



Silke von Berswordt-Wallrabe, Jörg-Uwe Neumann und Agnes Tiede (Hrsg.); Artige Kunst. Kunst und Politik im Nationalsozialismus (Ausst.-Kat. Museum unter Tage, Situation Kunst (für Max Imdahl), Bochum, Kunsthalle Rostock und Kunstforum Ostdeutsche Galerie, Regensburg); Berlin: Kerber Verlag 2016; 240 S., 95 farb. u. 17 s/w-Abb.; ISBN 978-3-7356-0288-6; € 39,95

Der im Kerber Verlag erschienene Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, die von der Bochumer Stiftung Situation Kunst (für Max Imdahl) initiiert und 2016/2017 ebendort, der Kunsthalle Rostock sowie im Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg zu sehen war, bietet mit 240 Seiten und 112 Abbildungen einen an Fachwissenschaftler wie interessiertes Laienpublikum gerichteten informativen Einstieg in das komplexe Ausstellungsthema Kunst und Politik im Nationalsozialismus. Der Band erhebt dabei keinen Anspruch, das Kunstschaffen jener dunklen Epoche vollständig und umfassend darzustellen, er möchte jedoch einen exemplarischen Ausschnitt aus der NS-Kunstproduktion sowie der von den Nationalsozialisten als ‚entartet‘ diffamierten und verfolgten Kunst der Klassischen Moderne zeigen.

Bemerkenswert an Katalog wie Ausstellung ist der Versuch, eine Gegenüberstellung dieser Art zu konzipieren, da in der deutschen Öffentlichkeit wie auch unter Museumsfachleuten die Ausstellungswürdigkeit der vom NS-Regime geförderten Künstler und ihrer Werke nie völlig unumstritten war und noch heute zumindest teilweise infrage gestellt wird. Bereits Klaus Staeck hatte gegen die Idee einer solchen Ausstellungskonzeption in den 1980er Jahren mit dem Aufruf „Keine Nazikunst in unsere Museen!“ Protest eingelegt. Vehementen Einspruch gegen jene Auffassung, die Schattenseiten der Kunstgeschichte einfach auszublenden, kam damals von Max Imdahl, dessen lesenswerter Aufsatz über die Skulpturen des NS-Bildhauers Arno Breker im Katalog nachgedruckt wurde.¹ Er charakterisierte die vom NS-Regime geförderte Kunst als „Unkunst“, erachtete jedoch zumindest ihre temporäre Ausstellung und wissenschaftliche Aufarbeitung durchaus für sinnvoll. Mit zunehmend zeitlichen Abstand und einer fortschreitenden Historisierung der NS-Zeit gebührt der Ausstellung deshalb vor allem der Verdienst, im Sinne Max Imdahls und der historischen Aufarbeitung eine solche Ausstellung erneut initiiert zu haben. Insbesondere auch in Hinblick auf die Diskussion um das Thema NS-Raubkunst und die Rolle der Museen im Dritten Reich scheint eine solche Aufklärung im musealen Kontext weiterhin dringend geboten. Immerhin haben trotz der auch heute vorhandenen Bedenken zahlreiche renommierte Institutionen im In- wie Ausland der Bochumer Stiftung die in den Depots verschwundenen Bilder der ‚Großen Deutschen Kunstausstellung‘ (GDK) von 1937 zur Verfügung gestellt.

¹ Siehe hierzu im besprochenen Band: Max Imdahl, „Pose und Indoktrination: Zu Werken der Plastik und Malerei im Dritten Reich“, S. 17–24.



Abb. 1: Albert Janesch, *Wassersport*, vor 1936 (24)

Zu den Leihgeber der Ausstellung gehören renommierte Institutionen wie das Berliner Deutsche Historische Museum, das Museum für Vor- und Frühgeschichte, die Berliner Nationalgalerie, die Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, das Museum Kunstpalast sowie das Stadtmuseum in Düsseldorf, das LWL-Museum für Kunst und Kultur in Münster, The German Art Gallery (NL), das Felix-Nussbaum-Haus in Osnabrück, das Kunstforum Ostdeutsche Galerie in Regensburg, das Archiv Baumeister im Kunstmuseum Stuttgart, das Museum Wiesbaden, das Von der Heydt-Museum in Wuppertal, die Förderer des Vereins Situation Kunst in Bochum Bettina und Peter Eickhoff, das Atelier Breker in Düsseldorf sowie weitere anonyme Leihgeber.

