

»Skandal in Weimar« tönt es fast unisono aus den Feuilletons¹, seit die dreiteilige Ausstellung »Aufstieg und Fall der Moderne« am 9. Mai 1999 eröffnet wurde. Die Kritik bezieht sich dabei vornehmlich auf den dritten Teil der Trilogie, »Offiziell und Inoffiziell – Die Kunst der DDR«. Vergleichsweise wenig Beachtung fand die zweite Abteilung, »Die Kunst dem Volke – erworben: Adolf Hitler«. Beide wurden von Achim Preiß kuratiert (für den ersten Teil zeichnen Rolf Bothe, Thomas Föhl und Sabine Walter verantwortlich), beide sollen den »Fall der Moderne« in Deutschland illustrieren. Ohne weitere Differenzierung wird hier wie dort »die konservative Kunstbewegung« als »antimodern« gescholten und in einer fragwürdigen Dichotomie implizit als »Elend« klassifiziert. Auf welcher Grundlage arbeitet Preiß hinsichtlich der NS-Malerei? Und hält dieser Teil der Ausstellung üblichen wissenschaftlichen Kriterien stand?

Es gibt in dieser Hinsicht ein eklatantes Gefälle zwischen dem ersten Teil zur Weimarer Kunst bis 1933 und dem zweiten zur NS-Malerei. Während ersterer von wissenschaftlicher Sorgfalt zeugt und grosso modo unstrittig ist, muß letzterer als unverantwortlich bezeichnet werden. Dies ist jedoch nicht, wie Siegfried Stadler in der FAZ (4. Juni 1999) meinte, im Ausstellungsort selbst – der im NS nicht fertiggestellten »Halle des Volksgemeinschaft« auf dem ehemaligen Gauforum, die in den 60er Jahren zu einer Mehrzweckhalle umgebaut wurde – oder in der betont anti-musealen Inszenierung eines Depot-Charakters begründet, sondern im kuratorischen Umgang mit den Artefakten und in den begleitenden Erläuterungen, die zahlreiche Widersprüche, aber auch faktische Fehler enthalten.

Preiß entfaltet sein Konzept in drei verschiedenen Darstellungen: Erstens im Ausstellungskatalog der Kunstsammlungen zu Weimar (Ostfildern-Ruit 1999, 511 Seiten, darin 27 Seiten zum zweiten und 65 zum dritten Teil), zweitens in einer separaten Begleitpublikation für den zweiten und dritten Teil (Abschied von der Kunst des 20. Jahrhunderts, Weimar 1999, 213 Seiten), sowie drittens in einer »Ausstellungszeitung« (4 Seiten).

Seine vollmundige Absichtserklärung, er zeige »die größte Zusammenschau nationalsozialistischer Kunst, die es seit 1945 gegeben hat« (Abschied, S. 45), suggeriert eine breit angelegte Bestandsaufnahme. Tatsächlich wurden noch nie so viele Ölbilder en bloc präsentiert. Doch es handelt sich um die Auswahl einer Auswahl einer Auswahl, um 120 von rund 700 Werken aus der Sammlung Hitlers, die dieser auf den Großen Deutschen Kunstausstellungen (GDK) seit 1937 erworben hatte oder erwerben ließ.² Nicht *daß* Preiß gewichtet und auswählt, sondern *wie* er es tut, und womit er seine Wahl begründet, ist zu kritisieren. Denn das schmale Segment von Tafelbildern erhebt offenbar Anspruch auf einen repräsentativen Querschnitt – die Schau sei »eine Retrospektive auf die nationalsozialistische Kunst« (Kat., S. 400), eine »Dokumentation der Kunst des Dritten Reichs«, solle »das spezielle Kunstverständnis des Dritten Reichs belegen« und gar »die nationalsozialistische Kulturproduktion« (alle Zitate Abschied, S. 9) veranschaulichen. Zentrale Bereiche wie die bildhauerischen Arbeiten im öffentlichen Raum oder der Medieneinsatz, die Reproduktionsgrafik oder die Festinszenierungen und die Architektur, die für eine

Analyse dieser »Kulturproduktion« unabdingbar sind, fehlen jedoch völlig. Unerwähnt bleibt zudem der Verlauf der unterschiedlichen Phasen mit ihren je spezifischen Zielsetzungen, wie etwa die Inanspruchnahme des Expressionismus nach der sogenannten Machtergreifung. Doch auch so, bei Preiß' Beschränkung auf die Malerei der Jahre 1937 – 1944, entsteht ein schiefes Bild, denn die (an der Ordnung des Münchener Depots orientierte) Gliederung der Werke nach sechs Sachgruppen³ erweckt den Eindruck, hier werde ein Gesamtspektrum vorgeführt und zur Diskussion gestellt. Die relative Homogenität der Arbeiten verdankt sich vor allem diesem Kunstgriff, einen fast willkürlich reduzierten Ausschnitt aus Hitlers Sammlung als pars pro toto auszugeben. Ausgeblendet sind jene Werke, die den Anschein einer erdrückend konventionellen Themenwahl revidieren und das monolithische Erscheinungsbild modifizieren würden.

