

Rezensionen

Stolpersteine im Sichtfeld

1938. *Kunst, Künstler, Politik. [Ausstellung „1938. Kunst, Künstler, Politik“ vom 28.11.2013 bis 23.02.2014, Jüdisches Museum Frankfurt] / hrsg. von Eva Atlan, Raphael Gross, Julia Voss. – Göttingen : Wallstein 2013. – 340 S. : zahlr. Ill. – ISBN 978-3-8353-1412-2; 24,90 EURO*

Der Rezensent ist irritiert. Er hält ein Buch in der Hand, das sich nicht fügen will, das seinen tradierten Sichtweisen und seinen haptischen und optischen Erfahrungswerten all überall zuwiderläuft. Er stolpert. Ein Ausstellungskatalog soll es sein? Gewicht und Umfang erinnern eher an ein Lexikon. Mit seinen 25 cm Rückenhöhe wirkt es spontan wie das einst aus Brockhaus- und Duden-Zeiten vertraute *Lexikon-Oktav-Format*. Auch verzichtet es auf das gestrichene, bei Ausstellungskatalogen beliebte, Abbildungen und Text glättende Kunstdruckpapier und die oft übliche Querformat-Größe. Stattdessen schweres, weißes 115g-Papier, achtmal unterbrochen von kräftig durchgefärbten Papierlagen mit Bild- und Textpassagen in schonungslosem Blau, in Grau, Rot, Gelb, Grün, Violett.

Auf dem mehrfarbigen, als französische Broschur hergestellten Pappereinband dominieren drei, sich mehr aneinander stoßende als sich ineinander fügende Bildelemente: die typografisch auffällige Jahreszahl 1938 (eine schnörkellose *Raisonné* von Colophon), rund und kantig zugleich, optisch als Bruch und symbolisch als Zäsur gesetzt: $\frac{19}{38}$, unterlegt von einem geometrischen, der abstrakten Moderne zurechenbaren Rechteck-Muster. Dazu kontrastierend links oben ein in klassisch-konventioneller Akademie-maniere gemalter Bildausschnitt: ein ruhender nackter Oberkörper, der sich erst im Buchinnern als weiblicher Akt enthüllen wird (S. 32f.).

Die Titelbeschreibung weckt die Erwartung, dass sich dem, der das Buch aufschlägt, ein Zeitfenster zur Kunstgeschichte öffnen werde, ein, wie es der Untertitel ankündigt, einzelnes Fenster zu *Kunst, Künstler, Politik*, eindeutig definiert und chronologisch be- und eingegrenzt. Zu sehen wäre das Kunstgeschehen im Jahre 1938. Und schon wieder ist der Rezensent irritiert. Warum gerade 1938? denkt er und meint, sein Allgemeinwissen aktivierend, dass es doch das Jahr 1937 gewesen sei, das sich durch gleich drei epochale, in München lokalisierbare Ereig-

nisse in der Erinnerung der Kunstwelt festgesetzt habe: die dreitägige Eröffnung des *Hauses der Deutschen Kunst*, die darin eingebettete Eröffnung der *Großen Deutschen Kunstausstellung* (GDK), der ersten ihrer Art, der bis 1944 sieben weitere folgen werden. Und zeitgleich einen Tag später und in fußläufiger Nähe in den Hofgarten-arkaden die Eröffnung der Ausstellung *Entartete Kunst*, die bis 1941 als Wanderausstellung an zwölf weiteren Standorten gezeigt werden wird. Und ja, nicht zu vergessen, die in 1937 reichsweit von Staats wegen vollzogene Konfiszierung sogenannter *Entarteter Kunst* aus öffentlichen Einrichtungen und Museen. Warum also 1938? Was wird ihm die gleichnamige Ausstellung zeigen? Was der begleitende Katalog lehren?