Inhaltlich fokussiert der Katalog mit exemplarischen Werkanalysen und Katalogbeiträgen vor allem den offiziellen Kunstgeschmack des NS-Regimes und damit diejenigen Künstler, deren Werke zwischen 1937 und 1944 im Rahmen der ‚Großen Deutschen Kunstausstellung‘ (GDK) gezeigt und von offiziellen Repräsentanten oder dem NS-Staat angekauft wurden. Zentral für die Katalogbeiträge ist unter anderem die viel diskutierte Frage nach dem spezifischen Charakter der vom NS-Regime offiziell geförderten Kunst und Ziel wie Selbstverständnis nationalsozialistischer Kunstpolitik. Inwiefern existiert in jenen Werken der GDK eine offen zur Schau gestellte NS-Propaganda oder sind sie größtenteils eher unpolitische, ‚harmlose‘ Bilder? Augenfällig an den im Katalog präsentierten Werken der GDK ist zunächst beides, so die in vielen Beispielen gezeigte vordergründige ‚Harmlosigkeit‘ ebenso wie der latente oder offensichtliche Bezug zur NS-Ideologie.

Diese Uneindeutigkeit lässt sich vor allem aus dem Kunstverständnis der Nationalsozialisten selbst erklären, da Hitler wie Goebbels die Gleichsetzung von Propa-



Abb. 2: Rudolf Otto, *Bauernfamilie, vor 1944* (31)

ganda und Kunst ablehnten (39).² Nach ihrem Verständnis sollte die Kunst stattdessen, wie van den Berg in ihrem Beitrag deutlich macht, „ewig“ und „volksnah“ sein und einzig dem „deutschen Volk dienen“ (39f.) Aus diesem rückwärtsgewandten wie totalitären Anspruch heraus wird deshalb ersichtlich, warum die historische Entwicklung der Avantgarde gnadenlos abgelehnt wie verfolgt wurde. Hitler bediente mit der GDK gezielt seinen eigenen (klein-)bürgerlichen wie antimodernen Kunstgeschmack, der auf den Konsens breiter Bevölkerungsschichten stieß, weshalb auch nicht erstaunlich anmutet, dass so gut wie keine Innovationen in der Kunst der NS-Zeit sichtbar sind, obwohl die Nationalsozialisten den technologischen Fortschritt entschieden bejahten (39f.). Wie die Katalogbeiträge verdeutlichen, dominierte stattdessen die akademische Tradition mit ihren konventionellen Gattungen wie Landschaft, Porträt, Tiere, Akt, Architektur, Genre, Stilleben, Landwirtschaft und Jahreszeiten die NS-Kunstproduktion ebenso wie die Nachfrage auf dem zeitgenössischen Kunstmarkt (12).³ Die ästhetischen Anleihen der vom NS-Regime geförderten Maler wurden daher vor allem bei historischen Gemälden des Barock und der akademischen Genremalerei des 17. und 18. Jahrhunderts gemacht. Genuin politische Darstellungen der sogenannten ‚Volksgemeinschaft‘, des Führerprinzips, der Rastentheorie oder auch des Militarismus gehörten jedoch nicht zu den Hauptinhalten jener Kunstproduktion (104).⁴ So ist auch die These, die von den Nationalsozialisten geförderte

2 Vgl. hierzu den Beitrag von Karen van den Berg, „Abrichtung der Volksseele. NS-Kunst und das politisch Unbewusste“, S. 24–47.

3 Vgl. hierzu den Beitrag von Silke von Berswordt-Wallrabe „„Artige Kunst“. Zur Einführung“, S. 10–15.

4 Vgl. hierzu im besprochenen Band: Christian Fuhrmeister, „Die (mindestens) doppelte Zurichtung der ‚gewordenen Kunst‘“, S. 103–117.



