Künste, Dresden, bei Oskar Kokoschka

1923 Ausstellung im Graphischen Kabinett Hugo Erfurth, Dresden

1923-24 In den USA, vorwiegend in New York

1924 Monographie von Will Grohmann 1926-31 Ausstellungen in Dresden und Kiel 1926-27 Studienaufenthalt in Paris

1928 In Italien

1929 Reisen nach Oberitalien und Südfrankreich

1930-32 In Kiel

1932-33 In München

1933-40 In Berlin

1935-36 Zwei Ausstellungen in der Galerie Nierendorf, Berlin, von den Nazis geschlossen

1940 Ausstellung in der Galerie von der Heyde, Berlin, geschlossen

1940-45 Kriegsdienst. Ein Teil des Werkes wird in Berlin im Bombenkrieg vernichtet

1945 In St. Peter, zeitweilig in Kiel

1946 Mitbegründer des «Baukreises». Ausstellung im Kunsthaus Hans Roos, Kiel. Seitdem zahlreiche Ausstellungen 1948-49 Präsident des Landeskulturverbandes Schleswig-Holstein. Reisen nach England und Skandinavien

1950 Übersiedlung nach St. Peter

1950-51 Lehrer an der Bauschule in Hamburg

1955 Erste Gesamtausstellung in der Kest-nergesellschaft Hannover, Kunsthalle Bremen, Kunsthalle Mannheim

1956 Kunstpreis des Landes Schleswig-Holstein

1959-60 Ausstellung zum 60. Geburtstag in Hamburg, Kiel, Wuppertal

1962 Villa-Romana-Preis

1963 Aufenthalt in Florenz

1968 Ehrengast der Villa Massimo, Rom. Errichtung der Friedrich-Karl-Gotsch-Stiftung im Schleswig-Holsteinischen Landesmuseum, Schleswig

1970 Ausstellung in der Cambridge Art Association, Cambridge, Mass., USA

1971 Verleihung des Professorentitels

Lebt in St. Peter



147

137

148  
Aus «Reutlinger Passion» 1934/35  
2 Holzschnitte. Je 50 x 35 cm  
HAP Grieshaber, Reutlingen/Achalm  
Abb.

149  
Herzauge 1939  
Leporello-Bilderbuch  
Holzschnitte. Je 27,5 x 22,5 cm  
HAP Grieshaber, Reutlingen/Achalm

### Don Quijote schreibt seinen Lebenslauf

Meine Generation kommt aus dem Dunkel. Ich war 24 Jahre alt, als ich nach Deutschland zurückkam. Der Deutsche Botschafter zwang mich 1933 die Wahlheimat Griechenland zu verlassen. Ich fuhr in ein besetztes Land. Die auferlegte Klausur und die Erinnerung an Griechenland haben mich geprägt. Zwölf Jahre sind lebenslänglich . . . Als ich nach Deutschland zurückkam, waren alle Dinge politisiert. Alle Werte, die sie an der Stirn trugen, waren Scheinwerte. Nur eines hat man gewusst: Die Feinde unserer Feinde sind unsere Freunde. Ich war wie ein Jude, wie ein Sozialist, wie ein Christ. Aber nirgends institutionalisiert! Ich war namenlos! Selbst ein Jude, ein Sozialist, ein Radikaler waren da anders bedroht. Mit einem Maler oder Bildhauer, der ein Atelier hatte und bekannt ist, konnte ich mich nicht vergleichen. Es gab kein Atelier! In einem besetzten Land fiel ich sozusagen vom Himmel. War mein Handeln und Denken politisch? D.h. gelang es mir, eine Opposition zu bilden? Oder fand ich nur arme Hunde wie mich selbst? Unpolitische Dulder? Die Drucke und Briefe beweisen das Gegenteil. Die Wirkung kenne ich bloss vom Gegner . . . Erst die Kontrollratsverfügung der vier Siegermächte hat die Reichskulturkammer aufgehoben. Das vergesse ich nie. Bestätigen konnte die Freiheit mir niemand. Kein Museum hatte ein Werk im Depot versteckt. Kein Kunstfreund heimlich gesammelt. Es war mir nicht gelungen, ein Echo zu finden. Unvorbereitet standen wir Überlebenden uns gegenüber. Das Erbe war in alle Winde zerstreut. Es blieb im Exil. Aus der Emigration kam das Bauhaus wieder über den grossen Teich. Schon zerredet. Deutsche Graphik gab es nicht wieder. Darum fehlt sie in der Ausstellung «Kunst der Dreissiger Jahre, Schauplatz Deutschland». Die Expressionisten kannten die Misere. «Wir haben

wieder einen Holzschneider!» rief Schmidt-Rottluff. Hofer hängte meine Holzschnitte zwischen die Ölbilder im Künstlerbund. Erich Heckel besuchte mich in Reutlingen und stellte mit mir zusammen aus. In seine Fussstapfen treten zu können, glaubte ich sagen zu müssen. Es misslang. Dix umarmte mich und führte mich in sein Atelier. Baumeister wusste, ich bin kein Expressionist. Erst bei der Neuauflage seines Bekenntnisbuches hat man mich daraus entfernt. Auch Chagall, der erste Kunstkommisar der Sowjets, wurde von den Suprematisten und den Konstruktivisten beiseite geschoben. Kandinsky, Malewitsch und Rodschenko stuften Chagall in die niedrig bezahlte dritte Kategorie ein. Ich hatte, wie man sagt, «meine Holzschnitte zum Tafelbild erhoben». Aber das war nicht alles. Wie sollte ich anders die Welt zwingen mich anzunehmen?! In Wirklichkeit wollte ich sie verwandeln, d.h. der Kunst, die es solange nicht gegeben hat, mehr Breite schaffen. Durch den Buchdruck. Ich dachte durch das Handwerk und seine grossen Möglichkeiten für viele eine Brücke zu bauen zum Sehen, zum Sammeln. Ich druckte hüben und drüben. Das ist mein Engagement. Die Buchdruckerkunst ist am Ende. Ich sage nicht: mir reicht es gerade noch. Ich halte mich für unzerstörbar durch Technik und Markt. Oder mit den Worten des Freundes gesagt: «Neuerdings denke ich in meiner 3. Person, dass Ich wahrscheinlich nur die Geschichte ist, die man sich von sich erzählt. Was man von anderen vorher sagen gehört hat, wer man ist oder sein soll. Oder verschweigen gehört hat. Ich nehme mein Ich auf meinen Knien entgegen. Es war mein schönster Besitz, keiner von ihnen zu sein.» Ich würde so schliessen: Ich nehme mein Ich aus ununterbrochener Tätigkeit. Es ist mein einziger Besitz, keine Legende zu sein!

HAP Grieshaber

### Literatur

HAP Grieshaber, Ausstellungskatalog, Staatliche Kunsthalle, Berlin 1977

1909 In Rot an der Rot, Oberschwaben, geboren  
1926-27 Schriftsetzerlehre in Reutlingen, gleichzeitig Studium im Meisteratelier Ernst Schneider, Stuttgart  
1928-31 Studienaufenthalte in London und Paris. Ausstellung in London  
1931-33 Reisen durch Ägypten, Arabien und Griechenland  
1932 Ausstellung in Alexandria

1933 Ausstellung in Athen. Bau eines Ateliers auf der Achalm (Schwäbische Alb)  
1933-40 Hilfsarbeiter und Zeitungsträger in Reutlingen  
1940-45 Kriegsdienst  
1945-46 Belgische Gefangenschaft  
1947 Rückkehr auf die Achalm  
1949 Ausstellung im «Studenten-Studio für moderne Kunst»  
1950 Mitwirkung bei der Neugründung des Deutschen Künstlerbundes  
1951 Kunstpreis «Junger Westen» (1. Preis). Bis 1953 Lehrer der Bernsteinschule in Sulz (Neckar)  
1954 Beteiligung an der Ausstellung «Deutsche Kunst nach 1945» in Amsterdam und Recklinghausen  
1955 Berufung als Nachfolger Erich Heckels an die Staatliche Akademie der bildenden Künste in Karlsruhe. Ausstellung im Haus am Waldsee, Berlin  
1956 Wahl zum ordentlichen Mitglied der Akademie der Künste, Berlin. Berufung in den Deutschen Kunstrat  
1957 Verleihung des Oberschwäbischen Kunstpreises  
1958 Ausstellung im Stedelijk Museum Amsterdam  
1960 Niederlegung des Lehramtes an der Akademie Karlsruhe. Auszeichnung mit dem «Prix de l'Union des Entreprises typographiques de Yougoslavie»  
1961 Auszeichnung mit dem Kunstpreis der Stadt Darmstadt  
1962 Cornelius-Preis der Stadt Düsseldorf  
1968 Ehrendiplom der CSSR zur «1. exposition internationale de la gravure du bois». Auszeichnung mit dem Kulturpreis des Deutschen Gewerkschaftsbundes  
1969 Grosses Bundesverdienstkreuz  
1971 Dürerpreis der Stadt Nürnberg  
1972 Ausstellung im Künstlerhaus Wien  
1974 Ausstellungen in Heidenheim, Stuttgart, München und Essen  
1975 Teilnahme an der internationalen Buchkunstausstellung in Moskau. Verleihung der Goldmedaille für «Pablo Neruda – Aufenthalt auf Erden»  
1976 Gemeinsam mit Rolf Szymanski Stiftung des Jörg-Ratgeb-Preises  
1977 Ausstellung in Athen: «Mahnbilder für Freiheit und Menschenrechte». Ausstellung in der Staatlichen Kunsthalle Berlin  
Lebt auf der Achalm bei Reutlingen