Vom 28. November 2013 bis zum 23. Februar 2014 zeigte das am Frankfurter Untermainkai gelegene *Jüdische Museum* in Kooperation mit dem *Fritz Bauer Institut* eine, wie die *Jüdische Allgemeine* schrieb, „ambitionierte Sonderschau“: *1938. Kunst. Künstler, Politik*. Wer sie betrete, so die Tagespresse, verliere schnell den festen Tritt unter den Schuhsohlen, bewege sich auf schwankendem Boden, versinke irritiert und verunsichert in dem mit quadratischen und rechteckigen Teppichstücken unterschiedlichster Größe und Höhe ausgelegten Fußboden. Die Ausstellung selbst und der vorliegende, diese Ausstellung vertiefende Begleitband, beide zielen offensichtlich auf die Dekonstruktion bislang geläufiger Denkmuster, Sehweisen und tradierter (Vor-)Urteile, gängiger Paradigmata und medial verbreiteter *loci communes* zur NS-Zeit und ihrem Kunstbetrieb.

Die 340 Seiten starke Publikation ist kein Katalog, sondern ein Begleitband. Er führt in die Ausstellung ein, zeigt deren visuelle Dimension und überführt das Gesehene danach in einen diskursiven Raum, in dem nicht mehr das Bild, sondern das Wort dominiert. Im ersten Drittel überwiegen Bild und Farbe auf durchkoloriertem Papier, im zweiten und letzten Drittel dominieren sukzessive Text und Diskurs auf weißem Papier. Nach *Vorwort*, *Grußwort* und *Einführung* durch die FAZ-Redakteurin Julia Voss folgen, hier und da unterbrochen von kurzen Textbeiträgen zum politischen Kern und ideologischen Rahmen der braunen Jahre (Antisemitismus, Verjudung, Entartung, Zersetzung), insgesamt acht (bis auf eines) von Cara Schweitzer verfasste biografische

Porträts von Künstlern, nein, besser: von Persönlichkeiten der Kunstszene, mit Abbildungen ihrer (in Frankfurt) ausgestellten Werke.

Zuerst registriert der Rezensent die Namen der Personen, versucht, zu memorieren. Liest im Inhaltsverzeichnis: Lotte Laserstein, Elfriede Lohse-Wächtler, Luise Straus-Ernst, Bettina Feistel-Rohmeder, Hannah Ryggen. Fünf Namen, denkt er, aber alles Frauen! Erst dann folgen männliche Vertreter: Werner Peiner, Rudolf von Alt, Heinrich Ehmsen. Liegt es an seiner philologisch und nicht kunsthistorisch ausgerichteten Aus- und Vorbildung, dass dem Rezensenten, peinlich genug, all diese Namen nichts sagen, er sie in den (kunst-)historischen Kontext des Jahres 1938 nicht einzuordnen vermag, nichts Rechtes weiß von Herkunft, Schule, Stil und Schicksal? Oder verbirgt sich hinter dieser Präsentation von Unbekannten, von zu Recht oder Unrecht Vergessenen, von noch nie Gesehenem und bislang noch nie Gehörtem die (siehe oben) thematisierte museumspädagogische Absicht, dem Leser und Betrachter durch Desorientierung die Augen zu öffnen, ihn durch Fremdes zu sensibilisieren für irritierend abweichende Sichtweisen und Lesarten.