Die Abwesenheit offenkundig propagandistischer Bilder (etwa Darstellungen des 1. und 2. Weltkrieges oder Motive mit Wehrmacht, SA, SS, HJ, Partei, etc.), so Preiß, werden nur die »bereits Eingeweihten [...] vermissen« (Zeitung, S. 1). Diese Bilder, »erkennbar an den verwendeten Zeichen des Dritten Reiches und führenden Personen des Nationalsozialismus«⁴, seien jedoch für die Ausstellung leicht zu entbehren gewesen, »weil es sich nicht um eine im stilistischen Sinne spezifisch nationalsozialistische Kunst« handle (Abschied, S. 44). Spezifisch, so muß man folgern, sind demnach die in Weimar ausgestellten Werke? Nein, belehrt uns Preiß, die Künstler produzierten seit Jahrzehnten nach demselben Schema, und »eine nationalsozialistische Kunst zu erzeugen, lag sicher außerhalb ihrer Möglichkeiten« (S. 56), so »daß es sich auch verbietet«, angesichts der in Weimar ausgestellten Werke »von spezifisch nationalsozialistischer Kunst zu sprechen« (S. 54). Nota bene: Die Ausstellung zeigt nach eigenem Bekunden nicht Kunst *im* NS, sondern Kunst *des* NS.

Was sich als innovatives Querdenken geriert, erzeugt fortwährend Unklarheit und Widersprüche. Schon 1990 behauptete Preiß im Sammelband »Kunst auf Befehl« (S. 260), »daß es aufgrund des ästhetischen Totalausfalls keine als solche definierbare Nazikunst gibt, daß daher auch keine ideologische Wirkung von ihr ausging, und sie auch keine historische Zeugniskraft aus sich selbst heraus besitzt.« Dieser Auffassung, die Preiß sogar explizit auf Plastik und Architektur ausweitet (ebenda), steht bereits die kunsthistorische Alltagserfahrung gegenüber, daß Werke aus der Zeit des Nationalsozialismus sehr wohl als solche erkannt – und das heißt nicht nur: datiert – werden können. Zahlreiche Studien haben seit den 70er Jahren den Stellenwert von Kunst und Architektur für die NS-Ideologie thematisiert und die Interdependenz von Politik und Kunst überzeugend herausgearbeitet. Preiß selbst konzediert an anderer Stelle eher en passant: »Der Kunst des Dritten Reichs kam also eine hintergründige propagandistische Funktion zu [...]« (Abschied, S. 68).

Obwohl es den auf den GDK ausgestellten Werken »an der handwerklichen und technischen Qualität« gemangelt habe, es sich um »Pfuscherei« handle, bei der die »handwerkliche Akribie [...] nur vorgetäuscht« worden sei (S. 53), habe er für die Ausstellung die »besten, im handwerklichen Sinne besten Arbeiten« (Zeitung, S. 1) aus Hitlers Sammlung auswählen können. Preiß schließt daraus: »Das heißt, die Sammlung ist insgesamt niveauloser und banaler als diese Ausstellung« (Abschied, S. 45). »Das eigentliche Wagnis dieses Unternehmens«, so Preiß süffisant, »liegt aber nicht in seinem Umfang, sondern in der Kommentarlosigkeit [die Begleitpublikation wird auf dem hinteren Umschlag explizit als »KOMMENTAR« bezeichnet,

Anm. C. F.], im Verzicht auf die ansonsten üblichen Hinweise auf Nebenwirkungen und Risiken« (ebenda).