148

139



## Hans Grundig

Alle Werke sind im Besitz der Ladengalerie,  
Berlin

150-157  
Aus der Folge «Tiere und Menschen» 1934-38  
8 Radierungen

150  
Gefangene 1936 25 x 33 cm Abb.

151  
Die Gestapo war da 1934  
33 x 23,8 cm

152  
Sie hören nicht – sie sehen nicht 1935  
25 x 33 cm

153  
Irrgarten 1935  
25,3 x 30 cm

154  
Goebbels Propaganda 1936 25 x 33,5 cm

155  
Allesfresser 1937 25 x 33,2 cm 156  
Gejagt 1938 25,5 x 39,5 cm

157  
Widerstand 1938 34,4 x 38,3 cm

Hans Grundig und seine Frau Lea gehören seit der Mitte der zwanziger Jahre der KPD an. Sie stellen ihre künstlerische Arbeit in den Dienst ihrer politischen Überzeugung; seit der Gründung der «ASSO» gemeinsam mit einer Gruppe von Künstlern, zu der u.a. Eva Knabe, Fritz Schulze, Kurt Querner, Eugen Hoffmann und Otto Winkler gehören. 1934 stellt Hans Grundig zum letzten Mal in Dresden aus. Dann erhält er Berufsverbot. Grundig schreibt in seiner Autobiographie «Zwischen Karneval und Aschermittwoch»: «Uns . . . geschah in den ersten Jahren nichts. Vielleicht hatte man uns vergessen, vielleicht nahm man uns nicht

erst. Aber es kann auch gewesen sein, dass man uns ernst nahm und noch versuchte, uns zu gewinnen . . . Die Nazimaler Gasch und Waldapfel, vor allem Gasch schreiben im Jahre 1934 im ‚Freiheitskampf‘ (welch gutes Wort für eine miserable Sache), in der ehemaligen Assoziation revolutionärer Bildender Künstler seien viele Künstler, die sie, die Nazis, gewinnen möchten. Möglich, dass er an mich gedacht hat, sicher aber nicht an mein kostbares Silbernes (Lea Grundig), die eine Jüdin war. Aber umsonst hat er diesen Artikel nicht geschrieben. Noch heute erfüllt es mich mit tiefer Beschämung, dass in der Tat die allermeisten ihren Frieden . . . mit den Menschheitsmördern machten. Viele unserer ehemaligen Freunde und Kollegen vermieden jetzt, mit uns zusammenzukommen. Es war wohl die Angst, sich mit Lea und mir zu kompromittieren. Es wurden ihrer weniger und weniger. Ja, es passierte uns sogar auf der Ostbahnstrasse, dass uns alte Bekannte nicht mehr grüssten oder uns mit ‚Heil Hitler‘ provozierten<sup>1</sup>.» Die Kontakte beschränken sich bald auf die Genossen der Strassenzelle und die Verbindungsleute zur Partei. Die einsetzenden Verhaftungen durch die Gestapo reissen auch in diesen Kreis immer grössere Lücken.

«In dieser schrecklichen Zeit litten wir unter Verfolgungswahn<sup>2</sup>», schreibt Grundig. Er verlässt das Haus nur in abenteuerlichen Verkleidungen und beobachtet aufmerksam, ob ihm jemand folgt. 1936 reisen Hans und Lea Grundig zu Freunden in die Schweiz, wo sie u.a. Ludwig Renn treffen. Nach einer sorglosen und friedvollen Zeit stehen sie vor der Entscheidung Emigration oder Rückkehr nach Deutschland: «Was sollten wir tun? Lea und ich wurden hin- und hergerissen zwischen Verstand und Gefühl. Sollten wir hier bleiben in der Schweiz und unser Leben retten, oder sollten wir wieder in jenes grauenhafte, in Barbarei versunkene Deutschland zurückkehren, das doch unsere Heimat war und uns als Antifaschisten jetzt dringend brauchte? Noch waren wir den Nazis nur als mehr oder weniger harmlos spintisierende Künstler bekannt, noch hatten wir die Möglichkeit, dort wenigstens etwas für unsere Sache, für die Partei zu tun. Wir entschieden uns für Deutschland, obwohl wir keine besonderen Helden waren und Angst vor Grausamkeiten hatten. Zu unserem Entschluss trug das satte Leben des Schweizer Bürgertums bei. Wir sahen auch das schwere Leben der schon aus Italien und Deutschland emigrierten. Sie waren völlig rechtlos und durften kei-

ne Arbeit annehmen, wenn sie sich nicht der Gefahr aussetzen wollten, über die Schweizer Grenze abgeschoben zu werden. Und wie oft schoben die Schweizer Behörden deutsche Antifaschisten nach Deutschland in die Hände der Gestapo zurück<sup>3</sup>!»

Bei der Rückkehr nach Deutschland werden Hans und Lea Grundig bereits in Lindau von Gestapo-Beamten erwartet, und in Dresden gleich nach ihrer Ankunft verhaftet. Man entlässt sie nach drei Tagen Haft, nicht ohne 400 Franken, die Hans Grundig für ein verkauftes Bild erhalten hatte, zu beschlagnahmen.

In der Folgezeit wird der Kontakt mit Freunden immer schwieriger.

«... überall gab es Denunzianten und Spitzel, die nur darauf warteten, jemanden der Gestapo auszuliefern<sup>4</sup>». Man trifft sich nur zu bestimmten Zeiten, ein Kind übernimmt den Verbindungsdienst. Die Arbeiten mit antifaschistischen Inhalten werden wegen der häufigen Haussuchungen versteckt, manche durch Freunde ins Ausland gebracht.

1938 werden Hans und Lea Grundig zum zweiten Mal verhaftet. Hans Grundig sitzt tagelang in einer Einzelzelle, ohne dass etwas geschieht. Unter quälenden Gedanken, was die Gestapo wissen könnte, erwartet er den Morgen.

Nach 6 Monaten Untersuchungshaft wird Hans Grundig entlassen, während seine Frau weiterhin in Haft bleibt. In regelmässigen Abständen wird er zur Gestapo zitiert, wo man ihn drängt, sich von Lea scheiden zu lassen.

Er lebt in seinem Atelier in völliger, z.T. selbstgewählter Isolierung; er warnt Freunde, ihn zu besuchen, um sie nicht in Gefahr zu bringen. Durch Denunziation wird er nochmals kurz verhaftet und entzieht sich einer weiteren Verhaftung, indem er sich versteckt.