Die Raumarchitektur der Frankfurter Ausstellung lenkt den Blick des Besuchers primär auf drei Künstler der NS-Zeit (vgl. S. 17): Auf die verfeimte, 1937 nach Schweden emigrierte Dreivierteljüdin **Lotte Laserstein** (1898–1993), auf die im Zuge des NS-Euthanasie-Programms ermordete **Elfriede Lohse-Wächtler** (1899–1940) und auf den als entartet geltenden, gleichwohl aber mit NS-Aufträgen bedachten **Heinrich Ehmsen** (1886–1964). Diese primäre Fokussierung wird im Begleitband aufgegeben und stattdessen ein additives, dem Seite für Seite umblätternen Leser angepasstes Vorgehen inszeniert. Bei diesem enumerativen Verfahren zieht bei erster kursorischer Betrachtung Bild für Bild und Gemälde um Gemälde am Auge des Betrachters vorüber, bevor auch nur der Begleittext studiert = gelesen wird. Der sich dadurch einstellende Effekt ist frappierend: Welches der Exponate auf den ersten Blick als verfolgt, welches als NS-konform zu gelten habe, ist anhand ästhetischer Kriterien, anhand von Stil, Komposition und Pinselstrich nicht unbedingt und sofort auszumachen (vgl. S. 21). Zumal sich in die Reihe der (vier) verfeimten Protagonisten in bewusst identischer Typografie und mit gleichem (farbig unterlegtem) Papierlayout nahtlos auch (drei) ideologiekonforme Namen eingereiht finden:

So treffen wir wenige Seiten nach der Kunsthistorikerin Elfriede Lohse-Wächtler auf die im gleichen Metier tätige, aber von völkischem Denken durchdrungene **Bettina Feistel-Rohmeder**

(1873–1953). Wir treffen unmittelbar nach der im besetzten Norwegen widerständige Textilkunst schaffenden **Hannah Ryggen** (1894–1970) auf **Werner Peiner** (1897–1984), dessen monumentale Tapisserien und Auftragsarbeiten die NS-Architektur schmückten. Und wir lernen kurz vor Schluss der Porträtfolge durch Meike Hopp den populären österreichischen Aquarellisten **Rudolf von Alt** (1812–1905) kennen, dessen realistisch-detailgenaue und weitverbreitete Arbeiten nach dem Anschluss Österreichs in der sogenannten *Alt-Aktion* zumal aus jüdischem Besitz ‚sichergestellt‘ oder beschlagnahmt und aufgekauft wurden. Nicht, weil sie als ‚entartet‘ galten, sondern weil sie das besondere Gefallen Adolf Hitlers gefunden hatten und es galt, die zukünftigen Parteibauten auf dem Obersalzberg geschmackskonform auszustatten.

Die visuelle Seite der Ausstellung möge zeigen, so die Kuratoren, „wie wenig sich die Verfolgung nach ästhetischen Kriterien richtete“ (S. 21). Da es also nicht gelingt und ausreicht, sich allein über das Bild ein Bild zu machen, wird zur Verdeutlichung der Situation von Kunst und Kunstbetrieb im Jahre 1938 schließlich zum Wort gegriffen. Sukzessive und mit aufsteigender Seitenzahl immer umfangreicher und schließlich dominierend beherrschen am Ende des Buches die schwarz auf weiß bedruckten Seiten einer klassischen Kunstmonografie den nicht mehr optisch, sondern fortan rational zu führenden Diskurs. Die maleisch-farbige Vielfalt verschwindet, es gibt zwar noch Bilder = Abbildungen, aber diese dienen dem Text als sekundäre Illustration von Gesagtem, sie sind nicht mehr repräsentativer Spiegel des primär Geschauten.

Es sind insgesamt elf Beiträge, die das Titelthema 1938 explikativ umkreisen und sich bemühen, es argumentativ und deskriptiv zu ver(w)orten, und den Bildern der Ausstellung einen diskursiven Rahmen geben. 1938, das war aus heutiger Sicht ein folgenreiches, aus NS-Sicht „ein außerordentlich erfolgreiches Jahr“ (S. 17). Dem NS-Staat gelang der Anschluss Österreichs und der Abschluss des *Münchener Abkommens* mit nachfolgender Eingliederung des Sudetenlandes. Der November-Pogrom mit Refinanzierung der entstandenen Schäden durch die *Judenvermögensabgabe* und die *Verordnung zur Ausschaltung der Juden aus dem deutschen Wirtschaftsleben* besiegelte den wirtschaftlichen und den von Anfang an betriebenen sozialen Tod der jüdischen Bevölkerung und bereicherte die braune Diktatur. Als das Jahr der „Katastrophe vor der Katastrophe“ untertitelt deshalb auch der Direktor des Jüdischen Museums, Raphael Gross, seine im Ausstellungsjahr erschienene Publikation¹.