Abb. 3: Karl Schwesig,
Er will nicht gestehen,
 1936 (143)

oder zumindest geduldete Kunstproduktion sei offenkundig besonders politisch gewesen, angesichts der jüngsten Ergebnisse des Forschungsprojekts zur GDK relativiert worden.⁵ Die im Katalog abgebildeten Werke mit sehr deutlichen Bezügen zur NS-Ideologie wie *Im Kampfgebiet des Atlantik* (vor 1941), *Die letzte Handgranate* (1937), *Der Urlauber* (1944) sowie der linke Teil eines Triptychons *Über allem aber steht unsere Infanterie* (1943) haben daher auf der GDK eine quantitativ untergeordnete Rolle gespielt, auch wenn ihnen sicherlich eine wichtige Rolle im Sinne der NS-Kriegspropaganda zukam.

Wie van den Berg betont, waren etwa ein Viertel aller Kunstwerke auf der GDK Landschaften, ein weiterer großer Teil Gruppenporträts oder allegorische Darstellungen und Tiere sowie etwa ein Zehntel der gezeigten Werke Architekturdarstellungen, weshalb man eher vom Gegenteil eines eng gefassten Propagandabegriffs ausgehen müsse (39). Ob der Titel des Katalogs deshalb in Hinblick auf das komplexe Gesamtthema aus stilistischen wie historisch-kritischen Gründen geschickt gewählt wurde, sei dahingestellt, jedoch wurde auf die Begründung und Definition der Begriffe ‚artige Kunst‘ wie ‚böartige Kunst‘ in Abgrenzung zum historischen Begriff ‚entartete Kunst‘ einige Mühe verwendet.⁶

Fuhrmeister wie van den Berg machen jedoch unzweifelhaft deutlich, dass die NS-Ideologie in den Kunstwerken der GDK anders als bei den militärischen Darstellungen nicht immer einwandfrei nachgewiesen werden kann, so beispielsweise nicht in dem oft als ‚NS-Ikone‘ angesehenen Bild *Kalenberger Bauernfamilie* (1939) von Adolf Wissel, da hier keine Heroisierung des Bauernstandes, sondern eine „ob unfreiwillig

⁵ Siehe hierzu: www.gdk-research.de

⁶ Siehe hierzu den Beitrag von Annika Wienert, „Artige, böartige Kunst“, S. 49–57.



Abb. 4: George Rodger, *Young boy dressed in shorts walks along a dirt road lined with the corpses of hundreds of prisoners who died at the Bergen-Belsen extermination camp, near the towns of Bergen and Celle, Germany, April 1945* (71)

oder absichtlich [...] erstarnte Tischgesellschaft“ gezeigt wird (33). Als wirkliche Ikone der NS-Kunst kann hingegen das Werk *Pflügen* (1940) von Paul Junghans gesehen werden, da es das „NS-archetypische, tausendfach variierte, einschlägige Motiv der Erdarbeit“ zeigt (33). Fuhrmeister betont, dass innerhalb der Forschung trotz dieser Widersprüche gerade die Fiktion einer monolithischen und ideologischen Einheit der NS-Kunstproduktion bestünde, welche die Heterogenität derselben ebenso ausklammert wie den Richtungsstreit der Nationalsozialisten um die Deutungshoheit über die Kunst selbst (105). Zu den weiteren Irrtümern gehöre, dass bei der Bildanalyse vielfach zu unkritisch die Deutungsmuster der NS-Propaganda übernommen würden, ohne die Bilder auf den tatsächlichen Gehalt derselben zu überprüfen (107).