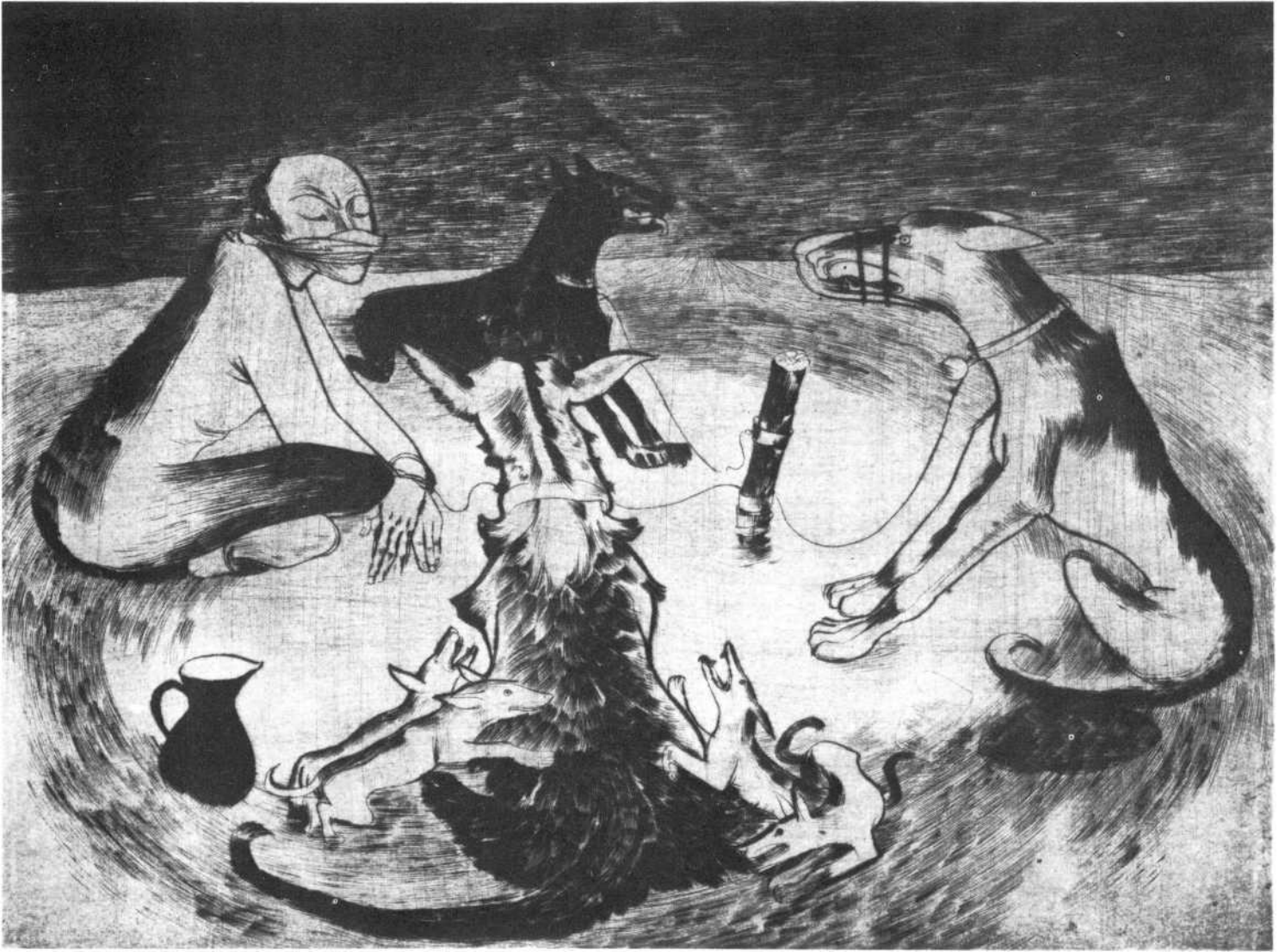
Am Ende des Jahres wird Lea Grundig aus der Haft entlassen, da sie sich zur Emigration entschlossen hat. Hans Grundig trifft sie zweimal in aller Heimlichkeit und wird am darauffolgenden Tag wieder verhaftet, diesmal um für 4 Jahre im KZ Sachsenhausen furchtbare Leiden zu erdulden.

Bereits in den ersten Stunden im KZ sieht er den Tod vieler Menschen mit an, die mit demselben Transport gekommen sind.

Er überlebt die unsagbaren Grausamkeiten der Nazi-Schergen und das mörderische Elend des Lagerlebens, das er in seinem Buch erschütternd schildert.

Die politischen Häftlinge sind die letzten, die 1944 aufgefordert werden, sich freiwillig zum Kriegsdienst zu melden. Unter den Genossen im Lager





wird darüber diskutiert und man beschliesst, die Chance zu ergreifen und bei der ersten sich bietenden Gelegenheit zu den Partisanen überzugehen.

Die Kompanie von Antifaschisten in Wehrmachtuniform zieht durch Ungarn, bis sie den Frontabschnitt erreicht, den sie halten soll.

Man verabredet mit den selbstgewählten Gruppenführern das Verhalten bei der Begegnung mit der Sowjetarmee.

Die über 300 ehemaligen politischen Häftlinge des KZ Sachsenhausen gehen in den Weihnachtstagen 1944 bei ihrem ersten Fronteinsatz geschlossen zur Roten Armee über.

1946 kommt Hans Grundig nach Dresden zurück, wo er die Leitung der neugegründeten Hochschule für bildende Künste übernimmt.

- 1 Hans Grundig, S. 224
- 2 ebd. S.225
- 3 ebd. S.251
- 4 ebd. S.260

#### Literatur

Hans Grundig, Zwischen Karneval und Aschermittwoch, Erinnerungen eines Malers, Berlin 1957

1901 In Dresden geboren

1916-19 Lehre als Dekorationsmaler

1920-21 Studium an der Dresdner Kunstgewerbeschule

1922-27 Studium an der Akademie der bildenden Künste in Dresden bei Otto Hettner und Otto Gussmann

1923 Reise nach Italien

1926 Eintritt in die KPD

1928 Heirat mit Lea Langer

1930 Mitbegründer der «ASSO» in Dresden

1934 Berufsverbot

1935-38 Entstehung des Triptychons «Das Tausendjährige Reich»

1936 Reise in die Schweiz. Erste Verhaftung wegen politischer Tätigkeit

1938 Zweite Verhaftung. Sechs Monate in Haft

1940-44 Im KZ Sachsenhausen

1944 Kriegsdienst. Übertritt zur Roten Armee

1946 Rektor und Professor an der Hochschule für bildende Künste, Dresden

1955 Autobiographie «Zwischen Karneval und Aschermittwoch»

1958 Ausstellung in Dresden und anderen deutschen Städten. In Dresden gestorben

## Lea Grundig

Alle Werke sind im Besitz der Ladengalerie, Berlin

158-162

Aus der Folge «Unterm Hakenkreuz» 1933-35  
5 Radierungen

158

Blatt 2. Diskussion auf der Strasse 1933  
20,2 x 24,8 cm

159

Blatt 16. Illegal 1934  
25 x 33 cm

160

Blatt 4. Kinder spielen Erschiessen 1934  
14,2 x 25,2 cm

161

Blatt 7. Das Flüstern 1935  
24,6 x 33 cm

162

Blatt 14. Gefangen 1936  
24,6 x 22,2 cm  
Abb.

163

Kinderspiele 1935  
Radierung. 25 x 33,2 cm  
Abb.

164

Krieg droht! 1936  
Blatt 1 der Folge «Krieg droht»  
Radierung. 25 x 26,7 cm

165

Hitler bedeutet Krieg 1936  
Blatt 4 der Folge «Krieg droht»  
Radierung. 25 x 32,8 cm

Lea Grundig geht seit der Mitte der zwanziger Jahre gemeinsam mit ihrem Mann Hans Grundig den Weg des aktiven politischen Engagements. In ihrem Buch «Gesichte und Geschichte» schildert sie, wie sie den Umschwung von 1933 erlebt: «Wir traten aus dem Hause und sahen, dass etwas anders geworden war ... An den Fenstern erschienen Hakenkreuzfahnen, und Extrablätter

schrien das Neue: Hitler war Reichskanzler geworden, von Hindenburg berufen. Wie ein Taumel ergriff es die Stadt. Brüllende Umzüge marschierten, Braunhemden ohne Zahl. Sie trugen ihr johlendes Triumphgeheul durch alle Strassen, und wer am Wege stand und nicht den Arm hob, wurde angepöbelt oder verprügelt ... Zu Hause angekommen, verbrannten und vernichteten wir alles, was uns hätte gefährlich werden können. Unsre Partibücher versteckten wir unterm Küchenfenster in einem Mauerspalt. Tiefe, schreckliche Nacht hatte sich auf Deutschland herabgesenkt.

Lea und Hans Grundig arbeiteten illegal weiter, auch nach der ersten Verhaftung 1936, unter immer schwerer werdenden Bedingungen.

Lea Grundig ist neun Monate in Untersuchungshaft, als es zur Gerichtsverhandlung kommt. Sie wird wegen Vorbereitung zum Hochverrat zu 6 Monaten Gefängnis verurteilt. Die Gefängnisstrafe gilt mit der Untersuchungshaft als verbüsst. Erleichtert fällt sie ihrem Mann in die Arme. Aber die Gerichtsverhandlung stellt sich als Farce heraus. Mit der Aufforderung, noch einige Papiere zu unterschreiben, wird Lea Grundig in die Falle gelockt: «Langsam, freudig erschüttert, schritten wir nebeneinander, Hand in Hand. Nun standen wir wieder vorm Präsidium. ‚Warte Hans, ich eile mich, die Formalitäten gehen schnell‘; und ihm winkend, lief ich hinein – in die Falle. Der Beamte lachte nur höhnisch und schickte mich wieder hinauf in den sechsten Stock ...

Diese Gerichtsverhandlung war nur ein Spiel gewesen. Man hatte mit dem Gesetzbuch, mit den Emblemen der Justiz ein bisschen «Rechtsstaat» gemimt. Die Propaganda konnte sie gebrauchen, die «ordentlichen» Gerichte. Und wir hatten das Feigenblatt, das dem Terror vorgehalten wurde, nicht erkannt! Unten aber stand Hans und wartete auf mich<sup>1</sup>.»

Wieder sitzt Lea Grundig im Zuchthaus.

«Ich war abgesondert von allen wie eine Pestkranke. Spaziergang gab es nicht. Es gab nur Hunger, Sehnsucht und Angst<sup>2</sup>.»

Ein menschlich gebliebener Wärter ermöglicht, dass sie einmal in der Woche, wenn die Angehörigen die Wäsche bringen, mit ihrem Mann sprechen kann.