Was, fragt Julia Voss im Schlussbeitrag des Bandes, was wäre anders und was, fügt der Rezensent hinzu, wäre zu sehen, wenn nicht, wie bislang üblich, das Jahr 1937, sondern das Folgejahr 1938 als symbolisches Datum im Zentrum der kunsthistorischen und -kritischen Erinnerung an die braunen Jahre stünde (S. 318)? Im Fokus der elf fachwissenschaftlichen Beiträge stehen, um diese abschließende Frage zu beantworten und im Unterschied zu den ausgestellten Malereien weniger die Künstler selbst bzw. deren Kunstwerke, als vielmehr die Rahmenbedingungen, also die Restriktionen und die Freiräume, die das Kunstschaffen in den 1930er-Jahren bestimmten. Zwei Beiträge (Alan E. Steinweis: *Antisemitismus und NS-Kulturpolitik bis 1938*, S. 59–75; Dana Smith: *Die Arbeit des Jüdischen Kulturbunds*, S. 241–257) beschreiben die von der NS-Kulturpolitik betriebene „kulturelle Dissimilation“ (S. 71) und kulturelle „Eugenik“ (S. 68) der von deutscher Kultur explizit ausgeschlossenen, zwar (noch) in Deutschland lebenden, aber mit dem *Reichsbürgergesetz* (1935) nicht mehr deutschen Juden (S. 242). Biologisch-rassistische Kriterien bestimmen fortan das bipolar ausgerichtete Begriffsarsenal der Kunstkritik (S. 302f.), die das Entartete und Kranke dem Deutschen und Gesunden entgegengesetzt, als Kunstkritik ab 1937 aber ohnehin verboten wird und durch Bericht und politische Würdigung zu ersetzen ist (S. 212, 277). Nach 1945 wird diese bipolare, antithetische, Komplexität reduzierende Form einer simplifizierenden Kunstbetrachtung übrigens mit exakt umgekehrten Vorzeichen fortgeführt (s. Christian Fuhrmeister: *75 Jahre Gegensätze? Zur Gegenwart der Vergangenheit*, S. 301–315). Die Deutsche NS-Kunst wird nunmehr tabuisiert und in die geschlossenen Magazine der Museen verbannt (S. 311), während das einst vorgeblich Entartete kanonisiert als *Moderne* und *Avantgarde* pauschale Nobilitierung erfährt und, moralisch unterfüttert, gar als Akt der Wiedergutmachung genutzt wird (S. 312, 329f., 332). Dass *entartet* nicht als diffamierendes Synonym zu *modern* zu lesen ist, dass es keine ästhetische und keine Stil-, sondern eine rassistische Kategorie war, ist dabei in der Nachkriegszeit gern übersehen worden, so dass sich, gefangen in ästhetischen Stilkategorien, die Exklusion jüdisch-deutscher Künstler nach 1945 nahtlos fortsetzte (S. 329).

Diesen gängigen Trend zur „didaktischen Simplifizierung“ (S. 304) hat die Architektur der Frankfurter Ausstellung zu vermeiden gewusst. Der dort verlegte schwankende Boden (siehe oben) lässt stolpern, weil er dem Denken in antagonistisch aufgestellten, monolithischen Blöcken entsagt und den üblichen kunsthistorischen Diskurs dekonstruiert.