Wer offenkundig um jeden Preis provozieren will, muß sich gefallen lassen, daß er an der Plausibilität seiner Argumente und der Qualität seines Gegenentwurfs gemessen wird. Für Preiß sind Kunst und Architektur des NS »anspruchslos«, »konventionell«, »banal«, »belanglos«, und »völlig lächerlich« (S. 61, und passim). Seine von ihm selbst als »Regie« bezeichnete Tätigkeit will vor allem eine mangelhafte ästhetische Qualität der »grottenschlechten Bilder«⁵ anprangern. Diese einseitige Fokussierung auf ästhetisch-handwerkliche Dimensionen ist fragwürdig, denn wie sähe es in dieser Hinsicht bei Mondrian oder Pollock aus? Wie ein Connoisseur des 19. Jahrhunderts kritisiert er Dilettantismus, Ungeschicktheit und »gestalterische Kardinalfehler« (S. 47) – als ob es eine »richtige« Gestaltung gäbe. Er setzt darauf, daß sich die Werke selbst entlarven. Geht diese Strategie auf? Nein, nicht einmal unter den idealen, von Preiß selbst geschaffenen Voraussetzungen, die oben skizziert wurden, stellt sich jenes herzhaftes Gelächter ein, das die Präsentation nach seiner Auffassung doch unweigerlich hervorrufen müßte. Dies ist im blinden Fleck von Preiß' Konzept begründet, in der Nicht-Berücksichtigung des Entstehungskontextes der Werke, und zwar sowohl auf der Produktions- als auch auf der Rezeptionsebene. Dieser Kontext ist den Werken eingeschrieben; er kann nicht gleichsam chirurgisch von ihnen abgelöst werden. Erforderlich wäre zumindest eine Auseinandersetzung mit der Funktion der Werke – doch die wird in Weimar nicht geleistet. Um diesen Vorwurf vor dem Hintergrund der gelegentlich lobend hervorgehobenen Abwesenheit einer »Überdidaktisierung« (z. B. Neue Zürcher Zeitung, 29. Mai 1999) zu präzisieren: Gefordert ist keine Rezeptionsanweisung, sondern die Einbettung der Kunst(produktion) in Machtstrukturen und Auftragsbedingungen.

Die ungenaue und fehlerhafte Beschriftung der Exponate spiegelt Preiß' Desinteresse an einer inhaltlichen Auseinandersetzung. Die Werke werden nicht ernstgenommen – weder als kulturelle Zeugnisse einer historischen Epoche, die zum Verstehen des Geschehenen genutzt werden könnten, noch als Dokumente der Barbarei, um Benjamin abzuwandeln. Künstlernamen werden falsch geschrieben, als ob es nicht darauf ankomme. Die Beschriftungstäfelchen geben nur dann das Entstehungsjahr an, wenn der Maler selbst das Bild datiert hat. Bei einigen Bildern fehlt daher eine Jahresangabe völlig, viele sind auf »vor 1945« datiert – geradezu grotesk ist: »Paul Erbe: Schießstand der SS bei Dachau. Vor 1945«. Das heißt, nicht einmal die minimalsten kuratorischen Anforderungen werden eingehalten – man stelle sich vor, dies geschehe in einer Ausstellung von Jawlenskys Aquarellen oder Dürers Zeichnungen.

Ein Beispiel für die nonchalant-flotte Schreibe von Preiß sei aus der Ausstellungszeitung zitiert (S. 2): »Schließlich beendet diese Reihe eine handwerklich kaum zu übertreffende Ruinenlandschaft, die von einer unzerstörten gotischen Kathedrale überragt wird. Das Bild heißt *In Frankreich 1940* und stammt von einem Karl Becker [sic!], über den aber keine biografischen Angaben zu erhalten waren, wahrscheinlich ein Pseudonym.« Das mit »K. Decker 1940« signierte Bild »In Frankreich« – es zeigt die im Bereich der Turmabschlüsse leicht veränderte Kathedrale von Amiens, doch diese Lokalisierung wird ebensowenig geleistet wie die Überprüfung, ob die Fenstergitter der zerstörten Gebäude im Vordergrund möglicherweise auf eine Synagoge verweisen sollten – ist in der Ausstellung zwar richtig

beschriftet, doch der Name ist kein Pseudonym. *Ein* Anruf bei der freundlichen Redaktion des AKL in Leipzig erbrachte eine Fülle von Informationen: Der 1906 geborene Decker erhielt 1942 den Peter-Parler-Preis, lebte seit 1945 in Schleswig-Holstein und war Mitglied im BBK, nahm an zahlreichen Ausstellungen teil (u. a. Retrospektive im Museum Plön, mit Katalog), und erhielt 1987 den Kulturpreis des Kreises Plön.⁶ Sein Eintrag im Schleswig-Holsteinischen Künstlerlexikon des 20. Jahrhunderts (1997) beläuft sich auf immerhin 83 Zeilen. Solche Schludrigkeiten – bei einer offiziellen Veranstaltung der Kulturstadt Europas – offenbaren ein wissenschaftliches Niveau, das sich kein/e Magistrand/in erlauben dürfte.