Bei der unerwarteten Entlassung, einige Monate später, muss sie unterschreiben, dass sie niemand von ihren Freunden, auch nicht ihren Mann, in Dresden wiedertreffen werde.

«Bis zu meiner Abreise – ich wollte zu meinem Vater und meiner Schwester fahren, die nach Palästina ausgewandert waren – sollte ich in einem jü-



dischen Heim nahe der Brühlschen Terrasse wohnen. Wenige Schritte aus dem Polizeigefängnis heraus, auf der Brühlschen Terrasse, begegnete ich Hans, der in einem Koffer gerade für mich Wäsche ins Gefängnis bringen wollte. Natürlich sahen wir uns, und ich ging auch in unsere Wohnung. Nun wurden wir beide erneut verhaftet<sup>3</sup>.»

Nachdem sie ihren Entschluss zu emigrieren erneut bekundet hat, wird Lea Grundig am Ende des Jahres 1939 wieder entlassen, wieder mit der Auflage, niemanden zu sprechen. Ein Gestapobeamter eskortiert sie zum Zug nach Wien. Von Wien wird sie in ein Lager in Bratislava gebracht, wo sie mehrere Monate verbringt, immer wieder in der Angst, nach Deutschland zurückgeschickt zu werden.

Schliesslich werden die Lagerinsassen per Schiff nach Tulcea gebracht. Dort erwarten sie die Schiffe, auf denen sie nach Palästina reisen sollen: «Schiffe, wie wir sie noch nie gesehen, Reste von Schiffen, halbtote Schiffe, wieder notdürftig aufgetakelt und wie mit Schorf bedeckt. Der Schorf waren rohe Aufbauten aus Holz, Stellagen, eine über der anderen . . . Wir ahnten nicht, dass diese Totenschiffe für uns bestimmt waren. Aber so war es.

Diese Schiffstransporte gehörten zu den schmutzigsten Geschäften, die damals florierten. Mitten im Kriege, als keine nur halbwegs tauglichen Schiffe zur Verfügung standen, gruben die Menschenverkäufer in den Abfällen abgewrackter Schiffe. Von deren Kadavern war aber auch alles und jedes, was den geringsten Wert hatte, entfernt worden . . . Trotzdem waren sie, wenn man die Gunst des Augenblicks nutzte, immer noch tauglich, riesige Gewinne zu bringen. Ein Schiffsplatz wurde von den Verzweifelten hoch bezahlt<sup>4</sup>.»

Als die Flüchtlinge endlich Palästina, noch englisches Mandatsgebiet, erreichen, weist der High Commissioner sie zurück. Ein weiteres Schiff soll sie zur Insel Mauritius bringen. Ein englisches Gesetz schreibt vor, dass Schiffbrüchige im Land Aufnahme finden müssen. Die jüdische Organisation ‚Haganah‘ macht die Emigranten zu Schiffbrüchigen, indem sie das Schiff, auf dem sie sich befinden, noch im Hafen durch eine Bombe zerstört. 220 Menschen finden dabei den Tod. Nach weiteren Monaten im Lager lebt Lea Grundig in Palästina im Exil. «Wir waren Einwanderer ohne jede Bürgerrechte, ohne Wahlrecht, ohne das Recht zu arbeiten, weiterhin Menschen zweiter Klasse – aber wir waren immerhin frei<sup>5</sup>,» sagt sie über ihre Exilsituation.

1946 erhält sie die erste Nachricht von Hans Grundig. Sie entschliesst sich, nach Dresden zurückzukehren. Da sie bis zur Staatsgründung Israels 1948 keinen Pass und damit keine Reisemöglichkeit erhält, kann sie erst 1949 zu ihrem Mann und nach Dresden zurückkehren, wo sie noch jahrelang als Professorin an der Hochschule für bildende Künste wirkt.

1 Lea Grundig, Gesichte und Geschichte, S. 185

2 ebd. S. 186

3 ebd. S. 186 f.

4 ebd. S. 200 f.

5 ebd. S. 228

#### Literatur

Lea Grundig, Gesichte und Geschichte, Berlin 1958 Kurt Liebmann, Im Tal des Todes. Zeichnungen von Lea Grundig, Dresden 1947

1906 In Dresden geboren

1922-26 Studium an der Dresdner Kunstgewerbeschule und an der Akademie der bildenden Künste, Dresden, bei Otto Hettner und Otto Gussmann

1926 Eintritt in die KPD

1928 Heirat mit Hans Grundig

1930 Mitglied der «ASSO» in Dresden

1934-37 Graphische Zyklen «Unter dem Hakenkreuz» und «Krieg droht»

1936 Reise in die Schweiz. Verhaftung wegen politischer Tätigkeit

1938 Zweite Verhaftung. Ein Jahr in Haft

1939 Ende des Jahres Emigration und Internierung

1940-48 In Palästina

1948-49 In Prag

1949 Rückkehr nach Dresden

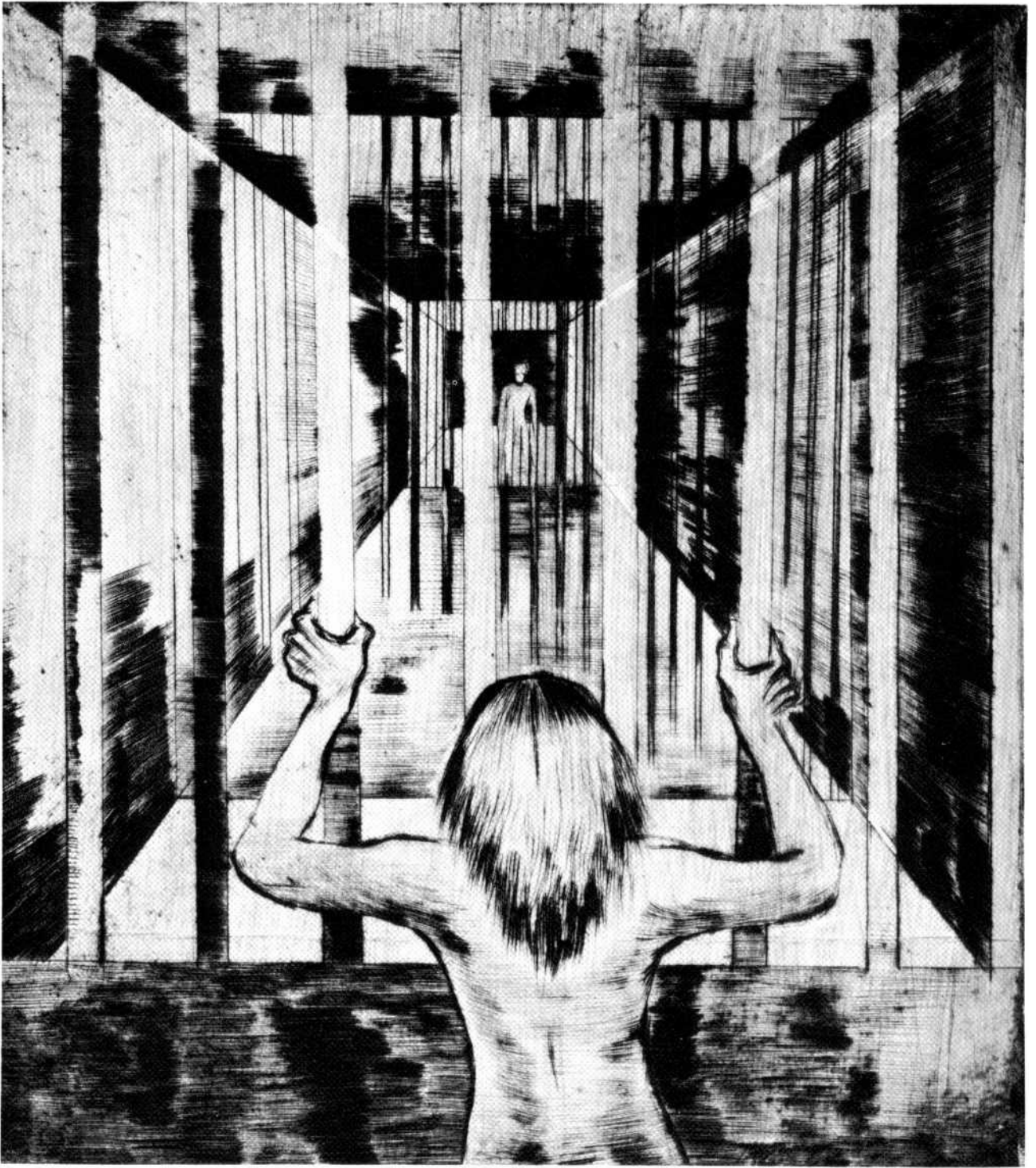
1950 Professur an der Hochschule für Bildende Künste, Dresden

1958 Lebensaufzeichnungen «Gesichte und Geschichte». Präsidentin des Verbandes der Bildenden Künstler Deutschlands. Seitdem zahlreiche Ausstellungen in der DDR

1967 Ausstellung in der Nationalgalerie Berlin und in Dresden

1977 In Dresden gestorben





## Karl Hartung

Alle Werke sind im Besitz von Frau Katharina Spann, Berlin

166  
Ohne Titel 1944  
Federzeichnung. 19,5 x 30,8 cm  
Abb.

167  
Ohne Titel 1944  
Feder und Tusche. 21,4 x 30,4 cm

168  
Ohne Titel 1944  
Feder und Tusche. 21,4 x 30,4 cm

169  
Ohne Titel 1944  
Federzeichnung. 21,4 x 30,4 cm

Karl Hartung, der sich bis 1933 in Frankreich und Italien aufgehalten hat, findet bei seiner Rückkehr nach Deutschland keine Möglichkeit mehr, mit seinem bildhauerischen Werk an die Öffentlichkeit zu treten. Seine Formauffassung steht im Widerspruch zu den Richtlinien der nationalsozialistischen Kunstdiktatur. Zwischen 1933 und 1935 erscheint im «Schwarzen Korps» ein Hetzartikel gegen seine Arbeit<sup>1</sup>.