Wenn auch in vielen Bildern die NS-Ideologie nicht immer ersichtlich ist oder eindeutig bewiesen werden kann, so ist von Silke von Berswordt-Wallrabe im Vorwort des Katalogs zumindest die weitgehende Ausblendung der gesellschaftlichen Realität oder ihre Beschönigung als treffendes Merkmal für einen Großteil der zeitgenössischen Kunstproduktion beschrieben worden (11). Als besonders drastisches Beispiel kann das von ihr analysierte sowie auf der GDK präsentierte Bild *Granitbrüche Flossenbürg* (vor 1941) betrachtet werden, welches von Hitler persönlich angekauft wurde (58). Der oberflächliche Betrachter wird angesichts der Darstellung eines vordergründig harmlos wirkenden Steinbruchs und der sonnigen Landschaft möglicherweise kaum Verdacht schöpfen, jedoch sind die Zwangsarbeiter auf dem Bild des NS-Bauingenieurs und Malers Erich Mercker anhand ihrer Häftlingskleidung bei genau-

erer Betrachtung im Bildvordergrund unzweifelhaft als KZ-Insassen zu erkennen. Mercker interessieren sie allerdings nur im Sinne anonymer Staffagefiguren, deren Elend im gleichnamigen KZ Flossenbürg dem Betrachter völlig verborgen bleibt.

Zu den Werken mit ebenfalls nur latent sichtbaren NS-Bezügen gehört das Werk *Wassersport* von Albert Janesch, welches im Kontext der Olympiade von 1936 zu sehen ist (Abb. 1, 28). Die Körper der Ruderer sind dabei völlig entindividualisiert und in serieller Reihung gruppiert, wodurch Erinnerungen an das idealisierte Kollektiv der ‚NS-Volksgemeinschaft‘ wachgerufen werden. Im scharfen Kontrast zu dieser eigentümlich modernen NS-Kunst stehen die ländlich-familiären Idyllen und Landschaften, etwa das Bild *Bauernfamilie* (Abb. 2) von Rudolf Otto, das van den Berg als „Regression und Idylle“ im Kontrast zur entwickelten Industriegesellschaft der 1930er Jahre treffend kennzeichnet. Die Autorin verdeutlicht, dass Landschafts- und Bauernbilder auf der GDK seit 1937 deutlich überrepräsentiert waren, obwohl der Anteil der in der Landwirtschaft beschäftigten Bevölkerung zu jener Zeit gerade noch bei zehn Prozent lag (29f.).

Die Autorin macht in stilistischer Hinsicht außerdem deutlich, dass einige Maler der GDK aufgrund des oft illustrativen und genrehaften Charakters ihrer Kunst nach dem Krieg als Illustratoren von Jagdzeitschriften und Tierbüchern oder als weiterhin unbedeutende Marinemaler in Erscheinung traten, wohingegen ihre dem NS-Regime geschuldete Berühmtheit schnell in Vergessenheit geriet (42). Illustrativen Charakter haben auch die zahlreichen Auftragswerke zur Architekturdarstellung sowie zur sogenannten Autobahnmalerei, welche als „einzig genuin nationalsozialistische Neuerung“ in der bildenden Kunst gilt (52f.). Die Autobahn wurde in der NS-Propaganda selbst zum Kunstwerk und ihr Bau zum Gesamtkunstwerk erhoben. Anika Wienert macht in ihrem Beitrag *Artige, bösertige Kunst* deutlich, dass der Autobahnbau durch Ausstellungen und Fotowettbewerbe medial begleitet wurde, weshalb die Autobahnmalerei in diesem Zusammenhang auch mit programmatischen Rahmeninschriften versehen sowie in einer heroisierend-monumentalen Form dargestellt wurde (53).

Neben der Beschäftigung mit den Kunstwerken und Künstlern der GDK kommt im Katalog der Vermittlung der NS-Kunst in den zeitgenössischen Medien eine Rolle zu: Stephanie Marchal und Andreas Zeising beschäftigen sich in ihrem Beitrag „*Aus des Blutes Stimme*“ (89–102) exemplarisch mit der Rolle der Kunst in der Zeitschrift *NS-Frauenwarte*. Diese diente unter anderem der Veranschaulichung völkischer Gedanken von Brauchtum und Arbeit, Heimat und Bauernstand, ‚Deutschtum‘, der gesellschaftlichen Rolle der Frau sowie dem ‚Rasseideal‘. Die Autoren kommen zu dem Ergebnis, dass die Kunst im Kontext der Zeitschrift nur zum Teil unter dezidiert ästhetischen Gesichtspunkten betrachtet wurde und oft mehr illustrativen Zwecken diene. Erst ab 1936 kam in der Zeitschrift auch die Auseinandersetzung um die zeitgenössische Kunst in der NS-Frauenwarte an (94). Wie die beiden Autoren verdeutlichen, wurden in der Zeitschrift unter Auswahl expressionistischer und kubistischer ‚Verfallserscheinungen‘ ausschließlich Darstellungen von Frauen verwendet. So suchte die *NS-Frauenwarte* in der Kunst der Avantgarde bildliche Belege des Kranken