Im Gegensatz zum ersten Teil der Trilogie gibt es im zweiten Teil weder eine nähere Auseinandersetzung mit den Werken und ihren Motiven noch eine Berücksichtigung – oder gar Vertiefung – des Forschungsstandes. In Preiß' äußerster selektiver Literaturliste fehlen sämtliche Publikationen von ausgewiesenen NS-Spezialisten wie z. B. Rudolf Herz, Kathrin Hoffmann-Curtius, Hans-Ernst Mittag, Winfried Nerdinger, Harald Welzer und Silke Wenk – um nur einige der Positionen zu nennen, die u. a. gerade die Frage der Ausstellbarkeit von NS-Kunst ins Zentrum intensiver Reflexion gerückt haben –; wichtige Ausstellungskataloge der letzten Jahre wie z. B. »Kunst und Diktatur«, »Art and Power« und »Bürokratie und Kult« tauchen nicht auf; problematisierende Monographien zu Schnittstellen und Brüchen wie z. B. »Neue Sachlichkeit und Nationalsozialismus« von Olaf Peters oder der einschlägige Sammelband »Überbrückt. Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus« werden nicht erwähnt. Um einem Mißverständnis vorzubeugen: Eine Ausstellung soll keine Bibliographie sein, sondern im Idealfall eine visualisierte These. Doch bei einer quantitativ so exzeptionellen Ausstellung, die zudem – meines Wissens erstmals – beansprucht, sie spiegele »den damals herrschenden volkstümlichen Kunstbegriff exakt wider« (Abschied, S. 65), ist diese Nichtbeachtung der Forschung schlichtweg selbstherrliche Arroganz.

Unter dem Strich verdeutlicht Preiß' »kuratorisches Harakiri« (Dresdener Neueste Nachrichten, 18. Mai 1999) somit ein Desiderat, nämlich eine breite und gründliche Ausstellung, die den Besuchern tatsächlich eine Urteilsbildung über Kunst im Nationalsozialismus – in ihrer Bedingtheit und ihrer Vielschichtigkeit – ermöglicht. Nachzuzeichnen wäre dort der Verlauf zwischen Brüchen und Kontinuitäten, offenzulegen die Spannung zwischen stilistischen Vorgaben und individuellen Spielräumen, einzubeziehen die Rolle der Kulturbürokratie. Unbeabsichtigterweise könnte so der »Skandal in Weimar« zum Appell werden.

Anmerkungen

- 1 Ich danke der Pressesprecherin der Kunstsammlungen zu Weimar, Frau Susanne Meyer, und dem Direktor der Kunstsammlungen, Prof. Dr. Rolf Bothe, daß sie mir Einblick in den Pressespiegel gewährten.
- 2 Auf den GDK waren von 1937 bis 1944 ca. 10.000 Werke zu sehen, die aus ca. 100.000 eingesandten Arbeiten hierfür ausgewählt worden waren. Die Alliierten entdeckten

Hitlers Sammlung bei Kriegsende in einem Bergstollen und konfiszierten sie; noch heute werden 300 Bilder der Sammlung – jene mit plakativ politischen Motiven – in den USA verwahrt. Im Besitz der Bundesrepublik befinden sich 705 Werke, die seit 1963 im Münchener Hauptzollamt lagern und seit 1998 dem Deutschen Historischen Museum in Berlin unterstehen. Aus diesem Münche-

- ner Konvolut stellte Preiß die Weimarer Ausstellung zusammen.
- 3 1.) Aristokratie, Großbürgertum und mondäne Welt, 2.) Geschichte, Kunstgeschichte, Mythologie, 3.) Akt, Landschaft, Stadtlandschaft, 4.) Wilde und zahme Tiere, 5.) Genre, ländliches Leben, 6.) Arbeit, Handwerk, Industrie. – Es entzieht sich meiner Kenntnis, ob diese Gruppenbezeichnungen tatsächlich dem Depotverzeichnis entnommen worden sind oder von Preiss formuliert wurden.
 - 4 Wer nur Bildern mit Hakenkreuzen eine Propagandafunktion zuerkennt, nicht jedoch Akten, Landschaften und Genredarstellungen, mißachtet die Tatsache, daß Propagandabilder nur ein Bestandteil im System herrschaftsstabilisierender Medien waren. Die scheinbar belanglosen Werke waren eine wichtige Ergänzung der Propaganda insofern, als sie Entlastung versprachen. Diese Illusion einer staatsfreien Sphäre gehörte zum nationalsozialistischen Herrschaftskalkül. Vgl. Funkkolleg Moderne Kunst, 1990, 20. Kollegstunde (Hans-Ernst Mittag).
 - 5 Preiß war sich der Problematik dieser Charakterisierung offenbar bewußt, denn er hat sie in schriftlichen Äußerungen vermieden. In Gesprächen vertrat er diese Auffassung hingegen mehrfach, etwa am 21. März 1999 bei einer Vorbesichtigung der bereits gehängten Ausstellung. Auch Kunstkritikern gegenüber dürfte er diese Position bezogen haben, vgl. z. B. General-Anzeiger Bonn, 15./16. Mai 1999.
 - 6 Es kann nicht ausgeschlossen werden, daß Decker noch lebt; im örtlichen Telefonbuch seines Wohnortes ist er jedenfalls verzeichnet.