Hartung, der nur noch wenige Arbeiten privat verkaufen kann, sieht sich gezwungen, auf neutrale Aufgabengebiete auszuweichen. Gemeinsam mit seiner Frau Ilse führt er Aufträge für Möbel aus<sup>2</sup>. In der Verborgenheit überdauert er die Nazizeit in Berlin, im Kontakt mit wenigen Gesinnungsfreunden, bis er 1941 zum Kriegsdienst einberufen wird. Erst nach 1945 kann er mit seinem Werk hervortreten. 1951 erhält er eine Professur an der Hochschule für bildende Künste in Berlin.

1 u. 2 mitgeteilt von Frau Katharina Spann, Berlin

### Literatur

Waldemar Grzimek, Deutsche Bildhauer des zwanzigsten Jahrhunderts, München, 1969  
Karl Hartung, Ausstellungskatalog Berliner Festwochen, Haus am Waldsee, Berlin 1952

1908 In Hamburg geboren  
Holzbildhauerlehre. Ausbildung an der Kunstgewerbeschule Hamburg bei Johann Bossard  
1929-32 Studienaufenthalt in Paris, Begegnung mit Maillol  
1932-33 In Florenz  
1933-36 Freischaffend in Hamburg  
1936 Übersiedlung nach Berlin  
1941-45 Kriegsdienst  
1945 Erste Ausstellung in der Galerie Rosen, Berlin  
1950 Kunstpreis der Stadt Berlin  
1951 Professor an der Hochschule für bildende Künste Berlin  
1952 Ausstellungen im Haus am Waldsee, Berlin, und in der Kestner-Gesellschaft, Hannover  
1954 Cornelius-Preis der Stadt Düsseldorf  
1955 Vorsitzender des Deutschen Künstlerbundes  
1956 Ordentliches Mitglied der Akademie der Künste, Berlin  
1961 Kunstpreis des Landes Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf  
1967 In Berlin gestorben





## Erich Heckel

170

Selbstbildnis 1936 Aquarell. 46 x 38 cm Sammlung Sprengel, Hannover

Als 1933 die faschistische Hexenjagd auf fortschrittliche Künstler und Intellektuelle losbricht, bleibt Erich Heckel zunächst unbehelligt. Seine Arbeit wird anfangs ebenfalls nicht beeinträchtigt, da er in die Kunstkammer übernommen wird. Nur mit Hilfe der von der Kunstkammer ausgegebenen Materialkarte können die Künstler während der Nazijahre Malmaterial beziehen. Einige Jahre später entsendet die Kunstkammer eine Kommission, die überprüft, ob die Maler sich an die von der Partei ergangenen Richtlinien halten. Heckels Freund Schmidt-Rottluff wird bei dieser Gelegenheit aus der Kunstkammer ausgeschlossen und verliert seine Materialkarte. Heckel wird weiter geduldet. Dennoch erhält er Ausstellungsverbot. In München 1937 werden seine Werke in der Ausstellung «Entartete Kunst» angeprangert. 729 Bilder werden von den Nazis beschlagnahmt. Durch private Verkäufe kann Heckel seine Existenz aufrechterhalten. Bei mutigen Kunsthändlern finden in Hinterzimmern Ausstellungen der verbotenen Künstler statt. Heckel entzieht sich persönlicher Verfolgung, indem er sich zwischen 1933 und 1945 hauptsächlich in Süddeutschland und Österreich aufhält und viel reist. Für die letzten Kriegsjahre findet er Zuflucht in Hemmenhofen am Bodensee, wo er auch nach Kriegsende bleibt, bis er 1949 einen Ruf als Professor an die Hochschule der bildenden Künste in Karlsruhe erhält.

### Literatur

Annemarie Dube, Erich Heckel. Das graphische Werk, New York 1964

1883 In Döbeln, Sachsen, geboren

1897-04 Besuch des Gymnasiums in Chemnitz  
1902 Freundschaft mit Karl Schmidt-Rottluff  
1904-05 Architekturstudium an der Technischen Hochschule, Dresden. Freundschaft mit Ernst Ludwig Kirchner und Fritz Bleyl. Aufgabe des Architekturstudiums. Zusammenschluss mit Bleyl, Kirchner, Schmidt-Rottluff zur Künstlervereinigung «Brücke»

1906 Begegnung mit Max Pechstein und Emil Nolde. Freundschaft mit Gustav Schiefler und Rosa Schapire  
1907-09 Sommeraufenthalt in Dangast  
1909 Frühjahr in Rom, Sommer in Moritzburg bei Dresden, Herbst in Dangast  
1910 Frühjahr in Berlin. Freundschaft mit Otto Mueller  
1911 Übersiedlung nach Berlin. Heirat  
1912 Teilnahme an der Sonderbundaussstellung in Köln. Bekanntschaft mit Marc und Macke in Berlin. Sommeraufenthalt auf Hiddensee und Fehmarn. Freundschaft mit Lyonel Feininger  
1913 Auflösung der «Brücke». Erste Einzelausstellung in der Galerie Gurlitt, Berlin  
1914 Arbeit für die Werkbund-Ausstellung in Köln. Reisen nach Belgien und Holland  
1915-18 Freiwilliger Helfer beim Roten Kreuz. Begegnung mit Max Beckmann. James Ensor, Max Kaus  
1918 Rückkehr nach Berlin  
1919-44 Verbringt die Sommermonate in Osterholz  
1921 Reisen ins Allgäu, an den Bodensee, in den Schwarzwald  
1922-23 Wandmalereien in Erfurt  
1924 Reise nach Flandern. Besuch bei Ensor  
1925-36 Zahlreiche Reisen in Deutschland, Frankreich, Italien und der Schweiz  
1937 Auf der Ausstellung «Entartete Kunst» in München vertreten. Beschlagnahmung von 729 Werken aus deutschen Museen  
1940-42 Im Salzkammergut und in Kärnten  
1944 Vernichtung des Berliner Ateliers mit allen Druckstöcken und vielen Werken. Übersiedlung nach Hemmenhofen am Bodensee  
1949-55 Professor an der Hochschule der bildenden Künste in Karlsruhe  
1953 Ausstellung des Lebenswerkes zum 70. Geburtstag in Hannover, Berlin, Münster, Essen, Karlsruhe  
1963-64 Ausstellungen zum 80. Geburtstag in Karlsruhe, Berlin, München, Stuttgart, Essen, Hamburg  
1970 In Hemmenhofen gestorben

## Werner Heldt

171

Frühlingssturm in Berlin 1929  
Öl auf Leinwand. 50 x 80 cm  
Privatbesitz

172

Phantome um 1933  
Bleistift auf Papier. 31,5 x 47,5 cm  
Privatbesitz

173

Meeting um 1935  
Kohle. 42 x 62 cm  
Berlinerische Galerie, Berlin Abb.

174

Fensterausblick mit totem Vogel 1945  
Tempera auf Pressspanplatte. 84,5 x 97,5 cm  
Sammlung Sprengel, Hannover

175

Zerfetzte Stahlträger 1947  
Hartkohle auf Papier. 40 x 29,5 cm  
Privatbesitz  
Abb.