Gezeigt wird, dass trotz radikaler, revolutionär Bruch und Neuanfang proklamierender Grenzbeziehungen durch Partei und Staat der eigene NS-Umgang mit Kunst „weit mehr von Willkür als von klaren Richtlinien geprägt“ ist (S. 278). Dies beschreibt Stefan Koldehoff (*Ob die Kunst in die neue Zeit passt. 1938, die Französische Moderne und die ‚Entartete Kunst‘*, S. 275–300) am Beispiel des uneinheitlichen Umgangs mit den verpönten Werken Vincent van Goghs, dies belegt die lange strittige Bewertung des verfeimten Expressionismus (S. 211f., 323). Dies belegen schließlich in puncto systemkonformer Kunst Stephan Klingen und Christian Fuhrmeister in ihrer Analyse der GDK (*Die ‚Große Deutsche Kunstausstellung‘ 1938. Relektüre und Neubewertung*, S. 189–208), deren Exponate entgegen bisheriger Vor-Urteile weniger eine Zeitenwende, als vielmehr die Illusion einer politik- und ideologiefreien Sphäre inszenierten. „Ein radikaler Neuanfang sieht anders aus“ (S. 196). Nach 1945 dann wird diese auf den GDKs gezeigte NS-Kunst in bewährt antagonistischer Exklusionsrhetorik undifferenziert ab- und umgewertet und von jetzt auf gleich entweder als Kitsch oder als Propaganda bagatellisiert (S. 192). Sie bleibt fortan tabuisiert, verbannt und verdrängt (siehe oben und S. 311).

Und selbst die von 1937 bis 1941 an zwölf Orten gezeigte Wanderausstellung *Entartete Kunst* bietet kein ‚einheitliches‘ widerspruchsfreies Bild der Kategorie ‚entartet‘. Die Exponate wechselten vielfach, aus propagandistischen Gründen oder aus politischen (S. 327f.). Oder, besonders wichtig, aus wirtschaftlichen Gründen. Es gab keine ästhetischen Kriterien und nie einen offiziellen Kanon. Dafür aber ein massives Interesse an materieller Verwertung, um die Kriegskasse zu füllen. Es galt für Handel, Partei und Museen, sich zu bereichern und, so Joseph Goebbels, „mit dem Mist Geld zu verdienen“ (S. 278).

Was also (siehe oben) würde sich ändern, wenn Kunstausstellungen und Kunstkritik nicht das Jahr 1937, sondern das Jahr 1938 in den Mittelpunkt rückten? Die Frankfurter Ausstellung antwortet, indem sie ein zentrales Bild zeigt: den weiblichen Akt *In meinem Atelier* der sich und ihr Modell porträtierenden Jüdin Lotte Laserstein (S. 32f.). Ein Bild, das ästhetisch und maltechnisch in jeder GDK seinen systemkonformen Platz gefunden hätte. Gäbe es da nicht das Kriterium Rasse! Dieses, das Jahr 1938 definierende Exklusiv- und Exklusionskriterium aber lässt sich visuell und als Exponat nicht recht zeigen, es lässt sich allenfalls diskursiv im Begleitband um- und beschreiben: 1938 sei das Jahr gewesen, heißt es abschließend und zusam-

menfassend, „in dem die ‚Arisierung‘ des Kunstbetriebes vollständig durchgesetzt“ worden sei (S. 331). Das Jahr also, in dem in einem Akt fanatischer *damnatio memoriae* das Sichtfeld fortan leer bleibt, kein Bild mehr gezeigt wird, kein jüdischer Mensch mehr zu existieren hat. Ein Akt, der bis in die Gegenwart nachwirkt, bleibt Lotte Laserstein doch auch nach 1945 wortwörtlich von der deutschen Bild-Fläche verschwunden und wird erst vor zehn Jahren in Berlin im (*nomen est omen*) *Verborgenen Museum* (S. 30) wieder sichtbar.

Der Katalog 1938 versucht sich an einem Paradoxon. Er zeigt durch Bruch und Zäsur entstandene Leerstellen. Er rekonstruiert das Unsichtbare, das Verschwinden aus dem Sichtfeld. Der Betrachter, kein Wunder, schwankt, er gerät ins Stolpern.

Jürgen Babendreier – (Bremen)

1. Gross, Raphael, *November 1938. Die Katastrophe vor der Katastrophe* (Beck'sche Reihe, Bd. 2782), München 2013.