und Zersetzenden zu finden, wodurch ein Zusammenhang mit den zeitgenössischen Theorien über Eugenik und Vererbungslehre hergestellt wurde (95). Dieser Aspekt ist für die Charakterisierung der NS-Kunst deshalb wichtig, da in den auf der GDK ausgestellten Werken insbesondere die Darstellung ‚gesunder‘, deutlich wohlgenährter Menschen mit rosigen Wangen auffällig ist. Im Katalog wird auch an anderer Stelle (72) diese spezifische Verbindung zwischen NS-Rassenlehre beziehungsweise Eugenik und Kunst in der Gegenüberstellung des Werbeplakats der NS-Volkswohlfahrt *Gesunde Eltern – gesunde Kinder* (um 1934) von Franz Würbel und dem *Familienbild* (vor 1939) von Hans Schmitz-Wiedenbrück verdeutlicht.

Mehr Aufmerksamkeit hätte der Katalog der biografischen Widersprüchlichkeit derjenigen Künstler widmen können, die nicht von Beginn an automatisch zu den erklärten Gegnern des NS-Regimes gehörten, sodass zumindest von einer ‚Anpassung‘, teilweise sogar aber von Sympathie mit den neuen Machthabern durchaus die Rede sein kann. Deutlich ist, dass die politischen Bruchlinien im Dritten Reich nicht nur zwischen Avantgarde und Akademie verliefen, sondern auch innerhalb der akademischen und innerhalb der avantgardistischen Kunst: Selbst der von Hitler verschmähte Expressionismus, allen voran die Kunst von Ernst Barlach sowie des antisemitisch eingestellten Emil Nolde, wurde in der Anfangsphase von Reichspropagandaminister Joseph Goebbels als ‚urdeutsche‘ Kunst betrachtet.⁷ Diese Fakten sind zwar, wie van den Berg betont, in der Vergangenheit gerne immer wieder heruntergespielt worden, sie verdeutlichen jedoch, dass es mit der sauberen und strikten Trennung zwischen verfemter Avantgarde und systemkonformen Künstlern im Dienste des NS-Regimes nicht in allen Fällen so einfach ist. Angemerkt sei, dass Emil Nolde mit seiner antisemitischen ‚Blut und Boden-Ideologie‘ in dieser Hinsicht ein Extremfall unter den verfemten Künstlern war. Der Katalog hätte diese in der Forschung bekannten Kontinuitäten und ‚Anbiederungen‘ der Moderne an und im Dienste des NS-Regimes, beispielsweise am Bauhaus oder im Umfeld der Neuen Sachlichkeit, deutlicher herausstellen können.⁸ Zwar wird die biografische Widersprüchlichkeit von Künstlern wie Franz Radziwill im Katalog durchaus an betreffender Stelle herausgestellt, dieser versäumt jedoch gleichzeitig die gut belegte NSDAP-Mitgliedschaft des Bauhaus-Vertreters Walter Dexel zu erwähnen.⁹ Dessen Bilder waren, etwa sein im Katalog auf Seite 132 abgebildetes Werk *Bahnunterfahrt* (1912), gleichwohl von der Aktion ‚Entartete Kunst‘ unzweifelhaft betroffen.¹⁰

Die zweite Hälfte des Katalogs umfasst zur Kontrastierung der NS-Kunst Werke und Bildanalysen von exemplarisch ausgewählten Künstlern der verfemten Avantgarde, die von der Aktion ‚Entartete Kunst‘ 1937 berührt waren. Ihre Kunst ist, wie Silke von Berswordt-Wallrabe schreibt, anders als die regimekonforme Kunst,

7 Christian Saehrendt, *Die Brücke‘ zwischen Staatskunst und Verfemung: Expressionistische Kunst als Politikum in der Weimarer Republik, im ‚Dritten Reich‘ und im Kalten Krieg*, Stuttgart 2005.