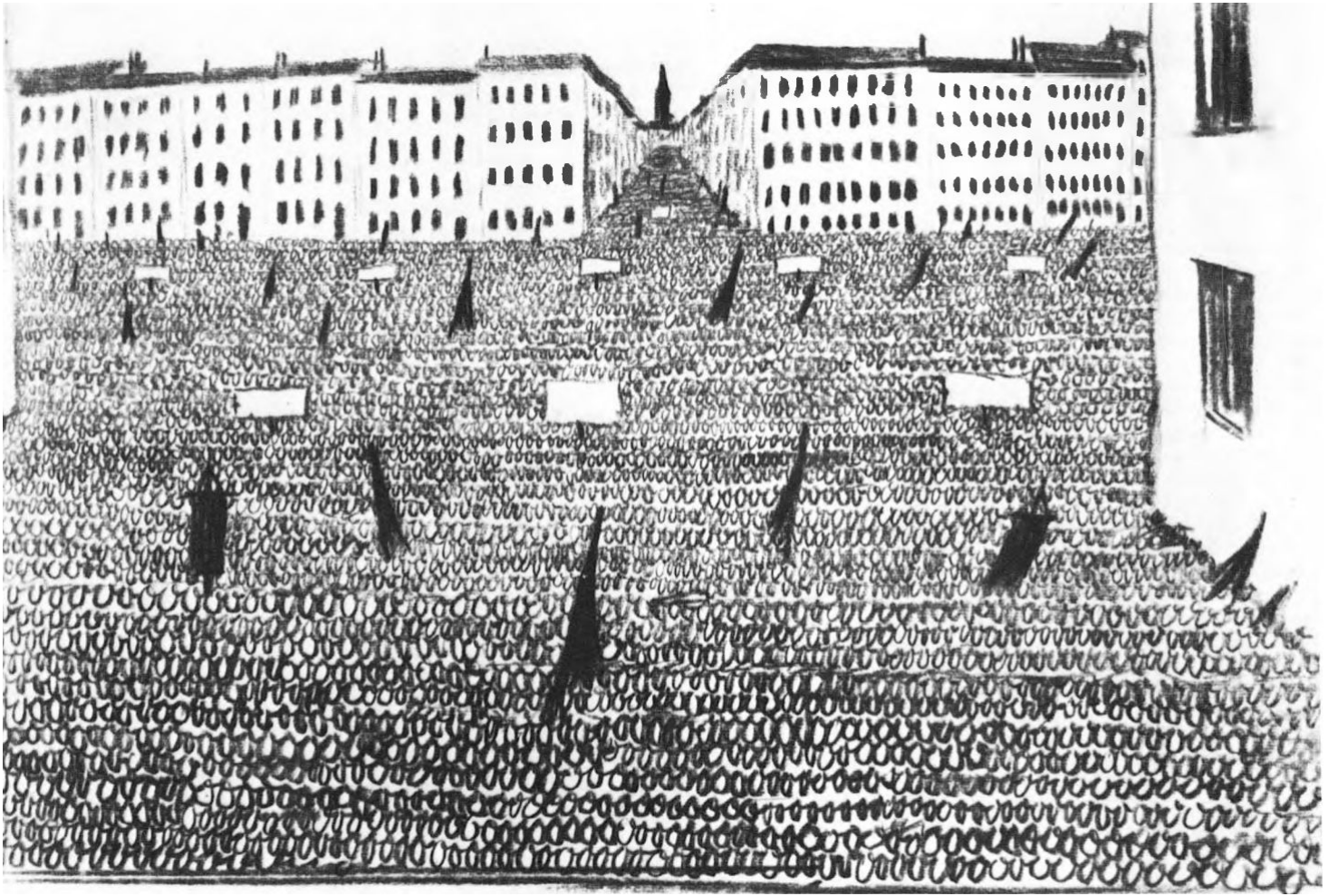
176

Endsieg 1947  
Hartkohle auf Papier. 40 x 29,5 cm  
Privatbesitz

177

Amorphe Exstirpation 1947  
Hartkohle auf Papier. 40 x 29,5 cm  
Privatbesitz

Werner Heldt wird von seinen Freunden als ein schwer depressiver Mensch geschildert, der an sich selbst und an seiner Zeit leidet, und der die unheilvollen Konsequenzen der faschistischen Herrschaft seit dem Ende der zwanziger Jahre vorrausieht. Von 1931 bis zum Ende des Krieges malt Heldt fast überhaupt nicht. Die Zeitereignisse wirken lähmend auf ihn. Um nicht in Deutschland leben zu müssen, geht er 1933 nach Mallorca. Die Auswirkungen des spanischen Bürgerkrieges lassen ihn jedoch 1935 nach Berlin zurückkehren. «Hier in Berlin . . . wanderte er ruhelos durch die Straßen, trank und war in ewiger Angst, verhaftet zu werden», schreibt Eberhard Seel in einem Brief über Heldt<sup>1</sup>.



Von 1936 bis zu seiner Einberufung zum Kriegsdienst arbeitet er im Atelierhaus Klosterstrasse, wo die bis zu seinem Tode dauernde tiefe Freundschaft mit Werner Gilles entsteht. In den Phasen der Lähmung seiner schöpferischen Energien beginnt Werner Heldt zu schreiben.

1935 entsteht ein Text «Einige Beobachtungen über die Masse», in dem es heisst: «Wir leben bekanntlich in einer grandiosen, heroischen Zeit. Zum mindesten leben wir in einer Zeit, in der zu leben Mut erfordert. Welcher Art dieser Mut zu sein hat, darüber streiten sich die Leute. Es ist sehr natürlich, dass jeder das allein als Mut gelten lassen will, was ihn persönlich am wenigsten Mut kostet. Und die Majorität versteht unter ‚Mut‘, wie uns scheint, das fatalistische Zustimmung zu einem Untergang, der die Folge ist einer viel grösseren Feigheit. Wer solchen Untergangswillen nicht teilen kann, weil ihm solche Voraussetzung dazu fehlt, der ist ‚nicht zeitgemäss‘. Und das stimmt. Aber ob er darin ‚feige‘ sei oder ‚mutig‘, darüber zu urteilen fehlt solcher Majorität die Kompetenz. Besonders dann, wenn sie gleichzeitig seine besondere Art von Mut nicht gelten lässt. Und ihre Gründe dazu hat.

Eine heutzutage besonders seltene Art von Mut scheint mir nun die zu sein, welche sich darin äussert, dass man allein steht, auch gegen die Majorität. Besonders verfehlt: besonders verdienstvoll. Zumal in einer Zeit des «Massenheroismus». Einer Zeit, in der die Masse in panischem Entsetzen dem Abgrunde zurennend, den Krieg herbeisehnt, blutige Umwälzungen, chaotische Krisen, mit der Todesangst eines, der den Krampf des Blutsturzes nicht länger mehr unterdrücken zu können meint<sup>2</sup>.»

Im weiteren Verlauf des Textes reflektiert Heldt die – unter der vollkommenen Diktatur der Hitler-Faschisten so besonders gerechtfertigte – Angst, als Persönlichkeit zugrundezugehen. «Massenstück werden» nennt er eine Art des Untergangs der Persönlichkeit.

«Ich habe vorausgesetzt, dass der Mensch dazu bestimmt ist, Persönlichkeit zu werden. Und zwar in der Wirklichkeit, in die er nun einmal hineingeboren ist. Wird er das nicht, so geht er unter. Daher sein Interesse daran, diese Wirklichkeit und sich in ihr so gestaltet zu sehen, wie es der Entfaltung seiner Persönlichkeit am günstigsten wäre. Die beiden ersten Arten des Unterganges, Tod und Wahnsinn, schliessen ein den Verzicht auf solchen Willen.

Etwas anders verhält es sich mit dem Massenstück.

Die meisten Gescheiterten nämlich ziehen es vor,

ihren Untergang als Persönlichkeit zu überleben und so zu tun, als seien sie gar nicht gescheitert. Solchem Beginnen steht eine Schwierigkeit im Wege. Diese Schwierigkeit ist die Wirklichkeit. Von dieser Wirklichkeit zeugen tausend Dinge. Vor allem die Nichtgescheiterten. Die schöpferischen Menschen. Dies sind die Hauptrepräsentanten jener Wirklichkeit, welche man ja nicht sehen will. Daher die Verfolgung, die zu allen Zeiten solche Menschen durch die Masse erfahren haben. Man hat sie gekreuzigt, vergiftet, verbrannt, und ihre Werke hat man auch verbrannt. Aber die Wirklichkeit selber kann man nicht verbrennen. Die bleibt. Und kehrt wieder, und wehe denen, die dann nicht auf sie vorbereitet sind<sup>3</sup>!»

Werner Heldt beginnt nach seiner Rückkehr aus der Gefangenschaft wieder zu arbeiten. Er überwindet jedoch die seelische Verletzung der Nazijahre nicht. «Er blieb der unruhige gehetzte, schwerblütige Mann, der sich abseits hielt, der die Einsamkeit suchte . . . Erfolg, Ruhm, Anerkennung blieben ihm unbekannte Worte, er suchte sie nicht<sup>4</sup>.»

1 Werner Heldt, Ausstellungskatalog, S. 20 f.

2 Schmied, S. 71

3 ebd. S.83

4 ebd. S.14

#### Literatur

Werner Heldt, Ausstellungskatalog, Deutsche Gesellschaft für Bildende Kunst (Kunstverein Berlin) und Akademie der Künste, Berlin 1968

Wieland Schmied, Werner Heldt, Köln 1976

1904 In Berlin geboren

1922 Abitur

1923-24 Ausbildung an der Kunstgewerbeschule Berlin

1924-30 Studium an den Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst, Berlin bei Maximilian Kiewer

1930 In Paris

1931-33 In Berlin als freier Maler

1933-36 Auf Mallorca

1936-40 In Berlin im Atelierhaus Klosterstrasse. Freundschaft mit Werner Gilles, Hermann Blumenthal, Ludwig Kasper, Herbert Tucholski

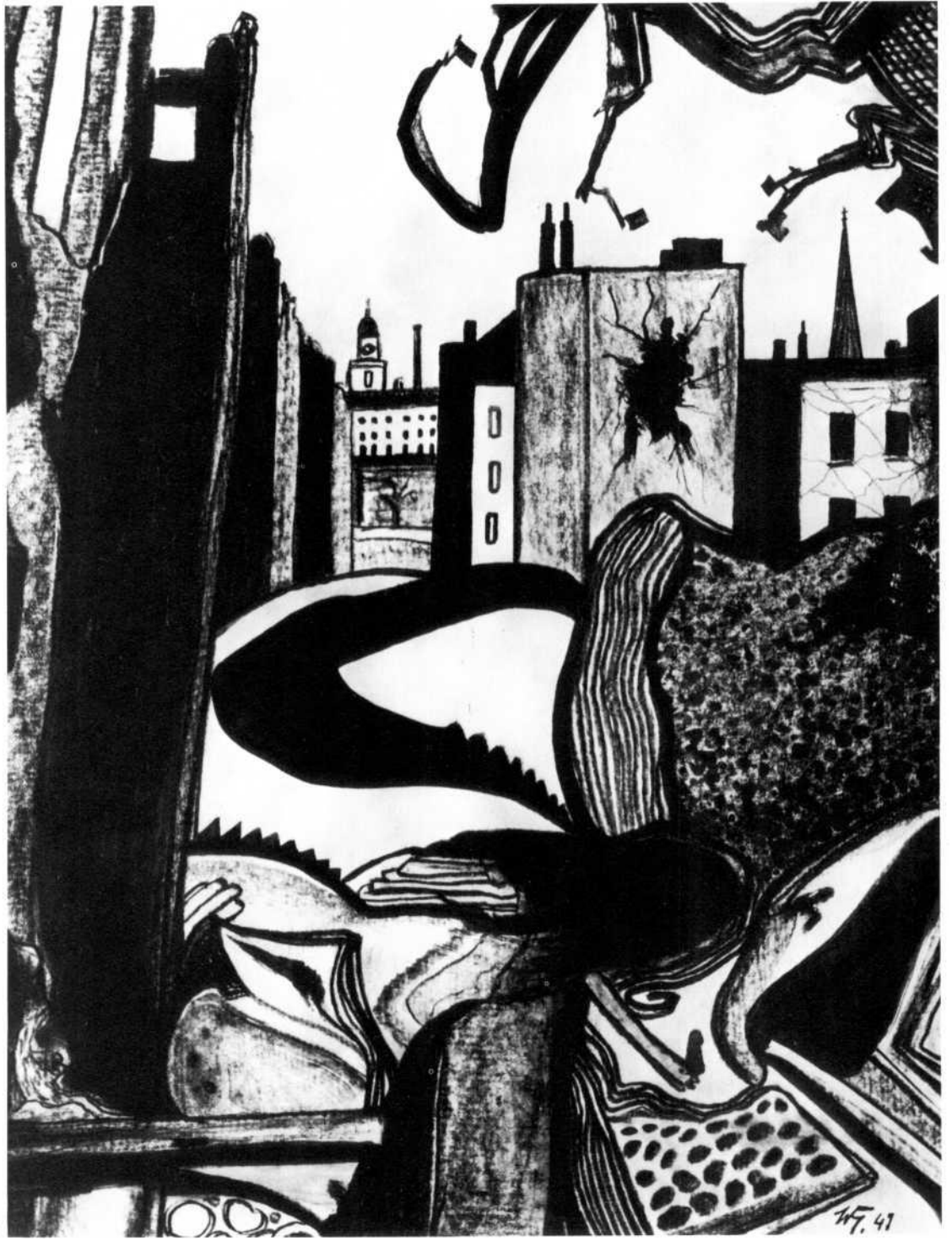
1940-45 Kriegsdienst, englische Gefangenschaft

1946-49 In Berlin-Weissensee

1949-54 In Berlin-Wilmersdorf

1950 Kunstpreis der Stadt Berlin

1954 In St. Angelo auf Ischia gestorben



175

151



## Hannah Höch

Alle Werke stammen aus dem Nachlass Hannah Höch

178  
Deutsches Mädchen 1930  
Collage. 20,5 x 10,5 cm

179  
Die Flucht 1931  
Fotomontage. 22,7 x 18,4 cm

180  
Wilder Aufbruch 1933  
Öl auf Leinwand. 93 x 82 cm

181  
Requiem 1933  
Aquarell. 34,4 x 41,4 cm

181 A  
Der Sturm 1935  
Mischtechnik. 72 x 65 cm

182  
Resignation 1938  
Collage. 26 x 21 cm Abb.

183  
Triptychon Totentanz I-III 1943  
Aquarell. 49 x 62,5; 50 x 62,5; 48,5 x 62,5 cm  
Abb.

184  
Weltbrand 1943  
Aquarell. 32,5 x 45,6 cm

Hannah Höch bekam die Intoleranz der braunen Barbarei schon zu spüren vor Anbruch des Dritten Reiches: Für eine Ausstellung im Dessauer Bauhaus waren 46 Fotomontagen und Aquarelle ausgewählt worden. Doch die Werke kamen zurück als die nationalsozialistische Landesregierung von Sachsen-Anhalt 1932 das Bauhaus schloss.

Auf den Bildern Hannah Höchs tauchten schon seit Ende der zwanziger Jahre immer häufiger Lemuren auf. Ein Ölbild von 1933 mit zwei lemurenhaften Gestalten heisst «Wilder Aufbruch», eine Collage parodierte «Starke Männer». In ihrer Friedenauer Wohnung musste sie nach 1933 durch ihre Aktivitäten und ihren Freundeskreis als «Kulturbolschewistin» suspekt werden und wurde

es noch mehr als sie sich weigerte, wie die anderen Hausbewohner an «nationalen Feiertagen» die Fahne herauszuhängen. Mehrfache Verwarnungen und Hausbesuche durch NS-Funktionäre waren die Folge. Ihr widerfuhr die Ehre, in der Schmähchrift von Wolfgang Willrich «Säuberung des Kunsttempels» (München 1937) namentlich angeprangert zu werden. An Ausstellen war nicht mehr zu denken, ein Verdienst war nirgends in Sicht. Bei Trödlern erwarb sie für wenig Geld die nunmehr geächteten Publikationen über moderne Kunst zur Komplettierung ihrer Sammlung. In vielen Städten besuchte sie die durch Deutschland wandernde Ausstellung «Entartete Kunst». Über die Berliner Inszenierung dieser Schau notierte sie im Tagebuch: «Hier ist die Ausstellung auf ‚ordinär‘ gemacht.» Im Jahr 1938 finden sich im Tagebuch viele herausgerissene Seiten neben lakonischen Vermerken wie «Einsamkeit» oder «Angstzustände». Den Anschluss Österreichs kommentierte sie: «Was sagt Europa dazu? Die Angst würgt alle».

Doch im Verborgenen ging ihre Arbeit an Collagen und Aquarellen weiter. Einmal erinnerte ein Verlag sich ihrer und bestellte einige Buchumschläge. Doch blieb das die Ausnahme.

Im Tagebuch liest man von der Abreise eines Freundes ins Ausland, von der Rückkehr eines anderen Freundes, der längere Zeit im KZ sass und schweren Herzens die Emigration vorbereitet. Als sie Helma Schwitters in Hannover besuchte, hatte sich Kurt Schwitters, mit dem sie so oft gemeinsam gearbeitet und auch am Merzbau mitgewirkt hatte, schon endgültig nach Norwegen begeben. Von der «Resignation» dieser Zeit kündigt in der gleichnamigen Collage ein trauriges nashornartiges Wesen mit überlangem Rüssel und einer abwärts greifenden Hand.

Im Herbst 1939 gelang es ihr, in Heiligensee, im äussersten Norden Berlins, ein kleines Holzhäuschen zu erwerben; ein Flugplatzwärterhaus aus der Zeit des 1. Weltkrieges, durch Anbauten labyrinthisch geworden, inmitten eines Obstgartens. Im Tagebuch vermerkte Hannah Höch beim ersten Besuch des Grundstückes: «märchenhafter Garten», doch dies wurde er eigentlich erst später durch ihre gärtnerische Hand, als sich Stauden, Rabatten, exotische Gewächse und Apfelbäume zur Grosscollage zusammenschlossen und das Haus dem Blickentzogen. Hier tauchte sie unter, konnte anonym in einer ländlichen Umgebung bleiben, kapselte sich völlig ab. Mit ihr zogen die Werke, Bücher, Zeitschriften, Pamphlete, Briefe ihrer Freunde ein, darunter solche von Schwitters,

Hausmann, Baader, Arp, Freundlich, Moholy-Nagy, Arthur Segal – in jener Zeit gefährliche Schätze. Sie verbarg sie teilweise auf dem Dachboden und sogar hinter dem Schornstein. Die Wände tarnte sie mit Blumenstillleben gegen die Blicke unliebsamer Eindringlinge.