8 *Bauhaus-Moderne im Nationalsozialismus. Zwischen Anbiederung und Verfolgung*, hrsg. von Winfried Nerdinger, München 1993.

9 Die Entnazifizierungsakte von Walter Dexel befindet sich im Niedersächsischen Staatsarchiv.

10 Olaf Peters, *Neue Sachlichkeit und Nationalsozialismus. Affirmation und Kritik 1931–1947*, Berlin 1998.

keine „Klischees von Idylle und heiler Welt“, sondern auf das „subjektive Krisenempfinden“ jener von Weltkrieg und Weltwirtschaftskrise geprägten Epoche gerichtet (11). Positiv an Ausstellung wie Katalog ist die Tatsache, dass die Vielfalt wie Individualität der vom NS-Regime verfolgten Künstler verdeutlicht wird, deren Werke darum der Gleichschaltung und totalitären Kunstauffassung des NS-Regimes zum Opfer fielen. Die Exponate kommen aus allen Stilrichtungen der Klassischen Moderne: Neben prominenten Vertretern des Bauhauses wie Josef Albers, Willi Baumeister, Fritz Winter und Paul Klee, werden Künstler der Neuen Sachlichkeit wie Otto Dix, Franz Radziwill und Karl Hofer ausgestellt. Hinzu kommen expressionistische Künstler der Brücke wie Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff und Ernst-Ludwig Kirchner, des Blauen Reiters wie Marianne von Werefkin und Alexej von Jawlensky, gesellschaftskritische Großstadt-Expressionisten und Künstler wie Ludwig Meidner, Conrad Felixmüller, George Grosz, Max Beckmann und Kurt Schwitters, Marg Moll, Karel Niestrath sowie die Impressionisten Max Slevogt und Lovis Corinth. Der Katalog verdeutlicht in diesem Teil, wie Künstler nach 1945 gerade aufgrund der Zäsur des Dritten Reichs in Vergessenheit gerieten, obwohl sie zu Lebzeiten mit anderen Avantgardenkünstlern auf einer Stufe standen, so die Maler Arnold Topp (124) und Horst Strempel (180).

Unter den Zeugnissen der Künstler befinden sich auch bemerkenswerte Arbeiten des Widerstands gegen das NS-Regime, so die Zeichnungen des Grafikers Karl Schwesig (Abb. 3), der zu einer drastischen Darstellung der selbst erlebten Foltermethoden durch die Schergen des NS-Regimes greift, sowie die Karikaturen von Willi Baumeister, der durch entsprechende Überzeichnungen von Reproduktionen der NS-Kunst jene von Hitler besonders geschätzten Künstler, den Maler Adolf Ziegler sowie den Bildhauer Arno Breker, gelungen ins Lächerliche ziehen konnte. Darüber hinaus sind jüdische Künstler wie Otto Freundlich und Felix Nussbaum, die im Konzentrationslager ermordet wurden, durch eindrucksvolle Exponate vertreten. Kriegsfotografien, die das verheerende Ergebnis der NS-Herrschaft dokumentieren, runden den Katalog ab.¹¹ An dieser Stelle hätte der Leser sich mehr Informationen über die Fotografien und den historischen Kontext gewünscht. Nicht zuletzt findet sich in diesen Fotografien von zerbombten Städten und Leichenbergen des KZ Bergen-Belsen im Jahr 1945 (Abb. 4) jedoch der starke Kontrast zwischen der von den Ausstellungsmachern intendierten Offenlegung der propagandistisch wirksamen NS-Kunst und der grausamen Realität von Krieg und Massenmord.

LAURENS VAN ROIJEN
Regensburg

¹¹ Siehe hierzu den Beitrag von Alexander von Berswordt-Wallrabe, „Fragen, nichts als Fragen ... (ein persönliches Nachwort)“, S. 186–192.