Am 1. September 1939 bei Kriegsausbruch heisst es im Tagebuch:

«Krieg! Jammer, Jammer!»

Als die Apokalypse sich ihrem Höhepunkt näherte und Europas Städte in Flammen standen, gab Hannah Höch ihrer Verzweiflung Ausdruck in einer Folge von grossen Aquarellen mit Titeln wie «Ohnmacht», «Weltbrand» oder «Totentanz», einem Triptychon: Vom Feuersturm der Vernichtung hilflos getriebene fahle Gestalten, angstvoll zusammengekauerte Menschengruppen, in brennenden Städten verglühende Leiber. Und 1945 entstand in grauen und schwarzen Tönen das Ölbild «Zug der Trauernden». Sie verliess ihr Haus nicht, als die Front näherrückte und vergrub ihre Dokumente und Schätze in zwei Seekisten aus Teakholz nachts im Garten. Während der Schlacht um Berlin schoss zeitweilig ein russisches Geschütz direkt vor ihrer Tür in die Stadt hinein. Als dann am 1. Mai das Kampfgetöse verstummte, notierte sie im Tagebuch: «Eine zwölfjährige Leidenszeit ist zu Ende ... In meiner Seele ist eine Ruhe wie ich sie seit Jahren nicht gefühlt habe.»

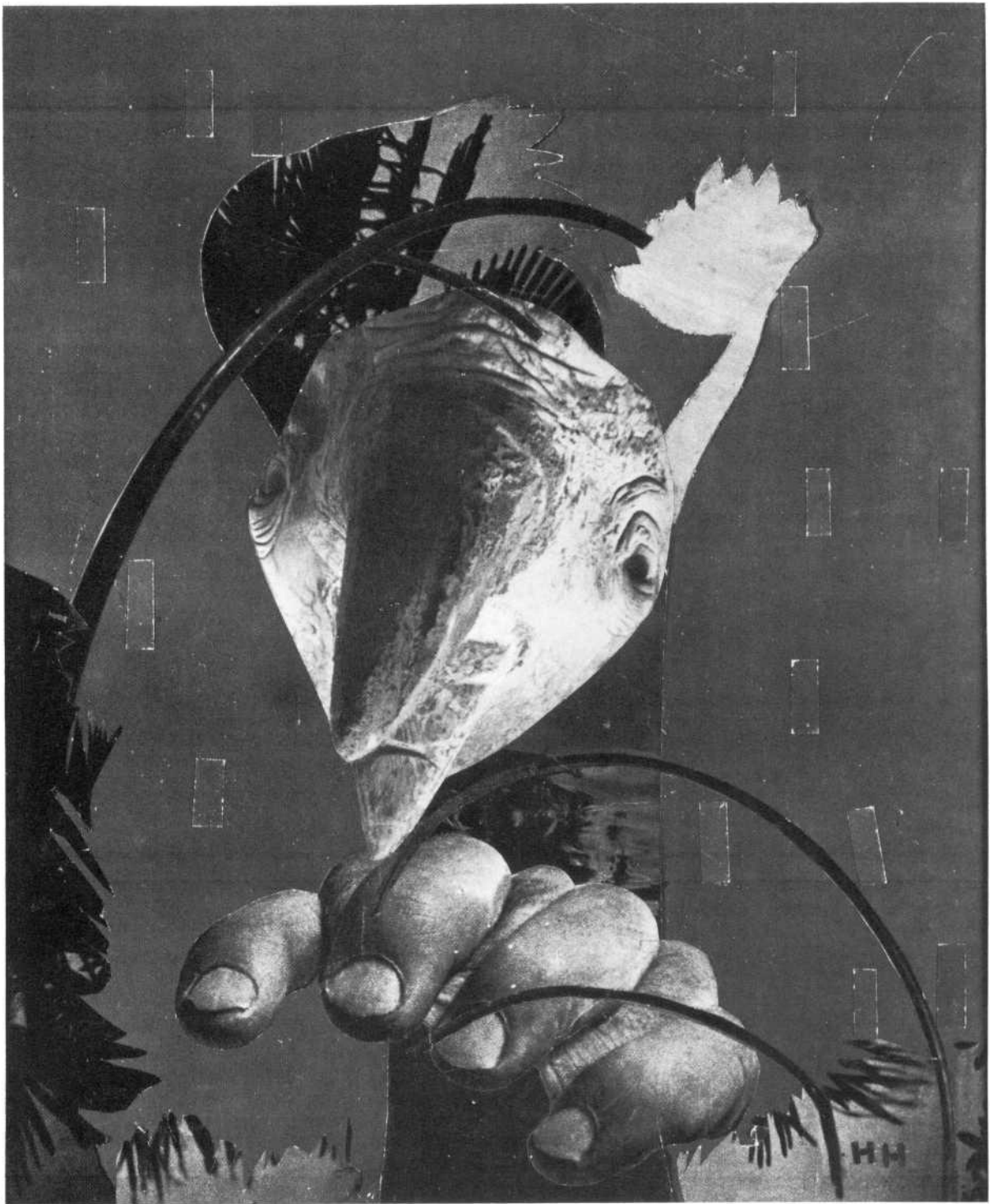
Peter Krieger

### Literatur

Heinz Ohff, Hannah Höch, Berlin 1968  
Hannah Höch. Ausstellungskatalog, Nationalgalerie Berlin/Musée d'Art Moderne de la ville de Paris 1976

- 1889 In Gotha geboren
- 1912-14 Studium an der Kunstgewerbeschule Berlin bei Harold Bengen
- 1914 Stipendium zum Besuch der Kölner Werkbund-Ausstellung. In Gotha Hilfskraft beim Roten Kreuz
- 1915-19 Fortsetzung des Studiums an der Lehranstalt des Staatlichen Kunstgewerbe-Museums Berlin bei Emil Orlik. Freundschaft mit Raoul Hausmann
- 1918 Erste Fotomontagen. Zusammenarbeit mit Hausmann. Dada-Puppen
- 1919 Beteiligung an der ersten Dada-Ausstellung im Graphischen Kabinett bei I. B. Neumann, Berlin. Mitglied der «Novembergruppe»
- 1920 Beteiligung an der «Ersten Internationalen Dada-Messe» bei Dr. Otto Burchard, Berlin. Fusswanderung über die Alpen nach Rom





1921 Leseabend mit Mynona und Hausmann in der Berliner Sezession. Dada-Tournee mit Hausmann und Schwitters nach Prag  
1922 Trennung von Hausmann. Freundschaftlicher Kontakt zu Schwitters. Beteiligung am «Merz-Bau» in Schwitters Haus, Hannover (erste Grotte).  
Freundschaft mit van Doesburg und Moholy-Nagy  
1923 Mit der Familie Schwitters, Hans Arp, Sophie Täuber auf Rügen. Arp arbeitet in Hannah Höchs Berliner Atelier  
1924 Erster Paris-Aufenthalt  
1925 Zweite Grotte für den «Merz-Bau» von Schwitters. Arbeit an einer «Anti-Revue» mit Schwitters und Stuckenschmidt. Zweite Paris-Reise  
1926-29 Aufenthalt in Holland. Kontakt zur «de Stijl»-Gruppe. Mitglied der Künstlergruppe «onafhanelijhen»  
1926-35 Freundschaft mit Til Brugmann  
1929 In Berlin. Beteiligung an der Ausstellung «Film und Foto», Stuttgart  
1932 Eine im Bauhaus Dessau vorbereitete Ausstellung wird von den Nazis verhindert. Beteiligung an einer Collagen-Ausstellung in Philadelphia  
1934 Ausstellung von 42 Collagen in Brünn, Tschechoslowakei. Ausstellung in Den Haag  
1939 Rückzug in ihr Gartenhaus in Berlin-Heiligensee  
1945-46 Kontaktaufnahme mit den alten Freunden (Schwitters, Arp, Huelsenbeck). Ausstellung in der Galerie Rosen, Berlin, und im Museum of Modern Arts, New York  
1947 Erste Fotomontagen aus Farbfotos  
1961 In Rom, Ehrengast der Villa Massimo. Ausstellung in der Galerie Nierendorf, Berlin  
1965 Ordentliches Mitglied der Akademie der Künste, Berlin  
1971 Ausstellung in der Akademie der Künste, Berlin  
1974 Ausstellung im National Museum of Modern Art, Kyoto/Japan  
1976 Ausstellung im Musée d'Art Moderne de la ville de Paris und in der Nationalgalerie Berlin (Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz)  
1978 In Berlin gestorben